

Дебют

Катерина Красножон

УДК 821.161.2 Стороженко 7 Закох. чорт

ФОНОРИТМІКА ОПОВІДАННЯ “ЗАКОХАНІЙ ЧОРТ” ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА

У межах студії над звуковою організацією оповідання Олекси Стороженка “Закоханий чорт” розглянуто вживання довгих і коротких паралельних фонетичних форм, якими письменник послуговується відповідно до природної вимови і вибір яких впливає на ритмічність художньої прози. На основі аналізу трьох характеристик ритму (складової, синтагматичної та інтонаційної) встановлено, що відхилення від умовної ідеальної ритмічності у творі мінімальне: текст сприймається як глибоко закорінений у питому ритмомелодику і водночас позначений колоритністю ідіостилю.

Ключові слова: фоніка, ритм, склад, такт, синтагма, наголос, інтонація, паралельні фонетичні форми, ідеальна ритмічність.

Kateryna Krasnozhon. Phonic Rhythm of Story “Devil in Love” by Oleksa Storozhenko

The article deals with the issues of prose sound structure based on the story “Devil in Love” by Oleksa Storozhenko. The researcher considers the usage of both long and short phonetic parallel constructions (forms) related to the rhythmic patterns in prose. Due to three specific levels of the rhythmic structure, such as syllabic, syntagmatic and intonational, deviations from the given metre, i. e. modifications of the rhythmical patterns, are not significant here. As a result, the text is perceived as deeply rooted in authentic rhythm and melody, and marked with the colorful idiostyle as well.

Keywords: phonics, rhythm, syllable, audio unit, syntagma, accent, intonation, parallel phonetic forms, ideal rhythm.

Надзвичайно важливий чинник гармонійної єдності формозмісту – звукова організація художньої мови – включає в себе як фонічну, так і ритмічну царини літературного твору. Звук, звучання в найширшому розумінні охоплює й ритм. І навпаки: ритм у найзагальнішому сенсі (як одна із властивостей руху – способу існування матерії) взаємопроникає з іншими формами її існування, зокрема й зі звуком.

У вужчому розумінні фоніку трактують, з одного боку, як звукову сферу художньої мови, а з другого – як галузь літературознавства, що досліджує цю сферу. Тому варто внести деякі термінологічні корективи. Для уникнення різночитань доцільно було б називати фонікою лише об’єкт дослідження, тобто звукові властивості літературного тексту, а науку, що розглядає ці властивості, – фонологією (подібно до опозицій “жанристика/жанрологія”, “поетика/поетологія” тощо). А втім, термін фонологія в мовознавстві вже стійко асоціюється з функціональною фонетикою – вивченням звукових типів (фонем). Тому, на наш погляд, слід також розрізняти фонологію мовознавчу і літературознавчу. Так само, як розрізняють і стилістику.

У довідкових виданнях під фонікою здебільшого мають на увазі звучання віршованих творів [12, 802–804; 8, 46–47; 17, 379; 13, 541–542]. За І. Качуровським, фоніка (тут він уживає цей термін у значенні наукової дисципліни) “досліджує естетичну вартість звуків у мистецькому творі

(переважно – віршованому) та аналізує й класифікує їх відповідно до цієї вартості. Насамперед об'єктом аналізу стає добір певних фонем, їх фреквентність та послідовність” [7, 9]. І тут теж потрібні корективи: звукова організація художньої мови, зокрема фоніка й ритміка, безперечно, охоплює не тільки поезію, а й прозу. Отож і літературознавча фонологія має своїм об'єктом звучання не лише віршованих, а й прозових текстів.

Художня досконалість творів досягається не тільки завдяки тому, що їх автори звертаються до актуальних тем, створюють непересічних або, навпаки, типових персонажів, уміють заінтригувати читача карколомним сюжетом і цікавими композиційними знахідками. Своєрідною “візитівкою” письменника стає й звукове та ритмічне інструментування художньої мови: упізнаємо автора не лише за його улюбленими тропами і фігурами, а й завдяки індивідуальним особливостям фоніки, зокрема співвідношенню милозвучності/немилозвучності. Із цим щільно взаємопов'язана й ритміка: довжина, складність чи простота речень, нанизування однорідних членів речення або однотипних синтаксичних конструкцій, частота пауз, ізохронність чи різна тривалість інтервалів між наголосами, плавність або уривчастість, зміна висхідних і спадних інтонацій, наголошених і ненаголошених складів, моментів говоріння й мовчання тощо.

Нечисленні праці українських науковців (переважно мовознавців) присвячені, зокрема, дослідженню мовленнєвого ритму за допомогою експериментально-фонетичних прийомів (Д. Теряєв), просодійній організації прозового тексту (В. Берковець – на матеріалі малої прози В. Винниченка), застосуванню ритму в прозі (Ю. Тріфонова – на матеріалі “Блакитного роману” Г. Михайличенка, Ю. Мосенкіс – про сакральні риси ритмізації в новелі “Модри камень” О. Гончара), ритмові прози як засобу вивчення ідіостилю (І. Жигоренко – на матеріалі англійської, французької, німецької літератур), фоностилем ритму як ознаці ідіостилю (В. Берковець – про доробок О. Забужко), ритмові художнього твору як домінуючому емоційно-когнітивному чинникові естетичної комунікації (С. Луцак – на матеріалі прози І. Франка), ритмові прози В. Вулф (Н. Любарець), особливостям відтворення ритмічної організації оригіналу в перекладі (М. Лук'яненко – про роман Ж.-П. Сартра “Нудота”), мовним засобам ритмізації замовлянь (В. Бондаренко), ритму і цілісності твору (М. Грішман – на матеріалі російської літератури, а про українську такого комплексного дослідження поки що не маємо).

Отже, актуальність обраної теми визначається її новизною як у теоретичному плані, так і в аспекті недослідженості матеріалу української художньої прози з погляду фоноритмічної єдності, де фонічні (анафоричні зачини, наприклад, у “Конотопській відьмі” Г. Квітки-Основ'яненка; суголосся синтагматичних закінчень у казковій прозі: “Був собі дід та баба, а у їх – курочка ряба; та знесла яєчко, не простеє, золотеє. Дід бив – не розбив, баба біла – не розбила. Положили в черепочку, поставили у куточку” [6, 422]), а з мовознавчого погляду фонетичні явища (паузація, наголошування, добір довших або коротших форм тощо) є чинниками ритму, а він взаємопроникає не тільки з фонікою, а й з іншими сферами художньої мови, зокрема із синтаксисом: однотипні, монотонні або ж контрастні за довжиною, побудовою та інтонуванням речення також впливають на ритмічність, а заданий письменником ритмічний код спонукає читача до відповідного членування тексту (на більш-менш однакові за довжиною синтагми) або ж, навпаки, підказує, що намагання рівномірно розставити паузи марні, бо це суперечить природі такого типу письма.

Особливості та еволюцію фоноритміки в українській художній прозі розглядаємо на матеріалі творів різних періодів, жанрів і стилів. У цій статті обрано для аналізу один із найпоказовіших зразків прозописма

Олекси Стороженка, зокрема, тому, що він вправно послуговувався живою, розмовною мовою. Навіть анонімний автор критичної рецензії на його "Українські оповідання" (1863), яка того ж року вийшла в Санкт-Петербурзькому журналі "Современник", стверджуючи, що письменник своїми творами тільки шкодить українській літературі, усе ж завважає мовну майстерність прозаїка: "<...> п. Стороженко чудово володіє малоросійською мовою, і з цього погляду йому належить чи не перше місце серед наших малоросійських письменників. Він засвоїв ту образність, пластичність мови малороса і робить її власне малоросійською мовою, а не російською, у якій російські слова тільки замінені малоросійськими. Але й тут п. Стороженко часто надто манірничає..." [21, 129; переклад мій. – К. К.]

Як бачимо, навіть після похвали анонімний рецензент насамкінець знову не стримується від ущипливого пуанта. Такі докори П. Хропко вважав одзеркаленням позиції часопису, який обстоював реалізм і народність у літературі, та наслідком нерозуміння романтичної природи твору [24, 18, 21]. На наш погляд, це пояснення критичних негацій неповне й певною мірою оправдане, зумовлене часом написання статті (1988). Адже "Современник" за О. Пушкіна та П. Плетньова захоплено вітав і романтичні "Вечори на хуторі біля Диканьки" М. Гоголя, і "Козир-дівку" Г. Квітки-Основ'яненка, а вже Шевченкових "Гайдамаків" назвав "радше жартом, аніж художнім твором" [2, 103].

Що ж до автора "Закоханого чорта", то, зокрема, після цієї анонімної рецензії та звинувачень у сепаратизмі від М. Каткова в "Московских ведомостях" він перестав писати українською мовою. Тож, напевне, це була боротьба не тільки за реалізм. Не інакше, як спрацював і психологічний чинник – несприйняття українського духу, хоч і названого малоросійським. Або ж, сучасними термінами кажучи, менталітету, національної ідентифікації, що постають уже з перших абзаців твору:

"Хоч і лучалось мені деколи навідуватися у рідну Україну [саме так, а цього у й досі часто не терплять наші північні сусіди. Тут і далі курсив мій. – К. К.], так чи довго ж то спочинеш під теплим її крилом?... І знов на край світа мандруєш до чорта з рогами! Зате ж літ у шість, а може, й більше, як із Курської губернії уїдеш у Харківську, то так тобі стане легенько, мов на крилах тебе підняло!.. Та з сього боку Харкова ще не так: з Липець наша Україна теперечки якось Московщиною *дивиться* [а не *виглядає*, як зараз калькують усі ЗМІ. – К. К.] – замість шинків проклята кабащина, постоялі двори на московський звичай; скрізь по дорозі тягнуться московські однокінні телеги, одна до другої попричеплювані[,] як фіги на личку; куди не глянь – усе пилипони з рудими бородами, у лаптях, аж занудить, на них дивлячись. Так, бачите, з сього боку, кажу, ще не так, а от як перехопишся через річку Харків, то хто б не сказав, що се божа сторона!.." [19, 118]. Або в епізоді, коли оповідач зустрічається з волосним писарем, щоб замінити коней: "Подав йому одкритий лист, він подививсь, зараз і прогони вищитав – такий спритний! – і ще накинув кілька верстов залишніх. Видно, що був уже за Харковом: і головою мота, як москаль, щоб патли не лізли йому у вічі, і випинається, і палець засовує за гаплик" [19, 122].

Після прочитання цих рядків стає ще зрозумілішим, за що ж насправді критикували оповідання О. Стороженка М. Катков і анонім. Хто то був – навіть неважливо. Бо до такого типу єзуїтської критики вдавалися й пізніше, і за радянських часів, коли критикували одне, а насправді причиною було щось інше. Оце "щось", про яке писав В. Симоненко: "...щось у мене було і від діда Тараса, і від прадіда – Сковороди". Оце "щось" українського духу, яке вчула московська кінокомісія, забороняючи прокат фільму "Пропала

грамота” (1972 р., режисери – Б. Івченко, І. Миколайчук, сценарій – І. Драча).

Тож виходить, що не лише прогресивні діячі “Современника”, а й до них і після століттями нав’язували нам *наше-не-своє* світосприйняття. Бо ж навіть Агатангел Кримський, уміщуючи ледь не через піввіку в “Літературно-науковому віснику” рецензію аноніма (на думку публікатора, то міг бути О. Пипін), писав: “Вона настільки цікава, що я подаю її нижше в українським перекладі <...>. Ваги своєї критика “Современника” не втратила й досі. Бо й досі вона мусить служити живим докором для тих (на жаль[,] іще численних) наших земляків, які попросту грають ся в ділетантське українофільство” [9, 102].

І справді, ділетантського українофільства й тепер, через іще понад століття, не бракує. Але це не означає, що не могло бути інших оцінок твору. Паралельно з цим передруком і короткою заміткою А. Кримського в ЛНВ “Записки Наукового товариства імені Шевченка” опублікували розлогу студію Івана Стешенка, у першій частині якої автор дуже докладно розглянув історію питання і дійшов висновку, що дослідники Стороженкової творчості (М. Петров, О. Огоновський, В. Н. [1]) відштовхувалися від тієї-таки українофобської критики “Современника” та ніяк не могли вийти за межі її впливу [18, 24–29]. І. Стешенко фахово розглядає доробок письменника, котрого вважає продовжувачем “етнографічно-анекдотичного напрямку Квітки” й зачинателем української школи історичної белетристики [18, 46], і зараховує оповідання “Закоханий чорт” до творів історичного характеру з легендарно-фантастичним сюжетом [18, 23].

На завершення статті вчений пророкує О. Стороженку читабельне майбутнє: “<...> твори Стороженка – справжні взірці прекрасного[,] і в них маємо всі елементи його, – і артистичність частинностей твору, і гармонію спільного і, нарешті, вдатно висловлені високі думки та емоції. Через те його твори мусіли робити на неупереджених сучасників безперечний вплив, – і се мало місце не лише на Україні, а й далі. Твори Стороженка перекладались і на славянські мови[,] і на німецьку, – що свідчить про велике естетичне значіння його хисту. Але твори його матимуть ся не тільки історичне значіння: чисто-артистичні твори не вмирають і тоді, коли зміст їх давно вже відійшов в країну спогадів <...>. Стороженко, як історичний белетрист, Стороженко, як митець-етнограф, – для всякого культурного Українця мусить бути і буде предметом цілком заслуженої уваги ще довго” [18, 46].

І справді, нині вже маємо й компаративістські дослідження Стороженкового доробку [див., наприклад: 14; 16], а оповідання “Закоханий чорт” поряд із Гоголевою “Пропалою грамотою” стало одним із чинників інтермедіального перекодування романтичного тексту позаминулого століття в шедевр українського поетичного, алюзійного кіно, культового фільму століття ХХ-го, який хвилює й підносить український дух нових поколінь, причому вже й геть не романтиків, а сучасних молодих письменників [див.: 15]. Усе сказане вище й зумовило наш вибір цього твору для розгляду фоноритмічних особливостей української прози ХІХ ст.

Стилістична вправність О. Стороженка найповніше виявилася в мові персонажів. Діалоги в оповіданні дуже природні, лаконічні (“– *Чорти ніколи ще не брехали!* – каже чорт. [абзац] – *Чортам ще й дурень віри не няв!* – одрізав дід” [19, 133]), приправлені народним гумором (“– *Не великий гріх спасти одну душу, а там покаєшся та десять загубиш, то тебе ще й по голові поглядять.* [абзац] – *Еге! Хіба проти шерсті!* – прогарчав чорт” [19, 132]; “*чом доброму чортові не допомогти!*” [19, 135]), прислів’ями (“*Не щодня бридня, не все коту масниця!*” [19, 146]) та приказками (“*хоч у рябка очей позичить*”

[19, 146]) і аж ніяк не манірні, що безпідставно закидав Стороженкові критик “Современника”. Недарма ж розмова на сажалці майже без змін лягла в основу одного з містичних епізодів згаданого фільму. У кадрі вона звучить так, ніби написана спеціально для кіно, а не як штучно продекламований/екранізований шматок літературного твору. І повністю гармонує з гоголівською фабулою (у титрах зазначено лише: “По мотивам ранніх произведений Н. В. Гоголя”; імені О. Стороженка не загадано), адже письменників об’єднує не тільки романтичний пафос, а й звернення до народної демонології. Органічність прямої мови підсилюють розмовні слова (*вспіємо, ізо [з], іскушали, виздыхали, видко, спорили, чуприндир, ухо, мерлий, дальш*); різні форми діалектизмів – фонетичні (*ікнеться [гикнеться], орішник, здихати [зітхати], Ордань, Єгорію [Георгію], катержний, кателицький, огер, вечор, відьмечка*), граматичні (*його, йому, тії* у значенні *тої, два вінця*, усічені форми дієслова 3-ї особи однини тепер. часу: *пита, почина*), лексичні (*кожі, приглядуватися, одвічати*) – і навіть влучно дібрані церковнослов’янізми (*чорт сулив їй усі прелесті мира сього; живуть по писанію; спасеніє; покаяніє*). Утім текст не перенасичений такою маркованою лексикою: за винятком кількох слів (здебільшого це історизми: *пилипони*; рідковживані слова: *зух, сажалка, з гіллі на гіллю*), його легко зрозуміє навіть непідготовлений читач.

Закономірно, що довші й коротші паралельні фонетичні форми (прийменники й початкові звуки *у/в, із/зі/з*, сполучники *і/ї*, дієслівні суфікси *-ти/-ть*, постфікси *-ся/-сь*, форми слів *знову/знов, отой/той* тощо) вживаються не відповідно до норм сучасної літературної мови (за принципом уникнення збігів голосних і приголосних: *в, ї* – після голосного перед приголосним; *-ся* – перед словами, що починаються приголосним, а *-сь* – перед словами з початковим голосним і т. д.), а залежно від темпу оповіді: довші форми, збільшуючи відстань між наголосами слів, додають ще один склад до такту, під яким розуміємо ритмічну групу з наголошеного та одного чи кількох ненаголошених складів (рідше – лише з наголошеного) [22, 678], і відповідно – до синтагми, котра складається з інтонаційно об’єднаних тактів (такту), що вимовляються “одним напором видихуваного повітря, без пауз” [22, 591]. Чинний правопис, регламентуючи чергування *у/в* (прийменників і префіксів) та *і/ї* (сполучників і початкових звуків у словах), зазначає: після паузи перед наступним приголосним слід уживати *у* та *і*. Але йдеться тут, на відміну від параграфа про чергування *з/із/зі(зо)*, тільки про ту паузу, яка на письмі позначається розділовим знаком [23, 16–19], що не зовсім відповідає фонетиці української мови, адже в таких випадках пауза фактично важить, що й приголосний звук, а система пунктуації неповно відображає паузацію усного мовлення, бо побудована здебільшого на синтаксичних началах. Зрозуміло, що правопис регламентує саме писемне мовлення, до того ж не тільки в художньому, а в усіх стилях, і це спрощення зроблене для того, щоб тими нормами було зручно послуговуватися не лише філологам. А все ж на цю механістичну залежність чергування прийменників, сполучників та початкових звуків у словах від розділових знаків і поверхове застосування правописних норм іще 1923 р. звертала увагу О. Курило: “З граматики знаємо, що прийменник *у* і *у* приросткове можуть переходити у *в*, тоб-то в *ї* нескладове або дуже близьке до нього артикуляцією в біляб’яльне, і навпаки *в* в *у*, як до того, чи попереднє слово має кінцевий голосовий чи шелестовий звук: він утік, вона втекла, він у хаті, вона в хаті. Цей факт стосується: до тісно сполучених слів, а *по павзі він не повинен би мати силу*” [10, 159; курсив мій. – К. К.]. Подібні зауваги натрапляємо також у виданнях академічних (зокрема, у “Курсі сучасної української літературної мови” М. Наконечний зазначає, що вживання *у – в (ї)* та *і – ї (ї)* залежить

не тільки від звукового оточення, а й від темпу та ритму мови [11, 173–179]) і навчальних [див. наприклад: 20, 75–77]. Проте хура правопису й досі там. Тож якби О. Стороженко мусив дотримуватися його рекомендацій, то в реченнях “Дід наб’є люльку / і вогню не креше // – приложить тільки коню до морди, // так вона / і запалиться. // А збруя ж яка? – // і у хана кримського такої нема: // уся золотом залита / і обсаджена самоцвітами. // Дід не натішиться конем, // гладить його, / цмокає / і на Одарку не гляне” [19, 143; похилими рисками позначено довші (//) та коротші (/) паузи, напівжирний шрифт мій. – К. К.] мав би вжити *в* замість *у* та чотири рази – *й* замість *і*. А тимчасом довша форма применника влучно передає неквапливий, епічний тон оповіді, а позначеним сполучникам передують паузи між синтагмами.

Оскільки творчість О. Стороженка припала на період, коли ще не були вироблені норми літературної мови, в оповіданні “Закоханий чорт” подекуди спостерігаємо какофонію – немилозвучні, особливо з погляду теперішнього читача, збіги приголосних, викликані орієнтацією на усне мовлення, у якому форми з початковим звуком [і] применника *з*, прислівника *ще* вживаються рідше, бо слухач може сприйняти їх як два слова – сполучник або ж підсилювальна частка *і* та відповідний применник чи займенник: *погодились з пустельником; що сталось з тим хвостиком, чорт з відьмою*. Та все ж надто важких для вимови нагромаджень звуків (за поодинокими винятками: *як ввійшов, прилип к гортані, порівнявшись з зірочками, такий вслужливий*) у Стороженка майже немає: наприклад, *базікає з чортом* у результаті вокалізації /в/ й асиміляції /з/ за глухістю та місцем і способом творення звучить як [ба-з’і’каў ш-ч°о’рт°о̃м]; завдяки подібним змінам звуків у потоці мовлення не так важко прочитати й багато інших сполук, що на письмі здаються какофонічними: *додав з писанія, вилізеши з тарантаса, не спускає з неї очей, годящий з його кінь, гірший ще буде, робилось з матір’ю*. Також трапляються зяяння, зумовлені не свідомим (чи радше несвідомим) інтонуванням фрази, а впливом діалекту: *а побачили б ви весною або увосени, як сонечко увосени, як груші увосени*. Отож не всі “помилкові” із сучасного погляду фонічні варіації варто інтерпретувати як цілеспрямоване вповільнення чи пришвидшення (через уживання довших або коротших форм відповідно) темпу оповіді. Та все ж випадки збігу кількох голосних для збільшення кількості складів у такті, для створення інтонації захоплення доволі показові: “кращого не знайт*у* / *і* у кош*і*!”; “неначе хт*о* / *у* потилицю шт*о*вх*а*”; “що кращої / *і* *у* сні не побачиш” [19, 127; курсивом позначено сильні наголоси. – К. К.].

Для докладнішого аналізу фоноритміки твору порівняймо описовий уривок (таблиця 1) із діалогом Трутика й Одарки на сажалці (таблиця 2). Кожну синтагму подано в окремому рядку таблиці. Тактові наголоси в синтагмах позначено напівжирним курсивом (світлим курсивом – наголоси, що, як видається, можуть бути необов’язковими; у такому разі в дужках у відповідних колонках подано можливий ритмічний варіант тієї ж синтагми). У першій ритмічній схемі дужками () позначено ненаголошені, а горизонтальними рисками (–) – наголошені склади; друга схема наочно демонструє відстань, виражену в кількості складів, між наголосами в синтагмі. В останній колонці позначено інтонацію – висхідну (В), рівну (Р), спадну (С); збіги однакових інтонацій, які вважаються порушенням “ідеальної” ритмічності, що бачиться як постійне чергування В, Р та С, показані напівжирним накресленням літер.

Таблиця 2

Синтагма	Ритмічна схема 1	Ритмічна схема 2	Кількість тактів (сильних наголосів)	Інтонація
“– Чи довго будеш моєю, як обіцяю?”	— — — — —	1–1–2–1	3	В
– Десять рік, – каже відьма.	— — — — —	3–1	1	С
– Добре, усе зроблю! –	— — — — —	–1–	2	Р
чорт протягнув руку.	— — — — —	0–1–1	2	Р
От тобі рука	— — — — —	–1	1	Р
і моє пекельне слово.	— — — — —	1–1–	2	С
– Хто ж нас розіб’є? – спитала відьма, –	— — — — —	0–2–0–1	3	Р
треба,	— — — — —	2–1–	2	В
щоб була християнська душа, та ще чиста.	— — — — —	2–1–1–1	3	С
– Є кому розбити, – каже чорт,	— — — — —	–2–1	2	В
мотнувши головою у той бік,	— — — — —	1–1–1	2	С
де лежав дід, – там, –	— — — — —	–1	1	Р
каже, – під кущами	— — — — —	2–2–2–	3	В
сховався запорожець.	— — — — —	2–1	1	С
– Хіба у запорожців чиста душа? –	— — — — —	–3–1	2	В
пита відьма. –	— — — — —	–1–	1	Р
Вони ж	— — — — —	1–3–1	2	Р
самі п’яниці та розбишаки...	— — — — —	1–1	1	В
– Еге, розкажуй, –	— — — — —	2–0– (3–)	2	С
каже чорт, – нема найчистішої душі, як у тих гаспидових синів;	— — — — —	0–	1	В
вони живуть по писанію: не водяться з жінками, б’ються з бусурманом	— — — — —	0–1	1	Р
і боронять віру православну...	— — — — —	2–1	1	В
Ей, Кириле! – гукнув чорт. –	— — — — —	–1–	2	В
Ходи лишень сюди та розбий нас” [19, 130].	— — — — —	1–0– (2–)	2	С
	— — — — —	1–3–	2	В
	— — — — —	2–1	1	С

Статистичний підрахунок показує більшу синтагматичну розмаїтість діалогу порівняно з мовою автора. Якщо в авторському описі переважають двотактові синтагми (72,7%), перемежовані однотоковими (24,2%), то діалог подає розмаїття дво- (48,8%), одно- (31,7%) і тринаголошених синтагм (19,5%). Також зростає варіативність складової довжини синтагм. У мові автора переважають семи- (30,3%), п'яти- (21,2%) і чотирискладові (18,2%) синтагми [решта – 30,3% – це три- (1 вживання), шести- (4 вживання), восьми- (2 вживання), дев'ятискладові (3 вживання) синтагми] з гармонійним співвідношенням наголошених і ненаголошених складів (семискладові синтагми містять по 2 такти і 5 ненаголошених складів, що типово для української мови, у якій найчастотніші такти – 2–4-складові [21, 678]; чотири- і п'ятискладові – по 1–2 такти). У діалозі відповідно превалюють коротші синтагми – чотири- (22%), три- (17,1%) і двоскладові (12,2%), але це тільки половина всього розмаїття (51,3%), адже також тут бачимо, хоча й у меншій кількості, одно- (2,4%), п'яти-, шести-, семи- (по 9,8%), восьми- (4,9%), дев'яти- (7,3%) і десятискладові (4,9%) синтагми, що разом займають 48,7%. В обох випадках мова оповідання плавна, природна, адже між наголосами перебуває відносно однакова кількість ненаголошених складів (див. ритмічну схему 2) – 2–3 склади, в описовому фрагменті ця цифра може зростати до 4-х (не враховуємо збіги на межі синтагм, оскільки паузи роблять їх менш відчутними).

У цій розвідці спираємося, зокрема, на позицію Галини Іванової-Лук'янової, котра розглядає ритм прози “як регулярність чергування а) наголошених і ненаголошених складів, б) меж інтонаційного фразового членування та в) висхідного і спадного руху тону” [3, 151]. Для вимірювання прозового ритму застосовуємо її методику, де ритмічні характеристики виводяться шляхом ділення кількості відхилень від “умовно прийнятої ідеальної ритмічності” на загальну кількість відповідних одиниць. Ідеальною дослідниця вважає таку ритмічність, за якої “а) наголошені склади йдуть через відносно однакові ненаголошені інтервали, б) сусідні синтагми за своєю величиною не відрізняються більше ніж на два такти, в) немає сусідства однакових інтоном” [5].

Відхиленням від такої уявної **регулярності наголосів** буде кількість ненаголошених складів, яка щонайменше вдвічі відрізняється від середнього інтервалу між наголосами [4, 201], котрий у першому уривку Стороженкового оповідання дорівнює 2,37 (задля більшої точності рахуємо й інтервали на межі синтагм), тобто 2-3 склади (ці інтервали займають по 27,12%). Отож “відхиленням” тут уважатимемо інтервали довжиною в 0 (6,78%), 4 (13,56%), 5 (3,39%) і 6 (1,69%) складів. Серед 59 інтервалів між наголосами таких ритмічних “збоїв” виявляється 15, тобто складова характеристика ритму має невелике відхилення від умовного взірця – **0,24**. У другому фрагменті за середньоарифметичного інтервалу 1,66, тобто приблизно 1-2 склади (41,72% і 24,1% відповідно), та одинадцяти нульових (10,13%) і чотирискладових (3,8%) відхилень на сімдесят дев'ять інтервалів цей показник іще менший – **0,14**.

У визначенні регулярності наголосів наразі обмежимося таким робочим (польовим) підрахунком, оскільки його цілком достатньо для досягнення поставленої мети. Адже для того, щоб значення середньоквадратичного відхилення було промовистим, а не тільки “голою” цифрою, його потрібно порохувати і для багатьох інших творів, а в українському літературознавстві ритм художньої прози досі майже не досліджений, тим паче в цьому аспекті (див. таку характеристику російськомовних текстів: [3, 153]). Окрім того, десятковий дріб наочно демонструє відношення кількості відхилень до загальної кількості одиниць ритму (що ближча цифра до нуля, то ритмічнішим

є текст, а рух у бік цілого означає зростання числа ритмічних “нерівностей” та складність в озвученні твору), і перша характеристика ритму (регулярність наголосів) співвідноситиметься із двома наступними – синтагматичною та інтонаційною, котрі будуть виражені такими ж величинами.

Синтагматичний показник ритму в обох аналізованих уривках дорівнює **нулю**, оскільки сусідні синтагми ніколи не відрізняються одна від одної на понад два такти (з погляду Г. Іванової-Лук'янової “порушення ритму відчувається саме в сусідстві різновеликих синтагм” [5]). Такий текст сприймається як ритмічний, адже його відтинки ізохронні: паузи тут виникають через відносно однакову кількість наголосів, навколо яких групуються ненаголошені склади, що промовляються швидше, ніж наголошені. Тож дихання декламатора буде рівне, без збоїв.

Що ж до третього виміру прозового ритму – **інтонаційного**, то його визначаємо як відхилення від умовної ідеальної ритмічності, де всередині речення немає сусідства двох однакових інтонацій (збіги на межі речень не руйнують ритмічної гармонії). Значення цього відхилення – відношення числа інтонаційних збігів до загальної кількості поєднань інтонацій. Оскільки в першому фрагменті 2 збіги припадають на 32 синтагматичні “сусідства”, то відхилення тут мінімальне – **0,06**, що підтверджує й висновки про плавність розповідного ритму, зроблені на основі аналізу довжини синтагм та складової відстані між наголосами. У діалозі показник трішки зростає – до **0,13** (5 до 40). Отож підрахунок інтонаційної характеристики прозового ритму засвідчує, з одного боку, більшу строкатість мови персонажів порівняно з авторською і водночас ритмічну рівномірність як розповіді, так і діалогу, що відповідає загалом спокійному емоційному тону оповідання. Хоча фабула й містить кілька напружених моментів (наприклад, коли Кирило Келеп усвідомлює, що підслуховує розмову не звичайних людей, а надприродних істот, або сцена загибелі Трутика), та вони подані в дусі народного переказу (“<...> розказував, що чув од діда; коли він брехав, то й я брешу” [19, 149]), де наперед зрозуміло, що головний герой вийде сухим із води, бо інакше не зміг би розповісти внукові про свою пригоду. Тим-то оповідач і не намагається нагнати страху на слухачів – подорожнього, котрий і записав для земляків це “фантастичне оповідання дідугана”, щоб воно не розвіялося по світу, і господиню заїзду, яка під час розповіді старого то спала, то слухала.

Отже, незважаючи на більшу, на перший погляд, фоноритмічну варіативність діалогу, бачимо, що загалом ритм і описового, і діалогізованого уривків майже не має збоїв (найбільше відхилення від “ідеалу” – незначне: це 0,24 у регулярності наголосів розповідного фрагмента) і впродовж твору не зазнає помітних змін. Звісна річ, кожний читач може вбачати в тексті наголоси, паузацію та інтонування, певною мірою відмінні від наведених у статті, але ці природні розбіжності кардинально не вплинуть на показники ритмічності. А “порушення” сучасних норм, визначених для писемного мовлення, які ми досить буквалістично зафіксували на початку статті, насправді за великим ритмомелодійним рахунком гармонійно вписуються у жваві, дотепні діалоги й неквапливу оповідь людини XIX ст., відбиваючи ритм її існування, адже складова характеристика ритму прози, “що відповідає за регулярність наголосів, найбільше підходить під удари серця <...>. Подібно до ритмічності серця, вираженої частотою пульсу, ми відчуваємо ритмічність тексту”; синтагматична характеристика пов'язана з диханням; інтонаційна ж, котра “відповідає за мелодійність мови”, – “з емоційним станом людини” [5].

Митець, залюблений у стихію рідного слова, може часом дозволити собі й недотримання граматичних “законів”, які вже із сучасних позицій вважаються

нормативними, і навіть ужити кілька анаколуфів (“Од’їхавши од Харкова верстов двадцять, ліс почина рідіти” [19, 120]; “Випивши і попоївши, діда взяла охота подратувать чорта” [19, 134]), але такі випадки не порушують – ні тоді, ні тепер – загальної згармонізованості тексту й постають його стильовими родзинками.

ЛІТЕРАТУРА

1. В. Н. Памяти Алексея Петровича Стороженка. (По поводу 25-летия со дня смерти) // Киев. старина. – 1899. – № 12 (Т. LXVII). – С. 121–123.
2. Гайдамаки. Поэма Т. Шевченка. Вь 8; 131 стран. // Современникъ. – Санкт-Петербург, 1842. – Т. XVII. – С. 102–103.
3. *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Культура устной речи: интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм: Учеб. пособие. – 4-е изд. – Москва: Флинта: Наука, 2002. – 200 с.
4. *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Ритм прозы Н. М. Карамзина // Язык в движении: К 70-летию Л. П. Крысина / Отв. ред. Е. А. Земская, М. А. Каленчук. – Москва: Языки славянской культуры, 2007. – С. 201–203.
5. *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Ритм художественных прозаических текстов как отражение жизненных ритмов человека // Академические тетради. – Вып. 14. – Москва, 2011. – Режим доступа: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/14/ivanova.html>
6. Казки про тварин [Текст] / упоряд., вступ. ст. та прим. І. П. Березовського; редкол.: О. І. Дей та ін. – Київ: Наук. думка, 1979. – 576 с.
7. *Качуровський І.* Фоніка. – Мюнхен, 1984. – 208 с.
8. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – Москва: Сов. энцикл., 1962–1978. – Т. 8: Флобер – Яшпал / Гл. ред. А. А. Сурков. – 1975. – 1136 стб.
9. *Кримський А.* Чому Олекса Стороженко покинув писати по українськи? (Памяти О. Я. Кониського) // Літературно-науковий вістник. – 1901. – Т. 14, ч. II. – С. 99–102.
10. *Курило О.* Паралельні форми в українській мові, їх значіння для стилю // *Плющ Н. П.* Сучасна українська мова. Орфоєпія : навчальний посібник / Н. П. Плющ, В. В. Бондаренко. – 2-ге вид., перероб. та доп. – Київ: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2008. – С. 155–162.
11. Курс сучасної української літературної мови: У 2 т. / За ред. А. А. Булаховського. – Т. 1. – Київ: Рад. школа, 1951. – 520 с.
12. Литературная энциклопедия: В 11 т. – 1929–1939. – Т. 11 / Ред. коллегия: Лебедев-Полянский П. И., Нусинов И. М.; Гл. ред. Луначарский А. В.; ученый секретарь Михайлова Е. Н. – Москва: Худож. лит., 1939. – 824 стб.
13. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ: ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.
14. *Павлуник С.* “Закоханий чорт” Олекси Стороженка та “Закоханий диявол” Жака Казота: спроба компаративного аналізу // Слово і Час. – 2016. – № 9. – С. 27–34.
15. “Пропала грамота” (Абоleshева Анастасія, Астапенко Ігор, Дубина Тетяна, Халіков Рустам) // Слово і Час. – 2016. – № 12. – С. 106–109.
16. *Решетуха С.* “Марко Проклятий” – роман-експеримент (міфологічний аспект) // Слово і Час. – 2016. – № 9. – С. 34–39.
17. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – Москва: Просвещение, 1974. – 509 с.
18. *Штещенко І.* Ол. П. Стороженко. Причинки до характеристики його творчості // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1901. – Т. 43. – С. 1–46.
19. *Стороженко О. П.* Закоханий чорт // *Стороженко О. П.* Марко Проклятий : вибрані твори. – Київ: Знання, 2014. – С. 118–150.
20. Сучасна українська літературна мова: Підручник / М. Я. Плющ, С. П. Бевзенко, Н. Я. Грипас та ін.; За ред. М. Я. Плющ. – 7-ме вид., стер. – Київ: Вища шк., 2009. – 430 с.
21. Українські Оповідання, Олекси Стороженка. 2 частини. С.–Петербургъ. 1863 г. // Современникъ. – Санкт-Петербург, 1863. – № VIII. – С. 121–130.
22. Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В. М. (співголова), Тараненко О. О. (співголова), М. П. Зяблюк та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – Київ: Вид-во “Укр. енцикл.” ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.
23. Український правопис / Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України, Інститут української мови НАН України. – Київ: Наук. думка, 2012. – 286 с.
24. *Хрошко П.* Творчість Олекси Стороженка в контексті української прози і літературно-критичної думки // Рад. літературознавство. – 1988. – № 9. – С. 15–23.

Отримано 24 жовтня 2017 р.

м. Київ