

DOI: 10.33608/0236-1477.2021.06.21-37

УДК 821.161.2-311.6Костенко:784.4

Валентина САЄНКО, кандидат філологічних наук, доцент
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, 65058
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1214-6467>
e-mail: s_valentynos@ukr.net

БАРКАРОЛЬНИЙ ПРИНЦИП КОМПОЗИЦІЙНО-ЖАНРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ «БЕРЕСТЕЧКА» ЛІНИ КОСТЕНКО

У статті вперше цілісно і в синестетичному річищі (через компонент музичності — власне, баркарольний принцип поетичного творення) проаналізовано історичний роман у віршах «Берестечко» Ліни Костенко. Простежено особливості засвоєння жанру, виформування його в доробку авторки «Берестечка» — поетки особливого музичного чуття й ідіостильового заглиблення у сферу музики. Установлено, що баркарола стала однією з форм модернізації художнього мислення Ліни Костенко. У «Берестечку» поетка витворює особливу голосову поліфонію, в якій кожна зі змістоформ-конструктів модерного цілого (романний ліро-епос і баркарола) звучить і виокремлено, і взаємодоповнюючись, а партія героя-протагоніста зливається з «я» суб'єкта мовлення.

Ключові слова: література і музика, музичність, синестетичність, роман у віршах, баркарола, поетика.

Ліна Костенко — поетка з рідкісним музичним чуттям, котре, по-перше, чітко формує та віртуозно розбудовує ритмолад її поезії і, по-друге, переростає в глибокий інтерес до музики як виду мистецтва, що стає органічним світом творчого буття літераторки й чільним елементом її особистісної культури. За слушним спостереженням

Ц и т у в а н н я: Саєнко В. Баркарольний принцип композиційно-жанрової організації «Берестечка» Ліни Костенко // Слово і Час. 2021. № 6 (720). С. 21—37. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.06.21-37>

О. Павлової, музику Ліна Костенко «сприймає як невичерпне джерело натхнення, потужний резерв зображальних засобів й емоційних факторів, котрі дозволяють їй проникати в найпотаємніші закутки людської душі й створювати яскраві, неповторні поетичні образи» [11, 165]. Сама ж письменниця в діалозі з донькою Оксаною Пахльовською зізнається, що музика для неї — «це позивні — *“із космосу крізь хаос”*»; космос, людину, емоції вона «чує» «у вібраціях, як крещендо і піаніссімо» — так народжується її поезія; любить сольну та симфонічну «чистоту звуку»; мов диригент, керує ритмом, який «інструментує мову»; поетичне натхнення й заспокоєння черпає в Баха, Верді, Шопена (найближчих) або ж в Альбіоні, Гайдна, Сарасате; шанує і класику, і шансоньє, і постійно шукає свою «іншу акустику»; схиляється перед видатними маестро, котрі «ліплять музику з повітря», бо музика, як і поезія (Слово), вічна і всюдисуща [4, 176—184].

Музичне становлення мисткині відбувалося разом з образотворчим, увиразнюючи її поетичний хист: у юності Ліна Костенко опановувала гру на піаніно й навчалася в студії акварельного малярства («Не знаю навіть, що більше любила — писати чи малювати»), поглиблювала музичні інтереси, відвідуючи київську філармонію («...послухати музику й подивитися на диригентів») та літні концерти в Маріїнському парку («...вечір, схили Дніпра і музика — це було чаклунство») [4, 176—184]. Згодом обрала для себе літературну творчу стежу, проте цілком закономірно, що й через шість десятиліть «служіння Слову» в неї з'являється «книжка-музика», «книжка-живопис», як-от «Річка Геракліта», котра, на думку О. Пахльовської, репрезентує «поезію як свободу людських почуттів, орфічне переживання світу»: «Скільки б у нас не відбирали свободи, майбутнього і взагалі просто нормального реєстру існування, — ми сильні також тією мірою, якою здатні захищати самоцінність нашого особистого життя, неповторність нашого індивідуального зв'язку зі світом і з космосом» [12, 6—7].

Виявом цього «індивідуального зв'язку» з Усесвітом, а точніше — деміургічної присутності в ньому поетки, свідченням її здатності чуттєво вловлювати його субстанціональні «перетікання» й «відлунювання» і трансформувати їх у надпотужні, глибоко інтенціональні, високо експресивні висловлювання є духовно витончена синестетичність доробку Ліни Костенко — прикметна риса її ідіостилю. Методологічно солідаризуючись із працею Галини Кошарської «Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності» — своєрідним читанням-співтворчістю з метою пізнати, «як виростало Слово з того, що було поза словом» [4, 100], вважаю резонним, зокрема, виформування особливого «словника [музичної. — В. С.] реальності» [8, 8] її надбань, у яких сходяться духовні коди авторки та її читачів, уможливаючи повний вияв поетичної «метамови». Музика як ключ до осягнення текстів письменниці зумовлює

чимало естетичних осяянь і вагомих дослідницьких відкриттів в ідейному змісті та поетиці її творів. Говорити сьогодні про це вкрай важливо, адже бібліографічний пошук [15, 439—630] переконує, що українські науковці (І. Дишляк, С. Заборна, Я. Іваницька, І. Літвінова, О. Павлова, Н. Рябова, А. Силка, Л. Ставицька, С. Стасюк та ін.), головно мовознавці, уже беруться обсервувати такий значний (і значущий) музичний компонент художньої системи поетки. Воднораз, як правильно зауважує У. Матвійчук, «інтерпретація літературних творів крізь призму музики значною мірою збагачує літературознавчий дискурс» [10, 86], виявляючи оригінальні конструкти довершеності взірців письменства, накреслюючи нові горизонти їх прочитання. Фундамент такого підходу закладають розвідки Л. Волошук, З. Пахолок, М. Фоки та ін.; у його річищі написана й моя монографія «Поезія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність» [15]. Утім, питання потребує докладнішого розгляду й на ширшому художньому матеріалі.

Мета цієї статті — «музиковимірне» прочитання історичного роману у віршах «Берестечко», а саме простеження в ньому оригінального принципу організації художнього цілого — через творче засвоєння поетики музичного жанру баркароли.

Баркарола, або гондольєра, — поряд з альбою, кантатою, канцоною, маршем, піснею, псалмом, романсом, серенадою — є різновидом світової пісенної лірики. Первинно це солоспів венеціанського човняра (весляра барки, гондоли) на тихоплинному водному плесі, звернений до коханої та краси довкілля, часто імпровізований. Згодом — вокальна, хорова чи інструментальна п'єса (розміром головно 6/8) із центральною фігурою, що розмірено колишеться (на хвилях) в акомпанементі (ударів весел). Її ритм спокійно-монотонний, лад мінорний, характер ліричний, «з відтінком меланхолії або світлої мрійливості» [1, 51]; музичну тему зазвичай мальовничо доповнюють і увиразнюють інструментальний «плескіт хвиль», «розходження кіл» поверхнею водойми тощо. Виникнувши як народний твір у XV—XVI ст. і набувши значної популярності, баркарола у XVIII ст. стає жанром європейської професійної музики, у XIX ст. її активно культивують композитори-романтики, навіть уводять у будову опери (Італія, Франція), паралельно творячи (аж до наших днів) камерні вокальні взірці жанру та врідноманітнюючи його інструментування.

Відома українська композиторка й музикознавець Богдана Фільц наводить цікаву інформацію про баркаролу, шанувальницею і творцем якої є й сама:

Часто в партії лівої руки фп. [фортепіанного] супроводу [баркароли. — В. С.] звучать широко розкладені тризвуки або їх обернення, в партії правої руки — дрібні фігурації, що передають плескіт води. Такими є Б. [баркароли] для голосу і фп. [фортепіано] Ф. Шуберта, М. Глінки,

для фп. [фортепіано] — Ф. Мендельсона («Пісні венеціанського гондольєра» з циклу «Пісні без слів»), Ф. Шопена, П. Чайковського (з циклу «Пори року»), М. Колачевського (Б. [баркарола] ор. 6, № 2), П. Сокольського («Далматська Б.», 1875), М. Лисенка (Б. мі мінор ор. 15, 1875, Б. «Пливе човен води повен», 1902 — існує також варіант для вок. дуєту), М. Тутковського (Б. ор. 20), Г. Ходоровського-Мороза (Б. сі-бемоль мінор), С. Людкевича, який 1917—21 створив Б. і слідом за нею «Пісню без слів» (1922), що стала продовженням праці над першою п'єсою; а також Б. Р. Верещагіна (1965) та ін.; для скр. і фп. — А. Кос-Анатольського. В укр. музиці відомі Б. для вок. тріо: «Укр. баркарола» С. Людкевича на сл. В. Пачовського, «Надбужанська баркарола» А. Кос-Анатольського на сл. Гриценка, «Весняна баркарола» Б. Фільц на сл. М. Петренка; для голосу і фп.: «Пливе човен» М. Лисенка, «Тополина баркарола» П. Майбороди на сл. В. Сосюри, «На човні» Л. Дичко на сл. Лесі Українки, «Баркарола» на сл. В. Сосюри Б. Фільц; для чол. квартету «Баркарола» А. Кос-Анатольського, його ж «Баркарола» для скр. і фп.

Поміж фольклорних зразків Б. — «На воді човен вихитується» (запис із голосу Лесі Українки, обр. для дит. або жін. хору Б. Фільц), «Човен хитається серед води» (обр. для міш. хору Є. Козака) [18, 145].

Отож переконуємося, що жанр баркароли не лише глибоко вкоренився в європейському музичному мистецтві, де активно розробляється, а й знайшов плідний ґрунт в Україні, привернув до себе увагу багатьох наших композиторів-класиків та сучасників і надалі залишається на високих щаблях естетичного запиту суспільства.

Ще одним кроком у розвитку цієї мистецької змістоформи стала баркарола літературна — «поетичний жанр із виразними ознаками стилізації фольклорного зразка» [9:1, 115], оформлення якого в Україні спостерігаємо на зламі ХІХ—ХХ ст. Зокрема, Олена Пчілка у вірші «Перед блакитним морем» [14] («поетичній інтроспекції» [13, 20], за словами В. Погребенника) тонко обіграє звуковий образ чужої пісні з прекрасного надмор'я як вельми схожої з «піснями хутора» (себто рідними), цим підкреслюючи близькість баркароли українській душі. Розвинули постичну баркаролу В. Пачовський («Українська баркарола», співавторство С. Людкевича [3]) і С. Чарнецький («Баркарола»), Ю. Федькович («Баркарола») і В. Сосюра («Тополина баркарола»), І. Муратов («Гондольєр», «Баркарола») і чимало інших літераторів ХХ — початку ХХІ ст., які адаптували жанр до нових культурно-естетичних вимірів, поєднували традиційне, фольклорне в ньому з модерним, неомодерним і постмодерним, експериментували з образністю (зокрема введенням жіночого солоспіву), ритмом, строфічною будовою, філософували зміст, розвивали іонаціональний компонент тощо.

Знаходимо взірць жанру й у творчості Ліни Костенко («Азовська баркарола» [див.: 7, 238]).

Поетка продемонструвала творчий сентимент до жанрової моделі баркароли не лише у відкритій формі, як це озвучено й увиразнено в щойно згаданому вірші: і в спогляданні морського краєвиду з лагідною і ласою плюскотливою хвилею; і в описі самотнього, піском засипаного баркаса, що тихо спочиває на березі; і в поетичному образі дельфіна, що покотив за синій обрій «царя морського сонячну корону»; і у відтворенні меланхолійного настрою ліричної героїні, зовні пасивної, та внутрішньо активної, чутливої до звуків, барв, запахів природи, здатної розчинитися в ній, піднявшись на філософський рівень її сприйняття, зокрема й мінливості азовського вітру. Обізнаність із цим жанром засвідчено й у формі прихованій — взаємодії кодів двох видів мистецтва (музики і літератури, поезії без слів і словесної поезії). Примітно, що віршована творчість літераторки подеколи звучить як музика; тут голосно чи тихо відлунюють «баркарольні» настрої та мелодії в оболонці психологічно інструментованої гама ліричних, драматичних, трагічних почуттів ліричної героїні, котрій під силу не тільки відчути, а й передати кроки Бога в усіх контрастах людської душі й Усесвіту.

Вироблені в музиці принципи жанрової моделі баркароли по-новому заговорили мовою словесної поезії, природно збагативши текст поетки музичними засобами як змісту, тональності звучання, так і композиційної організації. І в «Берестечку» цей прихований формат наочно дуже виразний. Та вивчити механізм дії у внутрішній структурі історичного роману у віршах — це вельми цікаво й важливо як для розуміння особливостей синестетичної природи творчості цієї авторки, так і для пізнання теоретичних аспектів синтезу мистецтв у поезії на сучасному етапі.

Інтерес до жанрової моделі баркароли в Ліни Костенко — від улюблених композиторів, різноманітних музичних творів та близької душі Італії з її венеційськими розливами, котрі майбутня поетка з дитинства проглядала і в рідних пейзажах — у «вирії» Труханового острова («Я виросла у Київській Венеції» [7, 151]), де мешкала із шести років до початку війни. З балкона-«гондоли» милувалася весняними Дніпровими повенями, звично бачила човни (нерідко з музичним «шлейфом»), ними діставалася до школи, а на свій день народження 1941 р. таки вимріяла в подарунок гітару «з великим рожевим оксамитовим бантом» [4, 101—102, 121].

Тонко відчуваючи та ґрунтовно вивчаючи музичність творчості Ліни Костенко, Леся Ставицька зауважила її наскрізну «баркарольну» домінанту:

Поезія і музика мають багато спільного між собою. Жоден талановитий поет не може обминути музичної стихії. Світлий ліризм Тичини нагадує ніжну мелодію народної пісні, патетичні ритми Бажанового слова викликають в уяві музичні образи Бетховена, а коли читаєш напружені рядки Івана Драча,

то мимоволі пригадуєш уривчасті ритми С. Прокоф'єва. Має свій музичний голос і Ліна Костенко. Її поезія звучить як задушевна лірична пісня під акомпанемент трохи сумної мелодії скрипки. Поезія ця твориться за найвищими законами музичної гармонії [16, 23].

Виразно підтверджує висловлену тезу, приміром, цикл «Інкустації» з «Вибраного» письменниці [6, 533—551], ліричну героїню якого — синтезувальне начало й системотвірний чинник цілого — пронизують емоції печалі, журби та головно — відчуття *contra spem spero*. У циклі кожний попередній вірш дає тон наступному, перетікає в нього та рухається в стилі баркароли — м'яко, з гнучким і змінним ритмом, рішучими й водночас плавними переходами між мініблоками. Останні побудовані за принципом симетрії й асиметрії самостійних одиниць циклу, що часто постають на антитезі, інтертекстуальному зіштовхуванні філософем. Оксиморонні пари утворюють самостійний ліричний сюжет, що виник асоціативно, з мерехтіння смислів. Це свідчить про оригінальний музичний стрижень циклу, від якого залежить його цілісність, експресія, оркестрова злагодженість, спільно підвладні образам автора й ліричної героїні, котрі чутливо вловляють музику доби і програють її на струнах душі сучасника. Через те своєрідним пуантом циклу є його 22-й вірш:

Мені здається, музика — космічна.
Найбільш космічна із усіх мистецтв.
Я часом думаю, що музика походить
ще з позивних із космосу крізь хаос.
А особливо — скрипка і орган,
в його акордах чутно кроки Бога [6, 540].

На мою думку, вершинним виявом баркарольного принципу генерування літературно-художнього твору в поезії Ліни Костенко став історичний роман у віршах «Берестечко» (1999), якому письменниця присвятила тридцять років творчого життя. Це був її шлях самопізнання й водночас глибокого народопізнання, українопізнання — як рух від особистісного й соціального зламу, розпачу, скорботи, страждання до зцілення, оновлення, ще більшого окрилення нововідкритими сенсами та активними діями. Очевидно, що авторка шукала й відповідну форму втілення свого задуму, яка б об'єднала життєве і творче, людське і Боже, фемінне і маскулінне в їхній строкатій телеології, особу і масу, героїку і поразку, різні часи й виміри, навіть Жінку і Поета — усі ті кола, у яких почувалася присутньою, про які висловлювалася з усім потенціалом ліро-епосу.

«Історичний роман у віршах, — ділиться творчим досвідом Ліна Костенко, посилаючись і на музикознавчі терміни, — це особлива архітектура, особлива драматургія форми, напруга епіки. Приходять у рух великі історичні масиви, з'єднані різнозарядженими емоціями»; це ма-

кроформа з розгорнутим часом, творити яку — ніби диригувати симфонією [4, 179]. Епічний компонент жанру надає йому монументальності, котру органічно переймає і текстовий суб'єкт — «диригент» світової симфонії. Крім того, ліро-епічний формат твору допускає суміщення образів ліричного (текстового) суб'єкта й ліричного героя, тому той, хто висловлюється в романі, природно зливається в уявленні читача з образом протагоніста — Богдана Хмельницького, трагічно-лірично-героїчне «соло» якого й формує текст «Берестечка».

У наративному багатоголосі твору часто розкривається його складна жанрова природа, котра втілює модернізацію художнього мислення автора, відображає оригінальне бачення й розуміння дійсності. Сам по собі роман у віршах (суміжна ліро-епічна змістоформа) уже зазнав такого генетичного накладання кодів у процесі свого становлення й відносно канонізації. Баркарола як іще один складник його естетичного перформатування й набуття комплексних ознак мусить бути засвоєна на всіх рівнях жанрової структури — тематичному, композиційному, мовностильовому, які генерують єдність і самототожність твору-системи. Також вона стає домінантою ритму, музичною перспективою тексту роману.

Варто наголосити на тому, що, за словами М. Фоки, «омузичити» поезію допомагає низка текстотвірних прийомів: фонічні (власне літературні, як-от звукопис), лексичні (уведення в текст номенів музичної термінології), семантичні (відповідний зміст, або рівень значення зображених об'єктів), кодифікаційні (організаційні домінанти, що формують рівень поезики — жанрової, композиційної — літературно-художнього цілого за аналогією до музичного твору) [19, 136]. Стосовно цього важливе спостереження робить Я. Стецько, досліджуючи особливості перенесення музичних жанрів в українську та французьку модерну поезію: «Фонетичні засоби, без сумніву, відіграють дуже вагомую роль у досягненні ефекту музикальності поетичного твору, проте музикальність поетичних творів ХХ ст. ґрунтується не так на звукових, як на змістових засобах» [17, 153]. В. Погребенник указує ще й на герменевтичний потенціал музичного жанру-«коду», зокрема й баркароли, у поезії, його спроможність відтінювати сенси, увиразнювати інтерпретацію твору [13, 20].

Музична форма баркароли входить у віршований роман «Берестечко» передусім на рівні зовнішньої структури — як спосіб передати різкі коливання, підйоми та спади психоемоційної та мисленнєвої діяльності головного героя-гетьмана в кризовий момент його буття — бурхливого переживання подвійної поразки (у битві та в приватному житті).

Композиційний принцип баркароли — творення гармонії мелодії та голосу усамітненим актантом, розщепленим між стихіями води (об'єктивного світу) і любові (власної душі), — найкраще відповідає і втіленню такої художньої ідеї Ліни Костенко, як вироблення й мистецька

репрезентація авторської версії поразки під Берестечком та її трагічних наслідків для України. У зв'язку із цим у творі оприявнюється вагомий комплекс актуальних проблем, зокрема національних, котрі не зникли разом з епохою Хмельницького. Мов тихі й бурхливі хвилі, змінюються картини, розгортається стан світу і стан душі центрального героя, піднімаючи з глибин пам'яті нові духовні пласти, відкриваючи оболонку і ядро української долі, культури, відтворюючи їхню поліфонію та взаємозалежність.

Баркарольний принцип композиції в системі романного образотворення виконує також характерологічну і «терапевтичну» функцію: зболену душу свого центрального персонажа (дорослої людини) Ліна Костенко береться лікувати-«вколикувати» спогадами якщо не про дитинство, то принаймні про кохання («Відбілює душа свою велику правду / у лузі *споминів*, над річкою Буття» [5, 71]; тут і далі курсив у цитатах мій. — В. С.), і меланхолійний речитативний наспів давнього гондольєра цьому добре слугує: саме за таку здатність італійський фольклорний жанр і перейняли серйозна музика та література.

Архітектонічний лад композиції цілого поетика інкрустує авторськими підкресленнями (окремі поетичні рядки в авторському тексті подано великими літерами), що рівночасно функціонують як заголовки та смислові акценти (усього 281 виокремлення-фрагмент — змістові «сплески» й «кола», які можна тлумачити і як окремі поетичні есе-варіації розлогого баркарольного циклу), продукуючи внутрішній романний ритм, у якому ліричне й драматичне начала, пунктирно прокреслена лінія епіки постають підводними течіями, котрі вносять присутні відтінки (інтертекстуальні, неоміфологічні) і формують новаторську природу ще одного продуктивного варіанта віршованого роману.

Отже, такою виразною конфігурацією текстової матерії, складеної із 281 мікрочастинки — номінованих розділів віршованого роману, логічно нанизаних на дві сюжетні лінії, авторка породжує ефект кінематографічної зміни кадрів і пропонує візуальний зразок зовнішньої композиції. Умисно-оригінальне подрібнення на марковані прописним півжирним шрифтом фрагменти, означені одним рядком із мікророзділу, розташованим у препозиції чи постпозиції, дає змогу досягти успіху в організації внутрішньої будови твору. І суть цього успіху полягає, по-перше, в укрупненні, навіть монументалізації генеральної теми історичного віршованого роману, а по-друге, у досягненні ефекту вільного переміщення в часі й просторі буття героїв та України — як за зміною топосів дії, так і за різноманітністю часових полюсів, аж до сучасності включно. Так авторка уникла камерності й вузькості в розв'язанні проблематики твору, хоча внутрішній простір дії Богдана Хмельницького вельми обмежений Берестечком, подвійною поразкою та важким процесом її переживання у випаленій болем душі героя.

Заглиблюючись у жанровий простір «Берестечка», а саме прямуючи від зовнішньої композиції у внутрішній вимір його «музичної» онтології, простежуємо типологічну паралель із жанровою структурою баркароли як суто музичного камерного вокального твору, її моделлю розгортання теми (на прикладі «Баркароли» Ф. П. Шуберта на слова Л. Штольберга):

1) інструментальний (фортепіанний) вступ, який уводить в атмосферу романтичної мрійливості;

2) гармонійне злиття мелодії і тексту, що взаємодоповнюються завдяки ліризмові, простоті й піднесеності образів;

3) постлюдія — інструментальний фінал після виконання фрагмента (пісенної строфи) і цілого твору [1, 51—52].

У віршованому романі умовним уведенням до історії-сповіді гетьмана слугує перший поетичний фрагмент-роздум, котрий фіксує його важкий духовний стан і непросте становище України:

ОЦЕ І ВСЕ. ЦЯ ГАЛИЧ НАД МІСТЕЧКОМ.

Народе вільний, аж тепер ти — віл.

Моя поразка зветься Берестечком.

На Київ наступає Радзивілл. <...>

Дев'ятосил, знемігся я потрошку.

Ірже мій кінь у дикій лободі.

Немає війська. Всі — у розпорошку.

Один в біді... *Один — як на воді.*

<...>

Лежить твоя зглузована Україна,

схрестивши руки всіх своїх шляхів.

І що тепер? Що вдіять, що почати?

Ні булави, ні війська, ні печати.

Моя вина. Мій гріх перед людьми.

Усе ж було за нас.

Чому ж програли ми?! [5, 5—7].

У цьому медитативному за характером розділі постає не лише болюча саморефлексія Богдана Хмельницького, а й просторова, вималювана неоромантична картина: він самотній і відсторонений, мов одинокий човен на плесі під нічним зоряним небом у світі, цілковито налаштованому проти нього. Зауважуємо, що вже в цьому вступі окреслюються традиційні для баркароли образи: *водний простір, вечірня (нічна) пора, човен* (символічно), образ *коханої* (тут — України); у кадр реципієнтської обсервації потрапляє *небо* (Чумацький Шлях), *серце*, котре наповнює собою гірке роздумування-монолог, *любов* (тут — до Батьківщини, воїнства, свободи, а дещо згодом — і до жінки).

Весь подальший основний корпус твору (аж до останнього чотири-вірша) — це балансування героя на вістрі емоції і рації, заглиблення в себе й у ситуацію, що творить особливу «гармонію дисонансів», над-ривний ліризм сполучає із приреченим завмиранням, смертельну тугу — зі світлою волею до життя.

Важливо зазначити, що синестетичні баркарольні образи як жанрові маркери роману не лише наскрізно проходять через весь текст, а й знаходять у ньому багатогранне вираження як асоціоніми, символи тощо. Приміром, окреслена у «вступі» *водна стихія* надалі посилюється образом здебільшого руйнівних *опадів*, котрі мають і мнемонічний, і психологічний змістовий вимір: «І раптом дощ. І злива. І гроза» [5, 8], «А дощ хлющить. Ні просвітку. Мокряччя» [5, 8], «у хлющу зливи» [5, 9], «Берестечко моє, дощами і кров'ю залите» [5, 11], «А тихий дощик в полі моросив» [5, 20], «Змиває дощ дорогу і мене» [5, 21], «АЛЕ ЖІ ІЛІТО! ТО ДОЩІ, ТО ЗЛИВИ» [5, 47], «А НА ПОДВІР'І ПРОЛИВЕНЬ, ПОТОПА» [5, 65], «Хлюпоче дощ з неораних полів» [5, 66], «ПІСЛЯ ДОЩІВ ВОРОНИ АЖ БЛИСКУЧІ» [5, 73], «Приходив дощ, пошепотів із листям» [5, 108]. Увиразнюють водну стихію образи *ставка* [5, 95] (зрідка), *річки, моря*, де річка постає то реалією [5, 80, 133] і навіть Дніпром тощо [5, 95], то медово-молочною мрією [5, 41], то «*річкою кервавою*» [5, 45], то річкою Буття [5, 71, 80].

Примітно, що топос моря («*Море мені снилося, / море у баговинні. / А я — убитий, лежу на дні*» [5, 138]) значно частіше поширюється на всю екзистенцію: море туги [5, 19], море долин [5, 34], море туманів [5, 35], море піль [5, 37], море нив [5, 38], море хмар [5, 48], море диму [5, 48], море кропиви [5, 49], море тиші [5, 49], море степу [5, 53], море горілки [5, 66], море смерті («по самий обрій — поле з черепами» [5, 129]), виявляючи український макрокосм героя (і текстового суб'єкта), образи-архетипи поєднуючи з історично набутими екзистенціалами.

Вода у творі — це і страшна, смертна стихія, і сакральний початок життя, і самé буття з його множинними вимірами і зв'язками («*Малює пам'ять кола на воді*» [5, 127]); її образ контрастно розвивається: «*при воді*» будуються слободи [5, 21] — «*Убиті коні в моховій воді*» [5, 31]; «*Вода з ріки. В пивницях є вино*» [5, 27]; «*слава Жовтих Вод*» — «*десята вода на киселі*» [5, 32]; «*Після неї кожна — як прісна вода / після оковитої*» [5, 58]; «*Послав Господь їм воду за труда. <...> ...зівсюди рине кров, а не вода*» [5, 121].

Вельми показово, що, за романною версією, водна стихія наділена багатством смислових конотацій. Водна глибочінь (море, ріка) — не найжахливіша загроза: у них принаймні є дно (межа), але ж існують «душа без дна» («*А я тремтячими руками / в оцій фортеці день по дню / тіла, погризені вовками, / в бездонну душу хороню...*» [5, 30]), «ніч без дна»

(«**БОЮСЯ НОЧІ, В НІЙ НЕМАЄ ДНА**» [5, 128]), котрі ліричного персонажа насправді лякають, символізуючи невизначеність ситуації й усього подальшого життя після поразки, зокрема нескінченність принижень і страждань.

Отже, активно задіяна в романі водна стихія — ще один вагомий показник принципово необхідного, добре вивіреного на терезах художності входження баркарولي в систему композиційно-жанрової організації тексту. І місце їй відведено в «Берестечку» не периферійне, а знакове й органічне.

Не менш важливий «слід» баркарольного принципу вельми помітний і в тому, що герой твору, як і людина взагалі, увесь час «на воді», у її плині, непевності й хитавиці. Цей мотив у романі передають і звукові образи («*Хитає бій*» [5, 8], «*хить та хить*» [5, 9] тощо), і слова із семантикою «пересуватися в / по воді» (хмари «*Пливуть. Пливуть. Пливуть...*» [5, 48], «Вона мені в хмарах *пливе*» [5, 58] — про Гелену, «І знов *пливе* полив'яна рибинка» [5, 68], «У сні я *переплив* Дніпро» [5, 95], «**ОТ Я Й ЗАПЛИВ У ЦЕЙ КАМІННИЙ ЯТЕР**» [5, 118] тощо). Він змушений триматися, балансувати, боротися за життя, а то й скоряти стихію. Цьому слугує човен — ще один наскрізний образ «Берестечка».

Образ *човна* дуже по-особливому виписаний у романі: по суті, прямо він ніде не номінується, окрім вставної думи-пісні-новели «**ГЕЙ, У ЧИСТОМУ ПОЛІ ТА ЗАШУМІЛА ТИРСА**» [5, 45—46] (про козака, невразливого для шляхетських куль), котра несе значне композиційно-змістове навантаження в системі цілого твору, слугуючи духовно-онтологічною перспективою зображеного та ключем до його «ейдосів»:

Всі козаки повбиваті,
а один лишився.
Стоїть собі у *човнику* в постреляній світі.
Стоїть собі проти неба — як один у світі!
А не жалько ж йому вмерти, ні що кулі ріють.
Тільки й жалько козакові — мати постаріють [5, 45].

Ця умовна арія «сліпого гетьмана з бандурою» [5, 44], якого, зламаною поразкою, колись, може, степами джура повів би, засобом паралелізму відтінює стан душі Богдана Хмельницького, його трагічну самоідентифікацію зі врівноважено-баркарольним образом у центрі, орнаментованим напруженою романтичною стилістикою на периферії: човен потопає, весляр не гребе й не співає, а воює («косить»), думає не про кохану, а про смерть і зрештою їй віддається: «Одав смерті свою косу, / А вона й скосила...» [5, 46].

Човен, конкретизований у цьому фрагменті твору, подеколи символічно «виринає» у «хвилях» тексту в різному образному овиді:

— це *фортеця*, що прихистила гетьмана в нищівній поразці й розпучі: «Я, гетьман Богдан Хмельницький, / розбитий під Берестечком, / сиджу у старій *фортеці* і долю свою кляню!» [5, 27], «Та в цій *фортеці* й комина нема» [5, 32], «Вже цій *фортеці* років триста є» [5, 33], «**ЦІЇ ФОРТЕЦІ НЕФОРТУННІ БРИЛИ** — єдиний пагорб серед цих долин» [5, 34], «**ЦІЇ ФОРТЕЦІ МУРИ КАМ'ЯНІ** / були колись лицарству за домівку. / І за твердиню в битвах. А мені / вони уже — як призьба для угрівку» [5, 49], «...сумна залага мертвої *фортеці*» [5, 50], «Пливе *фортеця*, як старий ковчег» [5, 65], «...чи сниться цим руїнам — / вони були *фортецею* колись!» [5, 101], «**ЦЯ ТІНЬ ВІКІВ — ФОРТЕЦЯ НАД ЯРАМИ**» [5, 104];

— це міцна рятівна *воля (дух)* людини: «Той вмів так *розколихати духа*, / що Україна загує як дзвін» [5, 44];

— це й сам *Богдан Хмельницький*, змальований як міцний човен, котрим «рятувалася» Україна в кривавій хлющі війни: «Ти ж, Богдане, із того дерева, / з якого ріжуться королі» [5, 14]; то він «на прив'язі» у ворогів-«друзів», із «надборканими» крилами-веслами, ніби й вільний [5, 15—17], «розминається із своїм народом» [5, 21]; то в розпачі поразки шукає останнього пристановища-смерті: «Оце вже й все. Отут я і *причало*. / Принижена душа не піднімає віч. / Допалюю життя. Останній хмиз печалі / потріскує, горить в мою високу ніч» [5, 108]; то знову вертається до своєї визвольної місії, укріплений духом: «Ні, ти *виринаєш*. / Душа з біди як *веслами гребе*. Ти видержиш, ти виплинеш» [5, 140].

Образ *жінки*, з-поміж іпостасей якого й *Україна*, і образ *любові* в романі відповідно до жанру баркароли ідеалізовані, піднесені, священні, незважаючи на плотську гріховність Гелени та подеколи Маланюкові інтонації в описах «зглузованої» Вітчизни. У модерному вимірі твору вони додатково набувають екзистенціально-ціннісного змісту і драматизуються. Тому-то й тоне гетьман-човен, що зазнав від них, найдорожчих, підступних ран (зради, обмови); тому-то й віддає він себе, поруйнованого, косареві-смерті, що, попри все, не спромігся їх урятувати.

Але любов і довіра, знову з'явившись у його житті, збирають руїни до купи [5, 149], перетворюють убивчу ніч на життєдайний ранок: «**ЩО Ж, БИТВУ Я ПРОГРАВ. ПОВІСИТИСЬ НЕ ШТУКА.** / До всіх провин ще й відчай долучить. / Як той казав, поразка — це наука. / Ніяка перемога так не вчить. // Гей, писарю, неси мою печатку! *Життя пропало. Почнемо спочатку*» [5, 150]. Відтак у тексті увиразнюється образ *напрямку руху, дороги (шляху)*, котрий символізує інтерес до життя, жагу діяльності, усвідомлення своєї місії та спроможності чину: « — Та не барися! Стелеться *дорога*. / Десь люди ждуть, поклич їх, підійми! / Ти маєш чар. *Тобі дано від Бога*. / Ти маєш дивну владу над людьми» [5, 148]. Замість *хитань-коливань* акцентується *статика* — знак світоглядної пев-

ності героя: «**СТОЮ НА ВЕЖІ І ДИВЛЮСЬ НА ШЛЯХ**» [5, 152], «*Стою*. Стрічаю воїнів. Молюсь» [5, 152]. Із заручника стихії-руїни (хоч і з «дерева» «королів» [5, 14]) він перероджується на залізного воїна: «**БОНЕЗ ТОГО ЗАЛІЗА МЕНЕ ЛИТО** / і не в тому гартовано вогні, / щоб їм вдалося на своє копито / переробити душу у мені!» [5, 154]; самотній зневірений човняр стає непохитним народним месією, трагічний фрагмент його життя — така собі баркарола, змодельована поглядом із межі тисячоліть, — знову переростає в героїчний епос.

Викристалізовує образ гетьмана Хмельницького в романі (і баркарольну жанроформу художнього цілого), звісно ж, *пісня*, у яку часто трансформується драматичний монолог протагоніста. Розглядаючи мовностилістичні особливості роману «Берестечко», Л. Бублейник слушно зауважує: «Внутрішнє мовлення героя часто само звучить як пісня, навіть коли в тексті немає цитації, що відіграла б роль самостійного формального прийому» [2, 259]; пісенні ремінісценції у творі «зазнають суттєвого переоформлення» — «у підтексті, на рівні внутрішніх семантичних ознак слова та його конотативних елементів» [2, 259—260]; «*пісня* сама по собі стає героєм події, персонажем роману, нарівні з іншими дійовими особами, які існують лише в пам'яті та уяві головного героя Богдана Хмельницького» [2, 260].

Вирізнямо лише три пісенні взірці в тексті, скеровані гетьманом до адресаток-коханих: до Гелени — плач-покаяння («*Каюся* і п'ю» [5, 67]), до України — молитва («*Молюсь* до України. / Вона не чує. Але я молюсь» [5, 116]), до Ганни — ніжна баркарола, яку співає саме серце героя, коли й уста задубіли («**СТРІПНУЛОСЬ СЕРЦЕ ЖАДІБНО І ГОСТРО.** / Любові хоче, ласки, спочуття. / Якби ж не сумнів і якби не острах — / що я ж від неї старший на життя!» [5, 142]). Тонкий ліризм класично-романтичної баркароли лине з пісенних фрагментів, присвячених «козацькій жінці з гордими очима», котра окрилила гетьмана, стала його *серцем* на зламнім етапі життя: «**ГАННУСЕНЬКО! ЖИТТЯ ВЖЕ ЗА ПЛЕЧИМА**» [5, 143], «**А НІЧ СТОІТЬ ЯК МІСЯЧНА ГАЛЯВИНА**» [5, 143—144], «**ЧОГОСЬ ХОЧЕТЬСЯ ПЛАКАТИ. І ЗАСНУТИ. НЕ ДОЛІ**» [5, 144], «**...ЦЯ ЖІНКА, ЩО ПРИЙШЛА В МОЄ ЖИТТЯ...**» [5, 144—145].

Мусив би завершувати баркаролу інструментальний фінал, і він у романі є (принаймні фоново відлунує у свідомості, поки ми осмислюємо останні рядки твору): це життєствердний козацький марш і веселий цокіт копит кінного війська, що вирушає в похід і вірить у свою перемогу, — як невтомний голос величної української історії, котрий крізь глибокі віки й нині духовно зміцнює наш народ у буремно-кривавих перипетіях.

Безсумнівно, принципи художнього мислення Ліни Костенко вкладаються в широку жанрову систему, де наявні «чисті» змістоформи і

«змішані», «переходові», «інтегровані». Утім, потужне індивідуально-авторське начало мисткині не допускає уніфікації жанрів, а повсякчас оригінально «інкрустує» їхні моделі, зокрема спираючись на культурну традицію. Воднораз творче засвоєння баркароли в романі у віршах «Берестечко» може бути й спонтанним, без попереднього надзавдання поетки, що ще виразніше вирізьблює її профіль майстрині пера, котра акумулює духовний досвід віків і генерує неперехідні для людства художні цінності.

Отже, баркарола — це одна з форм модернізації художнього мислення Ліни Костенко, природний для літераторки спосіб сприйняття дійсності й трансформації її в естетичну систему твору (як поезії, так і роману у віршах). Тяжіючи до поетичного засвоєння камерно-сольних музичних жанрів і володіючи талантом ліризації художнього тексту, поетка в «Берестечку» витворює особливу голосову поліфонію, де кожна зі змістоформ-конструктів модерного цілого — романний ліро-епос і баркарола — звучить і виокремлено, і взаємодоповнюючись, а партія героя-протагоніста зливається з «я» суб'єкта мовлення.

Композиційна функція баркароли в «Берестечку» полягає в моделюванні стрижневого образу твору — духовно розхитаного поразкою гетьмана Богдана Хмельницького; у побудові авторської версії цієї поразки та її наслідків, що розійшлись Україною, як кола водою; у засвоєнні заспокійливого ритму пісні, здатної зцілити душу любов'ю; у фрагментарній розбудові архітектоніки твору у формі «сплесків-кіл» із поліфункційними заголовками й підтекстами.

У системі жанрової структури роману баркарола виразно проявляється й на рівнях розгортання теми та її стилістичного втілення, що разом із рівнем композиції формують єдине самототожне ціле твору. «Прелюдія», основна частина, «постлюдія» (кожна зі своїм художнім навантаженням), типова для баркароли образність — вода, човен, пісня, жінка, кохання тощо, спроектовані на хліборобський мікрокосм центрального персонажа (гетьмана Богдана Хмельницького), наділені його символічними сенсами, — ретранслюють індивідуальні й загальні досвіди, просту і складну, трагічну і величну, скінчену і неперервну філософію буття. Неоромантичний потенціал баркароли й роману у віршах взаємно резонують і зливаються у фінальну коду про непохитну мужність і героїку лицарства України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодак Я. Зарубіжна музична література: посібник для поч. спец. мистецьк. навч. закл. (шкіл естет. вих.): перший рік вивч. предмета. Вінниця: Нова Книга, 2012. 256 с.
2. Бублейник Л. Слово в українській поезії: навч. посіб. із спецкурсу. Луцьк: Твердиня, 2012. 288 с.

3. Василь Пачовський і Станіслав Людкевич: на перехресті поезії та музики. URL: <https://ludkevutch.in.ua/vasil-pachovskiy-i-stanislav-lyudkevich-na-perehrest-i-poeziyi-ta-muziki/>
4. Дзюба І. Є поети для епох. Київ: Либідь, 2011. 208 с.
5. Костенко Л. Берестечко: історичний роман. Київ: Український письменник, 1999. 157 с.
6. Костенко Л. Вибране. Київ: Дніпро, 1989. 559 с.
7. Костенко Л. Річка Геракліта / упоряд. та передм. О. Пахльовської; післям. Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. Київ: Либідь, 2011. 336 с.
8. Кошарська Г. Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності / пер. з англ. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 1994. 168 с.
9. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с. (Енциклопедія ерудита).
10. Матвійчук У. Перспективи інтерпретації літературних творів крізь призму музики // Слово і Час. 2016. №1. С. 80—86.
11. Павлова О. Особенности функционирования музыкальных терминов в украинской художественной литературе (на материале произведений Лины Костенко) // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». 2015. Вип. 58. С. 165—168.
12. Пахльовська О. Невидимі причали: Від упорядника // Костенко Л. В. Річка Геракліта / упоряд. та передм. О. Пахльовської; післям. Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. Київ: Либідь, 2011. С. 5—13.
13. Погребенник В. Український фольклоризм (остання третина ХІХ — перші десятиліття ХХ століття): монографія. Київ: Юніверс, 2002. 158 с.
14. Пчілка Олена. Перед блакитним морем // Струни. Антологія української поезії: від найдавніших до нинішніх часів. Для вжитку школи й хати / влаштував Богдан Лепкий. У 2 част. Част. ІІ. Берлін: Спільн. вид. «Українського Слова» і «Української народної бібліотеки», 1922. С. 35.
15. Саєнко В. Поезія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність: монографія. Київ: Смолоскип, 2020. 640 с.
16. Ставицька Л. «Гармонія крізь тугу дисонансів» // Урок української. 2000. № 2. С. 22—23.
17. Стецько Я. Особливості перенесення музичних жанрів в українську та французьку поезії першої половини ХХ століття // Українське літературознавство. 2011. Вип. 73. С. 149—156.
18. Фільш Б. Баркарола // Українська музична енциклопедія. У 5 т. Т. 1. А—Д / НАН України; Ін-т мистецтвозн., фольклорист. та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; редкол. Г. Скрипник та ін. Київ, 2006. С. 145.
19. Фока М. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини: монографія. Кіровоград: МПП «Антураж А», 2012. 340 с.

Отримано 29 липня 2021 р.

REFERENCES

1. Bodak, Ja. (2012). *Zarubizhna muzychna literatura: posibnyk dlia pochatkovykh spetsialnykh mystetskykh navchalnykh zakladiv (shkil estetychnoho vykhovannia): pershyi rik vyvchennia predmeta*. Vinnytsia: Nova Knyha. [in Ukrainian]
2. Bubleinyk, L. (2012). *Slovo v ukrainskii poezii: navchalnyi posibnyk iz spetskursu*. Lutsk: Tverdnyia. [in Ukrainian].
3. *Vasyl Pachovskiy i Stanislav Liudkevych: na perekhresti poezii ta muzyky* (2017). <https://ludkevutch.in.ua/vasil-pachovskiy-i-stanislav-lyudkevich-na-perehrest-i-poeziyi-ta-muziki/> [in Ukrainian]
4. Dziuba, I. (2011). *Ye poety dlia epokh*. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
5. Kostenko, L. (1999). *Berestechko: istorychnyi roman*. Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
6. Kostenko, L. (1989). *Vybrane*. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]

7. Kostenko, L. (2011). *Richka Heraklita* (O. Pakhliovska, Ed.). Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
8. Kosharska, H. (1994). *Tvorchist Liny Kostenko z pobliadu poetyky ekspresyvnosti* (Trans.). Kyiv: Vydavnychiy dim "KM Academia". [in Ukrainian]
9. *Literaturoznavcha entsyklopediia*. (2007). (Vols. 1—2; Yu. I. Kovaliv, Ed.). Kyiv: Vydavnychiy tsentr "Akademiia". [in Ukrainian]
10. Matviichuk, U. (2016). Perspektyvy interpretatsii literaturnykh tvoriv kriz pryzmu muzyky. *Slovo i Chas*, 1, 80—86. [in Ukrainian]
11. Pavlova, O. (2015). Osobennosti funktsionirovaniia muzykalnykh terminov v ukrainskoi khudozhestvennoi literature (na materiale proizvedenii Liny Kostenko). *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Serii "Filolohichna"*, 58, 165—168. [in Russian]
12. Pakhliovska, O. (2011). Nevydymi prychaly: Vid uporiadnyka. In L. V. Kostenko, *Richka Heraklita* (O. Pakhliovska, Ed.); pp. 5—13). Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
13. Pohrebennyk, V. (2002). Ukrainskyi folkloryzm (ostannia tretyna XIX — pershi desiatylyttia XX stolittia): monohrafiia. Kyiv: Yunivers. [in Ukrainian]
14. Pchilka, Olena. (1922). Pered blakytym morem. In B. Lepkyi (Ed.), *Struny. Antologiiia ukrainskoi poezii: vid naidavnishykh do nynishnykh chasiv. Dlia vzhytku shkoly y khaty* (Vols. I—II, Vol. II; p. 35). Berlin: Spilne vydannia "Ukrainskoho Slova" i "Ukrainskoi narodnoi biblioteky". [in Ukrainian]
15. Saienko, V. (2020). Poeziia Liny Kostenko: tradytsiia, kontekst, khudozhnia svoieridnist: monohrafiia. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
16. Stavyska, L. (2000). "Harmoniia kriz tuhu dysonansiv". *Urok ukrainskoi*, 2, 22—23. [in Ukrainian]
17. Stetsko, Ya. (2011). Osoblyvosti perenesennia muzychnykh zhanriv v ukrainsku ta frantsuzku poezii pershoi polovyny XX stolittia. *Ukrainske literaturoznavstvo*, 73, 149—156. [in Ukrainian]
18. Filts, B. (2006). Barkarola. In *Ukrainska muzychna entsyklopediia* (H. Skrypnyk at al., Eds.; Vols. 1—5, Vol. 1; p. 145). Kyiv. [in Ukrainian]
19. Foka, M. (2012). Syntez mystetstv u poetychnii tvorchosti Pavla Tychyny: monohrafiia. Kirovohrad: MPP "Anturazh A". [in Ukrainian]

Received 29 July 2021

Valentyna SAIENKO, PhD, docent
Odesa I. I. Mechnikov National University
24/26 Frantsuzkyi boulevard, Odesa, Ukraine, 65058
e-mail: s_valentynos@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1214-6467>

BARCAROLE PRINCIPLE IN A GENRE-COMPOSITIONAL ORGANIZATION OF "BERESTECHKO" BY LINA KOSTENKO

The paper deals with a historical novel in verse by the celebrated modern Ukrainian writer Lina Kostenko, for the first time analyzing it totally in a synesthetic way — through the component of musicality (namely barcarole principle of poetic creativity). The folklore origins of barcarole in the world culture have been traced, as well as the peculiarities of the absorption of the genre by professional music and literature, especially Ukrainian. Formation of the genre in the creative work of the author of "Berestechko", who is the poet of a special musical feeling, deserves special attention. Barcarole is one of the forms of modernity in the creative thinking of Lina Kostenko; it is a natural writer's way of perceiving reality and transforming it into an aesthetic system of artistic work (both in poems and the novel in verse). Being inclined to poetically adopt chamber and solo musical genres, the poetess creates a special voice polyphony in "Berestechko", where each sense construct of a modern unity, i. e. novel lyric epos and barcarole, sounds both separately and complementarily, and the part of a protagonist merges into 'I' of a speaker. The compositional function of barcarole in "Berestechko" is the modeling of a central character of the text. It is hetman Bohdan Khmel-

nytskyi, spiritually undermined by the recent defeat. The barcarole elements are used for constructing the author's version of this failure and its consequences, which spread around Ukraine as circles on water; absorbing a soothing rhythm of a song, which can cure the soul with love; shaping the architectonics of the text in the form of 'splashes'-'circles' with poly-functional titles and subtexts. In the genre structure of the novel, barcarole is essential both in the development of the theme and its stylistic implementation. In the unity of the work, one may notice 'prelude', the main part, and 'postlude', each part with its artistic sense. The images typical for a barcarole — water, boat, song, woman, love, etc. — are designed in accordance with the agrarian microcosm of the main character and its symbolic senses. Time flow, self-immersion, and love do not only spiritually heal hetman Bohdan Khmelnytskyi, but give his life a direction and endow his figure with grandeur. The neoromantic potential of barcarole and the novel in verse correspond well and join in the final coda about the unshakable courage and heroism of the Ukrainian warriors.

Keywords: literature and music, musicality, synesthesia, novel in verse, barcarole, poetics, genre, composition.



Від силабіки до верлібру. Шляхи розвитку українського віршування: до 100-річчя від дня народження Галини Сидоренко.

Всеукраїнський віршознавчий семінар. Київ, березень-квітень 2021 року. Збірник наукових статей / упоряд. Н. В. Костенко, Н. І. Гаврилюк, О. Г. Бросаліна. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 164 с.

Нещодавно вийшов друком збірник віршознавчого семінару, приурочений до 100-річчя Г. Сидоренко, — «Від силабіки до верлібру. Шляхи розвитку українського віршування». Дослідження, подані в збірнику, поділяються на студії, присвячені віршознавчим концепціям Г. Сидоренко; розвідки, що аналізують окремі аспекти поезики українських авторів; студії, присвячені іноземним літературам. У статтях розглянуто погляди Г. Сидоренко на силабічне віршування та висвітлено запропоновану нею історіографічну систематику українського віршування. Продемонстровано експериментальність логоедів Лесі Українки, окреслено формозмістові параметри українського білого вірша Лесі Українки, І. Франка, В. Поліщука, Є. Плужника, Т. Осьмачки, Д. Павличка, В. Кордуна, В. Вовк, проаналізовано романс як жанрово-інтонаційну форму, проілюстровано специфіку українського верлібру на матеріалі «Антології молоді української поезії III тисячоліття» та стилістичні особливості верлібру Тараса Мельничука. Розглянуто теорію художньої цілісності М. Гіршмана на прикладі циклу Анни Ахматової «В Царском Селе», проаналізовано сонети Оскара Вайлда із циклу «Rosa Mystica» та сонети Джона Кітса на шотландську тематику в українських перекладах.

Наші
презентації