

# Шевченківська енциклопедія

Валерія Смілянська

## КОМПОЗИЦІЯ ЛІРО-ЕПІЧНИХ ТВОРІВ ШЕВЧЕНКА

Композиція балад і поем Шевченка розглядається у феноменологічному розумінні (як архітектоніка віртуального художнього світу) за двома рівнями – проблемно-тематичним і сюжетно-фабульним, а в суто термінологічному значенні композиції вербального тексту – за рівнями внутрішньої композиції (перспективації) з її суб'єктною організацією та планами психології, фразеології, часово-просторовим, оцінним, а також за рівнем мовленнєвої композиції (способом викладу, композиційно-мовленнєвими формами). Визначаються також і формальні маркери рамок художнього світу.

Ключові слова: нарація, архітектоніка, топіка, рамки віртуального художнього світу, перспективація.

*Valeriya Smilyanska. The composition of the lyrical-epic works by T. Shevchenko*

On the basis of the phenomenological approach (i.e. the object of the analysis is the architectonics of the virtual aesthetic universe) the author of this research investigates the composition of Taras Shevchenko's ballads and poems on thematic and narrative levels, or, in the strict terminological meaning of the "composition" concept, according to the levels of the intrinsic composition (perspectivation) with its subjective organisation, psychological, phraseological, spatial, temporal and evaluative planes, and of the verbal composition level (that is, a manner of narration, compositional and verbal forms). The formal markers of the aesthetic universe framework are also determined in the article.

Key words: narration, architectonics, spatial structure, virtual aesthetic universe framework, perspectivation.

Корпус ліро-епіки Шевченка охоплює його балади, поеми, віршовані оповідання, історичні пісні й думи і, нарешті, єдину в нього байку "Сичі". Термін **композиція** (лат. *compositio* – поєднання, розміщення) передбачає широке синонімічне й вузьке, суто термінологічне розуміння. У широкому розумінні під терміном композиція (а також система, структура, будова тощо) мається на увазі взаємодія елементів (компонентів) на кожному рівні структури твору (а також цих рівнів між собою), які складають системну цілість. Завдяки родовій інтегрованості лірики та епосу в одному творі Шевченків ліро-епос поєднує, по-перше, домінуючі для епічного світу рівні хронотопу, фабули й сюжету (дігезис), системи персонажів, а також мотиви (коли мотив розглядається як кроссрівневий компонент, за Б.Гаспаровим), мікрообрази (деталі й подробиці), які витворюють уявний художній світ, – з ліричною манерою викладу, яка забарвлює викладене певною тональністю. Ці рівні складають структуру віртуального, зображеного світу твору – "дійсності героя" (М.Бахтін), яка витворюється за принципами внутрішньої архітектоніки. А по-друге, інтерференція лірики й епосу виявляється завдяки взаємодії ліричних суб'єктів (голосів) з епічними нараційними інстанціями (типами) у суб'єктній організації викладу. Саме підсистема суб'єктної організації викладу – взаємин суб'єктів свідомості із суб'єктами викладу (за Б.Корманом) і є композицією у властивому розумінні як система прийомів технічного впорядкування матеріалу (слова) [1, 19-20]. Вона реалізується передусім на внутрішньоконпозиційному рівні через комплекс дискурсів, організованих певною системою точок зору – це внутрішня композиція, або, за В.Шмідом, перспективація [див.: 9] (Н.Тамарченко застосує термін композиція лише до цієї останньої [7, 210-212]); а також на рівні нарації (мовленнєва, або розповідна композиція).

І. За формально-змістовим наповненням усі рівні композиції **в широкому розумінні** – як художньої структури твору – об'єднуються у блоки: а) проблемно-тематичний, б) сюжетно-фабульний та в) мовленнєвий [5, 371-372].

А) Проблемно-тематичний рівень композиції – внутрішня архітектоніка як ціннісна структура уявного світу твору, або, за М.Бахтіним, естетичного феномена.

*Тематична композиція.* Феноменологічному (бахтінському) розумінню саме архітектоніки відповідає визначення композиції твору, яке подає “Słownik terminów literackich”: це “будова уявного світу твору, розташування і зв’язок його елементів, сітка взаємозв’язків між мотивами чи стосунків, що долучають окремі мотиви до цілісної конструкційної схеми”; композиція “перетворює елементи тематичного матеріалу на конструкційні одиниці твору, інтерпретує їх в окреслений спосіб, розташовує в певному порядку за важливістю й наділяє значенням” [10, 254]. За цим словником, ієрархія конструктивних одиниць уявного світу твору виглядає так: елементарні мотиви (“Мотив – елементарна, така, що її можливо аналітично виокремити, одиниця конструкційна уявного світу твору, його первісний складник: подія, предмет, ситуація, переживання і т. п.” [10, 325]) – комплекси мотивів (персонажі) – цілість вищого ряду (наприклад, фабула); усі ці елементи підпорядковані основному – темі твору (тобто сутності авторського світосприймання, вираженій уявним художнім світом). Мотиви можуть бути прикріплені й вільні, динамічні й статичні, традиційні (мандрівні) та індивідуальні. Способи їх упорядкування можуть бути паралельні, контрастні, симетричні й асиметричні, обернені тощо [10, 325-326].

*Система персонажів* у ліро-епосі Шевченка будується за романтичним (збереженим класичним) принципом полярності персонажів без проміжних типів і без півтонів. Характери персонажів переважно сформовані, статичні; хоча можлива й еволюція характеру персонажа, як, наприклад, Микити в “Титарівні” або розкаяних грішників-варнаків у поемах “Варнак” та “Москалева криниця”. Конфлікт між персонажами-антагоністами непримиренний. Це стосується як балад і побутових поем, починаючи з “Катерини” й “Утопленої”, так й історичних поем (завдяки реальній ситуації збройної боротьби), наприклад, “Гайдамаків”, “Тарасової ночі”, історіософсько-політичних ліро-епічних поем “Неофіти”, містерії “Великий льох”. А якщо примирення і приходить, то лише тимчасово, а тоді конфлікт вибухає з новою силою, як у “Слепої”, “Відьмі”. У деяких творах негативні персонажі не стільки зображуються, скільки називаються як антагоністи, і їх протистояння виливається в контраст інтонаційних тем – емоційно-оцінних ключів кожного персонажа (“Чернець”, “Марія”).

*Топіка* – групування деталей як семантично акцентованих, інколи – наскрізних мікрообразів, котрі нерідко набувають функції символу. В автологічних творах деталь стає полісемантичною.

Б) Сюжетно-фабульний рівень композиції.

*Композиція фабули.* Фабулу як причинно-наслідковий ланцюг подій (незрідка паралельних – т. зв. “дерево фабули”) читач реконструює з тексту як певну схему, як “подієвий кістяк сюжету” [5, 704], розміщуючи події в односпрямованій часовій площині – з початку до кінця основних подій (так само і в паралельних фабульних лініях) та в логічній причинно-наслідковій послідовності. Відтак її основні одиниці – жест як учинок персонажа і дія – не залежна від волі персонажа подія (або динамічний мотив як ядро колізії). Етапи розгортання подійного (фабульного) ряду сюжету – пролог (передісторія), зав’язка, перипетії, кульмінація, розв’язка, епілог. Вони наявні в таких великих за обсягом творах Шевченка, як поеми “Катерина”, “Тарасова ніч”, “Наймичка”, “Тризна”, “Слепая”, “Сова”, “Єретик”, “Сліпий”, “Відьма”, “Москалева криниця”, “Княжна”, “Чернець”, “Варнак”, “Титарівна”, “Марина”, “Петрусь”, “Буває, в неволі іноді згадаю”, “Неофіти”, “Марія” і, природно, поемі-епопеї “Гайдамаки”. Подібні в цьому плані до поем і ранні балади “Причинна”, “Тополя”, “Утоплена”, віршовані оповідання “У Вільні, городі преславнім...” (близьке за фабулою до балади), “Іржавець”, а також віршовані оповідання, що склали поему-цикл “Царі”, і легенда “У Бога за дверми лежала сокира...”

*Композиція сюжету.* Сюжет належить до т. зв. “дійсності автора”, присутньої в кожному моменті “дійсності героя”, тобто в художньому світі твору – як його впорядкувальний і такий, що вивершує образи персонажів, чинник [2, 172]. Складові подійної (фабульної) лінії епічного сюжету – злютовані в цілісний художній світ тематичні компоненти: дії, зокрема і словесні, персонажів (жест, вчинок, репліка, емоція), предметність – деталь, подробиця. Прості компоненти

об'єднуються в комплекси: пейзаж, портрет, ситуація, колізія, конфлікт, подія. Це та понадсловесна віртуальна дійсність, що існує тільки в уяві автора й відтворюється в уяві читача. У композиції сюжету автор-письменник піддає причинно-наслідковий ланцюг “реальних” подій (або “дерево фабули”) певним змінам — “грі” зображальних планів (виокремленню й укрупненню одних деталей і моментів шляхом висунення їх на передній план, зредукуванню другорядних подій та вчинків персонажів шляхом відсунення їх на задній план тощо), взаєморозміщенню епізодів за архітектонічними (семантичними) принципами зіставлення, аналогії, протиставлення, контрасту, асоціативності, часової паралельності, причинно-наслідкового зв'язку і т. ін., а також часовим зсувам та перестановкам, які супроводжуються змінами часового вектора — поверненням до минулих подій, передбачуванням майбутнього тощо.

У поемах та баладах Шевченка події можуть подаватися концентровано, у динаміці — як історія (наприклад, історія життя Безталанного в “Тризне”, Варнака і Петруся в однойменних поемах тощо), докладно — як епізод (пор. ланцюги епізодів у “Марині”, “Наймичці”, “Марії” та ін.), розгорнутими у драматичному розповідному часі — як діалогічна сцена, що відбувається на очах читача-глядача (наприклад, у розділах “Титар”, “Бенкет у Лисянці” в “Гайдамаках”, усі три розділи містерії “Великий льох”, фінальна сцена поеми “Марина” тощо). За В.Шмідом, фундаментальними операціями композиції сюжету (тобто переходу від “історії”-фабули як дібраних автором ситуацій, осіб, подій до їх організації у штучному порядку — сюжеті) є ліанеризація одночасних — паралельних — подій та їх перестановка — спершу у внутрішньомовленнєвій нарації, уявно, а тоді — їх вербалізація, утілення в мові — “презентація нарації” [8, 158-160]. Сюжет у переважній більшості балад і поем Шевченка (як і загалом у творах європейських романтиків) містить — за домінування подійного, фабульного ряду — і позафабульні, екзегетичні елементи статичного характеру: позафабульні відступи (здебільшого ліричні), або дигресії, а також вирізнені В.Жирмунським ліричні вступ (або увертюру) й кінцівку, які задають загальну тональність твору й останній настроєвий акорд (наприклад, у поемах “Сліпий”, “Княжна”, “Марина” та ін.). Суб'єкти викладу в таких відступах — ліричні, які репрезентують “автора” — власне автор, герой, розповідач.

Отже, складники архітектоніки як структури зображеного у творі світу — це “автор”, система персонажів, фабула, сюжет, деталь. Феноменологічний же аналіз архітектоніки твору як естетичного об'єкта передбачає дослідження типів героя (персонажа), характеру взаємин “автора” й героя, моментів завершення образу героя — просторового (тілесного), часового (психологічного), ціннісно-смыслового (тонального ореолу) (М.Бахтін). Своєрідним переходом від реальності читача до віртуальної вторинної, художньо витвореної реальності є т. зв. рамки (межі), котрі розчленовують і сюжет твору, маркуючи переходи від епізоду до епізоду тощо.

II. Композиція у *вужькому, суто термінологічному значенні* передбачає аналіз твору як словесного тексту, як висловлювання, котре має свого “автора” (“авторів”) та зорієнтовано на певного адресата-читача. Ідеться про т. зв. внутрішню, глибинну композицію, або п е р с п е к т и в а ц і ю, тобто систему точок зору, які реалізуються в композиції мовленнєвих форм.

А. *Внутрішня композиція (перспективація)* — це система смислових позицій (точок зору, ракурсів зображення), яка визначає, у чийому сприйнятті й чією мовою (“автора” чи героя) передається плин часу, описується простір дії, оцінюється зображене. За В.Шмідом, перспективація — це “переломлення дійсності через ту чи ту точку зору” [9, 161]. За Б.Успенським [8], внутрішню композицію складають п'ять композиційних планів, що текстуально передаються двома способами викладу, трьома композиційно-мовленнєвими формами (див. нижче), а також стилістично — різновидами передачі “чужої” мови. Це:

1), 2) План *психології* — відбиття у відавторській нарації думок і переживань персонажів; причому Шевченків наратор здебільшого стає не лише на психологічну,

а й на *фразеологічну* позицію персонажа, віддаючи інтонацію його внутрішньої мови та властиву йому лексику й мовленнєвий лад: “Кого ж сиротина, кого запитає, / І хто їй розкаже, і хто теє знає, / Де милий ночує: чи в темному гаю, / Чи в бистрім Дунаї коня напува, / Чи, може, з другою, другу кохає, / Її, чорнобриву, уже забува?” (“Причинна”). За словами М.Рильського, Шевченко пише про своїх героїнь так, “неначе говорить від їх імені, живе їх життям, бачить світ їх очима” [6, 23]. Тут формальним носієм мови виступає наратор-розповідач, мова якого двоголоса, тобто поєднує два односпрямовані голоси. Нерідко наратор передає чужу йому психологічну і фразеологічну позицію: “Сказано, шарпак, то й одружився собі так...” (“Меж скалами, неначе злодій...”) – тут наявне різноспрямоване двоголосся. Інколи автор у різний спосіб виокремлює чужу мову: “... сам фельдфебель дивувались / І маршировкою, і всім, / І “благодарні пребивали / Всегда к євреиторам своїм” (“Юродивий”).

3), 4) *Просторовий* план внутрішньої композиції текстуально виявляється через описи – портрети, пейзажі, що теж можуть бути побаченими в зовнішній просторовій перспективі очима або наратора, або інших персонажів: наприклад, Ярина, проводжаючи Степана (“Сліпий”) “...на шлях поглядає; / Із куряви щось вигляє / І знов пропадає. / Ніби шапка через поле / Котиться, чорніє... / Ховається... мошечкою / Тільки... тільки... мріє, / Та й пропало”. Однак найчастіше, як і стосовно двох вищезазначених планів, відбувається інтерференція просторового плану з *часовим*, утворюючи спільний *просторово-часовий* план. У Шевченковому ліро-епосі функціонують три типи нараторів – загальний та синхронний епічні розповідачі, а також оповідач (інший, ніж автор). Загальний розповідач може перебувати на ретроспективній (розповідає про минулі події – “Сотник”, “Царі”) або на проспективній позиціях (знає майбутнє, закрите для його героїв, – “Марія”); йому належить і сучасна подіям позиція “над” ними, погляд ніби з перспективи пташиного польоту (“Минають дні, минає літо, / А Україна, знай, горить; / По селах голі плачуть діти – / Батьків немає...” (“Гайдамаки”). Синхронний розповідач перебуває ніби всередині подій, але на їхній периферії як спостерігач-свідок; його часово-просторова позиція – тут і тепер (якщо йдеться про минулі історичні події, він переноситься в минуле й розповідає в т. зв. теперішньому історичному часі); причому йому властива т. зв. зовнішня перспектива – описує лише те, що може побачити спостерігач – жести, вираз обличчя, одяг, вчинки, події – поза їх психологічну мотивацію: “А тим часом світлиць / З усіх вікон у титаря. / Що то там твориться? / Треба глянуть та розказать...” (“Гайдамаки”). Натомість персонажеві-оповідачу, котрий викладає власну історію (як герої-оповідачі поем “Варнак”, “Москалева криниця”, “Відьма” та ін.), властивий погляд зсередини – внутрішня психологічна, фразеологічна, часово-просторова позиція, а також і оцінна; сам образ персонажа-оповідача є об’єктом “авторської” оцінки.

5) При тому, що об’єктом авторської оцінки є вся віртуальна “дійсність” твору, виражена у загальній тональності твору як неодмінній складовій його архітектоніки, добір деталей (основа т. зв. об’єктивної тональності твору), прями оцінки й характеристики, а також інтонаційний ореол образу кожного персонажа – т. зв. інтонаційна тема (суб’єктивна тональність) – можуть здійснюватися як з погляду наратора, так і з погляду персонажів, утворюючи *оцінний план* внутрішньої композиції. Система інтонаційних тем виражає авторське ставлення до зображеного, його оцінну позицію і, накладаючись на предметну тональність зображеного світу, утворює загальну тональність естетичного об’єкта як його ціннісний аспект. Своєрідність плану оцінки полягає, по-перше, у його ієрархічності (оцінки з боку персонажів своєю чергою стають об’єктами авторської оцінки), а по-друге, у його інтерференції з усіма вищезгаданими внутрішньокомпозиційними планами. До прикладу, з усього змісту віршованого баладного оповідання “У Вільні, городі преславнім...” впливає негативна авторська оцінка міської докси з приводу трагедії двох закоханих: “Дивувались довго люди, / Де вона сховалась, / Жидівочка та гадюча, / Що батька убила? / А вона вночі любенько / В Вілії втопилась...”

Б. *Композиція мовленнєва (розповідна, наративна)* — це співвіднесеність суб'єктів викладу (або розповідних інстанцій) з формами мовлення; її компоненти — способи викладу та його композиційно-мовленнєві форми.

*Спосіб викладу* буває: а) монологічний (розповідь від 1-ої, 2-ої чи 3-ої особи; суб'єктами викладу в поемах і баладах Шевченка виступають наратори — репрезентанти автора (розповідачі — загальний в історії, синхронний в епізодах); а також оповідач-герой чи персонаж власної історії; б) діалогічний (діалог/полілог персонажів у теперішньому часі, з ремарками синхронного розповідача — тобто сценка, яка розгортається на очах у читача-слухача, як, наприклад, у розділі “Свято в Чигирині” в “Гайдамаках”, на початку поеми “Сліпий” тощо). Інколи Шевченко замінює діалогічною формою розповідь одного персонажа, як у поемі “Відьма”, — це т. зв. псевдодіалог.

*Композиційно-мовленнєві форми викладу* — це, з одного боку, мовленнєві парадигми мислення, а з другого — форми мовлення, засоби вербальної комунікації — опис, розповідь (повіствування, нарація), роздум.

1) Опис — семантична репрезентація предметності — зовнішнього вигляду переважно статичних реалій (предметів, довкілля, людей тощо); її граматичне оформлення — іменники, прикметники. Значно частіше, ніж до опису статичного, поет вдається до опису динамічного — семантичної репрезентації стану світу в його рухомості, предикативності: зокрема передачі властивостей предметів у їхній динаміці (“Зорі сяють; серед неба / Горить білолиций; / Верба слуха соловейка, / Дивиться в криницю... — “Гайдамаки”). Опис динамічний “...зображує події наче з допомогою оптичної лінзи. Сутність цієї форми — одночасне протікання подій в обмеженому просторі. Якщо в основі “опису” — предмети, то в основі “динамічного опису” — дії. Структурний зміст цієї форми — часове відношення звичайної послідовності, близьке до одночасності й співкладеності” [3, 105-106]. Отже, в основі динамічного опису — дієслова, а також дієприкметники й дієприслівники (“Рече та стогне Дніпр широкий...”; “Чорніє гай над водою, / Де ляхи ходили; / Засиніли понад Дніпром / Високі могили...” — “Причинна”).

2) Розповідь, оповідь (нарація) — композиційно-мовленнєва форма повідомлення про події, що вже відбулися, відбуваються в даний момент чи відбуватимуться в майбутньому. Конкретними її різновидами в ліро-епосі Шевченка є розповідь від 3-ї особи розповідача-наратора, співвіднесеного з автором (у більшості Шевченкових поем); оповідь персонажа-наратора в 1-ій особі (наприклад, у поемі “Слепая”, “Відьма”, “Варнак”, “Москалева криниця”, 1857), а також змішані форми участі чужої мови в авторській розповіді (невласне-пряма мова, заміщена мова, невластива-авторська мова). У наративному стилі Шевченка, якому властива “гра” внутрішньоконпозиційних планів, усі форми передачі чужої мови виступають у контексті авторської розповіді, яка їх пояснює та оцінює, нерідко презентуючи й чужу просторово-часову, психологічну, оцінну позиції.

3) Роздум (медитація) — вербальна репрезентація плину думок. Це основна композиційна форма позафабульних (ліричних) авторських відступів — коментарів, суджень з приводу зображеного, ліричних рефлексій. Шевченко вкладає роздуми різного змісту в уста персонажів як їх внутрішню мову, мрії, наміри, рефлексії тощо. Інколи роздуми передаються за допомогою застосування різних видів передачі чужої мови у складі партії наратора як психологічний та фразеологічний плани, приналежні персонажу. До прикладу: “...а Галайда / ... Тяжко-важко плаче, / Як дитина. Чого б, бачся? / В червонім жупані, / У золоті, слава є, / Та нема Оксани; / Ні з ким долю поділити, / Ні з ким заспівати; / Один, один сиротою / Мусить пропадати” (“Гайдамаки”).

Розповідна композиція в ліро-епосі Шевченка, маючи обмежену кількість форм і типів викладу, набуває під пером поета багатоголосся, впливає на рух художнього часу (скажімо, опис та роздум його уповільнюють, розповідь з переліком подій прискорює). Розповідна композиція, наприклад, балади “Причинна” нескладна: динамічний опис (“Рече та стогне Дніпр широкий...”) — авторська нарація — ліричний роздум (“Така її доля...”) — нарація з полілогом русалок — пісня матері-русалки

— нарація. Та ці композиційні форми насичені голосами персонажів, взаємдією внутрішньоконпозиційних планів, що створюють мерехтіння взаємовідображень.

В. *Рамки художнього світу* для реципієнта — це маркери переходу від світу реального, в якому живе читач, до художнього світу твору — т. зв. дійсності героя. За словами Б.Успенського, сприймаючи твір, “читач стає — в тому чи іншому аспекті — на внутрішню стосовно даного твору точку зору. Але потім нам належить залишити цей світ — повернутися до своєї власної точки зору, від якої ми великою мірою абстрагувались у процесі сприйняття художнього твору” [8, 182], тобто читач переходить із власної, зовнішньої щодо твору позиції до внутрішньої щодо нього, а наприкінці — у зворотному порядку. Такий перехід є необхідною умовою сприйняття зображеного письменником як певного роду другої дійсності, власне, віртуальної, а отже, і для читацького виrozumіння вчинків персонажів та співпереживання їхній долі; і здійснюється цей перехід завдяки спеціальній організації рамок твору (й окремого епізоду). Рамки творяться за участю компонентів сюжету (і серед них позафабульних), суб’єктів викладу, складників внутрішньої, глибинної композиції, а також граматичних форм. Перспективація лежить в основі розрізнення і типів нараторів, і внутрішньоконпозиційних точок зору, за Б.Успенським, — оцінної, психологічної, фразеологічної, часової, просторової (у В.Шміда відповідно: плани ідеологічний, перцептивний, мовний, часовий, просторовий).

Якщо у фольклорі рамками служать традиційні зачини й кінцівки, повтори, паралелізм тощо, то в літературному творі прийомів побудови рамок значно більше. Шевченко послугується різноманітними прийомами творення рамок: 1) обрамлення — наявність рамочного розповідача (“Мар’яна-черниця”, “Москалева криниця”, “Варнак” та ін.); пейзаж як обрамлення (“Тополя”, “Утоплена”), пейзаж у ролі увертюри (“Причинна”, “Княжна”); 2) фольклорний оповідний зачин (“Наймичка”); 3) пісенний заспів-паралелізм (“Чернець”); 4) комбінація “розповідач плюс оповідач” (“Москалева криниця”, 1847); ліричні фрагменти: 5) посвята (“Тризна”, “Неофіти”); 6) авторські звертання до читача (“Сліпий”, “Марина”); 7) молитва (“Марія”); 8) дума чи пісня (“Гамалія”, “Сова”); 9) позафабульні фрагменти тексту — оцінки, коментарі, роздуми, інформативні моменти тощо (паратекстуальність, за Ж.Женеттом); 10) моменти переходу від передісторії до власне нарації (“Наймичка”) і від нарації до епілогу (“Сліпий”); 11) зміна часової позиції розповідача-наратора — спомин (“Тарасова ніч”), передбачення (“Катерина”); 12) зміна граматичного часу як перехід від епізоду до епізоду; у великому творі, такому, як, зокрема, романтична епопея “Гайдамаки”, цьому служить поділ на розділи. Поема “Гайдамаки” має рамки кількох порядків. На початку, у вступі — філософська медитація ліричного власне автора як лірична увертюра, а тоді звернений до своїх героїв-гайдамаків монолог ліричного героя-поета (що містить і фрагменти полеміки з шовіністичною критикою, рефлексією, посвяту В.Григоровичу); далі йде “Інтродукція” — передісторія подій. Завершується поема “Епілогом” (спомином ліричного героя-поета про почуті в дитинстві оповіді діда, колишнього гайдамаки; зверненням до читача; розповіддю-плачем над долею Залізняка, медитацією ліричного власне-автора — оплакуванням долі “заснулої” України). Далі йдуть “Передмова”, яка становить авторську оцінку історичної основи твору, звернення письменника — реального автора до передплатників “Панове субскрибенти!” Ці фрагменти тексту утворюють щось на зразок сходинок, що провадять углиб до художнього світу твору й від нього — назад у читачеву реальність. У середині текст поділений на розділи, котрі є текстуальним виявом членування сюжету й містять здебільшого один-два епізоди; кожен розділ і епізод має власні внутрішні рамки, що утворюються зміною місця й часу подій (членування на розділи — це т. зв. зовнішня архітектоніка як текстуальний вияв архітектоніки внутрішньої) [4, 75-76].

Шевченко, вихованець Академії мистецтв, де проблема композиції в образотворенні була засадничою, komponуючи поетичні твори, свідомо використовував свій багатий культурний досвід — і не тільки фольклорний та літературний, а й мистецький, включно з музичними й театральними враженнями (що має стати предметом окремого дослідження).

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. *Брандес М.* Стилистический анализ. – М., 1971.
4. *Зунделович Я.* Архитектоника // *Литературная* энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. – М.; Ленинград, 1925. – Т. 1.
5. *Літературознавчий* словник-довідник / Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К., 1997.
6. *Рильський М.* “Жіноча” лірика Шевченка // *Зб. праць* ювілейної 10-ї наукової шевченківської конференції. – К., 1962.
7. *Теорія* літератури: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 1: *Тамарченко Н., Тюпа В., Бройтман С.* Теорія художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004.
8. *Успенский Б.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. – М., 1970.
9. *Шмид В.* Нарратология. – М., 2003.
10. *Slownik* terminów literackich. – Warszawa, 2002.

## Ніна Чамата

### ГРАФІКА ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ШЕВЧЕНКА

У статті розглядається один із рівнів структури Шевченкового поетичного тексту – графіка в її зв'язках із семантикою. Аналіз особливостей таких елементів графічної організації, як графічний поділ віршового рядка і пробіл, мінус-вірш (або крапкування рядків), зміна шрифту тощо дає змогу дійти висновків: 1) поет повною мірою володів існуючими в його час засобами графічної виразності і зробив певний внесок у їхній розвиток; 2) графіка поетичного тексту Шевченка – важливий елемент композиційної будови, чинник формування художнього образу.

Ключові слова: графіка поетичного тексту, графічний поділ віршового рядка, графічний пробіл між рядками, мінус-вірш, зміна шрифту.

#### *Nina Chamata. Graphical form of T. Shevchenko's poetical texts*

This article investigates one of the structural levels of Shevchenko's poetical texts, that is, their graphical form in view of its semantics. Having analysed such elements of graphical representation as the graphical segmentation of the line of poetry, the use of gaps and minus-verses, changes of type etc., the author of the essay concludes that: 1) the poet had a perfect command of all the expressive graphical means available at that time and made a certain contribution to their development; 2) the graphical form of Shevchenko's poetical texts is an important element of their composition and a factor which stipulates the creation of his metaphors.

Key words: graphical form of the poetical text, graphical segmentation of the line of poetry, graphical gap between the lines, minus-verse, change of type.

Графіка поетичного тексту – один із рівнів його структури, впорядковане розміщення віршового тексту на сторінці<sup>1</sup>. Особливості Шевченкової графіки поетичного тексту зафіксовані в рукописах поета. За відсутності автографів як свідчення цих особливостей можуть – з певними застереженнями – розглядатися і прижиттєві видання Шевченкових творів. У цій статті йдеться лише про ті елементи поетичної графіки, які співвідносяться із семантикою тексту.

З автографів видно, що, записуючи вірші, поет надавав їм традиційної для того часу форми: суміщав графічний рядок і вірш, вишиковує вірші у стовпчик, отже, налаштовував читача на сприймання саме поетичної мови, готуючи відповідну інтерпретацію інтонаційно-семантичної структури тексту. Структурна основа поетичного тексту, його ритміко-інтонаційна одиниця – вірш – в абсолютній більшості випадків у Шевченка відповідає графічному рядку. Водночас поет іноді звертався до графічного поділу вірша – засобу, що вносить в його твори безліч семантичних, композиційних, інтонаційних, ритмічних нюансів. Із двох варіантів запису текстів,

<sup>1</sup> Графічна структура поетичного тексту в аспекті лінгвістичної стилістики досліджується в цінній дисертаційній праці А.Костецького [див.: 1].