

Питання теоретичні

Андрій Підпалий

СТРУКТУРНИЙ РОЗГЛЯД ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВІЛЬНИХ ПОЕТИЧНИХ ФОРМ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ

Українські авангардно-сюрреалістичні поети в Америці й почасти у Європі (Е.Андієвська, Р.Бабовал) формувалися на європейських та американських літературах, панівна форма яких – верлібр. Це збіглося з екзистенційними реаліями існування англійсько-американського, іспанського, французького модернізмів. Для постшістдесятників (від І.Калинця, “киян” і до О.Лишеги та ін.) використанню форми верлібру, окрім незаперечного впливу європейського авангардизму та досвіду експериментів українського авангардизму 10–20-х років ХХ ст., сприяли ще інші чинники: спротив образно-композиційно-лексичному контрольованому утипізованому консерватизмові на основі попередніх систем віршування (такий консерватизм властивий був для “радянської” соцреалістичної поезії) та заангажованість у дохристиянську (навіть шаманську) фольклорну поетику, зацікавленість казками, замовляннями тощо (не дивно, що інколи їх називають “поганською школою”). Хоча варто зазначити, що структурно верлібри “ню-йоркців” та постшістдесятників не дуже різняться. Наступники ж обох поколінь були близькі до своїх попередників у формальних аспектах.

“Золотий” поетичний час творення поезії НЙГ закінчився десь у першій половині 70-х років, потім поступово у творчості настала невдала естетична, тематична й жанрово-світоглядна колаборація зі скомпроментованою “традицією” чи ж спроба писання “масових” творів, що ледве цілковито не перекреслило вартість найкращих творів цих надзвичайно талановитих авторів. Проаналізуємо верлібр Ю.Тарнавського¹:

<i>Закривається око</i>	2-2-1	з-кр-в-й-тс-к	(наголошені) АО
1. Закривається око, трудно	2-2-1-1	кр-к-тр-т-дн	АОУ
2. як кут накреслений	1-1-2	к-к-т-кр-сл-н	УЕ
3. на папері зменшує	2-1-2	н-п-п-зм-нш	ЕЕ
4. свій колір, як скількість	1-2-1	свь-й-к-ль-к-ск-лькь-сть	ОІ
5. ступенів, написану	-3-2	п-н, н-н, с-с	УІ
6. в такому куті, просить	1-1-0-1	т-т-ть, к-к,	ІО
7. особи і предмети, які	1-4-2-		ЕОІ
8. бачить, щоб посунулися	-3-3		АУ
9. з нього, як фігури, що	-3-1-		ОІО
10. в нім нарисовані.	-2-2		ІО
11. Та далі існує	1-2-1		АУ
12. сад, як мозок, що	1-1-		АОО
13. має окрему	-2-1		АЕ
14. свідомість, і боса	1-2-1		ОО
15. нога наступає на	1-2-1-		АА
16. квітку, гостру, як	-1-1-		ІОА
17. розбита пляшка	1-1-1		ІА

¹ Тарнавський Ю. Поезії про ніщо. – Нью-Йорк, 1970. – С. 330.

У цьому верлібрі творчий задум автора стосовно сегментації – розриву міцних синтаксичних зв'язків – одночасно поглиблює семантичне навантаження слова, воно ніби втрачає контекстуальний зміст, отримує одночасно повну (гніздову) семантику, але не до кінця, бо все ж міцний синтаксичний зв'язок із першим словом наступного рядка зменшує через існуючу модель відповідно до синтаксичної конструкції паузу, і маємо подвійний ефект: збільшена семантика, розширена майже до всіх можливих значень даного слова, до всіх потенційних його сполучень. Актуалізована семантика водночас становить підсилувальний ефект дискретності. Синтаксична єдність зміцнює зв'язок із наступним рядком, що збільшує лінійність словесного потоку. Це утворює своєрідний (фантомний) несегментований варіант тексту на папері (зі своїми характеристиками, відмінними від верлібру). Він ніби також існує як нереальний недискретний текст.

Чіткі вільні зв'язки, фонічні протиставлення, майже повний синтаксичний паралелізм, розсічений сегментацією, створюють чіткий ефект деавтоматизації. Сегментаційні розриви дозволяють сполучати в одному рядку практично несполучувані слова в даних граматичних формах в межах однієї цілісності (рядка), наприклад: *1. свідомість, і боса.*

Унаслідок цього, здавалося б, цілком звичайні слова з погляду сприйнятності деавтоматизуються й дивують ефектом несумісності.

Найважливіші особливості фонічних, тонічних характеристик видно у схемах: існує як фонетична цілісність рядків, так і зв'язки з іншими рядками у формі смислового додатку. Подібний у верліброві рядковий асинтаксизм сприяє наголошенню службових слів у 7 чи 9 рядках.

Розгляньмо два сусідні рядки (13 і 14). Вони мають однакову кількість іктів – 2, але відмінність в анакрузі. У зачині 13 рядка наголошений перший склад, а 14 рядка – другий. Клаузули однакові (жіночі). Останні слова мають міцний синтаксичний зв'язок із першим словом наступного рядка: *окрему – свідомість, боса – нога*. Відмінність першого слова в 14 рядку (*свідомість*) – наголошений *о*, перше слово в 15 рядку (*нога*) має наголошений *а*, це іменники в однаковій формі, але в різних відмінках: *свідомість* – знахідний, *нога* – називний. У першому слові 13 рядка (*має*) *м* співвідноситься у відмінності (початок слова й рядка) із *м* у слові *окрему* (останньому слові рядка, останній приголосний звук). У 14 рядку *с* у першому слові з *с* у другому (останньому) слові – так само перша й остання приголосні. Наголошені *а* у слові *має* з *а* у 12 рядку у слові *сад* (так само перше слово рядка, однак одним голосним, а не двома, як *має*). Це підсилює логічну послідовність у тексті. *Боса* в 14 рядку підсилюється відмінністю (перестановкою місцями) з *нога* в 15 рядку (останнє й перше слово та відмінності в наголосах), але в *боса* наголошений *о*, а в *нога* – *а*, і, навпаки, у *боса* ненаголошений *а*, у *нога* *а* – наголошений, а ненаголошений *о* тощо. Крім того, у 12 та 15 рядках, сусідніх для 13 і 14 рядків, по три ікти й однакові анакрузи. У міжіктовому ритмі міг би існувати повний паралелізм, але він змінений: *13. -2-1 14. (1)-2-1.*

У 13 рядку – дієслово-прикметник, у 14 рядку – іменник-сполучник-прикметник тощо. Останні слова – прикметники, а перші – відмінні частини мови. Тобто, розподіляючи, можна далі й далі пов'язувати між собою слова, смисли за тотожністю, аналогією, антитезою, і розкривати додаткові значення, що у верлібрі переплітаються за вільнішими принципами, ніж у традиційних формах вірша.

Домінантний принцип смислово-інтонаційної сегментації тексту дає змогу залучити однаковою мірою, за принципом вільного сполучення, різноманітні чинники, пластичніше ними варіювати, сполучати, розрізнати раніше неможливе чи рідкісне або ж не настільки проявлене у традиційному віршуванні. Циклічний фонічний принцип, що домінує у традиційному віршуванні, обмежує схеми зв'язків для збільшення інформативності поетичного тексту. Верлібр дозволяє ці схеми зробити вільними щодо традиційних можливостей у всій структурі вірша. Тобто це сприяє зростанню творчої свободи для поглиблення інформативного

наповнення поетичного твору, розширення у вільному (згідно з творчим задумом автора) порядку його інформативного ресурсу.

Наступний верлібр, узятий для розгляду, належить Патриції Килині²:

18 (з мінівіршів)

- | | |
|---|----------------|
| 1. Автопортрет, зроблений лазером: | 3-0-2-2 |
| 2. моє лице червоне, мов червіль; | 1-1(3)-1-2-1 |
| 3. брови — зелень, і вії теж. | -1-2-1- |
| 4. Тінь біля мого носа — жовтість. | -2-1-1-1 |
| 5. Одна щока — синь. | 1-1(3)-0- |
| 6. В моїх очах навіть бажання безсмертності | 1-1(3)-0-2-2-2 |
| 7. Стає спектром: рухається від синього до червоного. | 1-0-1-4-4-2 |
| 8. Я легко пізнаю себе, коли зникаю. | 1-3-1-3(1-1)-1 |

У цьому верлібрі сегментація на рядки зроблена так, що смисл рядка може бути самостійним і не поєднаним із попереднім ні сильним синтаксичним, ні смисловим зв'язком, хоча, звісно, існує смислова й синтаксична пов'язаність, наприклад:

6. В моїх очах навіть бажання безсмертності
7. Стає спектром: рухається від синього до червоного.

Зрештою, може також існувати окремо: *В моїх очах навіть бажання безсмертності* (останнє слово тісно пов'язане семантично з усім рядком і становить разом із попереднім смисловий центр рядка). Фонетичні чинники сприяють певному уподібненню: *б-б*, окрім того, це перші приголосні з перших складів, у обох другий склад наголошений. Узагалі, у цьому верлібрі видно, як ритмізуються саме слова (тобто певний наголос від початку слова та певні варіації з цим наголосом: у 3 рядку *брови-зелень*, наступне — *і вії теж*).

Здавалося б, банальний смисл першого рядка поєднується спільним смислом з несподіваним: *стає спектром (бажання безсмертності) — рухається від синього до червоного*. Другий рядок *моє лице червоне, мов червіль* так само простий у смисловому сенсі та цілісний і поєднаний із *стає спектром*, тобто *бажання безсмертності — рухається від синього до червоного* (певні фонетичні чинники тут майже не збігаються і протиставляються, підсилюють ефект поєднання несподіваності матеріалу, що сприяє метафоризації мови). Фонічні чинники, окрім смислово-синтаксичних, також поєднують останнє слово 6 рядка з двома першими словами 7 рядка: *с-ст-сп-рт-тр*, наголошений *е* тощо.

Цей верлібр демонструє можливості поєднування “неочікуваного” та “непоєднуваного”, “людського” з “технічно-науковим” світом, тіла людини з кольорами лазера.

Далі розглянемо верлібр, написаний уже, на жаль, покійним, однак наймолодшим представником НІГ Р.Бабовалом, який мешкав у Бельгії³:

- | | | |
|----------------------------------|----------|------|
| 1. дзвіниці змовляться | 1-1-1 | ИО |
| 2. і стануть викликати голубів | 1-3-3 | ААІ |
| 3. на раду | 1-1 | А |
| 4. плести | 1- | И |
| 5. гнучкі години мов коші | 1-1-3- | ИИ |
| 6. бездонні | 1-1 | О |
| 7. ми відречемося найконечніших | 3-4-2 | ЕЕ |
| 8. тайн і звільна будуть пухнути | -1-1-1-2 | АІУУ |
| 9. від спраги наші жили | 1-1-1-1 | ААИ |

Перший рядок — фонічна подібність (*дзв-зв, ц-тс*) двох слів, де в першому слові також схожі голосні *і-и-і* протиставляються, накладаючись на подібність голосних у другому слові *о-а-а*, що посилює смислову послідовну цілісність і “підтримує” персоніфікацію *дзвіниці змовляться*.

Другий рядок: перші два слова мають наголошені *а*; у другому слові *в* та *м* відсилають до першого рядка; третє (останнє в рядку, а останнє слово у верлібрі

² Килина Патриція. Поза традиції. — К.; Торонто, 1993. — С. 227.

³ Бабовал Р. Мандрівка ймовірного. — К., 1993. — С. 27.

акцентується інтонаційно і смислово) зіставляється як з *i* на початку рядка (підсилення рядкової цілісності), так і відсилає до першого слова першого рядка *дзвіниці*, а *л* до другого слова тощо. Міжіктова відстань у другому рядку без анакрузи утворює ритм 3-3-, що так само збільшує смислову цілісність рядка; певна ритмічна цілісність існує в 1 рядку 1-1-2, а 3 і 4 рядки складаються з одного слова й відповідно з одного ікта. Вирізняючи ці слова, автор підсилює їхній смисл та їхню єдність через подібність (паралелізм). Сполучення 3 і 4 рядків (*на раду*) і *плести*, несумісних логічно та раціонально слів у паралелістичній єдності, сприяє метафоризації мови, їхнє виокремлення в рядок посилює семантику. Тобто тут існує позиційна мовна ситуація, в якій можливе потенційне сполучення з різними словами. Реципієнт, читаючи рядок, мусить уявити багато можливих варіантів сполучення цього слова. А це можливо, якщо вичленувати з конкретики сусідніх слів абстрактне значення певного слова, що так само поглиблює метафоризацію.

Наступний 5 рядок теж сприяє метафоризації, сполучаючи слова водночас смислово, синтаксично, фонічно, відсилаючи до попередніх: *плести* до *гнучкі*, *плести* – *коші*, *години*, *гнучкі коші* – *дзвіниці* (тут *i* називний і знахідний, що виражаються однією формою).

Метафоричність мови посилюється 6 рядком, що складається зі слова *бездонні*, яке смислово-синтаксично пов'язане з *коші*, а це виступає порівнянням *мов коші бездонні з гнучкі години*, що є *плетеними*; *плести* смислово пов'язане з *кошами* тощо.

Метафоризована мова завдяки поєднанню в межах однієї синтаксичної конструкції раціонально-логічно нез'єднуваної лексики і вичленуванню зі слів абстрактизованих значень (наприклад, у 6 рядку *бездонні*, що так само метафоризують мову) має дуже тісні фонічні, граматичні зв'язки, уподібнення. Це сприяє єдності мови. Можна продовжувати аналіз цього верлібру (тут виникають також спорадичні та неточні рими, фонетичний паралелізм, протиставлення тощо), але основне – показати можливості верлібру, що сприяють метафоризації.

Поети нью-йоркської групи, окрім верлібру, широко використовували форму віршів у прозі. Розгляньмо її структурні особливості. З.Бережан, український поет-сюрреаліст, був естетично близьким до поетів НІГ. У його творчості знаходимо вірші у прозі, що за різними структурними ознаками близькі до “Поza межами болю” О.Турянського. У подібних творах З.Бережана окремим абзацом подане майже кожне речення, письмо виразно емоційне, ритмічне⁴.

Вірші у прозі поетів нью-йоркської групи складали повністю окремі збірки або цілі цикли, що стали основою для загальної цілісності. Розгляньмо уривок “Звернення IV (Вілла Еульохіо, Сантандер)”, узятий зі збірки Ю.Тарнавського “Без Еспанії”⁵:

Я був розлитий на горі. Гора була розлита на простиралах. Мої ноги були розлиті на простиралах. Мої ноги були розлиті на моїм шлунок. Мій шлунок був розлитий на простиралах. Мій шлунок був розлитий на моїх ногах. Мій шлунок був розлитий на горі. Краї розлитих простирал сягали моїх ніг. Краї розлитих простирал сягали мого шлунка. Мій шлунок сягав країв простирал. Мій розлитий шлунок сягав країв моїх пальців, розлитих на простиралах. Мої розлиті пальці сягали країв простирал, розлитих на моїх ногах. Мої розлиті пальці сягали мене, розлитого на простиралах. Мої розлиті пальці не могли досягнути країв простирал, на яких я був розлитий. Я не міг досягнути себе на простиралах, на яких я був розлитий...

Синтаксичний паралелізм майже повний завдяки суміщенню й додаванню. Змінюючись, він втворює нові паралельні конструкції. Очевидний майже повний ізоколон, що замінюється в наступному реченні лише однією або кількома лексемами. Лексеми змінюють одна одну у зміні свого членства в реченні суміщенням. Майже всі лексеми “проходять” різноманітну синтаксичну позицію

⁴ Бережан З. Майже проза // *Сучасність*. – 1968. – №7. – С. 9-11.

⁵ Тарнавський Ю. Без нічого. – К., 1991. – С. 78-79.

(членство в реченні) начебто по колу, цим ніби “розчеплюються” значення. Тобто існує наскрізний синтаксичний рівень повтору та суміщення. Завдяки цьому всі “компоненти” практично зіставляються, протиставляються, ототожнюються з усіма “компонентами”. Звісно, за подібного синтаксичного та лексичного паралелізму, накладеного на незначну, однак наявну лексичну та синтаксичну лінійність, маємо й закономірний наголосний паралелізм у можливих тонічних віршах, і також – паралелізм інших фонетичних чинників. Це стає наскрізною особливістю цього вірша у прозі. Чіткий паралелізм та постійна лінійність створюють надзвичайно потужну смислову цілісність на основі уподібнення, переплетення всього з усім.

- | | |
|--|----------------|
| 1. Я був розлитий на горі. | 1-1-3- |
| 2. Гора була розлита на простиралах. | 1-1-1-4-1 |
| 3. Мої ноги були розлиті на простиралах. | 2-2-1-4-1 |
| 4. Мої ноги були розлиті на моїм шлунок. | 2-2-1-3-0-1 |
| 5. Мій шлунок був розлитий на простиралах. | 1-3-4-1 |
| 6. Мій шлунок був розлитий на моїх ногах. | -1-3-3-1- |
| 7. Мій шлунок був розлитий на горі. | 1-3-3- |
| 8. Краї розлитих простирал сягали моїх ніг. | 1-1-3-2-0- |
| 9. Краї розлитих простирал сягали мого шлунка. | 1-1-3-1-2-0-1 |
| 10. Мій шлунок сягав країв простирал. | 1-2-1-2- |
| 11. Мій розлитий шлунок сягав країв моїх пальців, | 2-1-2-1-2-1 |
| 12. розлитих на простиралах. | 1-4-1 |
| 13. Мої розлиті пальці сягали країв простирал, | 1-1-1-2-2-2- |
| 14. розлитих на моїх ногах. | 1-3-1- |
| 15. Мої розлиті пальці сягали мене, | 1-1-1-2-2- |
| 16. розлитого на простиралах. | 1-5-1 |
| 17. Мої розлиті пальці не могли досягнути мене, | 1-1-1-3-2-2- |
| 18. розлитого на простиралах. | 1-5-1 |
| 19. Мої розлиті пальці не могли досягнути країв простирал, | 1-1-1-3-2-2-2- |
| 20. на яких я був розлитий. | 2-1-1-1 |
| 21. Я не міг досягнути себе на простиралах, | 2-2-2-3-1 |
| 22. на яких я був розлитий | 2-1-1-1 |

Майже всюди зберігається ямбічна анакруза. В останніх трьох синтагмах – анапестова. Розгорнуті анафори, епіфори. Ритмічний паралелізм, базований на синтаксичному й лексичному, в якому водночас відбуваються зміни – додається або віднімається нова лексема чи переміщується (лексема) в інше синтаксичне місце, що компенсується граматичним паралелізмом. Зміни відбуваються саме за лінійним принципом, новий варіант “опрацьовується” усіма можливими в даній структурі паралелізмами зі зміщенням синтаксичної функції. Текст зазнає змін через додавання чи віднімання іктів як у міжіктових інтервалах, так і окремо, переважно лише на один склад або ікт. Широко використовується перехресний паралелізм різних рівнів тощо.

У цьому уривку з вірша у прозі Ю.Тарнавського яскраво видно, як розвивається, залучаючи нові “складові” і змінюючись за лінійним принципом прозового мовлення, ціла циклічна структура. Незважаючи на наскрізний принцип, такий твір не стає віршем через постійно змінювану можливу співмірність паралельних чинників.

Наступний уривок узятий з вірша у прозі “спека розкладає місто розриває камінь...” Р.Бабовала, автора циклу поезій у прозі “Паралельні світи”⁶: *спека розкладає місто розриває камінь. місто тоне у тумані паперових метеликів. я тебе виведу із зачарованого кола дзвонів. із водяних нетрів. виведу на острів. де царює морський шал, сірчана тиша. хто ти? хто ти? – не кажи. будь лебедем цноти. будь зерниною піску. будь круглим яблуком спокуси, келихом розради, порошинкою опію. я нікому не скажу, що в тебе очі –*

⁶ Бабовал Р. Паралельні світи // Сучасність. – 1973. – №5. – С. 17.

божевільні. що під біллям чигають безодні, зріють оп'янливі жита. не скажу, де мріють молочні озера. не скажу, куди запливають золотом обкуті каравели. хто ти? хто ти? хтось потруїв джерела, хтось вогонь пустив між ошалілі звірі. звірі. хтось збунтував рої джмелів. хто ти? — не скажу, я виведу тебе по той бік дзеркала. привітні оминувши береги, маршрути вигадавши чудернацькі. будь сторожем піскових палат. будь душею зрубаного дерева. я не скажу, якими словами тебе зачарував, якими приспав, якими уб'ю. хто ти?

Цей фрагмент демонструє повне залучення можливостей синтаксичних повторів. Використано однорідність, навіть виокремлено її в речення, задіяно лексичні повтори з граматичними тощо: *спека розкладає місто. розриває камінь. місто тоне у тумані паперових метеликів*. Лексему *місто* вжито у знахідному й називному відмінках і в однаковій словоформі. Дієслова мають однакову граматичну категорію, а почасти й однакові морфемі. Смысловий центр — дієслово майбутнього часу *виведу* з однорідними *із зачарованого кола дзвонів, із водяних нетрів* тощо. Далі однорідні додатки до слів *де царює: морський шал, сірчана тиша* тощо. Отже, існує циклічна структура, яка лінійно змінює смислові центри, що складаються зі слів, які можуть теж повторюватись, і до них приєднуються однорідні означення, додатки, а далі — інші члени речення. Тут маємо використання можливостей синтаксичного, лексичного і граматичного повтору та лінійність зміни мови. Така техніка подібна до запропонованої Ю.Тарнавським у “Без Еспанії” і властива саме для авангардистських віршів у прозі “ню-йоркців”. Поети максимально використовують, як видно з прикладів, можливості синтаксичного, лексичного, граматичного повтору з одночасною зміною й виходом із паралелізму котрогось чи кількох чинників на основі властивості прозової мови — лінійності.

Однією з рис цього вірша у прозі виступає зміна пунктуації. Ліквідація великих букв у реченні й пунктуаційна ліквідація складносурядного речення, створення окремішності (наприклад: *будь лебедем цноти. будь зерниною піску. будь круглим яблуком спокуси, келихом розради, порошинкою опію*) чи розподіл простого речення на два окремі для створення інтонаційного відокремлення, що сприяє більшому наголошенню смислового центру (наприклад: *виведу. на острів. де царює...*). Такий лексичний, синтаксичний, граматичний паралелізм сприяє фонетичному паралелізму. Лінійна зміна локального смислового центру також ґрунтується часом на різних видах паралелізму, наприклад, алітерації: *спека розкладає місто ...місто тоне у тумані...* чи асонансові *у виведу і будь*, що становлять смислові центри різних паралельних конструкцій.

Розгляньмо міжкіткові характеристики в можливих тонічних віршах.

1. спека розкладає місто	-3-1-1
2. розриває камінь.	2-1-1
3. місто тоне у тумані паперових метеликів.	-1-3(1\2)-3-2-2
4. я тебе виведу	2-0-2
5. із зачарованого кола дзвонів.	3-3-1-1
6. із водяних нетрів.	3-0-1
7. виведу на острів.	-3-1
8. де царює морський шал,	2-2-0-
9. сірчана тиша.	1-1-1
10. хто ти?	-1
11. хто ти? —	-1
12. не кажи.	2-
13. будь лебедем цноти.	1-3-
14. будь зерниною піску.	2-3-
15. будь круглим яблуком спокуси,	1-1-3-1
16. келихом розради,	-3-1
17. порошинкою опію.	2-2-2
18. я нікому не скажу,	2-3-
19. що в тебе очі —	1-1-1-

20. божевільні.	2-1
21. що під біллям чигають безодні,	2-2-2-1
22. зріють оп'янливі жита.	-3-2-
23. не скажу,	2-
24. де мріють молочні озера.	1-2-2-1
25. не скажу,	2-
26. куди запливають золотом обкуті каравели.	1-2-1 -3-3-1
27. хто ти?	-1
28. хто ти?	-1
29. хтось потруїв джерела,	3-1-1
30. хтось вогонь пустив	2-1-
31. між ошалілі звірі.	3-1-1
32. хтось збунтував рої джмелів.	3-1-1-
33. хто ти? —	-1
34. не скажу,	2-
35. я виведу тебе	1-3-
36. по той бік дзеркала.	1-1-2
37. привітні оминувши береги,	1-3-3-
38. маршрути вигадавши чудернацькі.	1-1-5-1
39. будь сторожем піскових палат.	1-4-1-
40. будь душею зрубаного дерева.	2-1-3-2
41. я не скажу,	3-
42. якими словами тебе зачарував,	1-2-2-3-
43. якими приспав,	1-2-
44. якими уб'ю.	1-2-
45. хто ти?	-1

Міжіктовий аналіз засвідчує домінування в синтагмах двох і трьох іктів. Навіть у збільшених синтагмах можна виокремити по дві синтагми, в яких теж по два чи три ікти, як, наприклад, у 3 чи 26 синтагмах. У паралельних за іктовою ознакою (по 2 ікти) 4 та 7 синтагмах багато схожого й відмінного. У паралельних синтаксично 5 і 6 синтагмі різна кількість іктів (3 і 2), протилежна просторовість (*дзвони* — це “верхній світ”, *водяні нетрі* — нижній світ), однак вони мають однакові анакрузи, анафори і клаузули. 6 синтагма має однакову кількість іктів з наступною 7 синтагмою тощо. У синтаксично паралельних і майже граматично паралельних 39 і 40 синтагмах відбувається зміна анакруз: 39 (1-), 40 (2-) чи міжіктових інтервалів, клаузул 39 (-0), 40 (-2). Цікаво, що лексема *душею* — семантичний центр 40 синтагми. Уся синтагма спирається на бездоганий хорей, що виступає протиставленням, з одного боку, неметричності попереднього рядка (39), із другого — циклічності попередньої синтаксичної і майже повністю граматичної паралельної структури 1-4-1-. Між 37 і 38 синтагмою, які мають паралельну функцію (однорідності при семантичному центрі), і 39 синтагмою, що бере участь у витворенні іншої паралельної синтаксичної структури, є різні паралельні ознаки: уже згадана категорія однорідності й однакові анакрузи (1-) тощо. Синтаксично лінійні синтагми 30 і 31 мають однакову кількість іктів, 31 і 32 лінійно синтаксичні синтагми (32 синтагма паралельна синтаксично й анафорично з 23, 30) мають однакову анакрузу й подібний ритмічний малюнок (31:3-1-1, 32:3-1-1-). Повтор між 11 і 12 та 27 і 28 (*хто ти?*), у 33 синтагмі вже немає ідентичної пари, однак є ідентичність із 45 синтагмою.

Проаналізовані твори містять різноманітність паралельних елементів, що змінюються лінійно за принципом вільної доцільності та переплетення. Завершуючи огляд віршів у прозі “ню-йоркців”, варто описати ще одну особливість, яскраво виявлену в їхній творчості: усі твори епічно послідовні, тобто становлять своєрідні фрагментарні частини цілого. У Б.Бойчука всі вірші у прозі подібні за композиційно-образною структурою, мовно-лексичним складом. Можна навіть простежити сюжет та фабулу (наприклад, подорож монастирями, соборами, замками, Францією та Іспанією, перебування в яких викликає рефлексії, пов'язані одночасно з образом матері та

втраченої Батьківщини, що переплітаються з образами жінок-коханок). Це створює відповідний образно-композиційний ритм, який цілком накладається на відповідну фабулу та сюжет, що відповідає поняттю різних видів ритму, запропонованого М.Гіршманом у “Проблемах цілісного аналізу художньої прози”⁷: “Ритм може об’єднувати, розчленовувати і зіставляти різні етапи розгортання сюжету, виокремлюючи певні вузлові моменти в цьому розгортанні, прояснюючи хід дії, що розвивається. Аналогічно може здійснюватися ритмічне розмежування та зіставлення різноманітних композиційно-мовленнєвих одиниць”.

Збірка “Без Еспанії” Ю.Тарнавського складається зі схожих за образно-композиційною, синтаксично-граматичною, лексичною структурою віршів у прозі й має тематичну цілісність. Подорож Іспанією, прибуття в певні міста, дорога до Іспанії, відбуття з різних місць. Водночас сюжетна фрагментарність і тематична образно-композиційна та лексична спільність витворюють повну картину твору “Без Еспанії”. Подібна тематична, лексична, образно-композиційна та синтаксично-граматична цілісність та фрагментарна послідовність властива також для інших збірок Ю.Тарнавського, що складаються з віршів у прозі (“Спомини”, “Анкети” тощо).

Вірш у прозі Р.Бабовала “спека розкладає місто розриває камінь...” становить частину цілісної образно-композиційної, лексично-граматичної, тематичної фрагментарної цілості. Ця цілість, тобто цикл віршів у прозі, має назву “Паралельні світи”.

Віршам у прозі поетів-“ню-йоркців” властива цілісність образно-композиційна, тематична, лексична фрагментарна сюжетність тощо. Це вказує на спільність із першими авангардистськими експериментальними прозово-поетичними творами (пізньо-символістично-сецесійно-пресюрреалістичний “Блакитний роман” Г.Михайличенка, експресіоністична “Поза межами болю” О.Турянського), в яких сюжетний хід був значно чіткіший.

Чи можна вести мову про фабулу в авангардних віршах у прозі? Однозначно, мабуть, відповісти неможливо, бо фрагментарність і рефлексивність у цих творах не дозволяють вичленувати чітку (у традиційному розумінні) фабулу.

Суттєва риса віршів у прозі “ню-йоркців” – використання форми внутрішнього монологу, виявленого більше чи менше. Внутрішній монолог ґрунтується в цих творах на ліричному “Я”.

Одним із важливих упливів прозових жанрів на форму “вірш у прозі” виступає витворення великих, об’ємних циклів, послідовностей, об’єднаних спільними чинниками: образно-лексичний, тематичний матеріал (наприклад, “Без Еспанії” Ю.Тарнавського).

У творчості Р.Бабовала є зразки поезій, написаних з використанням безпунктуаційної несеgmentованої вільної форми. Запропонована для розгляду поезія “спека розкладає місто розриває камінь...” складається з трьох частин: верлібру, безпунктуаційної несеgmentованої вільної форми і знову верлібру. Саме безпунктуаційна несеgmentована вільна форма виступає кульмінаційною частиною, носієм основного смислу. Однак у ній маємо один знак пунктуації “–” – смисловий, а не внутрішньо-структурний (за А.Загнітком⁸). Наведу безпунктуаційну несеgmentовану вільну частину твору повністю⁹:

ночі (1\1\2) замовкають (3\1\4) ночі (1\1\2) розвіюють (2\2\4) дощами (2\1\3) притишені (2\2\4) розмови (2\1\3) уночі (3\0\3) між нами (2\1\3) відстань (1\1\2) – міжпланетна (3\1\4) радістю (1\2\3) і боєм (2\1\3) уночі (3\0\3) дракони (2\1\3) ходять (1\1\2) попід (1\1\2) небосхил (3\0\3) з очима (2\1\3) як облудні (3\1\4) яблука (1\2\3) вночі (2\0\2) десь (1\0\1) в’януть (1\1\2) квіти (1\1\2) загадкові (3\1\4).

Безпунктуаційність і несеgmentованість зумовлюють утворення різних синтаксичних та смислових конструкцій згідно з послідовністю слів, слова ж

⁷ Гиршман М. Проблемы целостного анализа художественной прозы. – Донецк, 1973. – С. 43.

⁸ Загнітко А. Теоретична граматики української мови: Синтаксис. – Донецьк, 2000. – С. 546-547.

⁹ Бабовал Р. Мандрівка ймовірного. – С. 71.

стають рівноправними в можливій участі в різних смислових та синтаксичних конструкціях з єдиною умовою – послідовністю. Майже кожне слово претендує на різну синтаксичну і смислову функцію. І водночас усі слова в безпунктуаційній несегментованій вільній формі виступають послідовними складниками єдиного цілого, що характеризується багатоплощинністю у формально-граматичному й семантичному плані¹⁰. Оскільки ритміка форми базована на послідовній зміні інтонаційних слів, напрошується порівняння із прозовіршем у розумінні С.Кормілова, для якого прозовірш – це чітка послідовність стоп з емпатичною розрядкою в кінці періоду¹¹, тобто своєрідного пуанта як смислового, так і ритмічного. Згідно з думкою Ю.Лотмана, виступаючи основою спротиву всіх мовних елементів поетичного тексту, ритмічна структура перетворює значення використовуваних у тексті мовних засобів, зумовлюючи з'яву певного внутрішнього поетичного смислу. У нашому прикладі наочна більш-менш чітка в умовах “вільної” форми послідовність і “розрядка” останнім словом після знака “–”, де лише перше фонетичне слово має 4 склади, інші здебільшого по 3, а вкінці перед останнім словом – по 2 склади й наголос на першому складі: *десь (1\0\1) в'януть (1\1\2) квіти (1\1\2)*. Останнє слово, що становить “емпатичну розв'язку”, має 4 силиби, як і перше після знака; наголос на 3 складі, подібно до *облудні (3\1\4)*, і перше слово після знака *міжпланетна (3\1\4)*. Усі вони виступають прикметниками чи прикметниковими конструкціями. За наголосом маємо подібне з *небосхил (3\0\3)*. Своєрідна в цьому контексті ритміка до знака “–”, адже маркер безпунктуаційності не перешкоджає ритмічній та смисловій цілісності, хоча “–” ділить текст на дві частини.

Перший виокремлений рядок має паралельні чинники у своїй структурі за багатьма факторами: граматичними, синтаксичними, морфологічними, лексичними, фонічними. Рядок маркований як безпунктуаційний верлібровий. Присутня паралельність багатьох чинників, одночасна виділеність у рядок виокремлює смисл у безпунктуаційному несегментованому вільному творі, однак цей рядок становить інтегральну частину вірша. Ритмічні характеристики цього рядка, який виступає початком, пов'язують із закінченням: *ночі (1\1\2)* та *в'януть (1\1\2)*, *квіти (1\1\2)*, *замовкають (3\1\4)*, *загадкові (3\1\4)*; за силабікою *розвіюють (2\2\4)* і *загадкові (3\1\4)*. Є тут також певні фонічні уподібнення. Крім того, усі дієслова мають 3 особу множини теперішнього часу. У частині перед “–” прикметник *притишені (2\2\4)* має 4 склади й за силабікою уподібнюється до всіх інших прикметників у цій формі: *міжпланетна (3\1\4)*, *як облудні (3\1\4)*, *загадкові (3\1\4)*. Тричі наявна однакова граматична категорія у прикметників (називний відмінок множини) у комплексі з іншими тісно пов'язаними лексемами, тобто ад'єктивами чого вони є (3 особа множини (*вони*)). Отже, генералізуюча монотонія у вільному варіанті захоплює в цьому прикладі багато рівнів. Тире чітко окреслює смислову пару *відстань – міжпланетна*, усе інше має досить “пліткий” зміст. Безпунктуаційність указує на потенційну можливість варіативності виокремлення синтаксично-смислових конструкцій і водночас на збільшену єдність (цілісність) усієї форми. Потенційно існує багато варіантів. Наведу кілька можливих у мові авангардистських творів, де “творча природа авангарду багато в чому пов'язана [...] з розвитком відстороненого мислення, що зумовило тяжіння до мистецтва асоціативних структур...”¹² Асоціативність дозволяє “накладати” одну на одну різні смислово синтаксичні структури, що виникають із використанням одного лексичного матеріалу. Отже, приклади “можливих” конструкцій та смислів відповідно до безпунктуаційності й несегментованості, де немарковані межі синтаксичних структур, морфологічно-граматичні характеристики слів, дають змогу утворити таке:

¹⁰ Загнітко А. Цит. вид. – С. 506.

¹¹ Кормилов С. Русская метризованая проза (прозостих) конца XVIII – нач. XIX века // Русская литература. – 1990. – №4. – С. 34.

¹² Эстетика: словарь. – М., 1989. – С. 6.

1. **облудні** яблука вночі десь в'януть
2. уночі дракони ходять попід небосхил з очима як **облудні**
3. десь в'януть квіти загадкові.

Лексема *облудні* виступає як іменник і як прикметник, лексема *десь* бере участь у різних синтаксично-сміслових структурах.

У наведеному прикладі виявлено велику кількість чинників, властивих цій формі. Такі чинники сприяли збільшенню асоціативності в лексичній та образній структурах твору.



Надія Гаврилюк

ПОЛІМЕТРИЧНИЙ ВІРШ ПЕРІОДУ ПОСТМОДЕРНУ ("ІНДІЯ" ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА)

У сучасному українському літературознавстві досить активне дослідження творів, котрі прийнято визначати як постмодерні¹. "У мистецтві та літературі постмодернізму особливої популярності набула практика пастишу — метод організації тексту як програмно еkleктичної конструкції: семантично, жанрово-стилістично та аксіологічно різномірних фрагментів"². Але недостатньо висвітлено, на наш погляд, залишається специфіка віршової організації творів поетів-постмодерністів, зокрема Юрія Андруховича. Спробою наблизитись до її трактування вважаємо аналіз поеми "Індія", про яку сам автор пише як про певний підсумковий етап у власній творчості: "Остання, щоправда, підвела мене до певної межі... Навколо було темно і зимно, імперія переживала фінальні спазми, поетичне чуття загострювалося. Для мене це був, крім усього, особистий порахунок зі статусом тридцятилітнього поета, а заодно і прощання з моїм дотеперішнім Мандрівним Цирком..."³

Поема Юрія Андруховича "Індія" належить до одного з перших текстів, які прийнято зараховувати до постмодернізму. Твір чітко структурований — у ньому п'ять частин. Чотири розділи налічують по двадцять чотири рядки, заключний — двадцять п'ять. Загальна кількість — 121 рядок.

У межах означеного текстового простору автор розгортає сюжет про мандри душі землею, пеклом і раєм. Кожен із цих світів становить окрему систему, але межа між ними доволі умовна. Така концепція світобудови знаходить відображення на метрико-ритмічному рівні твору. Вірш поеми можна класифікувати як поліметричну композицію, в якій розділи виявляють різний рівень поліметричності тексту. Високий рівень поліметрії маємо в перших двох частинах, де використовуються неklасичні (дольник, тактовик, акцентний вірш) і класичні (амфібрахій, анапест) розміри. Четверта частина монOMETрична, написана шестистопним ямбом. Розділи третій та п'ятий класифікуються як поліритмічні, бо написані різновидами дольника й амфібрахія відповідно.

Поема Юрія Андруховича "Індія" будується на переосмисленні ренесансного й барокового уявлення про світ як театр: "Що зірки на небі — це, власне, одна з вистав / у театрі Бога..." Мандруючи від ярусу до ярусу, персонаж стикається з перепонами, тому шлях долає повільно. Ритмічно плавність передається через систему

¹ Див.: Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К., 2005; Поліщук О. Позиція персонажа в українській постмодерній прозі // *Слово і Час*. — 2003. — №2. — С. 70-75; Хомеча Н. Діалог епох: українське бароко і постмодернізм ("Екзотичні птахи і рослини" Ю.Андруховича) // *Слово і Час*. — 2003. — №11. — С. 59-65 та ін.

² Бербець Л. Текст-пастиш у творчості Ю.Андруховича // *Слово і Час*. — 2007. — №2 — С. 49-60.

³ Андрухович Ю. Таємниця. — Ел. ресурс: <http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=6066&page=7>.