

# Питання шевченкознавства

У січні 2011 р. відзначає свій ювілей доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка Наталія Василівна Костенко. Провідні напрямки її наукових інтересів – віршознавство, поетика, шевченкознавство, бажанознавство, літературна критика. Наталія Василівна – шанований студентами й колегами викладач,



знаний фахівець, керівник віршознавчих семінарів Інституту філології, член конгресу українських літераторів (КУЛ). Понад двадцять років вона очолює (спочатку з Л. М. Скирдою, згодом з О. С. Яровим) університетську літературну студію імені Максима Рильського. Авторка монографій “Поетика Миколи Бажана (1923–1940)” (1971); “Поетика Миколи Бажана (1941–1977)” (1978); “Поетика Павла Тичини. Особливості віршування” (1982); “Максим Рильський – мастер українського класического стиха” (1988); “Українське віршування ХХ століття” (1993; вид. 2-ге, доповн. – 2006); “Микола

Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики” (2003; вид. 2-ге, доповн. – 2004). Перевидала “Науку віршування” Бориса Якубського (вступна стаття, примітки, коментарі) (2007). Упорядкувала твори: Павло Филипович. Поезія (вступна стаття) – Бібліотека поета, 1989; Андрій Чужий. Поезії. Вірші та поеми, 1980; Микола Бажан. Вибрані поезії: У 2 т. (вступна стаття; до сторіччя від дня народження поета, 2003–2004). Упорядник (разом із Є. Ветровою та Я. Ходаківською) наукових збірників “Віршознавчий семінар”, присвячених Михайлові Гаспарову (2006), Галині Сидоренко (2008), Ігореві Качуровському (2009). 2009 року Наталія Василівна стала організатором Першої Всеукраїнської конференції “Українське віршознавство ХХ – початку ХХІ століть: здобутки і перспективи розвитку” в Інституті філології, матеріали якої опубліковані у збірнику “Віршознавчі студії” – 2010 (упорядники – Н. Костенко, Я. Ходаківська). У її активі також науково-методичні праці, зокрема “Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка: Методична розробка з курсу віршознавства” (1994) та ін.

Редакція щиро вітає ювілярку, зичить їй нових творчих злетів, здоров'я, любові, світлого людського щастя.

## ПРО РИМУ І СТРОФІКУ ШЕВЧЕНКА

Статтю присвячено розгляду особливостей рими та строфіки Тараса Шевченка у процесі еволюції його індивідуального стилю.

*Ключові слова:* творчість Тараса Шевченка, рима, вірш, строфа, поезія.

*Nataliya Kostenko. On Shevchenko's rhyme and versification*

The article specifies the patterns of Taras Shevchenko's rhyming and versification and traces back their evolution as a part of the poet's individual style.

*Key words:* Taras Shevchenko's works, rhyme, verse, strophe, poem.

Рима і строфіка – важливі компоненти стиле- й віршеутворення в поезії Т. Г. Шевченка. Тенденції їх розвитку пов'язані із західноєвропейським та російським романтизмом; водночас Шевченковому віршеві властива яскрава національна самобутність.

Д. Чижевський, який і сьогодні залишається одним із найглибших інтерпретаторів художнього стилю видатного поета, зазначав: “Це було щось цілком нове <...> не лише змістом, але й формою. Навряд чи поет міг би викликати такий переворот, знайти таке загальне визнання, якби не надзвичайні поетичні властивості віршів Шевченка, якби він був поетом формально другорядним” [12, 455]. Творчий підхід митця реалізувався на всіх художніх рівнях – у запровадженні жанрів (байронічної поеми, балади, пісні чи думи), у романтичній символіці, в інтересі до історії, в особливостях віршування [12, 455–474].

На відміну від класицизму, який тяжів до зразкових, статичних художніх структур, романтизм розхитує нормативи, урізноманітнює та індивідуалізує поетичну мову. На рівнях рими і строфіки це виявляється, зокрема, у відмові від культивування точної рими й регулярного строфування.

Ще в “Енеїді” І. Котляревського всуціль переважає точна рима і тільки як виняток, за спостереженнями Л. Стеценка, зустрічаються в ній асонанси на зразок “світ-звїзд” або “проворні-підборний” [11, 32]. У цілому, як підрахував В. Мальцев, у першому десятилітті ХІХ ст. у творах українських поетів точна рима охоплює 84,7%, неточна – 10,5%, приблизні – 4,8%, граматично різномірні – 22,1%. У Росії “розширення кола припустимих рим, – як зазначає М. Гаспаров, – сталося за рахунок менш помітних приблизних і йотованих рим” [2, 144].

У Шевченка, який, за висловом Д. Чижевського, прагнув уникати “одноманітності рими” [12, 458], приблизна рима, як і в інших українських романтиків (наприклад, у П. Куліша), стає постійним елементом римотворчості. Але Шевченко відрізняється від усіх своїх сучасників і попередників тим, що іще в першій половині ХІХ ст., у 30–40-і рр., розкрив невичерпні можливості неточної (неповної) рими. На переконання В. Коптілова, неточна рима Шевченка – це “великий крок вперед порівняно з римою Котляревського, якій властива повна фонетична тотожність складів, що стоять після ненаголошеного” [7, 106].

Котляревський не став реформатором рими; ця роль випала Шевченкові. Саме йому судилося зруйнувати віршові канони попередньої епохи і створити новий версифікаційний стиль. Масштабність поетичних задумів поєдналася з розкріпаченою, вільною формотворчістю. Джерелом цієї свободи для нього був, як відомо, український пісенний фольклор із його унікальним звуковим і смисловим багатством та почасті “традиції барокової поезії”.

Основна тенденція розвитку рими в Шевченка виявляється в поширенні сфери застосування неточних і приблизних рим, які в сукупності складають майже половину обсягу його римоформ. Точні рими не набагато їх випереджають. У метриці і строфіці панує поліметрія та полістрофія.

Уже балада “Причинна” (1837) явила читачеві поета з усіма ознаками романтичного стилю – ненормативністю, багатоголоссям, розмиванням жанрово-стилістичних меж, поліметрією, поліфонією та полістрофією. Читач одразу завважить її незвичайну текстуальну форму – поліметричну мозаїку: текст укладено чотирма розмірами двох віршових систем (трьома силабічними – 14-складовим, його варіаціями та  $12_6$ – $11_6$ -складовим і одним силабо-тонічним – 4-стопним ямбом), які від початку до кінця твору відповідно до інтонаційно-сміслових зрушень змінюються дев’ять разів! Строфічна організація балади основана на сполученні впорядкованого – строфічного і невпорядкованого – астрофічного групування віршів.

Славнозвісний вступ до балади “Реве та стогне Дніпр широкий”, написаний 4-стопним ямбом, строфовано синтаксично завершеними чотиривіршами з перехресним римуванням Я4–AbAb (ЖЧЖЧ); але катрени графічно не виділені – вони композиційно-ритмічно сполучені в єдине ціле, що стане однією з констант Шевченкової строфіки. Зате графічно чітко відмежовано частини, написані різними розмірами, –  $14_8$ -складовим (“В таку добу під горою” і т. д.), поділеним у Шевченка на катрени з римуванням парних рядків:  $14_8$ -скл. – ХАХА...;  $12_6$ – $11_6$ -складовим (“Така її доля ... О боже мій милий!”), також строфованим 4-віршами, де перехресне римування переходить у вільне з ланцюговим п’ятикратним повтором однієї з рим; 4-стопним ямбом, який має ще складніший римовий візерунок, напр., у фрагменті “Вона все ходить, з уст ні пари” – різні способи римування, наскрізні рими, неримований рядок у кінці строфоїда – т. зв. “вайзе” (дашок, піддашок, козилок), за М. Гаспаровим. Імпровізаційності тексту балади додає і стилізована під фольклор пісенька-танок русалок “Ух, ух / Солом’яний дух, дух!”, яка ритмічно і строфічно вільно перетікає із  $14$ -складового вірша у двовіршеву строфу 8-складовика (4+4) із парним римуванням (aabbcc...). Згідно з Ф. Колессою, це шумка або чабарашка [6, 286], але далека від простої імітації; за його словами, “Шевченко з елементів народної ритміки утворює нові пісенні форми” [6, 294]. І це одна з яскравих стилістичних ознак романтизму. Відповідна свобода наявна і в римуванні.

Точні рими домінують, але й неточні складають більше третини (31,6%), приблизних менше (8,9%); однак разом приблизні й неточні дають понад 40% (40,5%). Для української поезії 1830-х рр. (див. підрахунки В. Мальцева) це були незвичайні пропорції. Водночас комбіновані неточні рими різноманітніші, натомість у точних – більше однорідних, флективних, найчастіше дієслівних. Це свідчить, очевидно, про те, що на початку своєї творчості Шевченко сприймав точну риму у вузьких рамках однограматичності й лише пізніше поширив ці межі. Серед неточних у баладі “Причинна” трапляються оригінальні, сміливі асонанси, напр., *зик – нічичирк*, і навіть різнонаголошений варіант: *вечеряти – в очереті*.

Далі еволюція рим у ранній творчості Шевченка піде шляхом посилення функцій комбінованих рим, у цілому в напрямку більшої семантичної і звукової насиченості, активнішого використання внутрішньої рими тощо. Поворот на цей шлях чітко позначився на елегії “На вічну пам’ять Котляревському” (1838), творі поліметричному, побудованому на динаміці трьох розмірів –  $14_8$ -складового,  $12_6$ – $11_6$ -складового й 4-стопного ямба. Саме рима виступає в ролі композиційного “скріпу” між різними розмірами. Н. Чамата помітила в цьому творі “розкутість і оригінальність поетичного мислення, що виявилось насамперед у аспекті жанру” [10, 22]. Але оригінальним було і зростання

комбінованих, різнорідних співзвуч як серед неточних, так і серед точних рим. Напр., як *ти – сироті; сія – з нею я, скрізь – дивись, задріма – руна, любо – люди* та ін.

Балада “Причинна” відкриває цілу низку ліро-епічних творів Шевченка. Щодо ранньої лірики, то перші ліричні спроби поета виглядають досить традиційно – і жанрово, і стилістично, хоч розробку власного стилю він розпочинає із цих перших кроків, намагаючись вийти за межі класицистичної залежності від готового зразка. Так, у 1838 р. поет створює чотири “Думки” (“Тече вода в синє море”, “Вітре буйний, вітре буйний!”, “Тяжко-важко в світі жити”, “Нащо мені чорні брови”), випробовуючи художні ресурси прикметного для українських, російських і польських романтиків жанру [13, 201]. Усі “Думки” скомпоновано 14-складовиком, який ритмічно, але не графічно поділено на катрени з неповним римуванням (як уже йшлося, римуються тільки парні рядки) за схемою ХАХА...

І. Качуровський називає таку строфу “бароковою”, наголошуючи на тому, що Шевченко є “прямим продовжувачем барокової силабіки” [5, 303]. Барокова строфа, зазначає він, становить собою “дистих, що його кожен вірш розбито на три ритмічні відрізки – “колони” [5, 304]. Водночас оскільки така строфа з’являється внаслідок поділу рядка на піввірші, то, на думку вченого, “це вже не дистих, але ще не катрен” [5, 307]. Походження барокової строфи пов’язується з леоніном – “довгим віршем з внутрішніми римами” [5, 302], яких у Шевченка справді чимало, та все ж вони – не обов’язкова прикмета його силабічного вірша.

Щодо катренної строфічної організації з римуванням у непарних рядках, то їм справді властива структурна нечіткість і плинність. Графічно катрени в Шевченка, як правило, не відокремлюються, оскільки синтаксичні періоди в багатьох випадках переступають рамки чотиривірша; найчастіше графічний поділ виконує композиційну функцію (напр., у першій “Думці” (“Тече вода в синє море”) і у третій (“Тяжко-важко в світі жити”)).

Часто традиційна форма катрена в Шевченка – і в ліриці, і в епіці – подовжується за рахунок нанизування римових суголосів – до трьох, чотирьох, п’ятьох і більше. Приміром, у вірші “Перебендя” (1839) двічі утворюється трикратний ланцюг рим (*німа – нема – прийма; земля – розмовля – гуля*). Наскрізна рима може поєднувати різні в метричному відношенні фрагменти, напр., у вже згаданому вірші “На вічну пам’ять Котляревському” 14<sub>8</sub>-складовик переходить у 12<sub>6</sub>-11<sub>6</sub>-складовий вірш і навпаки; і в першому, і в другому випадках текст скомпоновано катренною строфою.

І все ж рання творчість Шевченка проходить під знаком не лірики, а ліро-епіки (кількість написаних творів майже однакова, але за обсягом цих творів абсолютно переважає епічний жанр – балади й поеми). Як і у становленні ліричного стилю, тут є своя еволюція. Якщо в першій баладі “Причинна” митець дав волю ліричній, пісенній, навіяній національним фольклором поліфонії, то в поемі “Катерина” (1838–1839) він виступає як власне епічний поет, майстер епічного наративу, об’єктивна описова форма якого на цьому етапі не потребувала широкої поліметрії та полістрофії. Понад 90% рядків поеми укладено одним силабічним розміром – 14<sub>8</sub>-складовим віршем із традиційною схемою римування в парних рядках графічно не виділених катренів. Є лише невеличкі вставки інших силабічних розмірів та 4-стопного ямба.

Словник рим цієї поеми складають 193 рими (750 рядків), із них комбінованих – 99 (51,3%). Стилістика рим урізноманітнюється й завдяки введенню російськомовного тексту у сценах зустрічі Катерини з коханцем-москалем: “Ти не пізнав мене, Йване? / Серце, подивися, / Їй же богу, я Катруся! / “Дура, отвяжися!” [14, I, 41–42].

Комбіновані рими багаті у звуковому плані (*на мене – стреме́на*), нерідко псевдоомонімічні (*тіло – загуркотіло*), анафоричні (*байстря́та – брове́нята*). Флективні рими, що, як і раніш, панують серед точних, теж не слід вважати бідними. У точних флективних римах, зазвичай жіночих, відкритих, часто збігаються або співвідносяться опорні приголосні, що збагачують суголос, напр., *не чує – заночує; мріє – мліє* та ін. Флективні рими в Шевченка виступають часткою загальної інструментовки тексту, у якій поповнюють свою звукову і смислову вагу; подібну ж частку цілого становлять і внутрішні рими.

Можливо, тому наявні словники рим Шевченка (як правило, кінцевих) справляють враження збіднення, обмеження звукового складу його поезії, адже рими в них вилучені із загального звукового і смислового контексту рядка і всього твору [3, 1–144].

Поетичний хист молодого Шевченка розвивався дуже стрімко. Уже за кілька років після початку літературної творчості, протягом 1838–1841 рр., він створив свій геніальний твір, один із кращих зразків світового романтизму – поему “Гайдамаки”. Для втілення грандіозної історичної героїко-драматичної теми поет не лише мобілізував увесь напрацьований до того часу досвід, а й удався до нових засобів художньої виразності. “Гайдамаки” – найяскравіший приклад віршової поліфонії, поліметрії та полістрофії. Півдесятка силабічних розмірів – 14<sub>8</sub>-складовий (основний фон – 77,5% тексту), 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складовий, 5-складовий, 6-складовий, 10<sub>5</sub>-складовий розміри, а також 4-стопний ямб поєднується у творі із прозою та елементами драматичного діалогу. У тексті поеми, яка нараховує 2 тис. 569 рядків, можна виокремити приблизно 750 рим (плюс-мінус, оскільки в римованому тексті епізодично виникають неримовані рядки, а в 14<sub>8</sub>-складовому Шевченковому вірші, як відомо, римуються лише парні рядки, до того ж порядок часто порушується).

**Таблиця 1. Рима в “Гайдамаках” (1839–1841).**

**Поділ рим за звуковою функцією**

Точні						Неточні							Приблизні									
Жв	Жз	Чв	Чз	Дв	Дз	Жв	Жз	Чв	Чз	Дв	Дз	Гдв	Жв+Жз	Жз+Жв	Чз+Чв	Жв	Жз	Чв	Чз	Дв	Дз	
240	22	38	95	–	–	19	7	6	4	–	1	1	77	73	3	155					1	
Загалом точних рим 395						Загалом неточних рим 191							Загалом приблизних рим 156									

**Таблиця 2. Рима в “Гайдамаках” (1839–1841).**

**Поділ рим за розмірами**

14 <sub>8</sub> -складовик та його варіації			12 <sub>6</sub> –11 <sub>6</sub> -складовик			Інші силабічні розміри			4-стопний ямб		
Точні	Неточні	Приблизні	Точні	Неточні	Приблизні	Точні	Неточні	Приблизні	Точні	Неточні	Приблизні
228	147	123	80	16	17	17	6	3	70	22	13
Загалом 498			Загалом 113			Загалом 26			Загалом 105		

Точним римама належить трохи більше половини римованого тексту – 53,2%, неточним і приблизним відповідно – 46,8%. В обох видах – у точних і неточних римах – абсолютно переважають жіночі клаузули, але характер відкритості-закритості в них різний. У неточних римах ці співвідношення різноманітніші, оскільки вони допускають поєднання в одному співзвуччі відкритих і закритих складів. На першому місці суголоси, у яких сполучені жіночий відкритий і жіночий закритий склади (40,3% неточних рим); трохи менше – із жіночим закритим і жіночим відкритим складами (38,3%). Напр., *люди – гудять, пани – султа́ном, господа́рі – тата́рам, кри́ла – мі́лий* (плюс усі йотовані в цій позиції); або: *схо́дить – го́ді, під га́єм – співа́є, запла́чеш – коза́че, бага́тий – дівча́та* (також плюс усі йотовані в цій позиції) тощо. Частка чоловічих неточних закритих і відкритих рим незначна: чоловічих відкритих (на зразок *нема́ – смола́*) – 3,1%; чоловічих закритих (*не барі́сь – похилі́сь*) – 2,1%; зовсім не значний відсоток римоформ, де поєднуються чоловічі рими із закритими й відкритими складами – 1,6% (*взяло́сь – зацвіло́*).

Усі названі рими – асонанси, тобто побудовані на подібності голосних і розподібненні приголосних. Саме в посиленні функції асонансів полягає основна тенденція римотворчості в поемі “Гайдамаки”. Це було новим словом Шевченка. Адже активне впровадження асонансу в українській і російській поезії почалося значно пізніше. “Російське віршування, – зазначав Д. Чижевський, – здійснило таку саму реформу вірша на початку ХХ ст., 60 років по Шевченкові” [12, 459]. Та навіть у першому десятилітті нового віку асонанс розглядався як деградація, “виродження” точної рими, і нерідко теоретики розрізняли власне риму й асонанс.

Уподібнення й розподібнення реалізуються в “Гайдамаках” у найрізноманітніших варіантах – усічення, нарощення, заміщення, переміщення. Вони здавна були властиві українським народним пісням і думам, але Шевченко вперше так широко і з такою творчою енергією ввів їх у літературний вірш. Скажімо, нарощення (перші три рими – йотовані): *у Варша́ві – жва́вій, Мико́ло – го́лий, сині́ – наві́сний, море – го́рем, хати́ну – під ти́ном...*; усічення: *нашепта́в – сирота́, схо́дить – го́ді, грóшей – Матрью́шу, есау́лом – майну́ли, звича́йним – отама́на, запла́кав – небора́ка...*; заміщення: *нема́ – смола́, охреще́ний – скаже́ний, жар – жаль...* У заміщеннях часто чергуються співвідносні опорні приголосні: “р-л” (як в останній із наведених рим *жар – жаль*); “п-т” – *топи́ли – освя́тили*; “т-д” – *султа́нам – в кайда́нах*; “г-к” – *загра́ю – кра́ю*; “б-п” – *не люблю́ – куплю́*; переміщення – *кро́ві – надво́рі* та ін.

Багато із цих та інших рим увійшли у прислів’я та пісні, стилізовані поетом за народним зразком, особливо в “найпісенніших” розділах поеми, де в ролі виконавців виступають створені уявою поета герої-кобзарі. Зокрема, у розділі “Бенкет у Лисянці” в піснях і пританцьовках кобзаря Волоха: “Ой сип сирівéць / Та, криши опéньки: / Дід та ба́ба, / То й до ла́ду, – / Оббе́ радéнькі...”... Або: “Отáк чини́, як я чиню́, / Люби́ дочку́ абичи́ю – / Хоч попо́ву, хоч дяко́ву, / Хоч хоро́шу мужикову́” [14, I, 96–97].

Є в “Гайдамаках” і кілька дисонансних співзвуч, напр., багата у звуковому плані дактилічна дисонансна (консонансна) рима *Хвѐдором – хóдором*. Дактилічні рими в Шевченка – рідкість (у “Гайдамаках”, здається, лише два випадки). Напр., у розділі “Свято в Чигирині” – у жартівливій пісні щойно згаданого кобзаря Волоха: “Стра́х мені не хо́чется / З старі́м дідом морочі́ться ...” [14, I, 83]. Рима *не хо́чется – морочі́ться* охоплює три склади, сім звуків. Слід зазначити і єдиний випадок гіпердактилічної неточної рими в пісні того ж кобзаря: “Як була́ я молодо́ю преподобнице́ю, / Повісила́ фарту́шину над віко́нницею...” [14, I, 99]. Це справжня перлина української рими! Вона охоплює чотири склади та сім звуків.

Кінцева рима в Шевченка – компонент загальної інструментовки, що увінчує цілі низки оркестрованих слів у віршах, як, приміром, у славнозвісному фрагменті з “Гайдамаків”, алітерованому приголосним “р”: “Треба крові, брата крові, / Бо за́здо, що в брата / Є в коморі і на дворі...” [14, I, 92]. Рими неточні й точні у три-чотири-п’ять суголосних звуків – не виняток. Напр., тризвучні: *пра́ця – Па́ца, сýд – несúть, волóхи – трóхи, óчі – дівóчі*; чотиризвучні: *в гóсті – на помóсті, чорнобрóві – крóві, сýну – спýну*; п’ятизвучні: *сла́ву – ласка́ву, поро́гу – доро́гу, пала́ють – та ла́ють, воро́ни – борóнить* (останні – у звуковому плані багаті і глибокі, тобто в них збігаються опорні приголосні й переднаголошені голосні).

Звукова асоціативність поширюється завдяки композиційній функції рими, насамперед через внутрішнє римування. На внутрішню риму як на структуротворчий фактор Шевченкового вірша звертав особливу увагу І. Качуровський [4, 98–99]. Разом із численними алітераціями й асонансами внутрішні рими створюють ефект яскравого багатоголосся й милозвучності. Напр., ... в зеленій дїбрóві / На припóні ко́ні отаву скубу́ть. / Осідлані ко́ні, вороні, готóві...”. Чимало віршів із внутрішньою римою – це афористичні прислів’я і приказки; внутрішня рима стає важливим фактором ритміко-фонетичного оформлення подібних висловлювань: “Все йде́, все мина́є, і краю нема́є... / – Єсть у мене́ дїти, та де́ їх подїти? / Гуляй, па́не, без жупа́на... / Уб’єм бра́та, спалим ха́ту... / Бо мій ба́тько робив гла́дко... / Хто додо́му, хто в дїбро́ву... / Пострива́йте, не вбива́йте... / Пийте по́ки п’ється, бийте по́ки б’ється ... та ін.

Усі зазначені функції властиві й точним римам, хоч порівняно з неточними вони більш уніфіковані. Так, 60,8% точних рим у “Гайдамаках” – жіночі відкриті: *сла́ву – па́ву, кукури́ку – ві́ку, нага́ями – панáми, ліса – достобі́са, леті́ло – ті́ло, з тобо́ю – з журбо́ю* – плюс численні дієслівні: *зав’я́ло – вста́ло, гра́є – співа́є* та ін. На другому місці – точні чоловічі закриті (24%): *шукáй – віта́й, Чигири́н – ру́ін, шинкува́ть – частува́ть, та й кінце́ць – у тане́ць – горобе́ць, так або ся́к – коза́к*. На третьому – чоловічі відкриті (9,6%): *нема́ – зима́, заспіва́ – булава́, сироту́ – не ту́, не гріши́ – колиши́ – не души́*. Найменший відсоток жіночих закритих рим (5,6%). Майже всі вони дієслівні: *ся́ють – обніма́ють, поворку́єм – посуму́єм, кінув – загну́в*.

Деякі рими розгорнуті не попарно, а цілими низками, ланцюжками – по три, чотири, п’ять рим, до того ж не в суворому, а у вільному порядку. Це одна зі специфічних “романтичних” рис римування в Шевченка, особливо в його епічних творах. От деякі приклади наскрізних рим. Трикратні: *погуля́ть – сія́ть – розмовля́ть; Рóсь – розли́лось – довелóсь; гопакá – козакá – такá*. Чотирикратні: *покида́ть – згада́ть – співа́ть – де взя́ть; блукáв – гуля́в – шукáв – згада́в*. П’ятикратні: *вилива́ть – закопа́ть – втира́ть – шукáть – спа́ть; скубу́ть – повезу́ть – не чу́ть – рознесу́ть – оддаду́ть* та ін.

Зразком такого багатократного (часто дієслівного) римування могла бути для Шевченка українська народна дума з її імпровізаційною структурою, ретардаціями й суцільними ланцюгами дієслівних рим.

Щодо співвідношення фоніки з ритмікою й метрикою, то, як бачимо в табл. 2, найбільш різноманітні й розкуті рими в 14-складовому вірші та його варіантах. Це й зрозуміло: 14<sub>8</sub>-складовик, навіть модифікований поетом, найближчий до вільної народнописенної стихії. А найбільша впорядкованість і точність прикметна не для 4-стопного ямба, а для книжного 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складового силабічного вірша з цезурою після шостого складу (на відміну від польських 11<sub>5</sub>-складовика з цезурою після п’ятого складу або 13<sub>7</sub>-складовика з цезурою після сьомого складу). 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складовий вірш у “Гайдамаках” дає більш ніж

70% точних рим, неточних – 14,2% приблизних – 15%. В інших силабічних розмірах (5-6-7 і 10-складових – у пісенних фрагментах) точних рим теж удвічі більше, ніж неточних і приблизних. Майже така ж картина в 4-стопному ямбі: неточних – 21%, приблизних – 12,4%, разом 33,4%, а точних удвічі більше – 66,6%. Таким чином, лабораторією для розробки ненормативних приблизних і неточних рим був у Шевченка переважно 14<sub>8</sub>-складовий вірш.

Дуже цікаві семантичні зв'язки простежуються в Шевченкових римах. Завжди оригінальні рими, які містять власні імена. Напр., в *Варшаві – жвавий, праця – Па́ца, Па́ца – конфедера́цій, Чигири́н – руї́н, а в Чигири́ні – як у домови́ні, Тара́с – за на́с, си́ла – Михаї́ла, Черка́си – полила́ся* тощо. У рими входять варваризми, особливо полонізми, що було продиктовано темою національно-визвольної війни проти шляхетської Польщі; напр., *весели́й – nie zginé́ta; nie rozwálat – запала́ла, знову – narodowy*. Сисловою домінантою, звичайно ж, залишається слово “Україна”, яке В. Коптілов зараховує до т. зв. “постійних” рим – не фольклорних, а створених самим поетом, які отримують “найбільше експресивне забарвлення” [7, 101–103]: *на Украї́ні – на чужи́ні, не заги́не – Украї́ни, Украї́ну – сироти́ну, Украї́ну – дити́ну* та ін.

У цілому аналіз корпусу рим у поемі “Гайдамаки” та інших ранніх творах Шевченка вносить корективи в сьгоднішні уявлення про еволюцію його рими. Досі вважали, що в “Кобзарі” загалом домінують флективні, передовсім дієслівні рими. Д. Загул стверджував, ніби збагачення рим і ритмів у Шевченка відбулося тоді, коли він одійшов від народної традиції, наприкінці 40-х рр., у період заслання. На думку В. Коптілова, поворот на користь нефлективної рими стався ще раніше, до заслання – у творах 1845–1846 рр. (“Кавказ”, “І мертвим, і живим”, “Холодний яр”, “Давидові псалми”, “Три літа”, “Заповіт”, “Лілея”). Однак із цього погляду ранні твори поета, серед них поема “Гайдамаки”, в аспекті мистецтва рими виносилися за дужки, оскільки в них нібито цілком переважали суфіксально-флективні й дієслівні рими. Це помилкове уявлення. Насправді комбінованих, граматично різнорідних рим (точних, неточних, приблизних) тут більше, ніж флективних, дієслівних (комбінованих ~65%, дієслівних ~35%).

Різноманіття рим і способів римування породжують оригінальні віртуозні форми вільного строфування, зазвичай у фрагментах 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складового вірша й 4-стопного ямба.

Особливою артистичністю вирізняється знову ж таки 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складовик, розгорнута синтаксична будова якого потребує ланцюгових рим, унаслідок чого виникають індивідуальні строфічні утворення, вільні композиції на дві – три – чотири рими (напр., восьмивірш на дві рими AbAbAbAb у вступі (“Дивлюся, сміюся, дрібні утираю...” і далі).

Цікаві різні форми десятивірша: на три рими – від рядка “Чому не осталося, чому не вітало?” – AbAbCCbbCb. Десятивірш із передостаннім неримованим рядком (варіант вайзе) – від рядка “Бодай не дивитись, бодай не казати” – AbAbAccAXc. Одинадцятивірш на п'ять рим, оздоблений також внутрішніми римами, – від рядка “У темному гаю, в зеленій діброві...” AbAbCbCbDDb (ЖчЖчЖчЖчЖчЖч) – чоловіча рима повторюється п'ять разів (*скубу́ть – повезу́ть – не чу́ть – рознесу́ть – оддаду́ть*).

Жодне з подібних строфічних утворень (строфоїдів) не повторює іншого.

У межах більших асиметричних строфоїдів, особливо на їх початках, можуть утворюватися впорядковані, пов'язані наскрізною римою конструкції – своєрідні субстрофи, які потім переходять у вільно римований текст (у розділах “Гонта в Умані”, “Епілог”; в останньому – від його початку й далі – наскрізна дієслівна рима повторюється вісім разів!).



**Таблиця 3. Строфіка в “Гайдамаках”.**  
**Поділ строфоїдів за розмірами (12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складовик, 4-стопний ямб)**

12 <sub>6</sub> –11 <sub>6</sub> -складовий вірш		
Перший рядок строфоїдів	Римо-строфічна модель	Кількість рядків
1. “Все йде, все минає, і краю немає...”	AbAb→B.p.	36
2. “Дивлюся, сміюся, дрібні утираю...”	AbAbAbAb	8
3. “Не знав, сіромаха, що виресли крила...”	AbAbCCbCb→DeDe...	29
4. “Чому не осталося, чому не вітало?”	AbAbCCbbCb	10
5. “Коли нема долі, нема талану...”	aaBbBa→CdCd	25
6. “Бодай не дивитись, бодай не казати...”	AbAbAccAc	9
7. “Гетьма́ни, гетьма́ни, якби то ви встали...”	AbAAb CdCd	9
8. “У темному гаї, в зеленій діброві...”	AbAbCbCb	8
9. “Дрімать... навіки бодай задрімали...”	AbCCbDDeFFeGhGhIh	18
10. “Місяцю мій ясний, з високого неба...”	AabbCCbx	8
11. “Ой Дніпре мій, Дніпре, широкий та дужий...”	AbAb...	16
12. “До самої ночі ляхів мордували...”	AbAbbCCbDDb...→B.p.	24
13. “Давно те минуло, як, мала дитина...”	AbAbCCbbDDeFFeGGbHbHiJiKkKbKb	29

4-стопний ямб		
Перший рядок строфоїдів	Римо-строфічна модель	Кількість рядків
1. “Запанував та й думав шляхту...”	AbAbCdCdEfEfE	13
2. “Яremo! Герш ту, хамів сину...”	AbAbCdCdEff Eqq	14
3. “Одчиняй, проклятий жиде...”	AbAbCdCdEffE	12
4. “Огонь, і світить на всю хату...”	AbAbb→CdCd→B.p.	46
5. “Попід дібровою стоять...”	aBBaCCaDeeDFqFq	15
6. “Цу-цу, скажені! Схаменіться!”	AbAb→B.p.	63
7. “Ще день Україну катували...”	AbAbCCbAAAdAdAdEffExA	20
8. “Поки хлоп’ята танцювали...”	AaxBBx	6
9. “Минають дні, минає літо...”	AbAbCdCdEEdX	12

Подібні ж ходи вільного строфування знаходимо в тих частинах поеми “Гайдамаки”, які написані 4-стопним ямбом. Особливо в невеликих фрагментах (до шістнадцяти рядків). Тут також наявне почергове застосування всіх способів римування – перехресного, парного, кільцевого з епізодичною наскрізною римою; неповне римування: використання неримованих, часто обірваних, еліпітичних рядків, особливо в кінці строфоїда (уже згадані вайзе); напр., у розділі “Гонта в Умані” (“Минають дні, минає літо” й далі) – AbAbCbCdEEdX.

Водночас поряд із відкритою кінцівкою поет удається й до заокругленого, більш замкнутого завершення строфоїда. Приміром, коли до катрена додається ще один рядок, що подовжує риму: 4+1. От як в “Інтродукції”:

Гонору слово, дарма праця!	A
Поганець, наймит москаля!	b
На гвалт Пулавського і Паца	A
Встає шляхетська земля,	b
І разом сто конфедерацій.	A

[14, I, 66–67].

Або коли кілька катренів із перехресним римуванням завершує кільцеве. (Скажімо, у розділі “Конфедерати” – від 439 рядка). Таких прикладів можна навести багато.

М. Гаспаров показав, що пік епічного астрофізму, захоплення його вольностями в російській поезії припадає на 10–20-і рр. (першу половину XIX ст.); потім він згасає. “Та астрофічна повинь, яка була доречною в ліриці, – зауважує він, – менш доречною показала себе в епосі: тут, аби стежити за ходом оповіді й відступів, потрібно було більше чіткості” [2, 153].

Інша картина в Шевченка. Астрофізм, найприкметніше для його стилю явище, охоплює і лірику, й епос, до того ж на всіх етапах творчості, а особливо в 30–40-і рр., до арешту, до заслання, до того періоду, коли на провідне місце поступово виходить 4-стопний ямб, більш упорядкований у римуванні та строфіці. Прикладом найвільнішої “астрофічної повені” якраз і слугує поема “Гайдамаки”.

Найдовші розділи поеми – “Свято в Чигирині” (348 р.), “Бенкет у Лисянці” (324 р.), “Гонта в Умані” (316 р.) – водночас найбільш політональні. Зокрема, у розділі “Свято в Чигирині” (де йдеться про молебень перед повстанням) драматична напруга мобілізує ресурси вірша, прози, драматичного діалогу, стилізованих під фольклор пісеньок-танків. Розміри, враховуючи прозу, змінюються 16 разів! Виокремлюється близько двадцяти асиметричних строфоїдів. Артистизм мистецького творення тут сягає кращих зразків світового класичного мистецтва.

У розділі “Гонта в Умані” варіативність 14-складовика така інтенсивна, що створюється враження безперервного поліритмічного й полістрофічного потоку (від двовірша, чотиривірша до шестивірша – із парним римуванням). Напр., “А мій батько орендар” – aaBBccDcEEEEEDDffff...; із чергуванням довших і коротших рядків:

А мій батько орендар	4+3	А на лиштві листя	6
Чоботар;	3	та листя,	3
Моя мати пряжа	6	І чоботи і підкови.	4+4
Та сваха;	3	Вийду вранці до корови,	4+4
Брати мої соколи,	4+3	Я корову напою,	4+3
Привели	3	Подою	3
І корову із діброви,	4+4	З паробками постою,	4+3
І намиста нанесли.	4+3	Постою...	3
А я собі Христа	6		
В намисті,	3		

[14, I, 107].

У поемі “Гайдамаки” версифікаційна майстерність поета – у поліметрії, у римовій поліфонії та полістрофії – досягла однієї з найвищих своїх точок.

Загалом у ранній період творчості, на межі 30–40-х рр. ХІХ ст., формується унікальний Шевченків романтичний ідіостиль, найпомітніші версифікаційні особливості якого – поліметрія, творча розробка асонансу й астрофізм.

Найвиразніше ці ознаки відбилися в героїко-романтичній поемі “Гайдамаки”.

До оригінальних засобів строфічної організації в цій поемі слід зарахувати індивідуальні строфічні утворення в коротких фрагментах (не більше 16 рядків) 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складового вірша та 4-стопного ямба з віртуозним ланцюговим римуванням; а також строфічні конструкції, своєрідні субстрофи на початку великих строфоїдів, пов’язані наскрізними римами, які потім перетікають у вільне римування.

У поезіях наступних років, особливо періоду “Трьох літ” (1846–1845), продовжуються попередні тенденції. Оскільки знову ж таки переважають ліро-епічні твори (від “Сну”, “Єретика”, “Невольника” до “Кавказу”), а лірика збагачується епічним елементом (національно-історична проблематика у віршах “Розрита могила”, “Чигрине, Чигрине”, “Холодний яр” та ін.), остільки далі панує астрофізм із вільним римуванням, але не хаотичний, а дивно помережаний фрагментами строфічного впорядкування, організований ширшими інтонаційно-синтаксичними хвилями, так що виникають своєрідні перехідні форми між строфізмом і астрофізмом.

Деякі строфоїди графічно відокремлюються найчастіше зі зміною розміру; проте Шевченко не вважає графічний поділ основним принципом ритміко-строфічної сегментації: розміри можуть переплітатися в межах не лише одного строфоїда, а й однієї синтаксичної конструкції. Текст у багатьох випадках членується відповідно до композиційно-сміслових зрушень.

Отже, жодної монотонії – поліметрія й полістрофія. І водночас – фрагменти артистичного строфування в текстах 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складовика й 4-стопного ямба: індивідуальні строфічні утворення – на початку творів, напр., у російськомовній поемі “Тризна”, у “Посвященні”, де гармонійно поєднуються всі способи римування, у перших тринадцяти рядках – Я4–АbАbСdССdдЕЕд:

Душе с прекрасным назначеньем  
Должно любить, терпеть, страдать;  
И дар Господний, вдохновенье,  
Должно слезами поливать.  
Для вас понятно это слово!..  
Для вас я радостно сложил  
Свои житейские оковы,  
Священнодействовал я снова  
И слезы в звуки перелил.  
Ваш добрый ангел осенил  
Меня бессмертными крылами  
И тихостройными речами  
Мечты о рае пробудил.  
[14, I, 158].

Або інкрустація тексту стилізованими під фольклор ліричними піснями-танками; як у “Гамалії” – п’ятивірші (4+4), 6, 5, 6 (з варіантами): ААbbА ХСdдС ХЕffЕ (“У туркені, по тім боці”). Домінантним ритмічним фоном у багатьох ліро-епічних та ліричних творах залишається силабічний розмір генетично народнопісенного 14<sub>8</sub>-складовика, який накидає схему чотиривірша ХАХА..., подеколи (на початку текстів) розширеного за рахунок додаткових римових суголосів.

Щодо 12<sub>6</sub>-11<sub>6</sub>-складового вірша, то, напр., у поемі “Кавказ” (1845) маємо два типи його ритміко-строфічного й фонічного впорядкування: у першому – двовіршеві зачини з чистим 12-складовиком (6+6) і парним римуванням жіночих клаузул АА (“За горами гори, хмарою повиті / Засіяні горем, кровію политі”); і в другому – попарно чергуються 12<sub>6</sub>-складові й 11<sub>6</sub>-складові рядки, а за тим перші і другі “змережані” у складнішому римовому візерунку – одинадцять рядків від “І тебе загнали, мій друже єдиний”: ААbbCCdEdEd. Отже, і 12<sub>6</sub>-11<sub>6</sub>-складовий вірш – не застиглий у якихось одній-двох унормованих моделях; він підкоряється загальній інтонаційно-смісловій динаміці.

У поемі “Невольник” (1845) з’являється цікава епічна вставка – стилізація жанру думи, у якій поет додержується основних правил її побудови. Це астрофічний текст із нерівноскладовими довгими й короткими віршами зі спорадичним (досить густим) ланцюговим римуванням; рими – за фольклорним зразком – переважно дієслівні (із 30 рим 24 дієслівних). Семикратні, шестикратні повтори римових суголосів утворюють ніби своєрідні “уступи”, кожен із яких становить семантично-синтаксичну цілісність. Але оригінальність цієї думової стилізації в тому, що її “заплачка” (вісім рядків від першого “У неділю вранці-рано”) версифікаційно пов’язана з попереднім текстом поеми, тобто укладена впорядкованим 14<sub>8</sub>-складовиком із традиційною римострофічною схемою ХАХА...:

У неділю вранці-рано  
Синє море грало,  
Товариство кошового  
На раді прохало:

“Благослови, отамане,  
Байдаки спускати,  
Та за Тендер погуляти,  
Турка пошукати”

[14, I, 216].

Вільний, нерегулярний астрофічний власне думовий вірш починається з наступних рядків (який, зрештою, виглядає певними модуляціями того ж 14-складовика):

Чайки і байдаки спускали,  
Гарматами риштовали,  
З Дніпрового гирла широкого впливали...

і т. д. [14, I, 216].

У період “Трьох літ” тривають і пошуки вільних ненормативних форм у римарії Шевченка. Зокрема, у сатиричних поемах цього періоду посилюється частка неточних і приблизних рим. Так, у поемі “Сон” (“У всякого своя доля”, 1844) знижується рівень звукової точності рим (до 46,4%) і відповідно посилюється роль неточних і приблизних (31,2% і 22,4%, у сумі – 53,6%). У поемі “Єретик” (1845) точним римам належить 49,2%, а неточні (33,1%) і приблизні (17,7%) разом становлять 50,8%.

У політичній сатирі (комедії) “Сон”, одному з ліро-епічних шедеврів Шевченка, рими, у яких поєднується і контрастує російська і українська мова, виступають одним із засобів іронії, напр., у характеристиці царського двора: *параду – гуляти – пала́ты, ца́риця – бадьори́ться, в пу́зо – ту́за*; широко використовується просторічна й вульгарна лексика: *дива́ – чорта з два́, просвище́нны – мерзе́нный* та ін.

У цілому поширюється семантика поетичної образності. Освоюючи новий матеріал, скажімо, про події національно-визвольної війни в Чехії (початок XV ст.) в історичній поемі “Єретик” (“Іван Гус”, 1845), поет упроваджує

публіцистичну лексику в рими, що відповідає його сатиричним завданням: *проклятий – прелати, Ватикані – ченцями, дяки – гадюки, кари – тіарі, ворони – барони* тощо. Не випадково комбінована рима домінує в обох поемах (у “Сні” – 61,7%, у “Єретику” ще більше – 73%).

Пафос іронії та сатири визначає відповідний колорит рим і в інших Шевченкових творах середини 1840-х рр., зокрема у вже згадуваній поемі “Кавказ” (1845) і посланні “І мертвим, і живим” (1845). Приміром, у поемі “Кавказ”: *псарям – царям, ми – костьми, ми – тюрми, навчим – почім, голу – волю, дає – в кайдаках, престолі – голі, темні – непросвіщенні* та ін. У посланні “І мертвим, і живим”: *країну – руїну, славу – лукавих, з усієї сили – слов’янофіли, на купах – трупах, недоріку – каліку, не чують – торгують, кричите – не на те – дерете, гречкосіїв – чужії, України – чужини, пани – гетьмани, не скверніте – на світі, читайте – научайтесь – не цурайтесь* та ін.

Одночасно у “Псалмах Давидових” (1845) розробляється новий “високий стиль” церковнослов’янської лексики, який набуде особливої ваги в пізніших творах Шевченка, написаних уже після його визволення, зокрема в поемах “Неофіти” й “Марія”. У римові співзвуччя входять біблійні імена й назви, напр., *вським – Іаков, Іерусаліме – чужині*; церковнослов’янська лексика і фразеологізми: *немає – благає, неволі – глаголи, восхвалили – одпочили, врачує – не всує, благає – помагає, обоюду – людям, окаянна – кайдани* тощо.

У поемі “Наймичка” (1845), яка поклала початок соціально-психологічній реалістичній тенденції у творчості поета (на відміну від романтичної ліро-епіки раннього періоду), використана “стилістика народної пісні і казки”, що відгукнулося в римарії посиленням звукової точності; точних рим тут – 57,4%.

Як відомо, природний процес творчої еволюції Шевченка був штучно, насильницьки зламаний у зв’язку з його арештом та ув’язненням у Петербурзькому казематі III відділення й подальшим засланням після погрому Кирило-Мефодіївського братства. За свідченням В. Лазаревського, “сидячи у фортеці перед відправкою у заслання, Шевченко на полях якоїсь книги, даної йому для читання, написав багато віршів. Відрізав ці стьошки і виніс у чоботях” [14, II, 446]. Так сформувався новий, багато в чому переломний поетичний цикл, який пізніше одержав назву “В казематі” (1847).

У новому циклі вперше було використано класичний 4-стопний ямб як монометричний розмір, що демонструє багатоманіття ритмічних форм (раніше ямбічний 4-стопник фігурував лише як компонент поліметричних композицій). Класичний 4-стопний ямб стимулював широку розробку творчих потенцій точної рими. Точність стає певним звуковим еквівалентом упорядкованості ритму в 4-стопному ямбі.

Зразком гармонійної відповідності ритму і смислу може слугувати славнозвісний вірш-ідилія “Садок вишневий коло хати”.

Про наскрізну семантизацію його поетичної мови свідчить, зокрема, різноманітність і змінність ритмічних форм 4-стопного ямба.

Динаміка форм у першій його строфі (чергування IV, II і III ритмічних форм) змінюється стійкою моделлю в найдилічній другій строфі, прозорість якої стала наслідком майже наскрізної витриманості однієї IV ритмічної форми, зрушеної тільки в кінцівці (зі співом соловейка), де з’являється VI ритмічна форма. Ефект прозорості поширюється й на наступну строфу, що трохи урізноманітнюється у другому рядку (III ритмічна форма); однак у кінцівці та ж тема соловейка знову викликає ту саму ритмічну VI форму, яка стає ритмічним

курсивом слухових образів – “затихло все”, тільки чути солов’їний спів.

У вірші використані звукові і смислові ефекти наскрізної рими. Твір, як знаємо, строфований трьома п’ятивіршами. Перший вірш – “Садок вишневий коло хати” – задає наскрізну риму для кожної з наступних строф: “Сім’я вечерея коло хати”, “Поклала мати коло хати”; рими: *хати* – *дівчата*, *хати* – *научати* і (знову) *хати* – *дівчата*. Три інші рими в кожному із п’ятивіршів римуються між собою, але щоразу по-різному: *гудуть* – *йдуть* – *ждуть*; *встає* – *подає* – *не дає*; *своїх* – *коло їх* – *не затих*. Так утворюється гармонійна, симетрична строфіка твору, яка і справляє враження дивовижної чистоти, ясності й прозорості, про що мовилося раніше. Метрико-строфічна модель твору:

AbbAb	ЖччЖч
AccAc	ЖччЖч
AddAd	ЖччЖч

Майже всі рими у звуковому плані точні, жодної неточної. Риму *хати* – *дівчата* слід зарахувати до приблизних, але ця приблизність ближча до точності, ніж до неточності.

Отже, домінування точної рими над неточною – основна тенденція римотворчості циклу “В казематі”. Якщо у творах попереднього періоду панували неточні і приблизні рими, то це було пов’язано насамперед із розміром 14-складовика, який у поета асоціювався з найбільшою свободою у створенні римових співзвуч і строфічної організації. А 4-стопний ямб асоціюється з точністю.

Римування в ямбах, як правило, вільне, із безсистемним чергуванням різних способів сполучення, що сприяє утворенню унікальних нетотожних строф (строфоїдів).

Як людина феноменальних морально-психологічних і творчих здібностей, Шевченко не тільки не капітулював перед обставинами, а й зумів мобілізувати всі свої вітальні й духовні сили, що привело до вибуху творчої енергії. У 1847–1848 рр. його продуктивність досягла апогею. Якщо до заслання він написав 63 твори (26% усієї творчої спадщини), а після заслання, за п’ять років, – 60 творів (≈25%), то за чотири неповних роки заслання, коли поет іще міг писати й малювати, ним було написано 121 твір (50%) [8, 11]. 1848 рік – пік творчої активності: за один рік з’явилося 59 творів!

У період заслання відбувається оновлення поетичного інструментарію. Метрико-строфічний і фонічний репертуар 1847–1848 рр. суттєво урізноманітнюється. Не задовольняючись арсеналом напрацьованих форм, поет експериментує у сфері багатьох силабічних розмірів – 8-складового, 10-складового і 13-складового, варіює 14-складовик, знову вдається до імітацій думи (напр., у баладі “Хустина”) та ін. У сфері рим зменшується їхня залежність від розміру. 14-складовий вірш не обов’язково тяжіє до неточних співзвуч, а 4-стопний ямб – до точних. Загалом і там, і там переважають рими точні, часто точні флективні. Однак флективні точні рими цікаві і в композиційному, і у смисловому планах. Так, у вірші “NN” (“Мені тринадцятий минало...”) ланцюжок із п’яти дієслівних рим *гріло* – *почервоніло* – *запаліло* – *почорніло* – *помарніло* не лише фіксує співвідношення світла й кольору, пов’язані з образом сонця, а й несе додаткове соціально-психологічне навантаження, виступає як певний знак-символ.

Неточні і приблизні рими залишаються постійним елементом Шевченкової римотворчості. Асонанси помітні, зокрема, у віршовому посланні “А. О. Козачковському” (“Давно те діялось. Ще в школі...”): *не ста́не* – *Украї́на*, *понад Ура́лом* – *поза ва́лами* та ін.

Таблиця 4. Вірш у поетичному циклі “В казематі”

Твір із циклу “В казематі”	Кількість рядків	Розмір	Не-точні рими		Точні рими		При-близ-ні		Римування
			Комбіновані	Флективні	Комбіновані	Флективні	Комбіновані	Флективні	
“Згадайте, братія моя...”	24	Пк (Я4 – 14-скл. – 10)	1	1	3	2	1	Я4-аВаВсDDcEffEEf 14-скл.– AA →XBXB...	
I. “Ой одна я, одна...”	16	13-скл.(6+7)	1	1	2			xAxA...	
II. “За байраком байрак”	34	13-скл. (6+7)→Ан2	3	1	6	4	3	В.р.(аВаВсСdDeeDffDqq HeeHHee...)	
III. “Мені однаково, чи буду...”	23	Я4	4		7	2	1	AbAbbCCddEExFqFqAbbAbAb	
IV. “Не кидай матері, казали...”	37	Я4	4	3	3	7	2	1	В.р.(AbbAcDDcEffEEfqqhhq...)
V. “Чого ти ходиш на могилу...”	66	ПК (Я4-12-скл.–34-скл.–20)	1		5	13			Я4-АabbAAbxbCCb 14-скл. – ХАХА... 13-скл. – ХаХа...
VI. “Ой три шляхи широкії...”	32	14-скл.	1		1	3	4		ХАХА...
VII. Н. Костомарову (“Веселе сонечко ховалось...”)	27	Я4	5		6	3	2		В.р.(AbbAbCddCCeeffQQf...)
VIII. “Садок вишневий коло хати...”	15	Я4			2	5	2		AbbAb AccAc AddAd
IX. “Рано-вранці новобранці...”	34	15-скл. (8+7)–10 Я4 – 1 14-скл. (8+6)–23		1	3	6	1	2	15-скл. – ХаХаBBcDDc Я4, 14-скл. – В.р.
X. “В неволі тяжко, хоча й волі...”	14	Я4		1	2	4			AbbAAbCCddCCdd
XI. Косар (“Понад полем іде...”)	25	вар. 14-скл. (66885)	1		5	4			aaBВа
XII. “Чи ми ще зійдемося знову?”	13	Я4		1	1	2	3		AbAbCCdEEFFd

Силабічний вірш цього періоду доволі цікавий своїм римуванням. У 8-складовому вірші (4+4) переважає парне римування з варіантами (“Ой стрічечка до стрічечки...”, 1847; “Та не дай, господи, нікому...”, 1848; “Туман, туман долиною”, 1848 та ін.). Різноманітне римування у варіаціях 14<sub>8</sub>-складового вірша: (4+4)+5 – ААв ССв (“Породила мене мати”, 1848); 5585 – ааХа (“І багата я...”, 1848) та ін. Таке композиційно-ритмічне розмаїття й водночас прозорість, симетричність наспівного силабічного вірша суттєво відрізняє його від раніших одноманітніших 14<sub>8</sub>-складових структур.

У 4-стопному ямбі також діють принципи вільного римування і строфування. У коротких ліричних віршах виникають індивідуальні артистично впорядковані строфічні утворення; напр., у таких творах, як “Мов за подушне, оступили” – метрико-строфічна модель із тринадцяти рядків: Я4–AbAbCddCCeeFF; або “Якби зустрілися ми знову” – сімнадцять рядків Я4 –AbAbCCbDDeFFeDggD. До них подібна ціла серія чудових силабічних мініатюр, стилізованих під народні пісні-танки; напр., 13-складовик у пісні “Якби мені черевики” із шестирядковим строфічним візерунком AAbCCb; варіація 14<sub>8</sub>-складовика в чотирирядковій строфі aaХа в пісні “Полюбилася я..”; строфований п’ятивіршами 8-складовик у романсі “І широкою долину...” – ABABx CCDe FFGGe або семивірші в пісні-танку “Якби мені, мамо, намисто” з варійованою силабікою (4+5) → (4+6) → (4+4)... – AAAABBc DDEEFFc GGAANHc та ін.

Тенденції розвитку вірша поета в період після заслання простежуються на прикладі таких знакових ліро-епічних творів, як поема “Неофіти” (1857) й особливо “Марія” (1859). “Неофіти” – поліметрична композиція, у якій домінують 4-стопний ямб (82,8%) чергується з невеликою кількістю 14-складового вірша (17,2%). У 4-стопному ямбі панують точні рими; загалом усі види рим граматично різноманітні, комбіновані, що, очевидно, стимулювалось освоєнням нової теми. Водночас послаблюються метричні пута за рахунок розриву суцільного римування холостими рядками. Виникають строфічні перенесення тощо.

У 14-складовому вірші точні й неточні рими з’являються в рівних пропорціях, а в сумі неточних і приблизних виявляється більше, ніж точних; серед точних переважають флективні.

**Таблиця 5. Рима в поемі “Неофіти” (1857).  
Поділ за звуковою функцією**

Точні						Неточні								Приблизні							
Жо	Жз	Мо	Мз	До	Дз	Жо	Жз	Жо+Жз	Жз+Жо	Мо	Мз	Мо+Мз	Мз+Мо	До	Дз	Жо	Жз	Мо	Мз	До	Дз
43	3	29	30	–	–	6	4	23	28	1	6	3	2	–	–	25	1	–	–	–	–
Загалом точних – 105						Загалом неточних – 73								Загалом приблизних – 26							

**Таблиця 6. Рима в поемі “Неофіти” (1857).  
Поділ за розмірами**

4-стопний ямб						14-складовик					
Точні		Неточні		Приблизні		Точні		Неточні		Приблизні	
Комбіновані	Флективні	Комбіновані	Флективні	Комбіновані	Флективні	Комбіновані	Флективні	Комбіновані	Флективні	Комбіновані	Флективні
53	37	56	3	17	3	5	10	15	–	5	–
Загалом – 169						Загалом – 35					

Найбільша за обсягом із пізніх творів Шевченка поема “Марія” написана 4-стопним ямбом, за винятком невеличкого пісенного фрагмента (рядки 130–135, пісня Марії “Раю, раю, / Темний гаю!” – варіація 14-складовика). Дослідники звернули увагу на те, що “домінантою стилю” поеми виступає



“взаємопроникнення контрастних елементів на різних рівнях” – “від словника й кінчаючи віршованим рядком, що розривається переносами” [10, 200]. Цей синтез контрастів на рівні віршової форми виявляє себе в парадоксальних особливостях. З одного боку, класичний розмір 4-стопного ямба, із другого – цілком неklasичний спосіб його римування, ознаки якого вже були помітні в поемі “Неофіти”. Інтонаційно-синтаксична й ритмічна конструкція поеми “Марія” вирізняється не так різкими переносами (enjambement’s), як розривами римових співзвуч – засобом періодичного впровадження холостих, неримованих рядків, а також нерідких випадків появи достатньо віддаленої, у три-чотири-п’ять рядків, рими. “Освоєння неповного римування” (за висловом М. Гаспарова) вже траплялося в “Гайдамаках” і деяких ранніх ліричних віршах поета. Одним із джерел неповного римування в російській поезії був, на думку М. Гаспарова, “вплив перекладів із Гейне” [2, 196]. У Шевченка – інші джерела. Це насамперед поділений навпіл 14<sub>8</sub>-складовий вірш народнописанного походження, де парні рядки римуються, а непарні – холості. Очевидно, у пізніх Шевченкових творах його 4-стопний ямб перейняв деякі стильові особливості, властиві раніше тільки зазначеному силабічному розміру, а також стилізаціям дум. Не можна оминати увагою і європейський, а також російський слід, скажімо, М. Лермонтова, хоч в останнього напівримовані трискладовики (“Воздушный корабль”), а в Шевченка – 4-стопний ямб. У російській поезії, як зазначає М. Гаспаров, неповне римування “слабко проникає в 4-стопний і 6-стопний ямб” [2, 197].

Оригінальні рими в поемах “Неофіти” й “Марія” і з погляду клаузульного ритму. У цьому аспекті віршостилістика творів, написаних в останні роки життя поета, суттєво відрізняється від його раннього стилю. Якщо, приміром, у поемі “Гайдамаки” орієнтація на народнописанну стихію визначила абсолютне панування жіночих (парокситонних) рим (593 рими з 742, тобто ~80% словника рим; відповідно 149 чоловічих рим дають усього 20%), то в поемах “Неофіти” й “Марія” помітно посилюється роль чоловічих (окситонних) рим, що в цілому характерно і для російської поезії. У поемі “Неофіти” чоловічим римама належить 35%, жіночим – 65,2%; у поемі “Марія” показовіша картина: жіночі рими домінують, але з невеликою перевагою – 53,9%, чоловічих рим – 46%; проте в обох поемах чоловічі домінують у точних римах, а жіночі – у неточних і приблизних. Рими окситонні й парокситонні ніби врівноважують одна одну. Напрошується висновок про те, що римовій системі пізнього Шевченка вже не притаманна така очевидна домінантна народнописанна настанова; утворюється синтез фольклорних елементів із власне літературними; обидві традиції потужно розвивалися до кінця творчого життя поета.

**Таблиця 7. Рима в поемі “Марія”**

Точні комбіновані						Точні флективні						Неточні комбіновані								Неточні флективні				Приблизні			
Жо	Жз	Мо	Мз	До	Дз	Жо	Жз	Мо	Мз	До	Дз	Жо	Жз	Мо	Мз	Жо+Жз	Жз+Жо	Мо+Мз	Мз+Мо	До	Дз	Жз	Жз+Жо	Мо+Мз	Мз+Мо	Жо	Мо
38	-	22	22	-	-	18	6	42	29	-	-	43	2	5	12	24	18	13	10	-	-	3	3	2	3	35	2
Загалом точних – 177												Загалом неточних – 138														Загалом приблизних – 37	
Загалом рим у поемі “Марія” – 352																											

У Шевченкових творах після заслання не зменшується (як часто вважають), а збільшується роль флективних рим: у поемі “Марія” загалом їх відсоток дорівнює 30,1%, а серед точних рим – 53,7%. Очевидно, у своїх пізніх творах Шевченко менше надавав значення конструювальній функції рими – як композиційній та ритмічній, так і звуковій та смислової. Певною мірою це пов’язано зі впливом біблійного стилю, пророцької, біблійної традиції, до якої поет тяжів в останні роки життя. Шевченко не втратив свого пісенно-мелодійного дару, тільки тепер менше приділяв уваги звуковим оздобам. Водночас у поемі “Марія” знаходимо дуже виразні, яскраві зразки точної, неточної і приблизної рим. Неточні (асонанси): *го́род – го́лос; вдова́ – буквар; Івась – не вдавсь; труні – тюрмі* (переміщення звуків “тру – тюр”); у *бур’яні – амінь* (переміщення “ні-інь”). Приблизні: *Мойсе́я – есеї* тощо.

Смислова функція рими підкоряється локальнішим, предметнішим завданням реалізації авторського задуму. Так, у поемі “Марія” головним образним мотивом стає саме ім’я головної героїні – Марія, яке структурує увесь процес розгортання поетичної мови, особливо в кінці ритмічного ряду. Сакральним характером образу Марії визначається відповідна смислопороджувальна асоціативність у рими. Домінантний суголос “Марія – Месія” акцентує материнський аспект авторського задуму, повторюючись у тексті поеми майже десять разів у різних граматичних формах: *Марі́я – Месі́ю, Марі́є – Месі́ю, Марі́ї – Месі́ї* або у зворотному порядку *Месі́ю – Марі́я, Месі́ї – Марі́є! – раді́є, Месі́ї – Марі́є*. Близька за значенням рима зі словом “святі́є”: *святі́є – Марі́я, Марі́є – святі́є*. У репертуар рим потрапляють й інші біблійні топоси й мотиви: *Єрусали́ма – незру́ме, Ієремі́я – Месі́я, рава́ї – нові́й, архієре́ї – фарисе́ї, архієрей – плебе́й, Єлео́ні – вісо́ні, на майда́ні – Оса́нна!, Єлизавета́ – у Назаре́ті, у синаго́гу – Бо́га* та ін. Суголосно біблійним джерелам архаїзується лексика рим, яка вбирає церковнослов’янізми, приміром, *не зру́ї – утру́ї*. Щодо строфіки, то в цих, як і в багатьох інших поемах, Шевченко не ставив перед собою спеціального строфічного завдання. Різні строфоїди з вільним римуванням поділяються на фрагменти за композиційним принципом. Завдяки наскрізним римам виникають певні внутрішні форми строфування, як, напр., у риторичному вступі – від початку “Все упованіє моє..” й далі вісімнадцять рядків: *аВааВсВВссDDeВВееВ...*

На відміну від високого за стилем поетичного вступу, основна нарративна частина поеми “Марія” скомпонована розмовною мовою (на подібному стилістичному контрасті побудована поема О. Пушкіна “Мідний вершник”). Відповідно церковнослов’янізми поєднуються з побутовою, повсякденною лексикою, напр., *возвісти́ть – горі́ть – сиді́ть*, що, очевидно, пов’язано із задумом поета зобразити Марію не так небесною, як земною жінкою, і навіть більше – бездомною, кинutoю та зневаженою всіма прибудуою, “покриткою”, про що свідчить десакралізований фінал: “Ти ж під ти́ном, / Суму́ючи у бур’яні / Уме́рла з голоду. Амінь”.

Поема “Марія” успадкувала плідні традиції попереднього віршового досвіду, зокрема, в утворенні ланцюгових рим (трикратних, чотирикратних, п’ятикратних і більше), що надають твору композиційної і смислової цілісності. Напр., п’ятикратні (усі флективні, дієслівні): *вихожа́в – сія́в – віта́в – сто́яв – засія́в; спа́ли – не купа́ли – сполоска́ли – захова́ли – нагодува́ли*. А от кількість приблизних рим скорочується (близько тридцяти в поемі “Марія”, у “Гайдамаках” їх було вдвічі більше).

Отже, одні версифікаційні тенденції у процесі творчої еволюції розвивались і ставали домінуючими, інші модифікувалися під впливом нових стильових формант. Цей процес не міг розгорнутися повною мірою через передчасну й

раптову смерть поета. У цілому в еволюції рими і строфіки Шевченка можна виокремити два основні етапи: ранній, романтичний, до ув'язнення (1837–1847) і роки заслання та після нього (1847–1861).

У ранній період “бурі й натиску” – десятиліття до заслання – поет експериментує з віршовою формою. У римарії ведуться активні пошуки й розробка ненормативних неточних і приблизних рим, у багатьох випадках граматично різнорідних, комбінованих, насамперед у 14<sub>8</sub>-складовому, генетично народнописенному вірші та інших силабічних розмірах, меншою мірою – у чотиристопному ямбі. У цей період цілком переважають жіночі рими, у неточних – комбінації жіночих відкритих і закритих клаузул (Жв+Жз, Жз+Жв). Чоловічих рим значно менше, дактилічні – рідкість. Шевченко одним із перших у європейській поезії почав практикувати збагачені народнописенним досвідом асонанси, які й сьогодні вражають своїм виразним звучанням і оригінальною семантикою. Мистецтву створення неточних рим навчалися в Шевченка на початку ХХ ст. українські модерністи.

У строфіці поет застосовує принципи строфічного й астрофічного групування віршів. У ранніх творах на основі народнописенних ритміко-строфічних структур куплетної будови й дум він розробляє нові метрико-строфічні моделі силабічного й силабо-тонічного вірша. У силабіці – т. зв. “барокову строфу”, у силабо-тоніці – своєрідні композиції 4-стопного ямба з вільним римуванням і нерівними асиметричними строфами (строфоїдами).

В епіці переважають поліметрія та астрофізм, найяскравіше репрезентовані в героїко-романтичній поемі “Гайдамаки”. До вироблених у цій поемі оригінальних строфічних форм належать індивідуальні строфічні утворення в коротких фрагментах 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складового вірша та 4-стопного ямба з віртуозним ланцюговим римуванням; а також своєрідні субстрофи на початку великих строфоїдів, скріплених наскрізними римами.

У роки заслання та після заслання спостерігається поворот до класичності: на рівні ритму й метру – до 4-стопного ямба, на рівні рими – до точності співзвуч, на рівні строфіки – до більшої структурованості строфічних композицій. Скажімо, точність як звуковий еквівалент 4-стопного ямба продемонстровано в ліричному циклі “В казематі” (1847). У точних Шевченкових римах, які тяжіють до флективності, посилюється роль односкладових, чоловічих рим, що певною мірою говорить про переорієнтацію з фольклорних на літературні традиції. Хоч народна пісня залишається невичерпним джерелом поетового віршотворення.

Водночас класичність і традиційність у Шевченка помітно трансформована й суб'єктивована, вона несе на собі яскравий карб його свободолюбного, вибухового характеру, що не терпить регламентацій. Класичність і нормативність 4-стопного ямба розхитується, зокрема, засобом неповного й вільного римування. У поемах “Неофіти” (1857) і “Марія” (1859) неповне римування – показник не лише настанови на простоту і природність художньої мови, а й впливу близького до прози біблійного стилю. Загалом в останній період творчості поета семантичний і звуковий репертуар рим оновлюється за рахунок біблійної архаїки та церковнослов'янїзмів.

Отже, і у змісті, і у віршовій формі своїх творів Шевченко постає як видатний поет-романтик, який не додержується канонів, вільно і творчо переробляє різні елементи народнописенних і літературних традицій. Утім “ірраціональність геніального” погано піддається формулюванню. Як зазначав Г.-Г. Гадамер, “поняття генія <...> – це спосіб вияву <...> живлющого духу, бо на противагу непорушній правильності, притаманній школярству, демонструє вільний запал й водночас – оригінальність, яка стає зразком” [1, 58].

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Гадамер Г.-Г.* Істина і метод. Основи філософської герменевтики / Перекл. з нім. – К., 2000. – Т. 1.
2. *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Строфика. – М., 1984.
3. *Діброва С.* Словник рим Т. Г. Шевченка. – Сімферополь, 2004.
4. *Качуровський І.* Фоніка. – Мюнхен, 1984.
5. *Качуровський І.* Строфіка. – Мюнхен, 1967.
6. *Колесса Ф.* Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка // *Колесса Ф.* Фольклористичні праці. – К., 1970.
7. *Коптілов В.* Деякі мовні особливості Шевченкової рими // *Мовознавство.* Наукові записки. Т. XVII. – К., 1962.
8. *Костенко Н.* Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка: Методична розробка з курсу віршознавства. – К., 1994.
9. *Мальцев В.* Українське віршування перших десятиріч XIX століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06. – Тернопіль, 2007.
10. *Смілянська В., Чамата Н.* Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів. – К., 2000.
11. *Стеценко Л.* Із спостережень над римою в ранній творчості Шевченка // *Зб. нр.* п'ятої наукової шевченківської конференції. – К., 1957.
12. *Чижевський Д.* Історія української літератури. – К., 2003.
13. *Шевченківський словник:* У 2 т. – К., 1976. – Т. 1.
14. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. – К., 1989.

Отримано 29 жовтня 2010 р.

м. Київ



Олександр Астаф'єв

УДК 82.091.09.27

### РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ “BIULETYN POLSKO-UKRAIŃSKI”

У статті розглянуто рецепцію творів Тараса Шевченка на сторінках журналу “Biuletyn Polsko-Ukraiński”, проаналізовано переклади, велику увагу приділено проблемам шевченкознавства, відгукам на нові видання поета, статтям про його творчість і її значення для розвитку українсько-польських літературних взаємин.

*Ключові слова:* рецепція, українсько-польські взаємини, діалог, переклад, інтерпретація, шевченкознавство.

*Oleksandr Astafyev. The reception of Taras Shevchenko's works in “Biuletyn Polsko-Ukraiński”*

The paper studies the reception of Taras Shevchenko's works on the pages of the journal “Biuletyn Polsko-Ukraiński”. The author analyses translations, research papers and reviews of new editions of Shevchenko's oeuvre, articles on his work and its significance for the development of Ukrainian-Polish literary relations.

*Key words:* reception, Ukrainian-Polish relations, dialogue, translation, interpretation, Shevchenko studies.

“Biuletyn Polsko-Ukraiński” – місячник, а згодом тижневик, що виходив у Варшаві в 1932–1938 рр. Він знайомив польське суспільство з українською культурою, історією та перебігом польсько-українських стосунків у минулому й на той час, став трибуною ідеї польсько-українського зближення, яку проголошувало Польсько-українське товариство. У статуті цього товариства було чітко окреслено пріоритети польсько-українського діалогу: “Мета об'єднання – праця над поглибленням і розбудовою польсько-українського зближення, а засобами для цієї мети є: а) вивчення і пропаганда необхідності врегулювання польсько-українських стосунків; б) ведення періодичних і неперіодичних видань, видання книг, брошур, гравюр та інших публікацій;