

DOI: 10.33608/0236-1477.2021.04.23-39

УДК: 821'255 : 811.133.1 П. Верлен

**Інна ВОЛКОВИНСЬКА**, кандидат філологічних наук  
Кам'янець-Подільський національний університет  
імені Івана Огієнка,  
вул. І. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, 32301  
e-mail: innavolk.ovi@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6247-8996>

## УКРАЇНОМОВНІ ПЕРЕКЛАДИ ЕЛЕГІЇ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА «IL PLEURE DANS MON CŒUR...»: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

---

*Стаття присвячена проблемі інтермедіальних зв'язків у літературі в аспекті художнього перекладу. Зокрема, здійснено аналіз вияву музичальності в україномовних перекладах поетичного твору П. Верлена «Il pleure dans ton cœur...». Утілення музичальності елегії П. Верлена в перекладах розглянуто у двох аспектах: зіставлення фонічної організації твору-оригіналу і перекладів; порівняння мелодики й мелодії оригіналу і перекладів. Результати дослідження переконують, що інтермедіальні явища в українських версіях знаходять утілення у своєрідних мелодійних малюнках, які, зберігаючи звукову й настроєву канву оригіналу, свідчать про оригінальність перекладацької рецепції мотивів твору П. Верлена.*

**Ключові слова:** інтермедіальність, мелодика, мелодія, музичальність поезії, фонічне інструментування, художній переклад, П. Верлен.

---

Явище міжмистецької взаємодії не раз ставало предметом зацікавлень у науковому й мистецькому дискурсах. Проблема синтезу мистецтв постає ще в працях античних авторів. Особливе поживлення інтересу до міжмистецьких взаємин спостерігається на початку ХХ ст., що зумовлено загальною тенденцією до ризоматичного осмислення культури.

---

Ц и т у в а н н я: *Волковинська І.* Україномовні переклади елегії Поля Верлена «Il pleure dans mon cœur...»: інтермедіальний аспект // Слово і Час. 2021. № 4 (718). С. 23—39. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.04.23-39>

Одним із чинників, які вплинули на зростання інтересу до міжмистецьких взаємин у літературі, зокрема на радянському й пострадянському просторі, стала теорія Михайла Бахтіна про поліфонію художнього твору. Теоретичний ґрунт підкріплювався також концепцією взаємодії семіотичних систем Юрія Лотмана, котрий стверджував, що «культура в принципі поліглотична і тексти її завжди реалізуються в просторі щонайменше двох семіотичних систем» [8, 143]. У 1983 р. німецько-австрійський літературознавець Оге Ханзен-Льове вводить у науковий ужиток термін «інтермедіальність». Пізніше в монографії «Інтермедіальність у модернізмі» (2006) О. Ханзен-Льове закріплює визначення цього поняття як взаємодії мистецтв, перекладу однієї мови мистецтва іншою [18, 292].

У літературознавстві інтерес дослідників до взаємодії двох мистецтв — словесного і музичного — поживали праці М. Бахтіна. Його ідею побудови літературного твору за принципом контрапункту осмислюють численні мистецтвознавці. Реалізації літературно-музичних зв'язків присвячено чимало праць зарубіжних і вітчизняних дослідників (Теодора Адорно, Августа Амброса, Оскара Вальцеля, Лариси Гервер, Бориса Каца, Дмитра Наливайка, Сергія Танєєва, Світлани Фіської та ін). Та попри це, проблема взаємодії музики і словесного мистецтва і донині гостроактуальна, оскільки багато аспектів залишаються й досі маловивченими. Серед них — специфіка реалізації інтермедіальності в художньому інтерлінгвістичному перекладі.

На проблему перекладу інтермедіальних явищ у літературі вказує Олена Копильна: «Інтермедіальність літератури викликає необхідність пошуку стратегій відтворення інтермедіальних відносин у перекладі» [6, 159]. Дослідниця розглядає інтермедіальність як різновид інтертекстуальності та пропонує застосовувати при перекладі ті ж стратегії, що й для перекладу інтертекстуальних форм. Тетяна Некряч і Руслана Довганчина порівнюють підходи до розуміння інтерлінгвістичного та інтерсеміотичного перекладів [11]. Потребує дослідження специфіка перекладу інтермедіальних явищ, зокрема виявів музичності в літературі. Адже художній переклад є особливо складною формою співтворчості. Перекодування світу чужорідної культури неможливе без урахування мистецьких законів власного національно-культурного простору. «Будь-яке прочитання тексту... завжди здійснюється всередині того чи того співтовариства, тієї чи тієї традиції, того чи того потоку живої думки, які мають свої передумови й висувають власні вимоги», — зазначав Поль Рікер [13, 39—40]. Надзавдання митця-перекладача — витримати баланс між прагненням відтворити самотність чужорідної культури і необхідністю наблизити інокультурне явище до культури-реципієнта, зробити сприймання адекватним на рівні не лише логічно-смісловому,

а й емоційно-сугестивному. Така мета, безперечно, ускладнюється при інтермедіальних укралпненнях, зокрема при поєднанні словесного образу і музики.

Зосередимо увагу на одному з аспектів перекладу інтермедіальних явищ — музичності поетичного твору. Поезія споконвіку прагнула до музики, вона «музикальна завдяки своїм власним прийомам і концептуальному застосуванню мови» [1]. Музика проникає в поезію з особливою силою на межі ХІХ—ХХ ст., коли захоплені творчістю Ріхарда Вагнера митці прагнуть віднайти в музиці гармонію. Олексій Лосев пояснює явище вагнеризму тим, що композиторів вдалося вималювати ідеал андрогінної єдності музики і поетичного образу [7, 295]. Музика розширювала межі слова, долала рамки логічних смислів, «означала для слова інобуття, у якому слово ставало вільним: музика відпускала слово на свободу» [9, 198]. Культ музики найяскравіше проявився у творчості символістів. «У жодну епоху музика не нараховувала стількох шанувальників серед літераторів і художників, як у добу символізму. Це був навіть не культ, а справжня релігія музики» [17, 111].

Чільне місце серед поетів-символістів, що творили на межі поетичного і музичного образів, належить постаті П. Верлена. «Верлен, що відкрив таємні зв'язки між відчуттями, духовністю людини і мовленням, із дивовижною легкістю перекладає всі шерехи природи на поетичну мову, яка вирізняється надзвичайною музикальністю» [17, 104]. Така риса поезії П. Верлена не лише визнана у студіях його доробку, а й засвідчена численними музичними інтерпретаціями його творів. Тож об'єктом дослідження обрано елегію П. Верлена «Il pleure dans ton cœur...» [19, 155—156], яка яскраво втілила загальні тенденції до музикальності письма, розкрила нову пісенну іпостась поезії, а також підкорила чи не найбільшу кількість перекладачів.

Українською мовою маємо щонайменше дев'ять версій цього ліричного твору. Андрій Содомора, зіставляючи переклади Миколи Лукаша і Григорія Кочура з оригіналом, зауважує: «Але спочатку про те, що неминуче втрачає кожен інтерпретатор, незалежно від його перекладацького методу. Мова, зрозуміло, про *музику* Верленових рядків. <...> Її, ту промовисту музику слів, на жаль, таки втрачаємо в перекладах, отже, — й сам сенс твору (звук і сенс тут єдине)» [14, 55]. Дозволю собі не погодитись із цією тезою хоча б тому, що дослідник не вдається до аналізу ні фонічних засобів, ні мелодики перекладу. Тож завдання цієї статті — вивчити ті властивості україномовних версій, які покликані відтворити музику Верленової поезії.

Предметом аналізу обрано музикальність перекладів Михайла Драй-Хмари «В серці і сльози, і біль...» [4, 167], Бориса Тена «Моє серце рида...» [4, 167—168], Михайла Ореста «Плачі в душі моїй...» [4, 168],

Максима Рильського «Так тихо серце плаче...» [4, 169], Миколи Лукаша «Із серця рветься плач...» [4, 169—170], Григорія Кочура «На серці сліз ущерть...» [4, 170], Миколи Терещенка «Спів без слів» [4, 171], Івана Світличного «Серце скімлить, плаче...» [4, 171—173] та Андрія Содомори «Сльозить в душі, сльозить...» [14, 58]. Утілення музикальності поезії П. Верлена в українських перекладах варто розглянути у двох аспектах: 1) зіставлення фонічної організації твору-оригіналу і перекладів; 2) порівняння мелодики й мелодії оригіналу і перекладів. Компаративний підхід дає змогу простежити функціональну дієвість засобів, застосованих перекладачами, а також зробити висновки про ті образно-сміслові нюанси українських версій, що зумовлені фоніко-мелодійним аспектом.

### Фонічне інструментування в аспекті перекладу

Елегія П. Верлена має чотири катрени, у кожному з яких рима об'єднує 1-й, 3-й і 4-й верси і тільки 2-й віршорядок залишається холостим, тобто неримованим (*ахаа, bхbb...*). Таке римування наголошує на монотонній розміреності дощу. Перший і четвертий верси кожної строфи суголосять через повтори одних і тих же слів: *cœur — cœur, pluie — pluie, raison — raison, peine — peine*. Другий вірш 3-го катрена увиразнений внутрішньою римою: «*Dans ce cœur qui s'écœure*» [19, 155]. Образ серця, що є центральним у поезії П. Верлена, наскрізний: слово «*cœur*» повторюється в кожній строфі, а в першій навіть двічі. Образ серця актуалізовано також через гру слів *cœur — s'écœure* («почуває до себе відразу») у другому вірші третього катрена. Прийом повтору не лише акцентує образ, а й ритмічно об'єднує всі строфи в одну цілісність. Лексема «*cœur*» стає своєрідним рефреном і смисловим ядром поетичного твору.

Українські перекладачі зберігають строфічну організацію і характер римування оригіналу. Тільки замість верленівських чоловічих рим (які зумовлені особливістю французької мови) українські автори застосовують альтернанс чоловічих і жіночих рим. Усі перекладачі, окрім М. Рильського, фонічно виокремлюють холостий вірш кожної строфи, наділяючи його іншою клаузулою, аніж вірші, що римуються (*аХаа, ВхВВ...*). М. Рильський удався до такого засобу лише у двох строфах — другій і четвертій [4, 169]. Тоді як у першій і третій строфах застосовано лише жіночі клаузули. Оскільки «чоловічі закінчення роблять вірш уривчастим; жіночі закінчення більш плавні» [15, 50], то жіночі клаузули в українськомовних перекладах посилюють ліризм у творах, додають протяжності звучання й акцентують настрої меланхолійності.

Суголося однакових лексем у першому і четвертому версах притаманні всім перекладам, окрім варіанта А. Содомори [14, 58]. Перекладач у першій строфі вдається до звукової гри через парехезу: у співзвуччя вступають слова *сльозить* і *сльотить*, що відрізняються лише однією

фонемою. Цей засіб спрямовано на обігрування сенсу; зіставляються два світи — внутрішній світ ліричного героя і світ природи. Така знахідка працює на посилення психологічного паралелізму, що лежить в основі твору П. Верлена. Що ж до повтору слова *серце*, який наявний в оригіналі, то не всі перекладачі такий прийом витримують. Повтор цієї лексеми в кожній строфі зберігають лише М. Драй-Хмара й М. Лукаш. Інші автори або зовсім пропускають його в окремих строфах (Борис Тен, М. Рильський, І. Світличний), або ж замінюють поняття «серце» на поняття «душа» (М. Орест, Г. Кочур, М. Терещенко, А. Содомора). Ігнорування повтору свідчить про те, що образ серця поступається у творах окремих перекладачів іншим образам, утрачає свою ключову позицію.

У версії Бориса Тена фокус зображення зміщується із серця як умістилища внутрішніх переживань на самого ліричного героя загалом. У П. Верлена ліричний герой залишається ніби в тіні власних переживань, ба більше, у третій строфі він наче абстрагується від себе самого: замість присвійного займенника *тон* (дослівно: *мій*; українською мало би бути *моє*) слово *серце* супроводжується вказівним займенником *се* (*це*) («Dans *ce* cœur» [19, 155—156]). У перекладі ліричний герой експлікується перед читачем, розкриває себе повністю. Присутність суб'єкта засвідчена займенником *мене* («Мене скривджено?» [4, 168]). Тобто образ серця поступається в Бориса Тена образу самого ліричного героя.

Поезії М. Рильського притаманна посиленна увага до природи, що яскраво виявилось і в перекладі елегії «Il pleure dans ton cœur...». У другій строфі на передній план виходить образ дощу:

О, ніжно як шумить  
Дощ по дахах, по листю!  
У цю тужливу мить  
Як солодко шумить! [4, 169].

Образ серця, на відміну від другої строфи оригіналу, тут не експлікується. Так само, як і в четвертій строфі, де центральним стає стан смутку:

Найтяжчий, певне, сум —  
Без гніву, без любові,  
Без ревнощів, без дум —  
Такий нестерпний сум [4, 169].

У перекладі І. Світличного пропуск лексеми *серце* зумовлений, подібно до твору Бориса Тена, зміщенням фокусу зі внутрішніх переживань на ліричного героя загалом (у другій строфі: «Тоскно. Я мовчу» [4, 171]). Більше того, перекладач проектує внутрішній стан суб'єкта на його фізичне самопочуття: «Гне у три дуги» [4, 173]. Тонка, ледь уловима меланхолійність Верленового вірша ніби «опредметнюється» в перекладі І. Світличного; образи емоцій стають більш пластичними.

Досить цікава в аспекті передачі ментальних рис заміна перекладачами лексеми *серце* іншою — *душа*. Досліджуючи співвідношення концептів «душа» і «серце» в мовній картині світу українців, Ігор Давиденко доходить висновку, що «на відміну від душі, серце є лише органом почуттів і пов'язаних з ними бажань людини, а в душі зосереджено внутрішній світ і внутрішнє життя людини загалом» [5, 194]. Тобто для українця душа — це вмістилище переживань і почуттів більш глибоких і тривалих, аніж ті, які пов'язують із серцем. Створюючи образ душі (замість Верленового образу серця), українські перекладачі вносять в елегію глибину й довгу тривалість почуття, яке опановує ліричного героя. У поезії П. Верлена домінує настроєвість, мінлива й нетривка емоція. Тоді як у перекладах яскраво проступають філософські нотки. Зокрема, у версії М. Ореста з'являються такі «сильні» стани, як «жалоба» і «горе»: «Жалоба без причин» [4, 168], «О найгіркіше горе» [4, 168]. У Г. Кочура постає навіть образ смерті:

Чому важка, як *смерть*,  
Нудьга на серці вщерть? [4, 170].

А сум ліричного героя набуває темних відтінків:

На серці в *темнім* сумі  
Дошу співучі шуми! [4, 170].

Трагічного відтінку через епітет «гірко» набувають переживання ліричного героя в перекладі М. Терещенка:

У серці сум неначе,  
Тому так *гірко* плаче [4, 171].

Окрім того, перекладач додає поезії філософського звучання, торкнувшись проблеми минулості: «Невже усе *хвилиanne?*» [4, 171]. Парадоксального висновку доходить ліричний герой перекладу А. Содомори: «У серці (*вже й не серці!*)» [14, 58]. Емоція досягає такого напруження, що призводить до нівелювання серця як згустку почувань. «Сльозить в *душі*», а «*серце* збайдужіле», у ньому «обманів, зрад нема», проте є біль: «а в серці — болі» [14, 58].

Заміна образу серця образом душі виявляє ментальний підхід українських інтерпретаторів до поезії П. Верлена, їхнє прагнення відтворити всю глибину й серйозність почуттів ліричного героя. Це додає перекладам драматизму, але водночас переінакшує настроєву легкість оригіналу.

Варто вказати на неабияку уважність і скрупульозність М. Лукаша до фоніки Верленового вірша. Він єдиний із названих перекладачів, хто не пройшов повз внутрішню риму в другому вірші третьої строфи оригіналу («*Dans ce cœur qui s'écœure*» [19, 155]). Тут М. Лукаш удається до композиційного і звукового кільця на основі омографів: «*Туга* на серці *туга*» [4, 170]. Це позначається на музичності верса, додає йому співучості.

Уся поезія П. Верлена наскрізь пронизана асонансами й алітераціями. У першому катрені домінує алітерація звуку [l] (*Il pleure, il pleut, la ville, quelle, langueur*) та асонанс звуку [œ] (*pleure, cœur, pleut, langueur, cœur*). Ці фонічні повтори створюють звукообраз вогкості, м'якого хлюпання дощу, а також звукообраз тихого стогону-зітхання. У другому катрені до алітерації звуку [l] додається алітерація на [t], яка покликана підкреслити всюдисущність дощу, його здатність об'єднати землю і небо: «Par terre et sur les toits!» [19, 155]. Тонкий звук дощових крапель угадується в повторі [ʃi] (*bruit, pluie, s'ennuie, pluie*). Третя строфа увиразнена асонансом [œ] (*pleure, cœur, s'écœure*) та алітерацією [s]—[z] (*sans, raison, ce, s'écœure, trahison, ce, sans, raison*). Алітерація стає в цій строфі акомпанементом до мотиву безпричинного смутку ліричного героя. Емоцію найвищого страждання в четвертій строфі акцентує звукова анафора на [p]: *pire peine*; а також асонансні співзвуччя [jɛ̃]—[ɛ]: *bien, peine, haine, peine*.

Українські перекладачі вдаються до фонічного інструментування по-різному. У таблиці 1 можна порівняти характер індивідуального застосування звукових засобів:

Таблиця 1. Звукові повтори в українських перекладах поезії «Il pleure dans mon cœur...»

Перекладач \ Строфа	Звуки, що асонують				Звуки, що алітерують			
	1	2	3	4	1	2	3	4
М. Драй-Хмара	—	[y]	—	—	[c]	[ж]	[л], [p]	[н], [p]
Борис Тен	[i], [a]	—	[и]	—	[p]	[м]	—	—
М. Орест	[i]	[a], [y]	[a], [i]	—	[ш-ч]	—	[ч]	[p]
М. Рильський	—	—	[a]	—	—	—	—	—
М. Лукаш	[e], [a]	[i]	[a]	[i]	[p], [л]	[л], [c]	[ч]	[p]
Г. Кочур	[e]	[y]	[a]	[a]	[c]	[c], [ш-ч]	[з]	[н]
М. Терещенко	[a]	—	—	—	[p], [c]	[л]	[н]	[н]
І. Світличний	[a]	[y]	—	—	[c], [з]	[ш-ч]	[p]	[p]
А. Содомора	[и]	[i]	[a], [y]	—	[сльо-] (еквіф.)	[ш-ч]	—	—

Дані цієї таблиці показують, що найбільшим багатством фонічної організації серед українських версій твору наділені варіанти М. Лукаша та Г. Кочура. Перекладачі, як і П. Верлен, оздоблюють звуковим інструментуванням кожен строфу. Найбільшою різноманітністю суголосних звуків рясніє інтерпретація М. Лукаша. Звуки тут перетікають зі строфи у строфу мелодійними переливами: відкритий, повноголосий [a] поступається тонкому, дзвінкому [i], потім знову накочується хвиля [a] і знову [i]; звучні сонорні — різкий, енергійний [p] та м'який, ніжний [л] стишуються до приглушених [c] і [ч], а потім знову лунає дзвінкий і поривний [p]. Мелодійність вірша створює яскравий звукообраз музики дощу, а також стає акомпанементом внутрішніх переживань ліричного героя.

У першій строфі спостерігається співзвуччя [л] (*плач, іллється, плач*), яке, так само як і в П. Верлена, актуалізує хлюпотіння дощу; алітерація дрижачого [р] (*серця, рветься, зради*), яка увиразнює внутрішню напругу ліричного героя; асонанс [а] (*плач, зради, невдач, плач*), що створює звукообраз ридань (схожий на звукообраз стогону-зітхання в П. Верлена). Другий катрен перекладу М. Лукаша має дуже схожу на оригінал фонічну канву — повтор звуків [л] (*хлюпотіння, зливи, кривлях, землі, нещасливі, спливають, зливи*) та [і] (*хлюпотіння, кривлях, землі, співи*). Замість Верленової алітерації [т] у версі М. Лукаша з'являється алітерація [с] (*серце, спливають, співи*). У третій строфі поезії М. Лукаша смуток у душі ліричного героя увиразнюється алітерацією звука [ч] (*причин, відчаю, кричи, печалюсь, причин*) та асонансом [а] (*лягає, туга, відчаю, печалюсь*). Завершує музику звуків у четвертій строфі М. Лукаша асонанс найбільш стисненого голосного [і] (*дітись ніде, дітись ніде*) та алітерація поривного [р] (*рве серце марний*). Таке поєднання увиразнює емоційну напругу в останньому катрені, акцентує страждання. Багатство звуків у фоніці перекладу М. Лукаша покликане відтворити всю неоднозначність почувань ліричного героя, у серці котрого поєднуються як смуток і страждання, так і солодка меланхолія.

У версії Г. Кочура першу строфу увінчує звукова анафора на [с]: *серці сліз* («На серці сліз ущерть...» [4, 170]). Звукове суголосся сприяє зближенню понять, допомагає повніше змалювати образ серця, наповненого слізьми. Прикметно, що повторення звука [с] зберігається в другій строфі (*солодкі, серці, сумі, співучі*) і разом з асонансом на [у] (*сумі, дощу, співучі, шуми*) увиразнює смуток ліричного героя. Найяскравіший звуковий прийом у двох останніх строфах цього перекладу — асонанс на [а] (*сльозам, нема, підстав, зради, не знав, страждання, не знать, ненависті, кохання*). Такий фонічний засіб часто має асоціативний ореол голосіння, адже «голосіння зродилися з вигуків болю... асонансне “а” набуває у своїй “розтягненості” і внутрішній динаміці контрастно-антитектичного значення, ніби імітуючи звукописно дві крайні мітки людського життя: початок та ймовірний кінець» [12, 40]. Образ смерті, який експлікується в першій строфі («Чому важка, як *смерть*, / Нудьга на серці вщерть?» [4, 170]), наприкінці твору імпліцитно просякає через асонансні повтори [а].

Серед асонансних звуків домінантними в розглянутих творах усіх перекладачів є [а], [у], [і]. Звуки [а] та [у] увиразнюють мотиви смутку, на що вказує спільний семантичний ореол слів: *журба, риди, страждання, зради, утрати, невдач, плач, тяжко, скуки, зажурені, сумі* тощо. Звук [і] концентрує навколо себе лексеми, які або вказують на дощ і його «перебування»: *дощі, містом, кривлях, землі*; або ж об'єднуються навколо семантичного поля «чуттєвого»: *томління, душі, ніжні, меланхолійній*. Найчастотніші алітерації у творах — повтор звуків [р] та [с]. Показово,



що алітерації виступають виразниками різної настроєвості. Повтор звука [р] навіює відчуття тривоги, указує на сильні емоції (*зрад, провин, причин, горе, рида, терпши, рветься, рве, марний, гаряче* тощо); тоді як алітерація на [с], навпаки, стишує емоційний запал, експлікує меланхолійну покірність (*серці, сльози, співають, співи, солодкі, співучі, сум* тощо).

Неодноразово перекладачі вдаються й до багаторядної алітерації, нанизуючи шиплячі приголосні звуки: «Плачі в душі моїй — / І плеще дощ над містом» [4, 168] (М. Орест), «Печалюсь без причин» [4, 170] (М. Лукаш), «Дощу солодкі шуми» [4, 170] (Г. Кочур), «Тихий шум дощу» [4, 171] (І. Світличний). Повтор шиплячих виконує функцію звукопису — створює музику тихого шелесту дощу.

У перекладі А. Содомори звукова експресія посилюється еквіфонією (термін Георгія Векшина [3]). Цей звуковий повтор, що передбачає паралелізм як приголосних, так і голосних звуків, лунає першим акордом у творі:

Сльозить в душі, сльозить,  
Як і сльотить на місто [14, 58].

Звуковий паралелізм посилює значення психологічного паралелізму як домінантного засобу в поезії П. Верлена. Музика дощу і музика душі об'єднуються в поліфонічне двоголосся.

Фонічне інструментування в українських перекладах виконує вагому роль — передає мелодійність Верленового вірша і створює звукообрази, які допомагають розкрити загальний сенс твору. Повтори однакових лексем наприкінці віршів сприяють стрункості віршової композиції та експлікують розмірений, монотонний ритм дощу. Альтернанс чоловічих і жіночих клаузул, унесений українськими перекладачами, додає віршам легкості, плавної мелодійності. Повтор слова «серце» увиразнює визначальну роль образу серця у творах, а заміна лексеми «серце» словом «душа» вказує на ментальні особливості переосмислення основних мотивів поезії П. Верлена українськими авторами. Перекладачі, у чиїх версіях відбувається така заміна, розширюють мотивний комплекс оригінального твору через актуалізацію драматичного пафосу та філософських смислів. Звуки, що суголосять, вибудовуються у звукосимволічні ряди, здатні експлікувати різні й навіть контрастні смисли, а саме: змалювання психологічного паралелізму природи і внутрішнього світу людини; вираження неоднозначних почуттів / відчуттів — приємності від смутку, солодкої туги.

### *Мелодика й мелодія вірша в перекладі*

Музичність віршованого тексту пов'язана з мелодикою та мелодією вірша. Під мелодикою розуміють «інтонаційну систему, тобто поєд-

нання певних інтонаційних фігур, реалізованих у синтаксисі» [16, 16]. Олена Невзглядова пов'язує специфіку віршової мелодики з основною віршовою паузою, яка завершує кожний віршорядок незалежно від синтаксичних особливостей. «Ця пауза не схожа на жоден із видів, відомих у прозовому мовленні. Вона ірраціональна, або асемантична. ...те, що колись називали мелодикою, а по суті, інтонація — це не декламативна манера, а структурна ознака віршового мовлення» [10, 84]. Проте основна віршова пауза зазнає відчутних змін (як звукових, так і семантичних), якщо вона збігається із синтаксичною паузою. Такий збіг маркується в тексті графічно — пунктуаційними знаками. Особливості взаємодії основної віршової паузи і паузи синтаксичної впливають на мелодику тексту й актуалізують семантичні нюанси.

У поезії П. Верлена та в її українських інтерпретаціях основні віршові паузи часто збігаються із синтаксичними. Проте добір пунктуаційних знаків у перекладачів не однаковий. У таблиці 2 наведені ті пунктуаційні знаки, які потрапляють у позицію основних віршових пауз кожної строфи і у творі-оригіналі, і в перекладах:

Таблиця 2. Співвідношення віршових пауз і пунктуаційних знаків

Автор/ Перекладач	Пунктуаційні знаки на місці основних віршових пауз				Автор/ Перекладач	Пунктуаційні знаки на місці основних віршових пауз			
	1	2	3	4		1	2	3	4
П. Верлен	;	!	.	!	М. Лукаш	,	!	.	,
	?	,	?..			.	...	!	.
		!	.			,		.	!
						?			
М. Драй-Хмара	, —	!	...	—	Г. Кочур	,	!	.	—
	.	,	:	?		.	!	?	.
	?	.	.			,		.	
Борис Тен	,	...	.	,		,		.	
	.	.	?	, —		?			
	?	.	.	.	М. Терещенко	,	.	.	—
М. Орест	—	!	!	—		.	!	?	.
	.	,	—	,		,	.	.	,
	?	.	.	.		.			?
М. Рильський	,	!	,	—	І. Світличний	,	.	,	,
	.	!	!	,		.	.	.	...
	,		, —	—		,		...	?
	!		.	.		?	.	.	.
					А. Содомора	,	!	(!):	—
						.	—	—	:
						—	!	...	—
						!			!

Мелодичний малюнок поезії П. Верлена прикметний хвилеподібним чергуванням питальної та окличної інтонації. Перша строфа роз-

починається рівною мелодикою, що увиразнює монотонний звук дощу; завершується риторичним запитанням (ліричний герой прагне збагнути свої почуття). Двома риторичними окликами прикметна друга строфа, яка наповнена особливою схвильованістю та навіть піднесенням: ліричний герой відчуває настроєву спорідненість почуттів і стихії дощу. Пошуки причин незрозумілої меланхолії тривають у третій строфі. Тут риторичне питання поєднано з фігурою обриву: «*nulle trahison?..*» [19, 155]. Обрив символізує невичерпність пошуку, відсутність однозначних відповідей. Можливо, саме це (усвідомлення незбагненності свого внутрішнього світу) зумовляє мелодику драматизму в останній строфі оригіналу. Поезія завершується на високій ноті — риторичним окликом «*Mon cœur a tant de peine!*» [19, 156].

Аналіз пунктуаційних маркерів збігу основної віршової і синтаксичної пауз у текстах перекладів засвідчує, що мелодичний малюнок поезії П. Верлена найкраще відбиває текст Г. Кочура. Тут аналогічно з оригіналом перша строфа містить риторичне запитання, друга — два риторичні оклики, третя — знову риторичне запитання. Тільки остання строфа, на відміну від оригіналу, не завершується риторичним окликом. Крапка наприкінці останнього верса породжує спокійний, рівний тон і низхідну інтонацію. Ліричний герой Г. Кочура ніби внутрішньо приймає стан своєї душі, примиряється зі стражданнями. Прикметно, що в останньому версі з'являється тире. Загалом, цей пунктуаційний знак, який відсутній в оригіналі, у перекладах досить поширений (трапляється в усіх перекладачів, окрім М. Лукаша). Тире вносить у твори семантику раціонального, логічного розмірковування. У версії А. Содомори, де тире виявляється найчастотнішим, читаємо:

Сльозить... Чому? Хтозна  
У серці (вже й не серці):  
Обманів, зрад нема —  
Чому ж той сум? Хтозна... [14, 58].

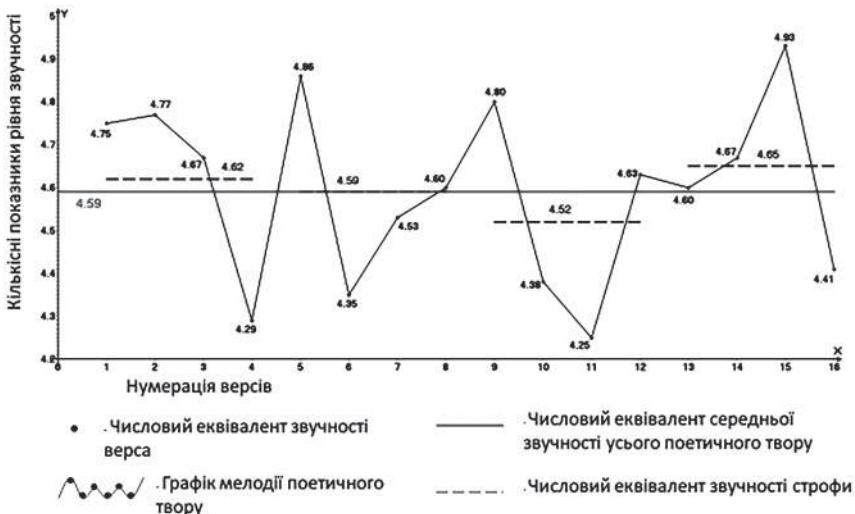
Ліричний герой не просто фіксує свої переживання, він аналізує їх і робить висновки: «*У серці (вже й не серці)*» [14, 58]. На прагнення пояснити, означити внутрішні переживання вказує також двокрапка. Проте для оригіналу така філософічність, раціональність не характерна. Поезія П. Верлена — сугестивна, ірраціональна. Ліричний герой не так прагне знайти відповіді на власні запитання, як озвучити свої відчуття. Цю настроєвість дуже тонко вловлює М. Лукаш. Тире в його перекладі відсутнє, домінують риторичні оклики, які увиразнюють схвильованість ліричного героя.

Мелодика вірша, тісно пов'язана з його ритміко-інтонаційними особливостями, не тотожна мелодії. На принциповій відмінності понять

мелодії як компонента мовленнєвої інтонації (тобто мелодики) і мелодії поетичного твору наголошує Сергій Бураго. Дослідник пропонує концепцію мелодії поетичного твору, в основу якої покладена звучність як «об'єктивно задана в мові сила звука» [2, 139]. Мелодію С. Бураго визначає як «універсальну динамічну характеристику поетичного мовлення», як «послідовну зміну сили й висоти його звучання» [2, 141]. Звуки мови можна представити як ряд наростання звучності від глухого зімкненого до наголошеного голосного. Виходячи із цього, а також урахувавши наявність пауз, С. Бураго розподіляє звуки на сім груп за рівнями звучності. Кожну із цих груп дослідник наділяє «числовим еквівалентом у порядку зростання звучності» [2, 145]. Послідовну зміну звучності у творі він пропонує ілюструвати графіком мелодії. Результати аналізу динаміки мелодії дають змогу робити висновки про смислові акценти й нюанси, оскільки, за концепцією С. Бураго, мелодія виконує смислотвірну роль. На основі аналізу численних поетичних зразків дослідник робить такі висновки: «навколо середнього, тобто найхарактернішого, рівня мають тенденцію розмішуватися найбільш важливі й характерні елементи поетичного твору з погляду його тематичної заданості» [2, 151]; «у високому звучанні вірша виявляється його емоційна відкритість... і глухо звучить те, що несе на собі відбиток емоційної скутості» [2, 161]. Компаративний аспект дослідження мелодії поетичного твору П. Верлена та його українських версій окреслює досить привабливу перспективу — збагнути, якою мірою вдалося перекладачам репродукувати мелодійний малюнок оригіналу і вловити його смислові доміанти.

Характер динаміки мелодії елегії П. Верлена представлений графічно (див. графік 1).

Графік 1. Динаміка мелодії поетичного твору П. Верлена  
«Il pleure dans mon cœur...»



Мелодія строф (від першої до третьої включно) низхідна, що свідчить про плавне, поступове зниження емоційної напруги. Звучність другої строфи збігається із середньою звучністю всього твору. Це дає підстави твердити, що саме друга строфа елегії П. Верлена акумулює найхарактерніші в тематичному плані елементи твору. Справді, у другій строфі звучить провідний мотив поезії — внутрішнє єднання ліричного героя з дощем, їх настроєве злиття. Для останньої строфи характерне різке посилення звучності. Саме в четвертій строфі міститься віршорядок (15-й) із найвищою звучністю у творі — 4,93. Емоційна напруга досягає свого кульмінаційного моменту: «Sans amour et sans haine» («Без любові й без ненависті») [19, 156], — зізнається ліричний герой, і в цьому зізнанні зосереджено весь біль порожнечі.

Порівняймо характерні риси мелодійних малюнків українських перекладів з оригіналом, розглянувши дані таблиці 3:

Таблиця 3. Зіставлення рівнів звучності оригіналу і перекладів

Числовий еквівалент звучності Автор/ перекладач	Середня звучність твору	«Тематична» строфа	Строфа з найвищою звучністю	Строфа з найнижчою звучністю	«Тематичний» вірш	Верс із найвищою звучністю	Верс із найнижчою звучністю
П. Верлен	4,59	II (4,59)	IV (4,65)	III (4,52)	13 (4,60)	15 (4,93)	11 (4,25)
М. Лукаш	4,57	II (4,56)	IV (4,80)	III (4,42)	1 і 2 (по 4,50)	15 (5,12)	6 (4,16)
М. Драй-Хмара	4,61	II (4,60)	IV (4,66)	III (4,54)	16 (4,63)	5 (4,89)	3 (4,33)
Борис Тен	4,56	III (4,53)	II (4,64)	IV (4,47)	10 (4,52)	5 і 7 (по 5,0)	6 (4,13)
М. Терещенко	4,54	I (4,56)	III (4,61)	II (4,49)	2 (4,53)	3 (4,88)	16 (4,0)
М. Орест	4,53	III (4,52)	IV (4,69)	II (4,29)	5 (4,58)	13 (4,88)	8 (4,16)
Г. Кочур	4,53	II (4,51)	III і IV (по 4,56)	I (4,48)	14 (4,50)	7 і 10 (по 4,79)	12 (4,06)
М. Рильський	4,46	III (4,45)	IV (4,55)	II (4,32)	12 (4,43)	3 (4,88)	6 (3,95)
А. Содомора	4,44	III (4,35)	IV (4,67)	I (4,20)	16 (4,42)	13 (5,0)	9 (3,95)
І. Світличний	4,35	III (4,37)	IV (4,40)	I (4,23)	14 (4,33)	13 (4,83)	16 (4,0)

Найближчі до оригіналу мелодійні малюнки перекладів М. Лукаша та М. Драй-Хмари. У версії М. Лукаша смисловий акцент припадає, як і в П. Верлена, на другу строфу, звучність якої (4,56) майже дорівнює середній звучності всього твору (4,57). Найнижчою звучністю вирізняється третя строфа (4,42), що можна пояснити її емоційною наснаженістю: ліричний герой охоплений відчаєм і печаллю. Напруга досягає апогею в четвертій строфі, яка найсильніша за звучанням (4,88). Прикметно, що кульмінація мелодії як у творі П. Верлена, так і в перекладі М. Лукаша припадає на місце найбільш звучного п'ятнадцятого вірша (звучність у

П. Верлена — 4,93, у М. Лукаша — 5,12). М. Лукаш актуалізує образ прожнечі, який зумовлений відсутністю в душі ліричного героя як любові, так і ненависті.

Динаміка мелодії строф у перекладі М. Драй-Хмари наближається до оригіналу — низхідна до третьої строфи включно (4,63 — 4,60 — 4,54) і раптовий стрибок звучності в останній строфі (4,66). Це свідчить про те, що М. Драй-Хмарі вдалося розпізнати і досить тонко передати емоційно-семантичне ядро Верленової елегії, утілити в українській версії настроєву канву оригіналу.

Більшість перекладачів (М. Лукаш, М. Драй-Хмара, М. Орест, М. Рильський, А. Содомора, І. Світличний) наділили найвищою звучністю саме останню строфу елегії. Інтерпретатори прагнули відтворити той емоційний сплеск, що присутній в оригіналі. Г. Кочур вирівнює звучність третьої і четвертої строф. Така особливість мелодійного малюнку послаблює напругу і розкриває почуття смирення ліричного героя. Це виявляється й на мелодико-інтонаційному рівні. У М. Терещенка найвища звучність третьої строфи акцентує філософсько-риторичне запитання: «Невже усе хвилинне?» [4, 171]. Зміщення акцентів у перекладах на інші образи чи мотиви, які або другорядні в оригіналі, або ж відсутні (наприклад, образ смерті, душі тощо), впливає на їх мелодійний малюнок. Оскільки мелодія тісно пов'язана із семантикою твору, динаміка мелодії виявляє смислові доміанти кожної з інтерпретацій. Тож ті перекладачі, які прагнули передусім відтворити настроєвість оригіналу, наблизилися до Верленового виконання мелодії твору якнайкраще. Але цей факт не применшує ролі версій, у яких мелодійний малюнок значно відрізняється від оригіналу. Це лише вказує на прагнення інтерпретаторів до співтворчості, на їхні пошуки різних шляхів донесення смислу (як змістового, так і емоційного) до читача.

Результати дослідження підводять до висновку, що інтермедіальні явища в літературному творі піддаються художньому перекладу. Щоб якомога більше наблизитися до адекватної передачі музикальності поетичного оригіналу, перекладач має враховувати низку чинників: специфіку фонічного репертуару мови, якою здійснюється переклад; культурно-історичні коди, закладені в мові; смислові та емоційні нюанси оригіналу. Музика Верленового вірша, хоч і в іншому аранжуванні, звучить і в українськомовних перекладах. Сенс поезії П. Верлена не втрачається, а навіть обростає новими смислами.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Брюнель П. Литература // Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Пер. с фр. Н. Кисловой. URL: <https://coollib.com/b/233786/read#t21>
2. Бураго С. Б. Мелодия стиха. (Мир. Человек. Язык. Поэзия): монография. Киев: Collegium, 1999. 350 с.

3. Векшин Г. В. Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования: автореф. дис. ... докт. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык». Москва: РУДН, 2006. 47 с.
4. Верлен П. Романи без слів: антол. укр. пер. поезій Поля Верлена / Упоряд. О. Крушинська; вступ. ст. О. Черданіченко. Київ: Либідь, 2011. 408 с.
5. Давиденко І. Концепти «душа» і «серце» як складові концептосфери «внутрішній світ людини» // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10: Проблеми граматики і лексикології української мови: зб. наук. праць, 2010. Вип. 6. С. 191—194.
6. Копильна О. М. Інтермедіальність як проблема перекладу // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2018. № 37. Т. 4. С. 159—161.
7. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. 535 с.
8. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллинн: «Александра», 1992. 478 с. URL: [http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#\\_Тoc509600912](http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#_Тoc509600912)
9. Махов А. Е. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. Москва: Intrada, 2005. 224 с.
10. Невзглядова Е. Интонационная теория стиха. Москва: Нестор-История, 2015. 157 с.
11. Некряч Т., Довганчина Р. Інтерсеміотичний та інтерлінгвістичний переклади: грані суміжності та точки розбіжностей // Мовні і концептуальні картини світу. 2014. Вип. 48. С. 302—310.
12. Піхманець Р. Структурно-семантична основа художнього мислення Марка Черемшини // Слово і Час. 2010. № 7. С. 31—50.
13. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. И. С. Вдовиной. Москва: Академический Проект, 2008. 695 с.
14. Содомора А. Дошовий пейзаж Поля Верлена: «Il pleure dans ton cœur...» (рефлексії перекладача) // Іноземна філологія. 2014. Вип. 127. Ч. 2. С. 53—59.
15. Холшевников В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Издательский центр «Академия», 2004. 208 с.
16. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Санкт-Петербург: ОПОЯЗ, 1922. 199 с.
17. Яроцинский Ст. Дебюсси, импрессионизм и символизм / Пер. с польского С. Попковой. Москва: Прогресс, 1978. 232 с.
18. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Series: Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 11. 1983. S. 291—360.
19. Verlaine P. Œuvres complètes. T. 1. Paris: Librairie Léon Vanier, 1902. 432 p. URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Verlaine\\_-\\_%C5%92uvres\\_compl%C3%A8tes%2C\\_Vanier%2C\\_I.djvu](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Verlaine_-_%C5%92uvres_compl%C3%A8tes%2C_Vanier%2C_I.djvu)

Отримано 22 лютого 2021 р.

## REFERENCES

1. Brunel, P. (1999). Literatura. In Cassou, J. *Entsiklopediia simvolizma: Zhivopis, grafika i skulptura. Literatura. Muzyka*. (Kislova, N., Trans.). <https://coollib.com/b/233786/read#r21> [in Russian]
2. Burago, S. B. (1999). *Melodiia stikha. (Mir. Chelovek. Yazyk. Poeziya): monografiia*. Kyiv: Collegium. [in Russian]
3. Vekshin, G. V. (2006). *Fonostilistika teksta: zvukovoi povtor v perspektive smysloobrazovaniia*. (Extended abstract of doctor's thesis). Moscow: RUDN. [in Russian]
4. Verlaine, P. (2011). *Romansy bez sliv: antolohiia ukrainskykh perekladiv poezii Polia Verlena*. (Trans.). Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]

5. Davydenko, I. (2010). Kontsepty "dusha" i "sertse" yak skladovi kontseptosfery "vnutrishnii svit liudyny". *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drabomanova. Seriiia 10: Problemy hramatyky i leksykolohii ukrainskoi movy: zb. nauk. prats*, 6, 191-194. [in Ukrainian]
6. Kopylna, O. M. (2018). Intermedialnist yak problema perekladu. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriiia: Filolohiia*, 37, 4, 159-161. [in Ukrainian]
7. Losev, A. F. (1991). *Filosofia. Mifologiiia. Kultura*. Moscow: Politizdat. [in Russian]
8. Lotman, Yu. M. (1992). *Izbrannyie statii*. (Vol.1-3; Vol. 1). Tallinn: "Aleksandra". [http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#\\_Toc509600912](http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#_Toc509600912) [in Russian]
9. Makhov, A. E. (2005). *Musica literaria: Ideia slovesnoi muzyky v evropeiskoi poetike*. Moscow: Intrada. [in Russian]
10. Nevzgliadova, E. (2015). *Intonatsionnaia teoriia stikha*. Moscow: Nestor-Istoriia. [in Russian]
11. Nekriach, T., & Dovhanchyna, R. (2014). Intersemiotychnyi ta interlinhvistychnyi pereklady: hrani sumizhnosti ta tochky rozbizhnosti. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*, 48, 302-310. [in Ukrainian]
12. Pikhmanets, R. (2010). Strukturno-semantychna osnova khudozhnoho myslennia Marka Cheremshyny. *Slovo i Chas*, 7, 31-50. [in Ukrainian]
13. Ricœur, P. (2008). *Konflikt interpretatsii. Ocherki o germeneytyke* (Vdovina, I. S., Trans.). Moscow: Akademicheskii Proekt. [in Russian]
14. Sodomora, A. (2014). Doshchovyi peizazh Polia Verlana: "Il pleure dans mon cœur..." (refleksii perekladacha). *Inozemna filolohiia*, 127, 2, 53-59. [in Ukrainian]
15. Kholshchevnikov, V. E. (2004). *Osnovy stikhovedeniia: Russkoe stikhoslozhenie*. St. Petersburg: Filologicheskii fakultet SPbGU; Moscow: Izdatelskii tsestr "Akademiiia". [in Russian]
16. Eikhenbaum, B. (1922). *Melodika russkogo liricheskogo stikha*. St. Petersburg: OPOYAZ. [in Russian]
17. Yarotsinskii, St. (1978). *Debiussi, impresionizm i simvolizm* (Prokopova, S., Trans.). Moscow: Progress. [in Russian]
18. Hansen-Löve, A. A. (1983). Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Series: Wiener slawistischer Almanach, Sonderband, 11*, 291-360. [in German]
19. Verlaine, P. (1902). *Œuvres complètes*. (Vol. 1-5; Vol. 1). Paris: Librairie Léon Vanier. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Verlaine\\_-\\_%C5%92uvres\\_compl%C3%A8tes%2C\\_Vanier%2C\\_I.djvu](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Verlaine_-_%C5%92uvres_compl%C3%A8tes%2C_Vanier%2C_I.djvu) [in French]

Received 22 February 2021

Inna VOLKOVYNSKA, PhD

Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University

61 Ohienko st., Kamianets-Podilskyi, 32301

e-mail: [innavolk.ovi@gmail.com](mailto:innavolk.ovi@gmail.com)

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6247-8996>

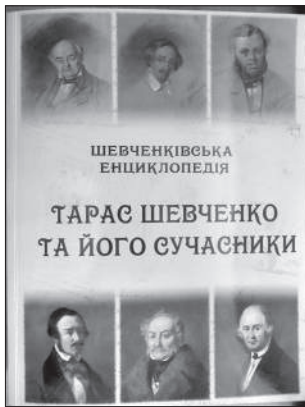
#### UKRAINIAN TRANSLATIONS OF P. VERLAINE'S ELEGY "IL PLEURE DANS MON CŒUR...": INTERMEDIAL ASPECT

The paper deals with the problem of intermedial connections in literature and focuses on literary translation. The main point is the interaction of verbal and sound images in a poetic work. The researcher analyzes the manifestation of musicality in Ukrainian translations of P. Verlaine's poem "Il pleure dans mon cœur..." The translations by M. Dry-Khmara ("In the heart both tears and pain..."), B. Ten ("My heart is crying..."), M. Orest ("Crying in my soul..."), M. Rylskyi ("So quietly the heart cries..."), M. Lukash ("Crying is bursting out of heart..."), H. Kochur ("The heart is full of tears..."), M. Tereshchenko ("Singing without words"), I. Svitlychnyi ("The heart is whimpering and crying..."), and A. Sodomora ("There are tears in the soul, tears...").



The embodiment of musicality in the translations of P. Verlaine's poem has been considered in two aspects. These are the comparison of the phonetic organization of the original work and translations, and comparison of melodic and melody of the original and translations. The results of the study show that intermediate phenomena in the literary work can be translated. Such phonic means as alliteration, assonance, equiphony, sound anaphora, sound circle, used by Ukrainian translators, make it possible to adequately render the sound abundance of P. Verlaine's poetry. The phonic instrumentation in Ukrainian translations of "Il pleure dans mon cœur..." conveys the melody of Verlaine's poem and creates sound images that help to reveal the general meaning of the work. The melodic of P. Verlaine's poetry is reproduced in Ukrainian translations through rhythmic and intonational features while the melody of the original is based on the immanent sound properties of the text. In Ukrainian translations, it is embodied in peculiar melodic images, which, preserving the sound and mood of the original, testify to the original rethinking of the poetic motives performed by translators.

**Keywords:** intermediality, melodic, melody, musicality of poetry, phonetic instrumentation, literary translation, P. Verlaine.



### Шевченківська енциклопедія: Тарас Шевченко

та його сучасники / Редакційна колегія:

М. Г. Жулинський (голова), М. П. Бондар,

О. В. Боронь [та ін.]. Київ: Ліра-К, 2021. 608 с.: іл.;

кольор. вклейка.

Книжка продовжує започатковану виданням «Шевченківська енциклопедія: Літературні твори» (2016) тематичну серію, яка готується на базі відповідного шеститомника (2012—2015). Уміщено персоналії друзів і знайомих поета, деяких його сучасників. Відтворено широке коло спілкування Шевченка з однодумцями і близькими товаришами, його контакти з посадовцями та іншими особами. Як сказано у слові «Від редакційної колегії», критерієм відбору біограм для тематичного тому став факт особистого знайомства чи зустрічі з Шевченком (за окремими винятками: Микола Гоголь, Іван Котляревський, провокатор Олексій Петров, деякі високопосадовці). Порівняно з ШЕ додано кілька персоналій, виправлено помічені фактичні помилки й неточності, майже повністю оновлено ілюстративний ряд. Науковий консультант проекту — Сергій Гальченко, відповідальний редактор видання — Олександр Боронь, наукові редактори — Оксана Яковина та Валерія Смілянська.

Наші  
презентації