

СУЧАСНІ ЛІНГВІСТИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТУ

В.М. Миронова, докторант
ПОЕТИКА СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛАТИНИ
(тропи і секвенції)

У статті розглядаються історичні умови виникнення та розвиток найоригінальніших творів середньовічної латини – троп і секвенцій. Матеріалом дослідження є ритмічна поезія каролінгських поетів.

This article investigates historical conditions of occurrence and development of the most original creations of Medieval Latin – tracks and sequences. The rhythmic poetry of poets of an epoch of Charles Magnus is under research.

Часто вважалося, що латина IX-X століття є штучною мовою, позбавленою власного життя, а література цієї епохи надає перевагу наслідуванню й компіляції. Однак не треба забувати, що саме тоді як ритмічна поезія почала набувати нових форм, вживання рими систематизувалося і з'явилися тропи і секвенції – найоригінальніші творіння середньовічної латини. Щоб зрозуміти такий розвиток, необхідно звернутися до Античності.

Традиційно вважалося, що латинський класичний вірш спирався на тривалість довгих і коротких складів. Цей принцип був природним для класичної епохи, оскільки різниця між складами ясно відчувалася.

Починаючи вже з III століття, зростаюча динамічність наголосу позбавила латинян почуття кількісного ритму. Стара метрика не була природною для розмовної мови і зрозуміло, що штучним віршуванням не можна було задовольнитися. Замість метричного вірша з'явився так званий ритмічний вірш, де грала роль не кількість складів, а їх ритм і наголос.

Детальний аналіз найдавнішої ритмічної поезії дозволяє сказати про те, що вона походить від метричної поезії в такий спосіб: коли декламували класичну поезію, її не скандували, як ми це часто робимо у школах, а наголошували слова як у прозі¹. Святий Амбросій, який мав говорити з тими ж динамічними наголосами, що

й італійці чи французи сьогодні, не вимовляв *Vení redémp̄tor géntiú̄m* ({ _ { _ _ _ } _), а вимовляв *véni redémp̄tor géntiūm*.

Більше не чули колишньої кількості складів, а чули ритм, що базується на наголосах. Імітуючи цей новий ритм, не переймаючись кількістю, створювали амброзіальні строфи, як наприклад:

Óculi sómnum cápitant,
Cor sémp̄er ád prótegat
Déxtera túa prótegat
Fámulos qui te díligunt,
або сапфічні строфи такого типу:
Térra maríque víctor honoránde,
Cáesar Augúste Hludowíce, Chrísti
Dógmate clárus, décus aévi nóstri,
Spés quoque régni.

Як бачимо, автори цих строф глузували з кількості складів у класичній латині. Ми також бачимо, що ніхто не міг скандувати ці вірші. Теорія, за якою сильні долі такту класичного вірша замінилися ненаголошеними складами у неритмічному вірші, не витримує критики.

Нові поети передавали структуру наголосів, яку вони чули: звичайні наголоси кількісної моделі знаходилися на тому ж самому місці у ритмічній імітації².

Протягом чотирьох століть, які відділяють появу ритмічної поезії від епохи Каролінгів, таким чином наслідували ямбічні і хореїчні вірші, дактилічний гекзаметр і кілька інших кількісних віршів. Однак було кілька нововведень. В Ірландії, країні, що знаходилася поза шкільною античною традицією, швидко відійшли від класичних зразків, яких, до речі, не знали. Замість того, щоб наслідувати структуру наголосів, вони рахували склади. Англосаксонець Етильвальд, учень Альдхельма, який складав ритмічні вірші за зразком ірландців, підкреслював, що амброзіальний вірш має складатися з восьми складів, але не переймався тим, яким має бути кінцеве слово: парокситоном чи пропарокситоном. За часів Каролінгів цей принцип ритмічного віршування поширився по всій Європі³.

В Іспанії та на півдні Галії зустрічаємо іншу систему. У літургії цих країн спів у відповідь грав важливу роль: соліст співав текст, а хор йому відповідав, повторюючи рефрен після кожної партії. Текст

та рефрен були прозовими, але загалом мали відчутний ритм, який звичайно відчувався й у мелодії. Тому почали використовувати рефрен і навіть текст, що передує рефрену, для створення нових віршів.

В цьому випадку для ритмічного віршування відштовхувалися не від класичного вірша, а від прозової формули чи ритмічної мелодії. В цьому й полягає новий надзвичайно важливий принцип. В Іспанії його використовували зокрема у літургійних молитвах, які часто були поетичними.

Виходячи з цих принципів, поети каролінгської епохи створювали нові форми ритмічної поезії. Одним з новаторів був Паулін Аквілейський. Він писав всі свої гімни ритмічними віршами, які надихали інших поетів. Таким чином, північ Італії стала центром ритмічного віршування⁴.

Лишається ще розглянути походження секвенцій і тропів⁵. Історія секвенцій є особливо повчальною. Ще в античній церкві під час меси між посланням та Євангелієм вставляли обідній спів та *alleluia*, з яких останній співався так: соліст співав спочатку *alleluia*, хор повторював цей спів, прикрашаючи його мелізмами, тобто мелодійними фігурами, що співаються на одній голосній (*jubilus*); потім соліст співав вірш, а хор знову повторював *alleluia* та *jubilus*. *Jubilus*, що співався на голосній *a* називався *sequentia*. Півчим часто було важко запам'ятовувати мелодії без слів. Для цього у першій половині IX століття на північному сході Франції знайшли засіб для полегшення співу: слова приєднали до мелізмів, які йшли за *alleluia*, таким чином, щоб кожний склад тексту відповідав тону мелодії. В цій новій формі поезії мелодія була надзвичайно важливою складовою, а текст мав другорядне значення. Як наслідок, у найдавніших секвенціях не існувало слідів ні класичного, ні ритмічного віршування. Щодо форми, то ці секвенції можна порівняти з біблійними співами які, з точки зору греко-латинської поезії, написані прозою. Нову поезію називали *sequentia cum prosa* або коротко *prosa* (термін, який був найуживанішим у Франції) або також *sequentia* (термін, що перейшов з галузі музики до літератури).

Звичайна секвенція поділялася на строфи, характерною рисою яких було поступове повторення: кожна строфа супроводжувалася антистрофою, яка співалася тією самою мелодією, хоча строфи відрізнялися одна від одної. Але на початку і в кінці повторень не було. Найдавніші секвенції починалися словом *alleluia*, тобто текст

починався лише з вокалізмів, що виконувалися на останній голосній слова. Однак, слово *alleluia* скоро було замінено, зокрема в Німеччині, спеціально написаною вступною строфою. До того ж, кінцева строфа не мала антистрофи. Музична й метрична структура звичайної секвенції могла передаватися такою схемою: A BB CC DD EE ... Z.

За часів Каролінгів існувало два типи секвенцій: французький і німецький. У Франції довгий час зберігалися риси примітивного типу. Таким чином, пісня часто починалася словом *alleluia* або строфою, де були голосні *a, e, u, (i)*, а вірші закінчувалися на *-a-*. У синтаксисі робилися сміливі перенесення (стрибали від строфи до антистрофи, а потім на наступну строфу). Ритмічна структура віршів часто була різною, хоча кількість складів була однаковою. Всі ці характерні риси зустрічаються у перших строфах наступної секвенції⁶:

1 Salve, exultans

2a Sancta párens a gratia **f** Cuius intácta viscera

Divina Sunt digna

Elécta ante saecula Férré regentem omnia.

3a Haec ventura **f** Promunt ora

Ut cana Mariae

Cecinit patrum lingua Fore iam properata.

Mox angelica Fit mox credula.

Структура секвенції такого типу легко сприймається, якщо брати до уваги, що соліст виконує текст у той час, як хор співає *alleluia* з мелізмами на *-a*.

У Німеччині Ноткер Заїка (помер у 912 році) створив модель іншого типу. Загалом, він починав свої секвенції вступною строфою і не переймався римуванням. Крім того, він часто будував строфу і антистрофу за допомогою паралелізму як для ритму, так і для роздумів. Для прикладу порівняємо наступні строфи⁷:

Hic novam prolem Angeli cives

Gratia parturit Visitant hic suos

Fecunda spiritu sancto. Et corpus sumitur Christi.

Fugint unioversa Pereunt peccatricis

Corpori nosua. Animae crimina.

Тут немає піднесення, і строфа і антистрофа, кожна становить синтаксичну єдність, узгодженість якої підкреслюється повторенням

Qui Dominus est omnium
Qui salvat omne saeculum
Qui fert omnium subsidium
 Qui condolens nostrum
 Interitum

Pro nobis tribuit
sui sanguinis preti-um

Видно, що рими залежать від літургійного тексту: у першій строфі вірші закінчуються на *-a* для асонансу з останнім складом *alleluia*, у строфі **3** на *-e* через слово *flore* і т.д. Офіційний літургійний текст і троп мали співатися разом, перший – хором, а інший – солістом. Можна навіть припустити, що спів був діафонічним, тобто соліст віддалявся від мелодії хору і співав паралельними квартами, щоб у кінці музичних фраз приєднатися до мелодії хору. Ця форма поліфонії була відома ще у IX столітті⁹.

Поява секвенцій і тропів була надзвичайно важливою для розвитку середньовічної поезії. Вона дозволила поетам повністю звільнитися від суворості форми античних віршів і дала їм нові можливості вираження. Тепер вони могли будувати свої вірші і строфи вільно за певною мелодією або самостійно пишучи мелодію, і це відбувалося при багатстві варіантів, що контрастували з невеликою кількістю форм античної поезії.

Щодо вживання рим, то за часів Каролінгів автори були спочатку стримані у своїй техніці, але починаючи з IX століття можна говорити про значні позитивні зрушення у техніці. Годескальк Орбейський надавав перевагу двоскладовій рими, про що свідчить наступний уривок¹⁰: *Longe vehementius ardeo et stupeo vestrae beatitudinis animum/humilitatis excellentia generosum/caritatis eminentia gloriosum/benignitatis evidentia luminum/et insuper pietatis magnificentia deliciosum./Sed quid vobis rependam pro munere tam dulci/grato nimis ac suavi/nisi quod totus esse cupio dum vivo vester/si tamen dominus Jesus Christus redemptor noster/utriusque nostrum fore dignetur sequester.*

В поезії вживання асонансу й рими відбувається паралельно¹¹. У класичну епоху їх вживання було випадковим або поет використовував їх з особливою метою. Але наприкінці епохи Античності прослідковувалася чітка тенденція до асонансування кінцевих складів слів, які знаходилися перед цезурою або в кінці

віршів. Седуліус досліджував повтори звуків у своїх гекзаметрах, ліричній поезії і прозі. Венанс Фортунат, Євгеній Толедський та інші поети пішли далі, вдосконалюючи у своїх поемах таку ж саму техніку, що й у прозових творах. Ми маємо багато ритмічних співів, де асонанси або рими з'являються більш-менш регулярно. Зокрема ірландці та їх учні розвинули найбільше цей засіб¹². Однак у кінці VIII століття відбувся певний спад. Перше покоління каролінгських поетів, які наслідували Вергілія та Пруденція, менше схилилися до цієї гри в омофонію кінцевих складів. Але еволюцію не можна було зупинити. Вже у IX столітті постійне вживання рими прослідковується у поезії, написаній гекзаметрами або епічними двовіршами і кількісними або ритмічними віршами. Вживання дво- або трискладової рими все більше поширювалося і врешті-решт стало однією з найхарактерніших рис середньовічної латинської поезії.

¹La recitation du vers latin, Neuphilologische Mitteilunden, LXVI, 1965, с. 496-497; ²Там само; ³Там само. – С. 126; ⁴Norberg D. La Poésie latine rythmique du haut moyen âge 1954, Introd. à l'étude de la versification latine médiévale. 1958. – С. 87-88; ⁵Norberg D. Introduction à l'étude de la versification latine médiévale. Stockholm 1958. – С. 161-162; ⁶Analecta Hymnica. – VII, 29; ⁷Там само. – LIII, 247; ⁸Analecta Hymnica. – XLIX, 499; ⁹Elfving L. Зазнач. праця. – С. 253-254; Chailli J. Зазнач. праця. – С. 70-71; Schneider M. Geschichte du Mehrstimmigkeit. – Berlin, 1935. – С. 61-62; ¹⁰MGH, Auct. ant. PAC, III. – Berlin, 1894. – С. 723, 38; ¹¹Norberg D. Introduction à l'étude de la versification latine médiévale. – С. 38-39; ¹²Meyer W. Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik. – Berlin, 1905. – С. 315-316; Brinkmann H. Der Reim im frühen Mittelalter, Britannica, Festschrift für Hermann M. Flasdieck. – Heidelberg, 1960. – С. 62-63.

Ю.Б. Дядищева-Росовецька, канд. філол. наук

**ДО МЕТОДИКИ ЛІНГВОФОЛЬКЛОРИСТИЧНОГО
МІКРОАНАЛІЗУ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ
ОДНІЄЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИЧНОЇ ПІСНІ).**

Стаття перша

У статті подано лінгвофольклористичний аналіз поетичної мови української народної ліричної пісні "Наступає чорна хмара..." із застосуванням комбінації з пошукових методик