

вивести українську літературу на європейські обшири. І якби він не відрікався від дидактичного моменту, трагедія «Дійство про Юрія-переможця» має важливе виховне значення, оскільки у ній не тільки відображений складний період Руїни, незбагненність і непередбачуваність українського національного характеру в особі Юрія Хмельницького, а й переконливо «продемонстровані» необачні кроки недолугого правителя, які завели український народ на манівці.

Література: *Арістотель 1967: Арістотель. Поетика / Арістотель. – К., 1967. – 134 с.; Історія 1994: Історія української літератури ХХ століття. – К., 1994. – Кн.2. – Ч. 1. – 368 с.; Косач Ю. Дійство про Юрія-переможця / Близнята ще зустрінуться // Антологія української драматургії діаспори / Упорядкування і вступна стаття Лариси Онишкевич. – Львів, 1997. – С. 319 – 396; Косач: 1945: Косач Ю. З нотатника в міждіб'я / Юрій Косач // Рідне слово. – Мюнхен-Кальсфельд, 1945. – С. 86 – 90; Косач 1946: Косач Ю. Межі обрїю. До становища української літератури / Юрій Косач // Рідне слово. Мюнхен-Кальсфельд, 1946. – С. 6 – 19; Косач 1946: Косач Ю. Театр тайни / Юрій Косач // Рідне слово. – Мюнхен-Кальсфельд, 1946. – С. 11 – 15; Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2-х т. / Наталія Полонська-Василенко. – К., 1992. – Т. 2. – 608 с.; Шерех Ю. Не для дітей / Юрій Шерех. – Нью-Йорк, 1964. – 415 с.*

Рецензенти: Семенюк Г.Ф., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Руденко М.В., к.філол.наук, доц. (Тернопіль)

Іванна Луцишин, к.філол. наук (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2-31

ББК 84. 4 (УКР)

Концепт екзистенційної тривоги в романі Володимира Винниченка «Рівновага»

У статті аналізується один з ранніх романів В. Винниченка «Рівновага». З'ясовуються особливості наративної перспективи роману; простежується зв'язок внутрішньої фокалізації із кутом зору екстрадієгетичного наратора.

Ключові слова: внутрішня фокалізація, тривога відсутності сенсу існування, інтрадієгетичний наратор, екстрадієгетичний наратор, аналепсис.

В статье анализируется один из ранних романов В. Винниченко «Равновесие». Выясняются особенности нарративной перспективы романа; прослеживается связь внутренней фокализации с точкой зрения экстрадиегетического нарратора.

Ключевые слова: *внутренняя фокализация, тревога отсутствия смысла существования, интрадиегетический нарратор, экстрадиегетический нарратор, аналепсис.*

The paper focuses on the once of the early novels by V. Vinnichenko «Equilibrium». The author defines the features of the narrative prospect in the novel. The paper also traces back the relations between the internal focalization and the point of view of extradiegetic narrator.

Keywords: *internal focalization, the anxiety of absence of sense of existence, intradiegetic narrator, extradiegetic narrator, analepsis.*

Аналіз розповідної структури романів В. Винниченка вже був предметом окремих літературознавчих досліджень [див.: Брайко 2011; Чумаченко 2009]. Проте, на нашу думку, ґрунтовної експлікації потребують проблеми екзистенції персонажів, які у літературі українського модернізму досягли якісно нового рівня. Перш за все, цьому сприяла зміна наративної модальності, адже автори здебільшого відмовилися від популярного у реалізмі всезнання гетеродієгетичного наратора і активно використовували внутрішню фокалізацію (кут зору персонажів). Дослідник творчості В. Винниченка О. Брайко вважає, що саме ця наративна перспектива «дає змогу авторові моделювати відкриті новітньою мистецькою свідомістю психічні процеси, випробовувати ідеологічні і культурні значення, підтримувати читацьку увагу й модифікувати рецептивні настанови відповідно до власної імпліцитної позиції» [Брайко 2011: 34]. Завдяки можливості «входження» наратора у персонажну свідомість, виринули на поверхню тривога, відчай, зневіра, радість, віра, надія та інші екзистенційні стани. Тому метою статті є експлікація концепту екзистенційної тривоги та його відображення у наративній площині твору.

Нарація у романі «Рівновага» розпочинається внутрішнім мовленням – думками художника Аркадія: «Ні, се неможливо! Та розуміється в такій конурі і при такому освітленню важко щось путяще сотворити!» [Винниченко 1919: 5]. Його розмірковування

та опис побаченого ним за вікном становлять персонажну перспективу (внутрішню фокалізацію), яка поступово змінюється на кут зору екстрадієгетичного наратора. Персонажа названо відразу по імені, без будь-яких ретроспекцій, які б могли надати додаткові відомості, зробити якесь попередження для створення горизонту сподівань. Наратор, наче гість, що прийшов вперше сюди і розглядає картину Аркадія – його шестигруду жінку, передаючи те, що сам бачить.

Від картини наратор переходить до сінника, потім до Аркадія і «читає» думки персонажа. Аркадій сповнений тривогою; «нудьга в грудях» – єдине відчуття, що тримає художника в полоні. Хоча екзистенційна тривога не стосується екстрадієгетичного наратора, та він вносить до свого «протоколу» потік внутрішнього мовлення персонажа, і його кут зору максимально наближений до персонажного бачення/міркування. Інтрадієгетичний наратор, яким на мить стає Аркадій, обирає об'єктом думок-нарації свої почуття і переживання.

Поява нового персонажа Адольфа у нарації несе семантичне навантаження звичності – він, як завжди, приходиться додому і надокучає Аркадієві. Персонаж сам повідомляє про те, що з Аркадієм вони співмешканці («Сожитель і вірний мій приятель на своєму посту і пильнує «іскусство» [Винниченко 1919: 6]»). Наратор дозволяє персонажеві говорити за себе. Варто сказати, що Адольф – колоритний герой роману. Для його характеротворення використані прийоми, що перевантажують сцену (розмова Аркадія з Адольфом): окремі французькі слова («*Bonjour*», «*bon*», «*voilà*»), вдавання до роз'яснення етимології слова *бутерброд* («*отся німецька вигадка під назвою бутерброт*»), одиниці фразеології («*побалакати трохи з мосе Морфеєм*»), вислови-маркери, які ідентифікують його як особу і надають йому статусу впізнаваності іншими персонажами («*алегорічно кажучи*»). Водночас ці стилістичні одиниці несуть семантичне навантаження, одна із функцій якого – надати можливість читачеві сформулювати свій кут зору стосовно цього героя.

Окрім того, голосові Адольфа підпорядкований окремий метадієгетичний наратив – розповідь про його вчорашню пригоду

(«Вчора у вечері...» [Винниченко 1919: 10]). Також він є транслятором нарації третього ступеня («чуже слово» – пряма мова Александра Благословенного як погляд на стосунки Адольфа і Аркадія: «Ви, каже, живете зовсім по дурному. На що сваритесь? Як-ні-як, ви ж соціаліст. Сором» [Винниченко 1919: 9 – 10]). Отже, Адольф є персонажем на первинному наративному рівні і вторинним наратором водночас. Його розповіді виступають аналепсисами в основній нарації.

Цікавим рівнем наративного опрацювання в першій частині роману виступає поєднання і почергове розташування реплік персонажів у сцені та їхнього внутрішнього мовлення. Так, наприклад, Адольф, розмовляючи з Аркадієм, в думках зразу ж висуває оцінні судження як-от: «Удає, що йому байдуже, – чи є хто в хаті, чи ні. Ось тільки пальчики тремтять» [Винниченко 1919: 7]. Подано і думки Аркадія: «Хиба шпурнути в сю рикливу пику палітрою замість відповіді!» [Винниченко 1919: 7]. Наратор чує те, що мовиться, і те, про що мислиться. Таким чином тут поєднано нарацію про озвучене і про приховане (нарація про слова, за Ж. Женеттом, з перспективи персонажів – внутрішньої фокалізації), а також про те, що роблять персонажі під час розмови (нарація про дії з перспективи наратора, наближеної до нульової фокалізації).

Найбільше характер художника розкривається у його листі до Тані та у доданому до нього уривку із щоденника, де із персонажа Аркадій перетворюється на інтрадієгетичного наратора гомодієгетичного рівня, оскільки сам розповідає про себе. Основний наратор віддає перевагу тому, щоб цитувати листи і записки, що послідовно простежується і в інших романах В. Винниченка. Із метадієгетичного наративу стає відомо, що Аркадій переживає тривогу долі і смерті, яку філософ-екзистенціаліст П. Тілліх дефінував наступним чином: «Якщо небуття загрожує онтичному самоутвердженню людини, – це абсолютна загроза смерті і відносна загроза долі» [Тілліх 2005: 14]). Те, що Аркадій – син вчителя, на його думку, є фатальним. Низька самооцінка, його слабкість і недоречність руйнують художника. Він переживає внутрішній крах. «Небуття стоїть за тими ударами, яких слабкість, хвороби і нещасні випадки завдають по нашій тілесній і духовній силі буття. Доля

актуалізується у всіх цих формах, і через них тривога небуття захоплює нас» [Тілліх 2005: 14]. Аркадієві потрібне щось, що допомогло б йому самоутвердитися. Тому він береться за роботу над картиною. Процес творення, тобто сам акт творчості як такий, може попередити загрозу небуття для духовного самоутвердження.

Згодом у нараці з'являються нові персонажі – Хома і Гломбінський. Наратор опускає відомості про те, як ці двоє потрапили у квартиру до Аркадія і Адольфа (а що вони саме там, стане зрозумілим згодом). Він прикріплений до одного місця – вітальні (чи певної загальної кімнати у згаданій емігрантській квартирі) і розповідає про те, що бачить, дозволяючи собі робити певні лакуни. (Наприклад, не повідомляє, як Хома і Гломбінський заходять у кімнату, а зразу розповідає, як вони засвітили лампу та обговорюють своє парі).

Дослідники звертають увагу на те, що персонажі роману «Рівновага» позбавлені «соціальної «закоріненості», втратили «родову» пам'ять, «прямий генетичний зв'язок із суспільством», якому належали, із рідною землею, а на чужій, не отримавши нічого взамін, залишилися самотніми. «В «Рівноазі» абсолютно незбагненні, незрозумілі з цієї точки зору і Мері, й Олександр, і Шурка, і Аркадій, і Адольф, і Стамескін, і Аннет... Вони невідомо звідки взялися і як сформувалися, ми не знаємо їх минулого й не розуміємо, не бачимо майбутнього» [Гнідан 1996: 159]. Це відбулося на наративній стратегії роману. Персонажі з'являються без попереджувачих ремарок, вказівок на походження, причини еміграції тощо. Вони усі просто, наче у чарівному світі, приходять у квартиру, що нагадує казкову «рукавичку». Наратор називає кожного персонажа зразу ж по імені. Наступною у квартиру заходить пара – Феня – Фаддей («Гломбінський хотів відповісти, але в сю хвилину увійшли Феня і Фаддей» [Винничепнко 1919: 27]), а згодом – Таня («В сю хвилину грюкнули двері в сніях і в кімнату хутко увійшла засапана, свіжа, оживлена Таня» [Винничепнко 1919: 29]). Виняток становить Аннет, яку він презентує трохи відмінним способом: «На порозі кімнати з'явилася тонка висока постать в дуже великім моднім капелюсі. В руках в неї була і гарненька торбинка на довгому золотому ланцюгу» [Винничепнко 1919: 56-57]. Лише після цього

опису-сприйняття названо ім'я героїні. Та варто зауважити, що Аннет вперше приходить до помешкання Хоми, тобто в інше місце.

Головна героїня Тетяна Кононенко з'являється аж у третій частині роману. Тоді ж змінюється тактика наратора: у кімнаті разом з усіма він перебуває стільки, скільки і Таня. З її появою він ходить крок у крок за нею, тому тут має місце нарація «з-за плеча». Наратор присутній при розмовах Тані з Гломбінським і Шуркою.

Згодом у наративному полотні з'являються аналепсиси із внутрішньою фокалізацією героїв твору. Нараторові «цікавим стає» інший персонаж – Хома, з яким він пліч-о-пліч іде вулицею. «Хома зупинився на своїм шумливим розі і довго стояв під ліхтарнею, дивлячись тьманими, байдужими очима на рухливі пацьорки людей» [Винничепнко 1919: 47]. І поступово нарація транслюється із внутрішньої фокалізації: «Маячили часом росіяне...» [Винничепнко 1919: 47]. Прикріпившись до Хоми, наратор разом із ним відвідує сім'ю Косоротових. Їх та їхнього квартиранта, товариша Хоми, Остапа Клуноу, він уводить теж без наративного попередження за аналогією до усіх попередніх випадків, хоча це відбувається в іншому локусі – у їхньому будинку, а не у спільній квартирі емігрантів. Із розмови Остапа і Хоми стає зрозумілим характер їхніх взаємин: вони знайомі давно, ще з гімназії; мають спільних друзів (наприклад, Андрюша Калиниченко, що виявився провокатором). Ці деталі введено у текст за допомогою ретроспекцій-пригадувань Остапа: «Кажуть, перед смертю пригадується дитинство. А мені якраз все таке пригадується тепер» [Винничепнко 1919: 51]. Хома поводить досить жорстоко із смертельно хворим Остапом, і перебування з ним викликає роздратування у першого персонажа.

Варто зазначити, що у романі декілька годин історії одного дня викладено п'ятьма сегментами нарації (п'ятьма частинами тексту). Ці надвечір'я та вечір особливі, бо відбуваються важливі зустрічі: Хоми та Остапа (довго не бачилися), Хоми й Аннет (не бачилися п'ять або шість місяців); Хома остаточно домовляється про умови укладеного з Гломбінським парі, а той, у свою чергу, вперше з цього приводу розмовляє з Танею.

Шоста частина роману має резюмуючий характер: події дня описані швидким темпом. Введено анонс із внутрішньою фокалізацією Тані (це її сподівання на те, що «Завтра Шурка сяде за роботу, скінчить переклад, одержить гонорар і поїде таки в санаторію» [Винничепнко 1919: 62]). Із настанням вечора («При лямпі стало ще затишніше...» [Винничепнко 1919: 63]) сповільнюється темп нарації. Додому повертаються усі мешканці квартири, з'являються нові персонажі – Ладя і Стамескін у засвоєний наративний спосіб. Їхня розмова набирає розміреного темпу, і наратор стенографує її. Прихід Аннет, яка хоче забрати Шурку, оголює два психологічні стани: безсилля Шурки («А Шурка не переставав всміхатися безвольною розтеряною усмішкою. І хоч тут же давив його болючий сором за неї, але він почував одночасно, що піде з Аннет» [Винничепнко 1919: 70]) і тривогу Тані («Розуміла сю усмішку, і в ній поволі й холодно підіймалося таке почування, яке буває в людей, що читають листа, де з перших слів чується звістка про нещастя» [Винничепнко 1919: 71]).

«Дейним» героєм у романі «Рівновага» є Мері. Наратор теж відразу називає її по імені. Вона подруга Тані з часів тюремного минулого (це минуло недалеке – рік тому): «Пам'ятаєте, як ми в нашій камері сутінки проводили» [Винничепнко 1919: 75]. На певний час Мері стає вторинним інтрадієгетичним наратором. Вона оповідає про свого вчорашнього кавалера, її розповідь дуже схожа до манери розповіді Адольфа. Це виклад історії із окремими репліками-звертаннями до Тані («Почекайте, Танюсик, червоніти», «Ви слухаєте. Танька?») [Винничепнко 1919: 75 – 76]) та прямою мовою персонажів вторинного наративу – самої Мері і її несподіваного кавалера («Monsieur, ви жонаті?» – «Ні» [Винничепнко 1919: 75]). Мовленню Мері характерна публіцистичність, ідейність, рішучість, навіть деякий пафос.

Наратор не відмовляється від можливості потрапити в інший локус і транслювати свою розповідь звідти, наприклад, із помешкань Косоротових, Мері, Хоми. В домі останнього він спостерігає за тим, як сюди приходять гості – Гломбінський, а потім Таня. Темп нарації при сцені розмови Хоми і Гломбінського швидкий: немає жодних анахроній, які б

сповільнювали дію; характер діалогу – діловий. Варто зазначити, що тема їхньої розмови є об'єктом повторної нарації. Намір Гломбінського взяти Таню за натурщицю о-мовлюється кілька разів: про це Адольф розповідає Аркадієві, Хома говорить із Гломбінським, укладаючи парі, і сам Гломбінський повідомляє це Тані. А в розмові Хоми із Танею, навпаки, з'являються короткі відхилення – розповідь про Танин метод розпізнавання людей, про батька Хоми, зраду його коханої. В певний момент нарації персонажі прощаються, та замість логічного завершення розмова продовжується через розходження поглядів. Таня кілька разів намагається піти, але Хома затримує її.

Символічним етапом у романі стає ітеративна нарація, яка конструється із багаторазових однакових переживань Тані: «Часто увечері, прийшовши з роботи, вона сідала в куток канапи і довго сиділа з заплученими очами», «Іноді раптом одягалася і виходила з хати», «Іноді ж безпредметове роздратування так і закипало в грудях» [Винничепнко 1919: 99]. Її стан наближений до безкінечного одноманітного очікування. «В грудях, десь дуже глибоко зовсім мимо її волі й відому, відбувався якийсь дивний тривожний процес. То сум не зрозумілий, безпричинний задзвенить і не знати, чи плакати треба, чи піти й притиснути до грудей круглу голову Фені. То неспокій, також без деякого приводу невідомий, тремтучий серце» [Винничепнко 1919: 99]. Через використану ітерацію складається враження, що пройшло багато часу, та, насправді, тільки близько чотирнадцяти днів від першого вечора у квартирі («Ні фабрику я вже тижнів два як кинула... Тепер так працюю.... За femme de ménage... [2, 100]»). «Затягування» часу подій зумовлюється тим, як його переживає головна героїня. Перебуваючи в екзистенційному очікуванні, стані невротичної тривоги, вона, наче перебуває в іншому вимірі, де минає довший відрізок часу, як у фікційній реальності роману.

Для багатьох фрагментів наратор використовує саме внутрішню фокалізацію Тетяни. На думку О. Брайка, вона є провідним фокалізатором у романі [Брайко 2011: 34]. Функціональною стає перспектива Тетяни для аналепсису, про події того дня, коли Таня з'явилася в Парижі шість місяців тому, і той день дуже схожий на сьогодні: «Як і шість місяців тому, умліваючи від пестоців під самою скелею лежали мармурові

любовники»; «І горобці, як і шість місяців тому, коли Таня вперше дивилася на сей фонтан, з велетня стрибали на любовників, з любовників на бордюр фонтану і починали купатися»; «І все так само ходили парочки по алеях біля штахет басейну; і на тому самому місці сидів хтось з скринькою з фарбами і писав мутно-зелену воду, любовників і велетня» [Винничепнко 1919: 110]. Події емігрантського вечора також зображені з перспективи Тетяни. «Але малюнок, що уявивсь її очам, зупинив її. Біля ляди хаос... Махають руки, червоні, вспітнілі облича, розтягнуті сорочки продавиць метушаться за лядою на всі боки...» [Винничепнко 1919: 249]. Все відбувається швидко, навіть калейдоскопічно, так, як це сприймає схвильована Таня. Перцепція наратора щільно прилягає до її кута зору, трансформуючи бачення героїні на екстрадієгетичний рівень розповіді.

Картина гарячих суперечок емігрантів вдома змальована із максимальним наближенням до персонажного кута зору також: транслюється те, що вдається побачити і почути Тетяні, тому кут зору екстрадієгетичного наратора співмірний із внутрішньою фокалізацією. Це суттєво відрізняється від тієї наративної модальності, яка використовувалася на початку роману. Це була позиція наратора-свідка, дуже схожа на секретаря, який протоколює слова і дії персонажів.

Нарация набуває експресивніших рис, коли йдеться про інтенції Тетяни, яка прагне пожертвувати собою заради порятунку Шурки. «Від цього вечора для Тані настав період хронічного, безпереривного “буйства”»; «Шурка нікуди не ходить, ось уже два тижні, як він ні разу не був в кафе, ні у Аннет...» [Винничепнко 1919: 124]. «Після сеї зустрічі (Тані з Хомою.— І. Л.) заняття в кімнаті Шурки набрали ще більш енергійного характеру. Ніжність і увага до Шурки побільшились. Сон зменшився. Замість казок Таня читала й ходила по кімнаті, поки цілковита втома не опановувала її. І в усій квартирі усталився серйозний, суворий, робочий тон» [Винничепнко 1919: 140]. Внутрішнє мовлення Тетяни (її перцептивна точка зору) відкриває горизонт для функціонування інтрадієгетичного наратора, кут зору якого є майже тотожним із кутом зору екстрадієгетичного основного наратора.

Записка Аннет стає каталізатором наступних подій. Прочитавши її, Таня вирішує не чекати з «герцем», але результат його затьмарений новою подією – продажем Аркадієвої «жовтої жінки» Хомі. Цю картину художник малював п'ять місяців. Отож для історії важливим є час – п'ять-шість місяців тому, адже відбуваються події, наслідки та логічні завершення яких представлено в нараці. «З часу герця і сцени в кафе проминуло півтора тижня» [Винничепнко 1919: 168]. Характер оповіді набирає ітеративності і оглядовості. Наратор кількома реченнями характеризує майже усіх персонажів: Феню, Мері, Фадея, Аркадія, Адольфа, Олександра, Гломбінського, Таню.

Помирає Остап, і через декілька днів відбувається його похорон. Під час похорону невласне пряме мовлення Тані передає не тільки почуття головної героїні, тут сконденсовано переживання усіх емігрантів, їхню буттєву розгубленість: «Таня почувала, що вона може зараз сісти на землю, обхопити голову руками і ридать. Над Остапом? Над собою? Над цими втомленими серйозними обличчями покинутих, загнаних кудись людей? <...> Як дивно й боляче образливо: далекі, туманні громади чужого міста, чужі могили, чуже небо, купка своїх, загублена, втомлена, чекає своєї черги» [Винничепнко 1919: 174]. На противагу цьому, сповненому туги і болю, внутрішньому монологу з'являється наступний спогад-аналепсис: «А на Україні сніг – наче товстий килим з білого-білого пуху накрив цілу землю. Комори, голуб'ятня, клуня в білих шапках, насунутих на самі очі. Біля кухні велика купа потовченого снігу з жовтими слідами вилитої води і помиїв. Деревя стоять важкі такі, поважні, їм тепер не можна розмахувати гіллям, треба сніг підтримувати. Сад зовсім інакший, ніж літом, – незнайомий, урочистий, суворий. Ні цвіркотіння, ні співів» [Винничепнко 1919: 234]. Таня з ностальгією згадує рідну країну, і це єдиний раз у романі, коли згадано про минуле, що заковане як генетична пам'ять про Батьківщину. Цей спогад є фрагментом самоідентифікації Тетяни-емігрантки в чужому культурному та екзистенційному просторі, це спосіб висунення пріоритетних рішень не лише для Винниченкової героїні, а й для самого письменника.

Розкривається сюжетна інтрига (парі), яка була невідомою для Тетяни, та про неї знали і повідомляли наратор та інші персонажі, а відтак, дізнався і читач. На певний час у неї з Шуркою доволі непрості стосунки. Це період сумнівів щодо можливості їхнього спільного майбутнього, щодо доцільності її екзистенційно-етичного вибору. Наратор повідомляє про компенсаторні реакції персонажів на невблаганний плин життя: «тріщину» між Танею і Шуркою «було замазано», Таня «вдарилася» в роботу, Мері та Олександр планують поїздку в Італію. Цю ітеративну нарацію перервано більш конкретною – розповіддю про певний день: «Одного разу під таку хвилю вона була ласкава й ніжна до Шурки, чого вже він кілька днів не бачив від неї» [Винниченко 1919: 210]. В цей день Таня отримує два листи: від Хоми, зміст якого дізнаємося з легкої руки Шурки, що прочитав його, і від Шурки (лист-реакція на прочитане). Цей день є передісторією їхнього остаточного розриву.

Заключна частина роману має визначальний характер щодо долі персонажів. Ладю згвалтували, тому Фаддей за порадою Тані хоче з нею повінчатися. Шурка повісився. Феня вирішила їхати до Росії. Мері теж вирішує повернутися на батьківщину. Хома хоче емігрувати до Канади. Таня їде з Мері, а через півтори тижні під іменем Ярослава Кордуби туди їде Хома.

Отже, характерними рисами цього роману В. Винниченка є те, що автор в одній текстуальній площині зіштовхує різні кути зору. Про певні риси характеру та окремі вчинки персонажів дізнаємося завдяки «чужим» словам у мовленні наратора. За допомогою внутрішніх фокалізацій, наратор створив у романі своєрідну поліфонію, відкрив також сферу глибинного екзистенційного простору персонажів. Поєднання аналітичної розповіді із психологічно напруженими внутрішніми фокалізаціями сприяло оновленню жанрової структури модерністського роману.

Література: *Брайко 2011:* Брайко О. Про деякі наративні особливості ранніх романів В. Винниченка // Слово і час. – 2011. – № 6. – С. 33 – 48. *Винниченко 1919:* *Винниченко 1919:* В. Рівновага / Володимир Винниченко // Винниченко В. Твори. Т. 6. – Київ-Відень: Дзвін, 1919. – 274 с.; *Гнідан 1996:* Гнідан

О. Дем'янівська Л. С. Володимир Винниченко: життя, діяльність, творчість: навч. посіб. для студ.-філологів. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 256 с.; *Женетт 1998*: Ж. Фигури. В 2-х т. Том 1 – 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.; *Тілліх 2005*: Тілліх П. Мужність бути. Небуття і тривога // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2005. – №37. – С. 8 – 29.; *Ткачук 2007*: Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.; *Ткачук 2002*: Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.; *Чумаченко 2009*: Чумаченко О. Проза Володимира Винниченка: авторські інтенції та наративні стратегії: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Кіровоградський державний педагогічний університет ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2009. – 20 с.; *Шмид 2003*: Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Рецензенти: Гуляк А.Б., д-р філол., проф. (Київ)

Пилипшин С.І., к. філол. наук (Бережани)

Оксана Любімова, к. філол. н. (Чернівці)

УДК 801.633:821.161.2

ББК 83.011.8

Трискладові розміри у творчості поетів Східної України 80 – х років ХІХ століття

У статті розглянуто східноукраїнську поезію у зрізі метрики та ритміки. Досліджено трискладові розміри. У сегменті трискладових форм традиційно превалювали амфібрахічні, зокрема – Амф2, Амф3, Амф4, Амф5 та різностоповики. В означене десятиріччя поети апробували великий пласт дактилічних розмірів: Д2, Д3, Д4, Д5, Д6 та різностопові форми. Переважав чотиристоповий дактиль. Поети зверталися й до анапеста (Ан2, Ан3, Ан4 та врегульовані різностоповики).

Ключові слова: версифікація, силабо-тоніка, метрика, ритміка, віршовий розмір, понадсхемний наголос, зрушення наголосу, цезура, трискладовики, амфібрахій, дактиль, анапест.

Oksana Lyubimova. Three-syllable meters in Works of East Ukrainian Poets of 1880s.