

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 монометрична, 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>.

повторів окремих звуків, слів чи словесних груп. Подібного типу повтори не тільки надають творові багаті звукової інструментовки, а й слугують додатковим чинником у формуванні віршової структури. Повтор увиразнює ключові лексеми поетичного мовлення, найуживаніші синтаксичні форми, посилюючи в такий спосіб періодичність у зміні метричних уривків, написаних різними розмірами. Враховуючи загальні особливості будови поеми “Індія”, вважаємо за доцільне проаналізувати текст за розділами, описля звійши отримані результати в цілісну картину. Такий підхід допоможе виявити специфіку кожного елемента поліметричної конструкції, увиразнить загальну композицію твору. Текст досліджуватимемо за лексико-семантичним, фонетичним, синтаксичним і ритміко-метричним рівнями. Умовний поділ використано для зручності аналізу, оскільки всі рівні тексту щільно пов’язані між собою.

У першій частині ключовими лексемами можна вважати такі, як “площина” (синонім Землі), “Індія” (конкретне місце на Землі й водночас фантастичний, екзотичний простір). Загалом ілюзорність світу наголошується в розділі через лексеми “сняться сні”, “вважаємо”, “вважати” (елемент припущення). Сприяє стиранню меж між реальним і уявним світом система повторів часток “це” (семантика ствердження, визначеності), “не” (семантика заперечення), що посилюється сполучниками “ані-ані” та прихованим запереченням “*Нічим-Нілом*”. Службові слова можна розглядати під кутом зору формування синтаксису, наприклад, сполучники “або-або”, “чи-чи” оформлюють спроби персонажа пояснити, що ж гукає його на схід: “Просто чуєш сурму або гонг, або дзвін води, / або голос, який шепоче: “Устань і йди!” Власне, у цьому випадку маємо алюзію як на військовий похід (виправа, сурма), так і на Об’явлення (та ж таки сурма) чи євангельський сюжет про зцілення паралітика (“Устань і йди!”). Поряд із тим — екзистенційне “Ніщо” та згадки про потойбіччя (рахманну землю). Отже, так вибудовується вертикаль — небеса, земля, потойбічний світ. Усі перелічені світи ворожі ліричному героєві, шлях вимагає битви: “сім ворожих небес”, “ти проб’єшся туди, де доречне слово “рахманна”.

У тексті багато підрядних речень, які вводяться сполучником “що”. Багаторазове використання службових слів можна трактувати з погляду звукової інструментовки твору. Звукопис твору увиразнюють кореневі співзвуччя на зразок “легше-лежить” та багате римування. Для прикладу можна взяти рядки 21-24, де рима “манна-рахманна” — засіб, що поєднує рядки Аn5 і Дкбц.

в сім ворожих небес, — і яка з них розрада чи манна!
ти проб’єшся туди, де доречне слово “рахманна”⁴.

UUUUUUUUUUUUUUUUU Аn5 -1-2-2-1-2-1 Дкб

Уже початок твору дає високий рівень поліметрії. Рядок акцентного вірша з’єднано з рядком тактовика за посередництвом однокорених слів: “сняться сні”, синтаксичне членування на рядки не збігається з ритмічним. Перенесення, або ж енкамбеман, маємо й на межі другого-третього рядків, це єдиний засіб сполучення шестиіктного тактовика та шестиіктного дольника. Восьмиіктний дольник пов’язаний із шестиіктним тактовиком і дольником із такою ж кількістю іктів (наголосів) за допомогою рими: “вони-води-йди”.

Індія починається з того, що сняться	1-4-2-2-1	Акц4
сні про виправу на схід. І вони сюжетні, вони —	-1-3-2-1-2-	Ткб
наче фільм, по якому блукаєш героєм-зухом.	-1-2-2-2-1-1	Дкбц
Просто чуєш сурму або гонг, або дзвін води,	-1-1-2-0-1-0-1-	Дквц
або голос, який шепоче: “Устань і йди!”	1-0-2-1-2-1-	Дкб

Наступний уривок, в якому яскраво виявляється поліметричність, поєднує у своєму складі п’яти-шестиіктний дольник із п’ятистопним амфібрахієм і п’ятистопним анапестом. Засобом “скріпу” рядків, написаних різними розмірами,

⁴ Андрухович Ю. Індія — Ел. ресурс: www.ji.lviv.ua/ji-library/ukr-irr/ukr-irr-text.htm.

виступає рима. Так, рима “вмерти-концерти” створює ланку між Дк6 і Ам5, а “міста-густа висота” – між Дк5 і Ан5.

добуваєш меча і рушаєш на схід, аби вмерти.	2-2-2-2-0-1-1	Дк6ц
І лаштуєш загін веселих та злих зарізак,	2-2-1-2-2-	Дк5
як ангели в небі нічні херувимські концерти.	U1UU1UU1UU1UU1U	Ам5
Площина – це пустелі й царства, хребти, міста,	2-2-1-2-1-	Дк5
над якими лишень атмосферна густа висота	UU1UU1UU1UU1UU1	Ан5

Варто зазначити, що анафора, яка слугує своєрідним знаком системності, не завжди призводить до тотожності метрико-ритмічного ладу окремих рядків, хоч така тотожність можлива. Зіставмо рядки 1-7 та 12-19, в яких розкрито обидва типи метрико-ритмічних відношень:

1. Індія починається з того, що сняться	1-4-2-2-1	Акц4
7. Індія – це не зовсім півострів, це материк	-2-1-2-1-2-	Дк6ц
12. площину нам легше вважати кулею. Тілом.	2-1-2-1-2-1	Дк5
19. Площина – це пустелі й царства, хребти, міста,	2-2-1-2-1-	Дк5

Засобами поєднання рядків, написаних різним розмірами, у розділі виступає синтаксис (перенесення, частини складного речення, порівняльний зворот), анафора, рима. Однак “скріп” може здійснюватися й без допомоги формальних засобів, як, наприклад, між рядками 3-4. Метричною домінантою розділу виступає *дольник – 19 рядків*, із них *Дк5 – 8; Дк6ц – 10; Дквц – 1 рядок*. Інші розміри наявні одиничними вкрапленнями: *Акц4, Тк6ц, Ам5 по 1 рядку; Ан5 – 2 рядки*. Принципи будови поліметричної конструкції, заявлені в першому розділі поеми “Індія” Ю.Андруховича, простежуються в наступних частинах твору, що дає підстави трактувати їх як загальні.

У другій частині можемо виокремити такі ключові слова: “Марко Поло”, “ця стіна” (еквівалент межі), “вийти” (знак долання, переходу в інший стан), “Воно” (аналог непізаного), “поки” (еквівалент часового виміру). Крім названих, маємо лексеми, що забезпечують зв’язок із попередньою частиною: “Індія” та “Ніщо”. І хоча тут не знайдемо протиставлення часток ствердження та заперечення, але загальне враження ілюзорності не зникає. Цьому сприяє використання таких лексичних форм, як “спав”, “запевняв”, “казав неправду”. Остання пара за суттю антонімічна, бо запевняти – ствердити певність, реальність чогось, а неправда заперечує цю певність і реалістичність. Звукопис у другій частині допомагає увиразнити сенс твору. Приміром, зберігається модус заперечення як прямого, так і прихованого: “не любить нас не знати за що”; “немає-Ніщо-ніяке”. Важливу функцію у відтворенні плину ріки-часу (“поки тече ріка”) відіграє багаторазовий повтор сполучника “і”. Вагомим чинником структури виступає рима, яка поєднує рядки, написані різними розмірами. Наприклад, початкові рядки другої частини, де пов’язуються Дк5 і Ан4:

Марко Поло казав неправду, коли	-1-2-1-2-	Дк5
запевняв, нібито мули, воли, осли	2-0-2-2-1-	Дк5
над проваллям п’їтьми і тібетом імлі	UU1UU1UU1UU1	Ан4
привели його далі на схід – до Китаю.	2-1-0-2-2-1	Дк5

Рима “коли-осли-імлі” доповнюється співзвуччям “привели”, яке увиразнює ідею руху-плину над проваллям. А за стіною – невідомість, яка породжує суцільні “що”, відбиті на рівні звукопису:

Про який там схід можна казати, якщо	2-1-0-2-2-	Дк5
Є стіна, за якою велике й німе Ніщо,	2-2-2-2-1-	Дк5
І Воно не любить нас не знати за що,	2-1-3-2-	Тк4
Як здається нам, бо насправді Воно ніяке.	2-4-2-1-1	Акц4

Так що тут зупинка для прощ і пуц

-3-2-1-

Тк4

За рахунок численних повторів відбувається поєднання рядків дольника й тактовика. Акцентний вірш поєднується з тактовиком синтаксично як головне та підрядне речення. Власне, хисткість довколишнього світу виявляє себе через ідею зникнення (“розсипається”, “розбивається” Азія), і за стіною-примарою (звернімо увагу на ілюзорність!) відкривається інший вимір — Бог, світила. Персонаж-мандрівник приречений мандрувати вниз, вірячи, що “на світло, немов з мішка, / Можна все-таки вийти. Ціною дурного тіла”.

Щодо метрико-ритмічних паралелей, то маємо ті ж моделі, що й у першій частині: відмінність організації та її тотожність.

16. ця стіна не з тих, які беруть зарізяки.	2-3-1-2-1	Тк4
17. ця стіна — це примара така, об яку	2-0-1-2-2-	Дк5
1. Марко Поло казав неправду, коли	-1-2-1-2-	Дк5
7. Марко Поло, певно, спав у сідлі.	-1-1-1-2-	Дк5

Лексичний повтор, зумовлюючи метрико-ритмічну тотожність, може виступати додатковим ритмічним курсивом, що поєднує другу частину поеми з першою, як у рядку 8-ому другої частини й рядку 7-ому частини першої, хоч варто зазначити: із початковим рядком твору подібного зв'язку немає. Порівняймо:

8р.2ч. Адже Індія — це межа, це те, що скраю.	-1-2-1-1-1-1	Дкбц
7р.1ч. Індія — це не зовсім півострів, це материк	-2-1-2-1-2-	Дкбц
1р.1ч. Індія починається з того, що сняться	1-4-2-2-1	Дкц4

Коли поглянути на метричну палітру вірша, побачимо картину, подібну до тієї, що й у попередньому розділі. Переважають дольникові ритми. Найактивніше використовується Дк5 — 14 рядків, Дк4 складає 2 рядки, Дкб — 1 рядок. Тактовик налічує 5 рядків. Три з них належать Тк4, по одному Тк5 і Тк6. По одному рядку Ан4 та Акц4. Якщо в розглянутих частинах у поліметричній конструкції форми дольника (шестийктного цезурованого та п'ятиктного відповідно) виступають метричним тлом, то у третій частині його різновиди формують ритмічний малюнок, поліритмічний за своєю суттю.

Структуру третьої частини визначають не так образи, як модус імперативності з повторами “ти повинен”, “ти повинен вийти”, “мусиш вийти”. Активізується в цій частині й уявлення про шлях-битву. Світ бачиться герою Ю.Андруховича бестіарієм, а сам він співвідноситься з Юрієм, що розтинає потвор, прокладаючи шлях крізь хащі. Природа відповідно постає у свідомості героя в темних барвах: “як мор, / як потоп, як піна, слизька на дотик”. Утруднений рух відтворюється через повільне перетікання дольника чотири-п'ятиктного. Звукосполучення “по” відтворюють ідею поступу: “повно-потоп-повсюди-повинен”.

Звукова організація тексту здійснюється, як і в попередніх розділах, шляхом лексичних і фонетичних повторів. До останніх належать внутрішні рими на взірць “потвор-хор” та прикінцеві, як “Юрій-фурій; бестіарій-арій; вбираю-раю”. Останні дві пари збудовано на ефекті відлуння. Семантична єдність із другим розділом забезпечується через образ ріки-часу, а також потребу долати перепони. Друга частина: “Мандрувати вниз, поки тече ріка; можна все-таки вийти. Ціною дурного тіла” — Третя частина: “Ти, що маєш світло в очах прибудди, / мусиш вийти на срібло — на плин ріки”. З першою частиною маємо теж семантичний “скріп”: образ театру Бога (перша частина) чи майстерні Бога (третя частина). У цих образах розкрито ідею творення світу, але світ цей — суміш “гниття” й “розкоші”, що, мабуть, і провокує твердження про божевілля Бога (“Бо якщо вже тут збожеволів Бог”). У розділі присутній і образ Ясної Пані. Припускаємо, що йдеться тут не тільки про Богородицю, а й про поетову музу. І за її посередництвом через падіння і злети народжується митець. Згадаймо, що одне зі значень слова “мистецтво” — це майстерність, і паралель із майстернею Бога стане очевидною.

Ритмічною основою аналізованої глави виступає Дк4, який налічує 19 рядків, частка Дк5 незначна — 5 рядків. Зв'язок між різновидами дольника може бути винятково семантичним і семантико-синтаксичним, приміром:

де не все збулося й повсюди зло.	2-1-2-1-	Дк4
Ти, що маєш меч і до нього дух	-1-1-2-1-	Дк5
у спасеннім тілі, рубай, мов Юрій	2-1-2-1-1	Дк4

Другий рядок наведеного уривка ритмічно тотожний двадцять третьому частині третьої (“Ти, що світло маєш в очах прибуду”), він сполучається з рядком Дк4 за допомогою рими “прибуду-пробуде”:

Ти повинен цим падлом встелити мох!	2-2-2-1-	Дк4
Ти повинен вийти з хащів, поки	-1-1-1-2-	Дк5
над тобою Пані Ясна пробуде.	2-1-2-1-1	Дк4
Ти, що світло маєш в очах прибуду,	-1-1-2-1-1	Дк5
мусиш вийти на срібло — на плин ріки.	-1-2-2-1-	Дк5

У процитованому фрагменті можна помітити загальні тенденції композиції частин поеми: рядки з епіфорою можуть 1) відрізнятися ритмічно (р.1-2); 2) збігатися в ритмічному відношенні (р.2-5). Зауважмо також цікаву тенденцію розподілу ритмічних форм дольника в 1–3 частинах поеми “Індія”: у кожній наступній частині домінантною стає форма, яка в попередній була допоміжною. При цьому від розділу до розділу зменшується кількість іктів: Дкбц, Дк5, Дк4. Не беремося узалежнити такий розподіл ритмічних форм від змісту твору, уникаючи необґрунтованої прив’язки. Але з певністю можна твердити, що використання Дк4-5 у третій частині сприяло плавності метричного та ритмічного переходу до наступної частини.

За своєю структурою четверта частина монометрична, написана шестистопним ямбом. В основі дольника, яким укладено попередній розділ поеми “Індія”, лежать ті ж ритми класичного двоскладника — ямба та хоря. Саме це, а також проміжний характер дольника як форми перехідної від силабо-тоніки до чистої тоніки, забезпечує цю плавність переходу від Дк4-5 до Яб. До певної міри перехідний характер дольника зумовлює центральну позицію третього розділу у структурі поеми. Бо ж у перших двох розділах маємо елементи тонічного віршування, а в заключних двох — силабо-тонічну метричну організацію.

Засобом “скріпу” розділів, однак, виступає площина не метрики, а образності, а саме *символ ріки*. Але ріка тут уособлює не так життєвий час та його плинність, як дзеркало. Те дзеркало не відбиває світ чітко, тому вкотре актуалізується семантика незвичного, примарного (“мов у сні”):

Звичайно, що ріка тяжіє тільки вниз,	U1UUU1U1U1U1	Я6
повільна і в’язка, немов рослинний слиз...	U1UUU1U1U1U1	Я6
І дивишся в ріку, і бачиш не рибин...	U1UUU1U1UUU1	Я6
А бачиш, мов у сні, своє лице в ріці —	U1UUU1U1U1U1	Я6
самотність у човні з жердиною в руці,	U1UUU1U1UUU1	Я6
своє лице на дні і рану на щоці.	U1U1U1U1UUU1	Я6

Цікаво, що ріка в четвертому розділі поеми має міфологічний підтекст. Це засіб переходу в потойбічне царство. До того ж герой у тому царстві не просто гість — він наділений здібностями творця: “Ти зажадав і от — поглянь на цих паскуд!” Але ця творча здатність у героя поеми, як і все довколишнє, доволі ілюзорна. Тому на питання “хто розв’язав цей міх і випустив на світ / знічев’я, мов на сміх, цих власників копит” відповідь не може бути однозначною. По-перше, герой, адже його бажання були в основі творіння. По-друге, Бог, бо “природа — майстерня Бога”, як мовиться у третій частині. Тоді герой поеми сам набуває статусу творіння, отже, залежності від волі Творця.

Багатозначність образу міха виявиться виразніше, якщо зіставити цитовані рядки з фіналом другої частини: “на світло, немов з мішка, / можна все таки вийти. Ціною дурного тіла”. Міх — емблема матеріального світу, світло — духовного.

А тому випускати з міха зло – це ще й піддаватися власному підсвідомому, лихим схильностям (“скринька Пандори”). Згадаймо, постійний смисловий акцент на тому, що герой бачить у воді “своє лице”.

Заключні рядки четвертої частини вкотре повертають до символу ріки. З’являються тут і сурми, що нагадують нам початок мандрівки, активізуючи у свідомості читача попередній текст і підтексти (військовий похід, битва; Страшний суд із визначенням душ до пекла/раю). Власне, обидва підтексти на новому рівні виявляються в останній частині поеми “Індія” Ю.Андруховича.

Фінал поеми написано різновидами амфібрахія, поліритмія виникає тут унаслідок перенесення (*Ам5-Ам4*) або внаслідок синтаксичної розбивки рядка основного розміру (*Ам5ц*) на два коротші (*Ам3* та *Ам2*). Розбивка виступає допоміжним засобом у відмежуванні двох місць дії – пекла та раю. Так посилюється контраст між двома настроями – розпачу й піднесення:

Хрести себе, знай, ненастанно – сто сорок по сорок	U1U0U1UU1UU1UU1U	Ам5ц
разів. Ця виправа для тебе воєнна,	U1UU1UU1UU1U	Ам4
за поли плаща і за плечі хапає гесна,	U1UU1UU1UU1UU1U	Ам5ц
за піхви меча і за лікті, і чуєш: “Плати!”	U1UU1UU1UU1UU1	Ам5ц
Гей, ви, там на небі, поглухли?!	U1UU1UU1U	Ам3
Святі з висоти	U1UU1	Ам2
Втручаються рідко в перебіг подій, але вчасно.	U1UU1UU1UU1U1U	Ам5ц

Втручання святих допомагає героєві “Індії” піднятися над площиною. Унаслідок тривалого шляху герою “розгортають” сад уздовж вертикалі (алюзія на апокаліптичну *нову землю*, новий простір і спосіб існування). Мандрівка героя – наче словесний аналог до ікони “Страшний суд”, де поряд співіснує святе і грішне, високе й низьке. Слушно видається така характеристика віршів Ю.Андруховича: “Домінантою його поетичної картини в усі періоди творчості видається напружене шукання духовної вертикалі буття, суттєво занижене тенденцією до примирення вертикального з горизонтальним. Звідси – стале поєднання патетики з іронією, нахил до стилізаторства і заміна ліричного героя щоразу новою маскою”⁵. Співіснування протилежностей (як у макро-, так і в мікросвіті) указує на те, що в житті існує весь спектр відчуттів, а не лише чорне й біле. І герой усвідомлює відносність нашого знання про світ, його фрагментарність. Ота фрагментарність знаходить відбиття й у поліметричній віршовій конструкції. Метричну палітру поеми “Індія” Ю.Андруховича подаємо у вигляді таблиці.

Дольник загалом 59 рядків	Амфібрахії загалом 26 рядків	Яб загалом 24 рядки	Тактовик загалом 6 рядків	Акцентний віри загалом 3 рядки	Анапест загалом 3 рядки
Дк8ц – 1 рядок	Ам5 – 23 рядки	Яб – 24 рядки	Тк6ц – 2 рядки	Акц4 – 3 рядки	Ан5 – 2 рядки
Дкбц – 11 рядків	Ам4 – 1 рядок		Тк5ц – 1 рядок		Ан4 – 1 рядок
Дк5ц – 26 рядків	Ам3 – 1 рядок		Тк4 – 3 рядки		
Дк4 – 21 рядок	Ам2 – 1 рядок				

З одного боку, маємо фрагментарне поліметричне письмо, з другого – систематизування цих елементів через низку образів, різноманітні типи звукових, лексичних і синтаксичних повторів. Метрична палітра “Індії” засвідчує опертя автора (принаймні в даній поемі) на поетичну традицію ХХ століття, коли

⁵ Андрухович Ю. Историчне Прикарпаття. – Ел. пєсупс: <http://www.history.iv-fr.net/article.php?id=587>.

домінантними був ритм п'ятиіктного дольника. Активно використовуються Ю.Андруховичем і Дк4. Силабо-тонічний компонент формують приблизно в рівних пропорціях Я6 і Ам5. Зауважмо, що поет уникає довгих рядків із великою кількістю іктів або ж метричних стоп. Приміром, Дк6 становить 11 рядків від загальної кількості, а Дк8 — один, тоді як частка Дк5-4 значно вища. Зменшення кількості іктів у дольнику від частини до частини виступає додатковим засобом “скріпу” фрагментів, написаних різними розмірами (див. частини 3-4).

Ширша розмова про поліметричний вірш постмодерну буде можливою після повнішого аналізу творів Ю.Андруховича та інших авторів (В.Неборака, С.Жадана). Попередні пошуки, здійсненні в цьому напрямку⁶, дають підстави твердити: якісна неоднорідність поліметричних конструкцій притаманна й віршам постмодерного періоду.

⁶ Гаврилюк Н. Український поліметричний вірш: тенденції розвитку // Слово і Час. – 2006. – №11. – С. 11-19.

Сергій Шебеліст

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЖАНРУ ЕСЕЮ

Перефразовуючи вислів відомого публіциста М.Рябчука “історія багатьох проблем — це, значною мірою, історія слів”¹, можна зауважити, що й історія багатьох жанрів — це значною мірою історія слів. Слово “есеї” походить від французького *essai* (“спроба”, “проба”, “нарис”), яке своєю чергою має латинське коріння: *exagium* — “зважування”, *exigo* — “зважую”. Нерідко в науковому вжитку можна зустріти термін “есе”, проте, на наш погляд, варіант “есеї” точніше відтворює його оригінальну вимову й завдяки відмінюванню зручніший у вжитку. На цьому, зокрема, у посібнику “Основи журналістики” наголошує В.Горбачук². Терміном “есеї” ще з 1960-х рр. послуговувалися деякі російські науковці, наприклад, М.Глушков писав, що “серед двох написань і вимов [...] у російській мові — “есеї” і “есе” — я надаю перевагу першому, поки — менш поширеному. Звучання слова “*essai*” (“*essay*”) більшістю європейських мов ним передається точніше”³. Хоча, як показала практика, у Росії саме таке написання й така вимова не прижилися.

Як самостійний жанр есею з’явився наприкінці XVI століття. Його появу пов’язують з ім’ям французького філософа М.Монтеня, який у серії книжок “Проби” (“*Les Essais*”, 1580) вільно та невимушено викладав свою думку про всі предмети, навіть про ті, що перебували за межами його розуміння і кругозору. Один із засновників есеїстики англієць Ф.Бекон, автор праці “*Essays*” (1597), завважив глибоке коріння жанру есею в античності. Справді, зародки есеїстичного стилю зустрічаємо в діалогах Платона, декламаціях Лукіана, роздумах Марка Аврелія й Тертуліана, де на перший план чітко виступає авторське “Я” в поєднанні з ґрунтовним аналізом певної теми. У Ф.Бекона немає абстрактних роздумів, він відштовхується від живого спостереження й пише простою, доступною мовою. Жанри, подібні до європейського есею, розвиваються й на Сході. Так, у Китаї виникає стиль гувень Хань Юя — вільний за формою і простий за лексикою, на відміну від ускладненої на той час прози, а в Японії зароджується дзуйхіцу,

¹ Рябчук М. Дилеми українського Фауста: громадянське суспільство і “розбудова держави”. — К., 2000. — С. 30.

² Горбачук В. Основи журналістики: Навчальний посібник. — Слов’янськ, 2002. — 108 с.

³ Глушков Н. Очерк в русской литературе. — Ростов н/Д, 1966. — С. 94.