

Мельник М.Р.

ФУНКЦІЇ ОНІМІВ У ЗБІРЦІ «ВИБРАНЕ» ЛІНИ КОСТЕНКО

Книжка включає твори з попередніх збірок поетеси – з одних менше, інших більше. Але тут чимало й тих віршів, які раніше не публікувалися. Це й поезії із знижених збірок «Зоряний інтеграл» (1963 р.) та «Княжа гора» (1972 р.), і нові вірші. Усі твори, що публікуються в збірці уперше, позначені в «Змісті» зірочкою, астериском. Ось вірші з такою позначкою і є об'єктом нашого ономастичного аналізу. Таких віршів у збірці 146. З них власне оніми вжито в 75 віршах (51,4%). Для точнішого окреслення онімізованості віршів збірки слід узяти до уваги, що цикл «Інкустації» [3, с. 534-551] складається з 61 невеличкого тексту обсягом від двох до десяти рядків. Зрозуміло, тут оніми трапляються рідше – тільки в 25 творах (41%). Для решти 85 віршів ступінь онімічності складає 58,8% (50 віршів). Це – типовий для останніх збірок обсяг.

Типовою є й онімічна насиченість віршів збірки. Вони мають 169 різних онімів, які вжито 274 рази. Тобто на один вірш з власними назвами припадає 3,7 оніма (для «Інкустацій» ця цифра становить тільки 1,6, а для інших віршів – 4,7). Перед ведуть у збірці усе ж таки антропоніми – їх тут 59 (34,9%) у 82 (29,8%) ужитках. Топоніми ж знову опиняються на другому місці – 41 (24,3%) з 63 (22,9%) ужитками. Як бачимо, відрив їх від антропонімів, особливо в ужитках, невеликий, а сама наявність цього відриву зумовлена, можливо, тим, що тут серед нових віршів чимало взято із заборонених раніше збірок, що написані до появи «Саду нетанучих скульптур».

Чи не найхарактернішим для ономастичного простору збірки є відчутний стрибок частотності теонімів, які за кількістю майже зрівнялися з топонімами (40 назв, тобто 23,7%), а за вживаністю взагалі вийшли на перше місце: 95 ужитків (35,3%). В «Інкустаціях» теоніми займають чільне місце і за кількістю – їх там 10 (31,2%), тоді як антропонімів 8, топонімів 6. Наявні в збірці і всі інші розряди власних назв, але в невеликих кількостях – від 7 (астрономі, ергоніми й идеоніми) до 1 оніма.

Помітно змінився й етно-територіальний розподіл антропонімів і топонімів. Глобальність поетичного мислення Л.Костенко знову виводить на передній план всесвітню онімію. Зростання українських назв припиняється – їх кількості спадають до рівня збірки «Над берегами вічної ріки»: антропоніми – 17,3%, топоніми – 22,0%. А для далекого зарубіжжя відповідні цифри істотно зростають, теж досягаючи показників названої збірки: антропоніми – 60,3%, топоніми – 58,5%. Особливо відчутний цей процес у циклі «Інкустації», де топоніми далекого зарубіжжя становлять усі 100% топонімічного простору, а антропоніми – 75% антропонімічного простору. Жанр коротких сентенцій-афоризмів, що складають цей цикл, вимагає онімів-загальників, онімів-символів, пор.: «Душа, зруйнована, як **Троя**» [3, с. 542]; «Але ж навіщо мислити однако, | та ще в країні, більший за **Монако**» [3, 534], де «країна, більша за Монако» - перифраз України; «Нове століття, ба, тисячоліття! | Тривожний історичний Рубікон» [3, с. 551]. Символіка географічної назви особливо помітна у випадку: «Ріка. Палатка. Озеро. Курінь. | Аборигени **Острова Надії**. | Босоніж дітки бігають малі» [3, 545]. Реальний острів Надії за Північним Полярним колом у Баренцовому морі непридатний для бігання босоніж, але ж ідеться про назву-символ (надія!), а не сувору географічну реалію!

Проте найуживаніший топонім у розглядуваних віршах збірки – Україна [пор. 1, с. 43-33]. Він з'являється, окрім згаданого перифраза, в 9 різних віршах. То – найдорожче, то ключове слово, як і в Шевченка [5, 25], усїєї поезії Ліни Костенко: «І щось в мені таке болить, | що це і є, напевно, **Україна**» [3, с. 209]. Мовиться про гірку історичну долю: «Чого-чого, а вороння над **Україною** | завжди було досить» [3, с. 154]. Ось і Сізіф, із своїм одвічним тягарем, міркує: «Вже краще йти до Бога пасти вівці, | ніж на **Вкраїні** камінь цей тягти» [3, с. 180]. Але то – рідне: «Ходім, я напою тебе **Дніпром**. | Я нагодую очі твої степом. | Могили **України** покажу» [3, с. 195].

Ім'я **Україна** звучить у віршах, як камертон, яким вивіряються інші імена, зважуються найістотніші думки. Скатерина (знову саме так – **Скатерина**, а не **Катерина**) і Потьомкін перевірки не витримують: «Хочете, пожалста, пів-України | подарую вас на незабудь» [3, с. 381]. Тут і форму **Україна** вжито, яку часто використовували російські автори: вона в тому ж ключі, що й суміжне **пожалста**. А ось протилежне, молитовне сприйняття – у безсмертної Лесі: «Шматок землі, ти звешся **Україною**. | Ти був до нас. Ти будеш після нас» – «Коли ти навіть звався – **Малоросія**, | твоя поетеса була **Українкою**» [3, с. 162]. І українка Ліна Костенко з боєм констатує: «Все називається **Україною** – | універмаг, ресторан, фабрика. | Хліб український, | телебачення теж українське» – «І тільки мова чужа у власному домі» [3, с. 156]; «умирає мати поезії мого народу» [3, с. 155]. Про те ж, про трагедію мови говориться й так: «Трагічна мова! | Вже тобі труну | не тільки вороги, а й діти власні тешуть» [3, с. 161].

Але – «Ти будеш після нас». Це надихає, і заради цього поетеса продовжує свою Сізіфову працю: «Йдемо угору, і нема доріг. | І тінь Сізіфа, тінь моєї долі...» [3, с. 180]. До речі, **Сізіф** у віршах збірки серед усіх античних теонімів згадується найчастіше, 8 разів. І камертон України – як він бринить в усій великій українській поезії [6, с. 217] – бринить і над ним, Сізіфом, і над усією ономастичною глобальністю Ліни Костенко, так яскраво вираженою у віршах збірки.

А глобальність ця – багатопланова й вишукана. Багатоплановість має, зокрема, й суто формальний вимір: антропоніми й топоніми у нових віршах збірки охоплюють 8 країн – Україну, Росію, Францію, Італію, Іспанію, США, Давній Рим, біблійну Іудею; тільки антропоніми – теж 8: Грецію, Англію, Польщу, Чехію, Австрію, Чилі, Бельгію, Норвегію; тільки топоніми – 7: древню Месопотамію, Трою, Румунію, Казахстан, ПАР, Люксембург, Монако. Зацікавлення поетеси сягають широкого світу. А виразники вишуканості – в тім, що з 45 названих у віршах історичних осіб 33 – то митці та вчені, то творці. І з них 17 – поети і письменники. Долучимо сюди ще сімох згаданих поетесою персонажів книжок та легенд, пор.: «Не стукне в браму лицар **Ланселот**. | Козак **Мамай** прибути погордує» [3, с. 550]; «Ближчий мені старий **Гайявата**, |

ніж всі досягнення кібернетики» [3, с. 181]; «Вперше казку про **Попелюшку** | я почула на попелищі» [3, 540]. Ось і одержуємо коло високих і чистих людей, до яких скеровані високі і чисті чуття Ліни Костенко.

Решта – то переважно політики, можновладці. І контексти у них зовсім інші, і експресії – зовсім не ті: «**Хрущов** – ура! І не **Хрущов** – ура!» [3, с. 166]; «Оце щоб ваші методи побачив, – від заздрощів би луснув **Бенкендорф**» [3, с. 169]; «Коли із Риму від'їжджав **Калігула**, | він замість себе залишав коня» [3, с. 362].

Пізніше, визначаючи гуманітарну ауру нації, Ліна Костенко добре обгрунтувала зазначені ономастичні акценти: «Або німці. Нація філософів і композиторів, хіба не так? Хто дав світові Бетховена, Гете, Шіллера, Гегеля, Канта, Ніцше? І хоч Бухенвальд недалеко від дуба Гете [...] - все одно, не Гітлер визначає образ нації з його Геббельсом, що хапався за пістолет при слові **культура**, і не Ельза Кох, а доктор Фауст і Лореліа над Рейном» [4, с. 10-11]. І далі: «Чи ж треба казати, що Англія – це Шекспір, Байрон, Шеллі? Що Франція – це Вольтер, Бальзак, Руссо, Аполлінер? Що Італія – це нація Данте і Петрарки, Рафаеля і Мікеланджело. Бо не квадратне ж підборіддя дуче визначає її обличчя, а її художники і поети» [4, с. 11-12].

А ті, високі і чисті художники і поети, оповиті такою любов'ю й таким пієтетом! Втім було нечуване, криваве горе: «Передсмертно лявся **Косинка**. Збожеволів у тюрмі **Куліш**. | **Курбас** ліг у ту промерзлу землю!» [3, с. 164]. Та й Шевченко – що було б із ним у часи розстріляного Відродження? «Що писав би **Шевченко** | в тридцять третьому, в тридцять сьомому роках? | Певно, побувавши в Косаралі, | побував би ще й на Соловках» [3, с. 163]. У таких ситуаціях – не до художніх тропів. Досить просто правди, так довго приховуваної. І імена тут – знаки втрат: вони засвідчують масштаби втрат. Маємо той межовий випадок, коли найвищим поетичним образом стає відсутність будь-якої образності.

У зображенні інших подій, віддалених у просторі та часі, костенківська образність повертається в літературну онімію. Ось фонетична гра: «Десь був **Дега**. | **Де? Га?**» [3, с. 229]. А ось гра семантична, адресована тому ж Едгарові Дега: «Немає **Моцарта** – ніхто не **Сальєрі**» [3, с. 230]. Імена митців, поетів стають мірою, еталоном, способом визначення суті: «З часів прапрадіда **Гомера**» [3, с. 147] – то значить з давніх-давен; «Хай нам флюяри гудуть очеретові, | хай нам **Утмен** махає беретом...» [3, с. 181] – Уолт Утмен з його «Листям трави» символізує тут поетичне сприйняття природи; «Помер **Неруда**. Скрізь горить Трансвааль. | Що не народ – одне й те саме горе» [3, с. 206] – то про Чилі, де після кривавого перевороту помер ушавлений поет Пабло Неруда. Його смерть, не пов'язана з переворотом, визначає (і засуджує!) сутність цієї події.

І тому – скрізь горить Трансвааль, і в Чилі теж, хоч реальний **Трансвааль**, нині провінція ПАР, горів у 1899-1902 рр., коли дві бурські республіки, Трансваль та Оранжеву, завоювали англійці. Пісня із словами «Трансваль, Трансваль, земля моя, | Гориш ти у вогні» була популярною в першій половині ХХ ст. Зазначимо, що Ліна Костенко, вживши нормативне написання з двома **а Трансвааль** (відповідно до правопису бурської мови африкаанс), у вимові розглядає це написання як один звук – імовірно, під впливом згаданої пісні, фактично процитованої поетесою. Ситуація з двоскладовою вимовою написання **Еєсті** тут не повторилась.

Взагалі топоніми і в цій збірці є не менш активними і дійовими складниками поетичної мови, ніж антропоніми. Вони ту мову оживлюють, урощають. Говориться: «Живеться, як на **Етні**» [3, с. 165], і то звучить значно яскравіше, ніж фразеологізоване «як на вулкані». Говориться: «Ти половиць, ти правнук печеніга, | з чужої муки і з чужої **Мекки**» [3, с. 272], і то дозволяє небуденно, та ще й з чарівною звукогрою, виразити думку про неприйняття святині. Говориться: «На штурм **Бастілій** – просто. На **Сенатську**. | А от тебе – я не знаю як» [3, с. 300], і то топонімічним шляхом увиразнює ідею, що рішучий суспільний чин дається легше, ніж інтимний порух душі. Адже той суспільний чин метонімічно позначений двома топонімами – **Бастілія** (з множиною-узагальненням) та **Сенатська** (площа). Назва фортеці-тюрми, зруйнуванням якої в 1789 р. розпочалася Велика французька революція, і назва площі в Петербурзі, де в 1825 р. стався найвищий злет повстання декабристів, краще за розлогі описи інформують, про що мова.

У збірці «Над берегами вічної ріки» Ліна Костенко про українське весілля написала: «Вітрів свавілля, музика – **Севілья!**» [2, с. 147]. А у «Вибраному» про румунських парубків: «темперамент – **Каліфорнія!**» [3, с. 372]. У першому випадкові звучить і карнавальність співучого іспанського півдня, і мелодії Росії («Севільський цирюльник»), у другому – вирає гаряча ковбойська кров і молодеча сила. І все то сказане одною назвою. Лише добре підбраною і вдало вжитою.

Щось подібне можна сказати, мабуть, про кожен використаний поетесою онім. Кажуть фахівці – топоніми позбавлені експресивності. Але майстерний поетичний їх ужиток виявляє потужну експресивну наснагу, до того ж – дуже різного скерування. Ось як гостро топоніми вимальовують картину боротьби з українською мовою та її шанувальниками: «Твій дух не став приниженим і плюсклим, | хоч слала доля чорні килими – | то од **Вілюйська** до **Холуйська**, то з **Києва** до **Колими**» [3, с. 161-162]. **Вілюйськ** у Якутії – традиційне місце старого, ще царського заслання, а **Холуйськ** – новотвір поетеси від **холуй** «лакіза». Поселення такого не існує, є **Хблуй**, відомий своїми народними промислами, але то зовсім інше, і наголос не той. Вираз «од Вілюйська до Холуйська» окреслює шлях зради – із заслання у підлабузники, у холуї. А «з Києва до Колими» – то вже ХХ століття, то вже батько всіх народів гнав що було українського на льодову каторгу.

І зовсім іншою експресією оповитий топонім, винесений у назву вірша – «Хутір Вишневий» (з присвятою **В.Ц.**). Любов – і сум, глибокий сум: «**Вишневий Хутір**... Ні душі. | А де ж ті вишні, де ті вишні?» – «Лише у пам'яті твоєї | той хутір все іще **Вишневий**» [3, с. 188]. І фінал: «мертвий хутір стереже | могилу матері твоєї...» [3, с. 189]. Відновлення етимологічного сенсу і констатація реальної відсутності того сенсу («А де ж ті вишні, де ті вишні?») надає особливого трагедійного звучання найзвичайнішому українському ойконімові.

І навіть там, де топоніми й антропоніми в текстах Ліни Костенко нібито вживаються просто в своїх прямих значеннях, вони все одно означають набагато більше, ніж у підручнику чи енциклопедії.

З'являється експресія слова, магія слова, яка, зрештою, ліпше відчувається, ніж піддається інтерпретації: «Хлопчикок прийшов із Шарлевіля. | О Парижу, це малий Рембо» [3, с. 228]. Або у «Гілочці печалі на могилу Пастернака», де говорить сам Борис Пастернак: «У мене гарне товариство – | Шекспір, і Лермонтов, і Блок» – «Давно повисилась Марина | але мені вона жива» (це про Марину Цветаєву) – «Приходить зрідка Володимир. | А що, посидимо удвох. Що, громовержцю? Що, Юпітере? | Насперечалися ущертъ. | Тепер у нас вже є арбітри – | моє життя і твоя смерть» [3, с. 224]. Володимир Маяковський, образів якого дуже пасує визначення «громовержець Юпітер», знаходився в складних стосунках з Пастернаком, своїм колишнім спільником по футуризму. Пастернак дуже шанував раннього Маяковського і не дуже – пізнього. І формулювання, запропоновані Ліною Костенко, гадаємо, з'ясовують стосунки двох великих поетів глибше, ніж спеціальні наукові розвідки.

Відзначимо ще один ономастичний момент того ж прекрасного вірша. Не картина художника зіставляється з природою, а навпаки – природа з картиною: «А тиша! – Нестеров, Саврасов» [3, с. 244]. Пор. ще в іншому вірші: «Самі на себе дивляться ліси, | розгублені од власної краси. | Немов пройшов незримий Левітан – | то там торкнувся пензликом, то там» [3, с. 322]. І живопис, і література творять дійсність, творять красу дійсності, рівновелику дійсності реальній. Тому то поетеса, між іншим, так охоче вводить у свої вірші персонажів з випробуваних часом літературних творів: «Лиш блискавки напишуть від руки, | як ти загинув, Дон Кіхоте, вдосвіта, | шукаючи грукучі вітряки [3, с. 177]. Широким використанням найменш відомих персонажів творів інших авторів поетеса продовжує шевченківські традиції [6, с. 33].

Джерела та література

1. Ключек Г. Тема творчості в ліричній поезії Ліни Костенко // Історико-літературний журнал (Одеса). – 1997. – № 3. – С. 42-47.
2. Костенко Л. Над берегами вічної ріки. Поезії. – К.: Рад.письменник, 1977. – 163 с.
3. Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
4. Костенко Л. Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала. – К.: КМ Academia, 1999. – 31 с.
5. Масенко Л.Т. До питання про семантику ключових слів поезії Шевченка // Мовознавство. – 1989. – № 2. – С. 25-30.
6. Сельвина Р.Л. Об одной диалектной особенности лично-именного словообразования в языке Новгородских писцовых книг XV-XVI в. // Вестник Москов.ун-та. Серия 10. – 1972. – № 3. – С. 72-76.
7. Семенець О.О. Ономастикон образу Батьківщини в поезії Є.Маланюка // Українська ономастика. Матеріали наук. семінару, присвяченого 90-річчю К.К.Цілуйка. – К., 1998. – С. 149-154.

Усеинов Т.Б.

СТРОФА (бент): РАЗНОВИДНОСТИ И ПРИМЕНЕНИЕ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ КРЫМСКОТАТАРСКОЙ ПОЭЗИИ

Дослідження здійснено за підтримкою ДФФД України у мережах проекту “Відродження культурної спадщини кримських татар: мова і література”.

“Строфа (бент) – в стиховедении группа стихов, объединённых какими-либо общими формальными признаками. Обычно это определённая система рифмовки и общая интонация, придающие строфе завершенность” [3, с. 237].

Отмеченные формальные признаки должны повторяться из одной группы в другую группу стихов.

Тексты стихотворных произведений традиционно разделяются на два вида: *строфические* и *астрофические*.

Если текст членится на равнозначные группы и это разделение урегулировано, то мы имеем дело со *строфическим текстом* (*строфик метин*).

Если же деление не урегулировано и подчинено семантике и синтаксису, то такой текст называется *астрофическим текстом* (*астрофик метин*).

Одной из характеристик строфы является то, что она стремится к *синтаксической завершенности*.

Как правило, перенос одного предложения из одной строфы в другую достаточно редко встречается.

Другой немаловажной характеристикой строфы является то, что она, в основе своей, тяготеет к *симметрии*.

И первое и второе подтверждает, что *строфа* – это интонационная и ритмическая целостность.

Существует две разновидности строфы: *не смешанная*, когда все строки, составляющие её, должны быть равносложными и *смешанная*, когда строки состоят из неодинакового количества слогов.

Приведём примеры:

а) не смешанная строфа:

- | | |
|------------------------------|-------|
| 1. Ач белледим, токъ имиш, | (4+3) |
| Онъа беньзер ёкъ имиш. | (4+3) |
| О яр беним белледим, | (4+3) |
| Муштериси чокъ имиш... | (4+3) |

Подстрочный перевод:

1. Думал, что она голодна – оказывает сыта,
Оказывается ей нет подобной.
Думал я, что она моя возлюбленная,