

А. О. Ткаченко, д-р філол. наук, проф.,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

НЕРИМОВАНІ ВІРШІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ОСОБЛИВОСТІ ВЕРСИФІКАЦІЇ

Установлено, що дослідники українського верлібру здебільшого пов'язують його започаткування з творчістю Лесі Українки. Не спростовуючи цього твердження стосовно спроб поетеси відходити від жорстких метричних канонів класичної силабо-тоніки, автор статті виходить із переконання про глибинну закоріненість такого типу ритмовідчуття у фольклорних та найрізноманітніших ритуальних молитвоцентричних текстах. Обґрунтовано, що Леся Українка наприкінці ХІХ ст. повертала ці традиції в писемну світську літературу, але її неримовані вірші великою мірою навіяні імітацією античної метрики, а також ще залишаються в полоні силабо-тонічних ритмів, варійованих завдяки змінній анакрузі, різнорозмірності віршорядків та їх незначній павзації.

Ключові слова: *верлібр, довільна силабо-тоніка, метрична плюривалентність, змінна анакруза, ліпометрія, гіперметрія, імітація античної метрики.*

Відомий російський віршознавець С. Кормілов у статті 1989 р. під назвою "Вільний вірш у Лесі Українки" стверджує, що серед віршів поетеси до верлібру належать або тяжіють сім текстів: "№ 1. "У чорную хмару зібралася туга моя..." (із циклу "Мелодії", 1893–1894) – 15 рядків¹; № 2. "Ave regina!" (1896) – 41 рядок (1, 147); № 3. "Уривки з листа" (із циклу "Кримські відгуки", 1897) – 60 рядків (1, 157–158); № 4. Начерки вірша "Уривки з листа", які збереглися в чорновому автографі (після 24-го рядка) – 27 рядків (1, 408–409); № 5. Три тиради Іфігенії з драматичної сцени "Іфігенія в Тавриді" (1898), взяті як ціле, – 16 рядків (1, 166–167); № 6. "Завжди терновий вінець..."

¹ Див.: Українка Леся. Зібр. тв. : у 12 т. Київ: Наук. думка, 1975. Т 1. С. 121–122 (посилаючись далі на це видання, вказуємо в тексті том і сторінку арабськими цифрами). (Прим. С. Кормілова. – А.Т.)

(1900) – 36 рядків (1, 189–190); № 7 "Зоря поезії. Імпровізація" (1898) – 33 рядки (1, 176; <...>)" [5, с. 30].

Віддаючи належне науковій скрупульозності дослідника та погоджуючись із тезою, згідно з якою "до верлібру тяжіють", усе ж гадаємо, що всі названі тексти ще не можна цілковито віднести до *верлібрів* у сучасному розумінні терміна. Для докладнішого обґрунтування цієї позиції потрібно вдаватися до історико-теоретичного екскурсу.

Про віршувальне новаторство Лесі Українки кінця ХІХ ст. писав у 20-х роках ХХ ст. Борис Якубський. У передмові до другого тому творів письменниці, що вийшли за його загальною редакцією, він, зокрема, зосередив увагу на її зверненні до зразків європейської поезії як джерела нової тематики та форми, особливо в царинах строфіки, метрики й ритміки [12]. А в його відомій праці "Наука віршування" є стислий параграф "Vers libre", де, зокрема, зазначено, що верлібризм як певну теорію «утворили були французькі поети-символісти <...> як протест проти тиранії "силабічного віршування...". І зроблено термінологічне уточнення: «Ми воліємо для цього з'явища зберегти чужу назву, тому що "вільним віршом" у нас часто звать вірші різної довгости в одній поезії». На підтвердження цього вчений навів приклад із Т. Шевченка: *"На низу в жито уночі / На полі, на роздоллі, / Зліталися по волі / Сичі – / Пожартувать, / Поміркувать, / Щоб бідне птаство заступить"*. І далі: «Росіяне вживають для цього дві назви: "вольные стихи" і "свободный стих" (верлібр)» [11, с. 69]. Наприкінці параграфу зроблено висновок: узагалі верлібризм як явище еволюції віршового ритму "прямує до ритмічності художньої прози..." [11, с. 72].

У 20-ті роки ХХ ст., «коли вільний вірш асоціювався з "найреволюційнішою формою", його активно практикували В. Поліщук (найзначніший його практик і теоретик), В. Еллан, І. Кулик, П. Тичина, М. Йогансен, В. Бобинський, В. Мисик та багато інших. Після певної перерви інтерес до В[ільного] в[ірша] в 60–80-ті рр. знову посилювався» [6, с. 323]. Як відомо, така перерва була спричинена тим, що всіх верлібристів репресовано, а в імперативно насаджуваному "творчому методі" соцреалізму не було місця різним "декадентським" впливам і ритмам. Що ж

до термінології, то, на відміну від Б. Якубського, авторка щойно цитованої статті з Української літературної енциклопедії (УЛЕ) Наталя Костенко вживає терміни *вільний вірш* і *верлібр* як синоніми, а те, що Б. Якубський називав "вільним віршем", слідом за росіянами називає "вольним віршем" та "вольним ямбом" [6, 352]. Натомість Ю. Ковалів, як і Б. Якубський, розрізняє верлібр [4, с. 165–167] і "вільний вірш", розуміючи під останнім "здебільшого астрофічний вірш, у якому, на відміну від канонічних нормативів силабо-тоніки, у кожному версі довільна кількість стоп при збереженні традиційного римування та закономірного розподілу наголосів. Термін скалькований із російської мови. Оскільки це поняття співвідносять із відмінним від нього верлібром (франц. *vers libre*), такий тип віршування краще називати звільненим віршем..." [4, с. 186].

Ігор Качуровський називає *верлібр* "свобідним віршем". А *вільний вірш* у його трактуванні – це суміш різностопових віршів одного якогось певного метра. Натомість верлібр "або свобідний вірш це неупорядкована суміш віршів різних метрів абож взагалі аметричних відрізків <...>. Щодо римування верлібру, то тут можливі три випадки: а) рими немає взагалі; б) рима обов'язкова; в) рима в'яже окремі вірші, а інші лишаються неримованими" [3, с. 96–97].

Отже, на термінологічному рівні спостерігаємо різнобій, що не сприяє чіткості критеріїв визначення різних типів віршування. Тому для досягнення такої чіткості пропонуємо кілька кроків термінологічної *аксіоматизації* (найперша операція будь-якого структурування), починаючи з вихідного терміна *вірш*, спираюсь тут на раніше обґрунтовані твердження (див., зокрема, [9]).

Перша аксіома: термін **вірш** уживаємо лише так, як він уже давно утвердився в загальнонародній мові, тобто **як окремий поетичний твір**, а не в тих, принаймні п'ятьох, значеннях, що побутують у мові віршознавців, оскільки, якщо термін стає омонімом, то це вже не термін. Ось ті значення, від яких відмовляємося: 1) *рядок* ритмізованого тексту; 2) ритмічно організована художня мова (тобто *поезія* взагалі, протилежність *прози*); 3) форма буття поезії (надто широко й загально);

- 4) метрична композиція або структура (досить абстрактно);
5) процес *версифікації* (наприклад у словосполучі "вірш і проза").

Друга аксіома: на позначення віршового рядка вживаємо терміни *рядок, віршорядок, верс.* Синонімізація продиктована потребою у випрозоренні термінологічної семантики в кожному конкретному випадку.

Третя аксіома: на позначення віршованої мови вживаємо термін *поезія*, виключивши інші значення цього слова ("поезія" як синонім *вірша*, і, відповідно, – "поезії" як синонім *віршів*).

Практика показує, що така аксіоматизація дає змогу уникнути плутанини, зокрема і щодо наведених вище та наступних визначень. Наприклад, у цитованому формулюванні І. Качуровського: «...свобідний вірш це невпорядкована суміш віршів різних метрів...» замінюємо "віршів" на *рядків*, а "свобідний вірш" – на *верлібр*, і плутанина зникає».

Окремо варто дослідити явище, яке І. Качуровський та Ю. Ковалів називають *вільним віршем*, а Н. Костенко – *вольним*.

У всіх *силабо-тонічних розмірах* (а в українсько- та російськомовній віршувальних традиціях найбільше – у *байках*, написаних *ямбом*) трапляються *невпорядковані, довільні* поєднання *різнорозмірних рядків* (вищенаведений подвійно хибний термін *різностопові вірші* семантично мав би означати, що в одному рядку нібито зібрано разом різні стопи). Такі структури мають неоднакові назви. Вільне поводження байкарів, зокрема І. Крилова, з *ямбом* дало підстави російським віршознавцям називати його "басенным", або "вольным", *ямбом*. Відтак виник і термін "вольный стих", який застерігають не плутати зі "свободным стихом", *вільним віршем* або ж *верлібром* (останні два терміни теж вважаємо синонімами, причому навряд чи можна безапеляційно стверджувати, що перший скальковано з російського, а не з французького відповідника. Що ж до термінів "вольний ямб" та "вольний вірш", то їх навіть не скальковано, а цілком перенесено з російської термінології для розрізнення *різнорозмірних невпорядкованих комбінацій рядків певного метру силабо-тоніки*, з одного боку, і *верлібрів*, тобто справді *вільних віршів* – з другого.

Навряд чи виправдані в сучасному віршознавстві й граматичні архаїзми, до того ж і "вольний", і "свобідний" криють у собі ще й постійну загрозу термінологічної плутанини, якій дослідники періодично намагаються запобігти застереженням "не плутати...". Уникнути її можна, внісши поняттєво-термінологічні корективи, що глибше відображатимуть суть явища.

Пропонуємо незначну, проте істотну зміну в назві – не "звільнений вірш" (наведену вище пропозицію не вважаємо слушною: від чого він звільнений?), а **довільне силабо-тонічне віршування**. Цією терміносполукою передається така особливість, як *нерегульоване поєднання* в межах цілісної структури (*вірша, байки, поеми* та ін.) *різнорозмірних силабо-тонічних рядків*. Це ще далеко не *верлібр* у сучасному його розумінні. У такому разі потрібно розрізнити **довільне віршування** як *процес* організації художньої мови і **довільний вірш** як *текст*, як один із можливих результатів такого віршування. Інакше кажучи, це необхідно для розрізнення: а) *віршування* як *процесу*, б) *віршорядка (рядка, верса)* як версифікаційної одиниці і в) *вірша* як *твору*.

Довільне віршування на ямбічній основі (тобто практика застосування *нерегульовано-різнорозмірного ямбу*) траплялося ще в середині ХІХ ст.: *"Учора я дивись, як хлопці / Гуляли на толоці: / Здається, крам там продавав один, / Другі в опуки тощо грали, / То в дучку булку заганяли, / А далі здумали скакати через тин"*. Це – початок байки Є. Гребінки "Хлопці". Тут і далі поєднуються рядки 4-, 3-, 5- і 6-стопового ямбу. *Нерегульовано-різнорозмірне ямбічне віршування*, справді, найбільше застосовується саме в *байках* (отже, "вольний ямб" = = **довільний ямб**; так і семантично краще, бо "воля" чи "звільненість" у нього порівняно з *верлібром* досить обмежена).

Іноді й така позірна воля під час ближчого розгляду виявляється новою регламентацією. Наприклад, на перший погляд, може видатися писаною **довільним хореем** строфа з вірша Г. Чупринки «"Без сну", ІІІ»: *"Я самотний / І скорботний. / Знищу тугу навісню. / Згасни ж, промінь прудкольотний, – / Я засну!.. "*

Попри те, що автор подав два *колони* першого *верса* окремими *тексторядками*, перед нами все-таки три 4-стопові *хорей* та один

2-стоповий. Це – варіації улюбленого Чупринчиного розміру, який лише з певною натяжкою можна назвати *довільним хоресом*, оскільки він музично гармонізований (ті ж таки два перші *тексторядки* є водночас і *такторядками* (обидва терміни наші – А. Т.), їх також можна розглядати і як дві *стопи пеону третього*: UU-U).

Так само гармонізованим, наспівним є, наприклад, Тичинин "Хор лісових дзвіночків", хоч за суто формальними підрахунками його ніби можна віднести до *хореїчного довільного віршування*: "Ми дзвіночки, / Лісові дзвіночки, / Славим день. / Ми співаєм, / Дзвоном зустрічаєм: / День! / День!"

У межах строфи тут поєднуються *тексторядки* 2-, 3- та 1-стопового *хорею*, варійованого *пірихіїчними іпостасами* та *каталектичними* закінченнями третього і двох останніх *рядків*. Але й наступні строфи цього вірша зберігають таку конфігурацію, і саме завдяки повторюваності вона постає в цілому як упорядкована організація хореїчних строф на мелодійній основі, зі *змінною анакрузою* (нульова та 2-складова), або ж, по-іншому, – із 2-складовим *затактом* у другому і п'ятому рядках.

Довільне віршування передбачає ще більшу варіативність і непрограмованість ритмічних варіацій у межах твору. До цього надається не тільки *ямб*, а й *хорей* і навіть трискладовики, як, наприклад, у поемі Є. Плужника "Галілей", де *різнорозмірний невпорядкований амфібрахій* "перетікає" в розкутий *дактиль*, а той – у *довільний анапест* (див. [8, с. 352–355]). Таке "перетікання" уможлиблюється завдяки, зокрема, небагато- чи й односкладовим "протокам", а також *змінним* (варіативним) *анакрузам*, що ніби амортизують ритмічні зміщення.

Верлібр – дослівно "верс вільний", а популярно інверсовано – *вільний вірш*, причому термін застосовують як до версифікаційного *жанрового різновиду вірша* ("написав верлібр"), так і до *системи віршування* ("пише верлібром").

На відміну від *довільного віршування на силабо-тонічній основі*, *вільне віршування як система* не має ні *метр*ичних, ні *силабічних*, ні *тонічних* обмежень і постало як заперечення всіх попередніх канонів. Ця *опозиційність* із парадоксальною *закономірністю* зводиться до нового канону, хоча з погляду

діахронного абсолютно новою якістю віршування *верлібр* назвати не можна. Він має оригінальні версифікаційні джерела у фольклорі багатьох народів. У нас це могли бути *замовляння, голосіння, закляття, магичні формули, побажання, прокльони, доброзичення*), а також найрізноманітніші ритуальні дохристиянські, двовірні та християнські молитвоцентричні тексти (*молитви, сповіді, благання-замовляння* тощо), інші форми *речитативної* неримованої або спорадично римованої поезії з притаманною їй сугестивною дією на слухача.

У європейській *писемній* літературі *верлібр* з'являється в середньовічній *літургійній* поезії, згодом його культивують німецькі передромантики, бельгійець Е. Вергарен, американський поет В. Вітмен, французькі символісти, англієць американського походження Т. С. Еліот, росіяни В. Брюсов, О. Блок, А. Белий та ін. Як зазначає Б. Бунчук, вільний вірш був відомий у німецькій поезії з XVIII ст. під назвою "freie Rhythmen" – "вільні ритми". А втім, ще у "Букварі" І. Федорова 1574 р. вміщено азбучний вірш "Аз есмь всему миру свѣт", протооригінал якого походить з часів великоморавського князівства (IX ст.), його ритм будується на "паралелізмі синтетичному", характерному для давньоєврейської псалмової поезії [1, с. 61–62].

Коріння українського *писемного верлібру* сягає "Слова о полку Ігоревім", особливий, вільний ритм якого ґрунтується на інтонаційно-синтаксичних повторах (а саме такі повтори вважають основною і чи не єдиною більш-менш сталою ознакою *верлібру*). Це і знаменитий плач Ярославни, в якому відлунюють, напевне, й фольклорні *голосіння*; і звертання буйтура Всеволода до Ігоря ("*Один брат, один світ світлий – ти, Ігорю...*"), і загалом текст героїчної епопеї, виконуваної, очевидно, в музичному супроводі.

Деякі Шевченкові твори, в яких розвиваються традиції *думи* та інших *речитативних* форм *фольклорного віршування*, написано довільними розмірами, причому раніше від багатьох європейських зразків, про що пише, зокрема Г. Сидоренко (докладніше див. [7, с. 18–34]). Цікаво, що на початку праці "Від класичних нормативів до *верлібру*" (1980) дослідниця ставить риторичне питання, чи є *верлібр* новою системою віршування

і насамкінець відповідає на нього ствердно, називаючи, як і Б. Якубський, основною ознакою цієї системи особливий ритм інтонаційних повторів. Н. Костенко вважає питання про походження українського верлібру дискусійним, не заперечуючи, втім, що структури, подібні до верлібру, є в давній книжній і народній поезії [6, с. 323]. Більш категоричний щодо цього Б. Бунчук. Навівши думки попередників, він робить висновок: «...такі віршові структури (і фольклорного, і книжного походження) слід характеризувати як особливі види вільного віршування, – можливо, як "старий" вільний вірш чи "доверлібр" (відповідно, верлібр – сучасний вільний вірш)» [1, с. 61].

Тепер повертаємося до цитованого на початку статті твердження С. Кормілова. Наприкінці XIX ст. Леся Українка переклала кілька віршів Гете і Гайне (див. [2]), які ще не виходили за межі "freie Rhythmen", тобто в нашій термінологічній пропозиції – *довільного силабо-тонічного віршування*. Написала поетеса і власні неримовані та спорадично римовані вірші. Аж тепер, після історико-термінологічного екскурсу, розгляньмо їх докладніше в трохи іншій послідовності, ніж та, яку наводить С. Кормілов. Це пов'язано з тим, що "Уривки з листа" (№ 3) та чорнові начерки "Уривків..." (№ 4) чи не найбільше наближаються до *верлібру* в його сучасному розумінні, тож є сенс проаналізувати їх насамкінець.

№ 1. * * *

У чорную хмару зібралася туга моя,
U-U|U-U|U-U|U-U|U- Ан5у

Огнем-блискавицею жаль мій по ній розточився,
U-U|U-U|U-U|U-U|U- Ан5

Ударив перуном у серце,
U-U|U-U|U-U| Ан3

І рясним дощем полились мої сльози.
U-U|U-U|U-U|U-U| Ан4

Промчалась та буря-негода палка́ надо мною,
U-U|U-U|U-U|U-U|U- Ан5

Але не зломилла мене, до землі не прибила,
U-U|U-U|U-U|U-U|U- Ан5

Я гордо чолó підвела,
 U-U|U-U|U- | АнЗу
 І очі, омиті сльозами, тепер поглядають ясніше,
 U-U|U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Ан6
 І в серці моїм переможній співи лунають.
 U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Ан5
 Весняная сила в душі моїй грає,
 U-U|U-U|U-U|U-U| Ан4
 Її не зломали зимові морози міцні,
 U-U|U-U|U-U|U-U|U- | Ан5у
 Її до землі не прибили тумани важкі,
 U-U|U-U|U-U|U-U|U- | Ан5у
 Її не розбила і ся перелітная буря весняна.
 U-U|U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Ан6
 Я вийду сама проти бурі
 U-U|U-U|U- | АнЗу
 І стану, – поміряєм силу!
 U-U|U-U|U- | АнЗу [10, т. 5, с. 142].

Перед нами *різнорозмірний неврегульований неримований* ("білий") *анapest*, де переважає Ан5 (літерою "у" позначено усічені стопи), а два останні рядки завершують вірш стислою, ритмічно чеканною кодою. Це більше зближує метрику тексту з імітацією античної, аніж із верлібром.

№ 2. Ave regina!

Безжалісна музо! куди ти мене завела?
 U-U|U-U|U-U|U-U|U- | Амф5у
 Навіщо ти очі мені осліпила згубливим промінням своїм?
 U-U|U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф7
 Навіщо ти серце моє одурила, привабила маревом щастя?
 U-U|U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф7
 Навіщо ти вирвала в мене слова, що повинні б умерти зо мною?
 U-U|U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф7
 Ти квітами серця мого // дорогу собі устелила,
 U-U|U-U|U- //U-U|U-U|U-U| Амф6Цзу
 І крив'ю його ти окрасила шати свої,
 U-U|U-U|U-U|U-U|U- | Амф5у

Найкращі думи мої // вінцем золотим тобі стали.
U-U|U-U|U-U//U-U| U-U|U- | Амф6уЦз

Ти, горда цариця, мене повела за собою,
U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф5

Мов бранку-невільницю в ході твоїм тріумфальнім.
U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф5 [10, т. 5, с. 170].

Далі, аж до 33-го рядка, варіюються різнорозмірні рядки *амфібрахію*, а від 33-го по 41-й з'являється незначна ритмічна зміна. Виходячи із засад *метричної плюривалентності* (термін І. Качуровського), тобто можливості міряти один і той самий текст різними метрами (мірками), дев'ять наступних рядків, наведених нижче, можна вважати а) неримованим неврегульованим різнорозмірним *дактилем* зі спорадичною цезурою та повними й усіченими доцезурними і клавзульними стопами; б) неримованим неврегульованим різнорозмірним *амфібрахієм* з 1-складовою анакрузою (А1), яку позначено у схемі грецькою літерою лейма (Λ), зі спорадичною цезурою й повними та усіченими доцезурними і клавзульними стопами:

Все я тобі заспівала, і те, чого зроду нікому,

Λ-U|U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф6А1

Навіть самій собі, вголос казати не хтіла.

Λ-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф5А1

Все ти від мене взяла. Де ж твої подарунки, царице?

Λ-U|U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф6А1

Ось вони, пишні дари: // сльози – коштовні перли,

Λ-U|U-U|U-U- //Λ-U|U-U|U-U| Амф6ЦзуА1

Людське признання – холодний кришталь,

Λ-U|U-U|U-U|U-U- | Амф4уА1

Смуток мене одягає // чорним, важким оксамитом,

Λ-U|U-U|U-U//Λ-U|U-U|U-U| Амф6ЦзуА1

Тільки й скрашає жалобу //– жалю кривавий рубін.

Λ-U|U-U|U-U//Λ-U|U-U|U-U- | Амф6уЦзА1

Гарна одежа для бранки, що йде в тріумфальному ході.

Λ-U|U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф6А1

Радуйся, ясна царице, // бранка вітає тебе!

Λ-U|U-U|U-U//Λ-U|U-U|U-U- | Амф5А1Цзу [10, т. 5, с. 170–171].

І цезура, і леймічний вірш, і збільшення чи зменшення стандартної кількості *стіп* у рядках мають в античному віршуванні узагальнені назви *ліпометрія* та *гіперметрія*. Це знову ж таки засвідчує взорування ритміки проаналізованого тексту на імітацію метричної системи віршування, не кажучи вже про відсутність рими. Різниця хіба що в певній довільності поєднань рядків:

№ 5. Іфігенія (приносячи жертву):

Вчуй мене, ясна богине,

–UU|–UU|–U | ДЗу

Слух свій до мене склони!

–UU|–UU|– | ДЗу

Жертву вечірню, сьогодні подану, ласкаво прийми.

–UU|–UU|–UU|–UU|–UU|– | Дбу

Ти, що просвічуєш путь мореходцям, на хвилях заблуканим,

–UU|–UU|–UU|–UU|–UU|–UU| Дб

Наші серця освіти!

–UU|–UU|– | ДЗу

Щоб ми стояли, тебе прославляючи,

–UU|–UU|–UU|–UU| Д4

Серцем і тілом, і думкою чистій,

–UU|–UU|–UU|–UU| Д4

Перед твоїм олтарем.

–UU|–UU|– | ДЗу [10, т. 5, с. 192].

<...>

У наступних восьми рядках варіюється Д4 і ДЗ, а далі йде 80 рядків класичного Я5 із пірихіїчними іпостасами, і лише в наступних уривках, наприкінці тирад Іфігенії, вкраплено більш уривчасті ритми ЯЗ (тричі) та навіть Я2: "Прости мене, величняя богине! {Я5} / Устами я слова сі промовляю, {Я5} / А в серці їх нема... {ЯЗ} <...> А в серці тільки ти, {ЯЗ} / Єдиний мій, коханий рідний краю! {Я5} / Хай буде так {Я2} <...>" (1898) [10, т. 5, с. 192–196].

№ 6. * * *

Завжди² терновий вінець //

-UU|-UU|- | ДЗу

буде кращий, ніж царська корона,

UU|-UU|-UU|-U | ДЗуА2

завжди величніша путь //

-UU|-UU|- | ДЗу

на Голгофу, ніж хід тріумфальний.

UU|-UU|-UU|-U | ДЗуА2

Так одвіку було //

-AU|-UU|- | ДЗу

й так воно буде довіку,

|-UU|-UU|-U | ДЗу2

поки житимуть люде //

-UU|-UU|-U | ДЗуА1

і поки ростимуть терни.

U|-UU|-UU|- | ДЗуА <...> [10, т. 5, с. 221–222].

Наступні 28 рядків також витримані в межах *різнорозмірного* трискладовика зі змінною анакрузою. Виходячи з критеріїв *метричної плюривалентності*, його можна трактувати а) як *гексаметр*, де довгі метроряди "перерізано" цезурою та розташовано парними *тексторядками* ("драбинкою"), б) як вірш *тонічної системи* віршування, *тринаголошений тоновик* (термін наш. – А. Т.).

№ 7. Зоря поезії. Імпровізація

Через тумани лихі, // через великеє горе

-UU|-UU|- /-UU|-UU|-U | Дбу

Ти світиш мені, моя зоре.

U|-UU|-UU|-U | ДЗуА1

Ти се була, що вставала вогнем опівночі,

-UU|-UU|-UU|-UU|-U | Д5у

Шлях проклала ясний через темне, бурливеє море

-UU|-UU|-UU|-UU|-UU|-U | Дбу

² У 14-томному виданні 2021 р. відтворено особливості рукописного слововжитку Лесі Українки.

І чарувала новою надією втомлені очі,
–UU|–UU|–UU|–UU|–U | Д5у
Ти се була, моя зоре!
–UU|–UU|–U | ДЗ <...> [10, т. 5, с. 204–205].

Так само й наступні 26 рядків витримані в межах *різнорозмірного* трискладовика зі змінною анакрузою, яка ніби уможливило перетікання ритму *дактилю* в *анapest* і навпаки.

№ 3. Уривки з листа (до І[вана] М[атвійовича] Ст[ешен]ка)

Товаришу мій! не здивуйте з лінивого вірша,
ΛU–|UU–|UU–|UU–|U Ан5нА1
Рифми, дочки безсонних ночей, покидають мене,
–U–|UU–|UU–|UU–|UU–| Ан5
Рóзмір, неначе химерная хвиля,
–U–|UU–|UU–|U | Ан3н
Розбивається раптом об кожную малу перешкоду,
UU–|UU–|UU–|UU–|UU–|U Ан5н
Ви даремне шукали б у ньому дев'ятого валу,
UU–|UU–|UU–|UU–|UU–|U Ан5н
Могутньої хвилі, що такт одбива течії океана.
ΛU–|UU–|UU–|UU–|UU–|UU–|U Ан6н
Думкі навіває мені тепер Чорнеє море,
– ΛU–|UU–|UU–|UU–|UU–|U Ан5нА1
Дике, химерне воно, ні ладу́, ні закону не знає...
ΛΛ–|UU–|UU–|UU–|UU–|UU–|U Ан6нА2 <...> [10, т. 5, с. 180–182].

Ці вісім рядків, як і наступні 51, – також трискладовики. Їх можна звести: а) до *анapestів* (перші стопи у 2-му й 3-му рядках – *іпостаси амфімакру*, а в 6-му і 8-му рядках – відповідно 1- і 2-складова *анакрузи*); б) до *дактилів* (тоді відлік стіп потрібно змістити на один склад ліворуч, відтак односкладові *анакрузи* постають у 1-му та 7-му рядках, нульова – у 8-му, а в усіх інших – двоскладові). Феномен *метричної плюривалентності* уможливило також варіант в), коли ці довільно комбіновані трискладовики можна міряти в кожному рядку зокрема: 1-й *рядок* – п'ятистоповий *амфібрахий*; 2-й – п'ятистоповий *анapest* (1-ша *стопа* – іпостаса *амфімакру*); 3-й – тристоповий *анapest* із

початковою *іпостасю* – *амфімакром*; 4-й і 5-й – п'ятистоповий *анapest*; 6-й – шестистоповий *амфібрахій*; 7-й – п'ятистоповий *амфібрахій*; 8-й – шестистоповий *дактиль* і т. ін. Ближче до закінчення уривка, де з'являється хрестоматійна розповідь про квітку *Saxifraga*, що її поетеса пропонує назвати Ломикаменем, з'являються й тристопові рядки, і навіть один двостоповий: "Аж ось на шпилі..." – як формозмістова кульмінація "лінивого вірша".

№ 4. Начерки вірша "Уривки з листа".

Викреслені авторкою слова, фрази та рядки (їх у 14-томнику поновлено у квадратних дужках) засвідчують пошук художньо оптимальних варіантів. Із 27 рядків, які налічував С. Кормілов (а разом із закресленими їх 29) нижче наведено лише перших 12, оскільки їх ритмічна картина цілком прозора:

Покі я дивлюся на море, гадаю, що й я така вільна,
U-U|U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф6

Як хвиля білява, [що весело сонцю киває
U-U|U-U|[U-U|U-U|U-U| Амф2/Амф5

Голівкою ясною з темної синяви моря.]
U-U|U-U|U-U|U-U|U-U] Амф5

Оглянусь на гори, що з півночі світ заступили,
U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф5

[Суворою тінню,
[U-U|U-U] Амф2

І тінь мені думку покріє,
U-U|U-U|U-U| Амф3

І раптом прокинеться спогад,
U-U|U-U|U-U| Амф3

Що я не на волі, а тільки ланцюг мені довший
U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф5

На час, на годину дала моя доля лукава,
U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф5

Дозволила [глянути] вийти за темную гір огорожу,
U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф5

Немов за ворота тюрми, і глянути втомленим оком
U-U|U-U|U-U|/|U-U|U-U|U-U Амф6Цз

На вічнеє вільнеє море.
U-U|U-U|U-U| Амф3 <...> [10, т. 5, с. 637–638].

Цілком зрозуміло, що й начерки, як і весь текст уривків, витримано в тому самому ритмічному діапазоні різнорозмірних трискладовиків. Уцьому разі його зручніше міряти *амфібрахіями*. Адже **амфібрахій** – це той самий дактиль, тільки з односкладовою анакрузою, а анапест – дактиль із двоскладовою анакрузою. Вельми показова правка авторки в 10-му рядку, де замінено трискладове слово "глянути" на двоскладове "вийти". Перше вибивалося з ритму *анапесту*, друге в нього вписалося.

Отже, навіть морська стихія не змогла ще цілковито вивільнити *ритмічну* фантазію поетеси, взоровану на *метричні* канони. Певна ілюзія волі – у довільному *невпорядкованому* поєднанні *різнорозмірних рядків спільного метра*. Зрештою, море таки має свій ритмічний "лад і закон". Ніби відштовхуючись від мисленнєвих напрацювань цього вірша, написаного 1897 р., Леся Українка через шість років, 2003-го, писала І. Франкові, розглядаючи його поему "Лісова ідилія": "І лісовий ритм я собі не октавами представляю – океан ще може мати октави, бо в хвилях його все ж єсть якийсь лад і закон, а ліс, мені здається, "верлібріст" і ніколи не скандує своїх віршів" [10, т. 13, с. 184.] (підкреслено нами. – А.Т.). Ці роздуми можна вважати і визнанням того, що й написані в довільному ритмічному "ладі й законі" неримовані вірші сама поетеса згодом не відносить цілком до верлібрів.

Тимчасом І. Франко написав на початку ХХ ст. цикл верлібрів, об'єднавши їх спільною назвою "Вольні вірші". І хоч у їх змісті можна було помітити певний скепсис щодо модерного віршування, однак формою це був подальший крок відриву од силабо-тоніки, як-от у вірші "Modern":

Вольні!
Мов оси у літню спеку
З гнізда –
Лиш миг – і вже не видно;
Мов стріли з нап'ятого лука,
Мов слово, окрилене гнівом,
Сердиті,
Мов усміх дівчини, припадні,
Мов жало гадюки, отруйні –

Летіть!
"Ся хвиля наша!" –
То ваш девіз.
Хвиля, мов чарка,
Повну, гей, повну!
Вермут!
Гірко, та іскри заскачуть в очах...
На погибель! [13, т. 3, с. 269].

Звернімо увагу: всі рядки, що починаються з "Мов...", – 3-стоповий *амфібрахий*. Їх шість. Решта – вільні, здебільшого 1-, 2- і 3-слівні, що надає віршеві лаконічної "осиної" витонченості, експресії, динаміки. Інші вірші цього циклу написані не менш майстерно, причому насамкінець з'являється рима, яка посилює контрастово-іронічне сприйняття. Подібна іронія – і в "Аніма saltans" ("Душа, що скаче"): *"Захлинаюся від дикого плачу – / І скачу, / Тупочу, / Фуркочу, / Сміюся, / На одній нозі верчуся, / Принадна, / Ненаглядна, / Зефір'ова, / Наскрізь змисл'ова, / І все пороть безсмыслицю готова – / Аніма saltans"*. Римовані кінцівки наближають Франкові "вольні вірші" до *райошників* чи навіть *забавлянок*, – і це ще одне підтвердження фольклорної закоріненості питома українського верлібру, який може бути і неримованим, і спорадично римованим.

З 10-х років ХХ ст. верлібром часто "мертвопетлював" М. Семенко: *"Мені обридли рими / Цілком іншої музики / Веселіш і безглуздіш було / Багнесь також вимовляти щось / Ніхто не чув / Язик утворює вперше / Помовчу трохи щоб знову тягтись / Тягтись знову за чужими слівми / Загубити мозок / Ні / Треба встати постояти на / Одній нозі / Може збагну тоді тайни / І взагалі"* ("Куховарня", 1914). На перший погляд, ніби підтверджуються іронічні Франкові характеристики модерного письма. Однак, попри Семенкову епатажність, тут схоплено проблему клішованості мови, яка існує до індивіда й існуватиме після нього, зводячи його найсуб'єктивніші відчуття до загальних, відлитої у слові формул, назв, імен, знаків (у 50-х роках ХХ ст. цією проблемою переймався семіолог Р. Барт). На те немає ради, адже мова – засіб не тільки самовираження, а й спілкування. Проте бодай постоявши *"на / Одній нозі"*, тобто

змінивши ракурс художнього бачення, можна спробувати вивільнитися від диктату мови, утворювати вперше. Хай навіть, як вважав Франко, "*пороть безсмислицю*". Зате "власну".

Із подібного приводу І. Качуровський іронічно зазначає, що верлібристи скасували три речі: риму, ритм і комунікативну функцію мови. Звичайно, це не зовсім так, а лише в якихось крайніх виявах. Але в них є і свій позитив: усунути канони та зламати стереотипи, по-перше, ніколи не вдається до кінця, а, по-друге, це дає змогу відтінити все найкраще з попередньої традиції, здатне відродитися.

Зразки верлібру шістдесятників, постшістдесятників та наступних поколінь уже досить відомі. Сюди варто долучити і своєрідну творчість поетів так званої Нью-Йоркської групи. Старші з них, такі як Б. Рубчак, Віра Вовк, починали писати верлібри ще в 50-ті рр. минулого століття. У їхніх віршах немає вже й тіні силабо-тоніки, є лише інтонаційно-синтаксичні повтори та характерна синтагматична павзація.

А втім, виявляється, і ця ознака не завжди доконечна для сучасного верлібру. Деякі автори руйнують і її, перериваючи фразу незвичною розбивкою на *тексторядки*, і навіть розриваючи слова, що надає таким несподіваним розривам додаткової семантики: "*Я про- / будився, темна / зігнута пос- / тать зникла за / обрисм, і / тоді я від- / чув, як сві- / танок просвічував / крізь / діру / у моїх / грудях*" (Ю. Тарнавський, "Злодій"). Такі звичні для прозового тексту переноси тут вивільняють кореневу й префіксальну енергію слів, надають зображеному ірреальності, фантазмагоричності, ефекту переходу від химерного сну до не менш химерного пробудження. Ефект внутрішнього мовлення виникає лише при читанні очима, коли важливішим стає не озвучення думки, а спостереження за її перебігом.

І. Качуровський не без іронії зазначав, що за ритм у вільних віршах "служить те, що вважає ритмом сам автор. Ні метрами <...>, ні римою, ні строфами поети-верлібристи звичайно не користуються" [3, с. 9]. Але це висловлено з позицій канону. Простеживши пунктирно **еволюцію верлібру** від *довільної* силабо-тоніки до *аритмічного, неримованого, асинтаксичного*

й навіть *алексичного*, для якого необов'язковими стають навіть варіації певних інтонаційно-синтаксичних повторів, переконуємося, що він дедалі більше виправдовує свою назву.

Повертаючись до проаналізованих віршів Лесі Українки, зазначимо, що С. Кормілов у цитованій статті розглядає їх, послуговуючись статистичним методом, і, насамкінець, доходить висновку: "Пошуки нових виражальних можливостей стануть основними для авторів верлібру ХХ ст., коли він остаточно залишить рамки антично-німецької традиції, з одного боку, і подолає певне нігілістичне ставлення [до] західноєвропейських символістів – з другого. Тоді й вільний вірш ХІХ ст. буде сприйматися не так, як його сприймали самі його автори, а як заперечення схоластичних на той час способів ритмоутворення. <...> І все ж таки вільний вірш Лесі Українки як факт історично обумовленого відчуття ритму належить ХІХ ст. Водночас він, вписуючись у контекст іншої віршової культури і переосмислюючись у ній, стає повноправним художнім здобутком нашого часу" [5, с. 40].

Цілком поділяючи цей висновок, варто конкретизувати його ще й так: відходячи від вимог класичної силабо-тоніки та взуруючись на імітацію античної метрики, урізноманітнюючи її довільним неврегульованим поєднанням різнорозмірних трискладовиків, Леся Українка рухала модернізацію українського літературного віршування до джерел не тільки європейського і світового верлібризму, а й до його питомих витоків. Очевидно, цьому сприяла і її фольклористична діяльність, яка не давала забути "старе", що відроджується в "новому".

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бунчук Б. Початки українського верлібру / Б. Бунчук // Радян. літературознавство. – 1980. – № 12. – С. 58–67.
2. Бургардт О. Леся Українка і Гайне // Українка Леся. Твори : [в 12 т.]. – К. : Книгоспілка, 1927–1930. – Т. 4. – С. VХ–XXIV.
3. Качуровський І. Нарис компаративної метрики / І. Качуровський. – Мюнхен : Укр. Вільн. Ун-т, 1985. – 119 с.
4. Ковалів Ю. 1) Верлібр; 2) Вільний вірш / Ю. Ковалів // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. [авт.-уклад. Ю. Ковалів]. – К. : ВЦ "Академія", 2007. – Т. 1. – С. 165–167, 186.
5. Кормілов С. Вільний вірш у Лесі Українки / С. Кормілов // Радян. літературознавство. – 1979. – № 9. – С. 29–40.

6. Костенко Н. 1) Вільний вірш, верлібр; 2) Вольний вірш / Н. Костенко // Українська літературна енциклопедія : в 5 т. – К. : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. – Т. 1. – С. 323, 352.
7. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру / Г. Сидоренко. – К. : Вища шк., 1980. – 184 с.
8. Ткаченко А. Мистецтво слова : (Вступ до літературознавства) : Підручник для гуманітаріїв / А. Ткаченко. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2003. – 448 с.
9. Ткаченко А. Українська віршознавча терміносистема: дискусійні аспекти / А. Ткаченко // Українська версифікація: питання історії та теорії. – Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2017. – С. 33–46.
10. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів : у 14 т. / Леся Українка. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021.
11. Якубський Б. Наука віршування / Б. Якубський. – К. : Слово, [1922]. – 122 с.
12. Якубський Б. [Передмова] / Б. Якубський // Українка Леся. Твори : [в 12 т.]. – К. : Книгоспілка, 1927–1930. – Т. 2. – С. V–XXIV.
13. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1976. – Т. 3. – С. 269.

REFERENCES

1. Bunchuk B. Pochatky ukrayinskoho verlibru / B. Bunchuk // Radian. literaturoznavstvo. – 1980. – № 12. – S. 58–67.
2. Burhardt O. Lesya Ukrayinka i Hayne / O. Burhardt // Ukrayinka L. Tvory : [v 12 t.]. – K. : Knyhospilka, 1927–1930. – T. 4. – S. VX–XXIV.
3. Kachurovskyy I. Narys komparatyvnoyi metryky / I. Kachurovskyy. – Myunkhen.; Ukr. Vil'n. Un-t, 1985. – 119 s.
4. Kovaliv Yu. 1) Verlibr; 2) Vilnyy virsh / Yu. Kovaliv // Literaturoznavcha entsyklopediya : u 2 t. [avt.-uklad. Yu. Kovaliv]. – K. : VTS "Akademiya", 2007. – T. 1. – С. 165–167; 186.
5. Kormilov S. Vilnyy virsh u Lesi Ukrayinky / S. Kormilov // Radian. literaturoznavstvo. – 1979. – № 9. – S. 29–40.
6. Kostenko N. 1) Vilnyy virsh, verlibr; 2) Volnyy virsh / N. Kostenko // Ukrayinska literaturna entsyklopediya : v 5 t.– K. : Holov. red. URE im. M. P. Bazhana, 1988. – T. 1. – S. 323, 352.
7. Sydorenko H. Vid klasychnykh normatyviv do verlibru / H. Sydorenko. – K. : Vyshcha shk., 1980. – 184 s.
8. Tkachenko A. Mystetstvo slova : (Vstup do literaturoznavstva) : Pidruchnyk dlya humanitariyiv / A. Tkachenko. – K. : VPTS "Kyyivskyy universytet", 2003. – 448 s.
9. Tkachenko A. Ukrayinska virshoznavcha terminosystema: dyskusiyini aspekty / A. Tkachenko // Ukrayinska versyfikatsiya: pytannya istoriyi ta teoriyi. – Chernivtsi : Cherniv. nats. un-t, 2017. – S. 33–46.
10. Ukrayinka Lesya. Povne akad. zibr. tv.: u 14 t. / Lesya Ukrayinka. – Lutsk : Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky, 2021.
11. Yakubskyy B. Nauka virshuvannya / B. Yakubskyy. – K. : Slovo, [1922]. – 122 s.
12. Yakubskyy B. [Peredmova] / B. Yakubskyy // Ukrayinka Lesya. Tvory : [v 12 t.]. – K. : Knyhospilka, 1927–1930. – T. 2. – S. VX–XXIV.
13. Franko I. Zibrannya tvoriv: u 50 t. / I. Franko. – K., 1976. – T. 3. – S. 269.

Стаття надійшла до редакції 10.10.21

LESYA UKRAINIKA'S UNRHYMIED POEMS: VERSIFICATION FEATURES

The researches of Ukrainian vers libre mostly associate its origination with Lesya Ukrainka's poetical heritage. Not denying the statement about the poetess's attempts to move away from the rigid rhythmic-metric canons of classical syllabic tonic and explore new ways of modern versification, the author of the article, however, proceeds from the conviction of this artistic speech type's deep rootedness in rhythmic folk genres (magical formulas, wishes, lamentations, curses, benevolence), as well as in a variety of ritual pre-Christian, double faith and Christian prayer-centric texts (prayers, confessions, supplications, orders etc.). Lesya Ukrainka at the end of the XIX century brought back these old traditions into written secular literature, but her unrhymed poems were still largely inspired by ancient metrics imitation, and remained captive to syllabic-tonic and partly tonic rhythms, varying due to diverse anacrusis, multi-metric verses and slight pausing.

Based on the principles of metric plurivalence (I. Kachurovsky's term), i.e. the ability to measure the same text with different meters (measures). So, the poetess's rhythmic constructions can be qualified as unrhymed unregulated multi-metric three-syllables with sporadic caesura, complete and truncated pre-caesary and clause feet; as metrically modelled on ancient hexameter imitation, where long metric lines are "cut" by a caesura and arranged in pairs of text lines ("ladder-like"); as poems of the tonic versification system. Both caesura and leimic verse, as well as the standard feet number (in the lines) increase or decrease, have in ancient poetry the certain generalized names of lipometry and hypermetry.

Thus, moving away from classical syllabic tonic requirements and using the example of ancient metrics imitation, diversifying it with the casual unregulated combination of multi-metrical three-syllable verses, Lesya Ukrainka brought the modernization of Ukrainian literary poetry closer not only to European and world vers libre creation sources, but also to its origin. Apparently, this was facilitated by her folkloristic activities, which did not allow to forget the "old", revived in the "new".

Keywords: *vers libre, inconsistent (casual) syllabic tonic, metric plurivalence, variable anacrusis, lipometry, hypermetry, imitation, ancient metrics.*