

А. Ткаченко, д-р філол. наук, проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

НЕРИМОВАНІ ВІРШІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ОСОБЛИВОСТІ ВЕРСИФІКАЦІЇ

Наголошено на тому, 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. Леся Українка наприкінці XIX ст. повертала ці традиції в писемну світську літературу, але її неримовані вірші великою мірою нав'язні імітацією античної метрики, а також ще лишаються 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 року 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..." (1900) – 36

¹ Див.: *Українка Леся*. Збір. тв. У 12-ти т. – К.: Наук. думка, 1975. – Т 1, с. 121–122 (посилаючись далі на це видання, зазначаємо в тексті том і сторінку арабськими цифрами). – Прим. С. Кормілова. – *А.Т.*

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

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

Про віршувальне новаторство Лесі Українки кінця ХІХ ст. писав у 20-х роках ХХ-го Борис Якубський. У передмові до 2-го тому творів письменниці, що вийшли за його загального редагування, він відзначив, зокрема, її звернення 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 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, 69]. Наприкінці параграфу зроблено висновок: узагалі верлібризм як явище еволюції віршового ритму "прямує до ритмічності художньої прози..." [11, 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 ін. Після певної перерви інтерес до В[ільного] в[ірша] в 60–80-ті рр. знову посилювався" [6, 323]. Як відомо, та перерва була викликана 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 в УЛЕ Наталя Костенко вживає терміни *вільний вірш* і *верлібр* як синоніми. А те, що Б. Якубський називав "вільним віршом", слідом за росіянами називає "вольним віршем" та "вольним ямбом" [6, 352]. Натомість Ю. Ковалів, як і Б. Якубський, розрізняє верлібр [4, 165–167] і "вільний вірш", маючи на увазі під останнім "здебільшого астрофічний вірш, який, на відміну від канонічних нормативів силабо-тоніки, має у кожному версі довільну 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, 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, 96–97].

Отже, на термінологічному рівні маємо різнобій, що не сприяє чіткості критеріїв у визначенні різних типів віршування. Тому для досягнення такої чіткості пропоную 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: вірш уживаю лише так, як його вже давно стверджено в загальнонародній мові, тобто **як окремий поетичний твір**, а не в тих принаймні п'ятьох значеннях, що побутують у мові віршознавців. Бо якщо термін стає омонімом, то це вже не термін. Ось ті значення, від яких відмовляюсь: 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 вживаю терміни **рядок**, **віршорядок**, **верс**. Синонімізація продиктована потребою випрозорення термінологічної семантики в кожному конкретному випадку.

Третя аксіома: на позначення віршованої мови вживаю 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 слід розібратися в тому явищі, 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*, писаних *ямбом*) зустрічаються *невпорядковані, довільні* поєднання *різнорозмірних рядків* (вищенаведений подвійно хибний термін *різностопові вірші* семантично мав би означати, нібито в одному рядку зібрано до купи 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 вважаю 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 це навіть не скальковано, а живцем 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" несуть у собі ще й постійну загрозу термінологічної плутанини, якій дослідники

періодично намагаються запобігти застереженням "не плутати...". Уникнути її можна, прийнявши поняттєво-термінологічні корективи, що глибше відбиватимуть суть явища.

Пропоную незначну, проте істотну зміну в назві – не "звільнений вірш" (наведену вище пропозицію не вважаю слушною: від чого він звільнений?), а **довільне силабо-тонічне віршування**. Цією терміносполукою схоплюється така особливість, як *неврегульоване 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 треба розрізняти **довільне віршування** як *процес* організації художньої мови і **довільний вірш** як *текст*, як один із можливих результатів такого віршування. Тобто це необхідний крок у розрізненні а) *віршування* як *процесу*, б) *віршорядка (рядка, верса)* як версифікаційної одиниці і в) *вірша* як *твору*.

Довільне віршування на ямбічній основі (тобто практику застосування *нерегульовано-різнорозмірного ямбу*) зустрічаємо 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 ліпше, бо "воля" чи "звільненість" у нього, порівняно з *верлібром* вельми обмежена).

Іноді й така позірنا воля при ближчому розгляді виявляється новою регламентацією. Так, на перший погляд, може видатися писаною **довільним хоресом** строфа з вірша Г. Чупринки ""Без сну", III": "Я самотний / І скорботний. / Знищу тугу навісню. / Згасни ж, промінь прудколотний, – / 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 мої), їх також можна розглядати і як дві *стопи неону 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 *пірихійчними іпостасами* та *каталектичними* закінченнями 3-го 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 2-му і 5-му 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 неупорядкований амфібрахій* "перетікає" в розкутий *дактиль*, а той – у *довільний анапест* [див.: 8, 352–355]. Таке "перетікання" уможливорюється 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 застосовують термін 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 *метричних*, ні *силабичних*, ні *тонічних* обмежень і постало як заперечення всіх попередніх канонів. Ця *опозиційність* із парадоксальною закономірністю зводиться в новий канон, хоча з погляду діяхронного 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 сутєстивною дією на слухача.

У європейській *писемній* літературі *верлібр* з'являється в середньовічній *літургійній* поезії, згодом його культивують німецькі передромантики, бельгієць 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 Rhytmen" – "вільні ритми". А втім, ще у "Букварі" І. Федорова 1574 року 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, 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 віддлунюють, напевне, й фольклорні *голосіння*; і звертання буй-тура 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, 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, 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, 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-U- Ан5у

Огнем-блискавицею жаль мій по ній розточився,

U-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-U| Ан5

Але не зломила мене, до землі не прибила,

U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Ан5

Я гордо чолó підвела,

U-U|U-U|U-U- | Ан3у

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 зломилі зімові морози міцні,
 U-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-U- | Ан5у
 Її не розбила і ся перелітня 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-U- | Ан3у
 І стану, — поміряєм силу!
 U-U|U-U|U-U- | Ан3у

[10, т. 5, 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-U- | Амф5у
 Навіщо ти очі мені осліпила згубливим промінням своїм?
 U-U|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|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|U-U| Амф7
 Ти квітами серця мого // дорогу собі устелила,
 U-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-U|U-U- | Амф5у
 Найкращії думи мої // вінцем золотим тобі стали.
 U-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

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), 9 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 (A1), 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| Амф6A1

Навіть самій собі, вголос казати не хтіла.

Λ-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф5A1

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

Λ-U|U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф6A1

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

Λ-U|U-U|U-//Λ-U|U-U|U-U| Амф6ЦзуA1

Людське признание – холодний кришталь,

Λ-U|U-U|U-U|U- | Амф4уA1

Смуток мене одягає // чорним, важким оксамитом,

Λ-U|U-U|U-U//Λ-U|U-U|U-U| Амф6ЦзуA1

Тільки й скрашає жалобу //– жалю кривавий рубін.

Λ-U|U-U|U-U//Λ-U|U-U|U- | Амф6уЦзA1

Гарна одежа для бранки, що йде в тріумфальному ході.

Λ-U|U-U|U-U|U-U|U-U|U-U| Амф6A1

Радуйся, ясна царице, // бранка вітає тебе!

Λ-U|U-U|U-U//Λ-U|U-U|U- | Амф5A1Цзу

[10, т. 5, 170–171]

І *цезура*, і *леймічний віри* і збільшення чи зменшення стандартної кількості *стін* 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|– | Д6у

Ти, що просвічуєш путь мореходцям, на хвилях заблуканим,

–UU|–UU|–UU|–UU|–UU|–UU| Д6

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

<...>

У наступних 8-ми 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, 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 //

-UA|-UU|-U | ДЗуА1

і поки ростимуть терни.

U|-UU|-UU|- | ДЗуА1

<...> [10, т. 5, 221–222]

Наступні 28 рядків також витримані в межах *різнорозмірного* 3-складовика зі змінною анакрузою. Виходячи з критеріїв *метричної плюривалентності*, його можна трактувати а) як *гекзаметр*, де довгі метроряди "перерізано" цезурою та розташовано парними *тексторядками* ("драбинкою"), б) як вірш *тонічної системи* віршування, *тринаголошений тоновик* (термін мій).

№ 7. Зоря поезії. Імпровізація

Через тумани лихі, // через великеє горе

-UU|-UU|- /-UU|-UU|-U | Д6у

Ти світиш мені, моя зоре.

U|-UU|-UU|-U | ДЗуА1

Ти се була, що вставала вогнем опівночі,

-UU|-UU|-UU|-UU|-U | Д5у

Шлях проклдала ясний через темне, бурливеє море

-UU|-UU|-UU|-UU|-UU|-U | Д6у

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 | Д3у

<...> [10, т. 5, 204–205]

Так само й наступні 26 рядків витримані у межах *різнорозмірного* 3-складовика зі змінною анакрузою, яка ніби уможливорює 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|-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, 180–182]

Ці 8 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-складова і 2-складова *анакрузи*); б) до *дактилів* (тоді відлік стіп потрібно змістити на один склад ліворуч, відтак 1-складові *анакрузи* постають у 1-му, та 7-му рядках, нульова – у 8-му, а в усіх інших – 2-складові). Феномен *метричної плюривалентності* уможливорює також варіант в), коли ці довільно комбіновані трискладовики можна міряти в кожному рядку зокрема: 1-й *рядок* – 5-стоповий *амфібрахій*; 2-й – 5-стоповий *анapest* (1-а *стопа* – *іпостаса амфімакру*); 3-й – 3-стоповий *анapest* із початковою *іпостасою*

– амфімакром; 4-й і 5-й – 5-стоповий *анapest*; 6-й – 6-стоповий *амфібрахій*; 7-й – 5-стоповий *амфібрахій*; 8-й – 6-стоповий *дактиль* і т. д. Ближче до закінчення уривка, де з'являється хрестоматійна розповідь про квітку *Saxifraga*, що її поетеса пропонує назвати Ломикаменем, з'являються й 3-стопові рядки, ба навіть один 2-стоповий: "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 налічив С. Кормілов (а разом із закресленими їх 29) нижче наведено лише перших 12, оскільки їх ритмічна картина цілком прозора:

Поки 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 покриє,
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, 637–638]

Цілком зрозуміло, що й начерки, як і весь текст уривків, витримано в тому самому ритмічному діапазоні різнорозмірних трискладовиків. У даному разі його зручніше міряти *амфібрахіями*. Адже, *амфібрахій* – це той же дактиль, тільки з 1-складовою *анакрузою*, а *анapest* – дактиль із 2-складовою *анакрузою*. Вельми показова правка авторки в 10-му рядку, де замінено 3-складове слово "глянути" на 2-складове "вийти". Перше вибивалося з ритму *анapestу*, 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 невторядкованому* поєднанні *різнорозмірних рядків спільного метра*. Зрештою, море таки має свій ритмічний "лад і закон". Ніби відштовхуючись від мисленневих 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, 184. *Підкреслення моє.* – *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 проглядав 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, принадні,

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!

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 виконані не менш майстерно, причому насамкінець з'являється рима, яка посилює контрастово-іронічне сприйняття. Подібна іронія – і в "Anima saltans" ("Душа, що скаче"): *"Захлинаюся від дикого плачу – / І скачу, / Тупочу, / Фуркочу, / Сміюся, / На одній нозі верчуся, / Принадна, / Ненаглядна, / Зефірѳова, / Наскрізь змислѳва, / І все порѳть безсмыслицю готова – / Anima 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, відлитих 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 вивільнитись 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; то лише в якихось крайніх виявах. Але в них є і свій позитив: ламання канонів та стереотипів, по-перше, ніколи не вдається докорінно, а по-друге, відтінює все найкраще з попередньої традиції, здатне відродитися.

Зразки верлібру шістдесятників, постшістдесятників та наступних поколінь уже достатньо 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. 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*, ба навіть розриваючи слова, що надає таким несподіваним розривам додаткової семантики: "*Я про- / будився, темна / зігнута пос- / тать зникла за / обрієм, 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, допомагають надати 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, 9]. Але це сказано 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 виправдує свою назву.

Повертаючись до проаналізованих віршів Лесі Українки, зазначу, 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, 40].

Цілком поділяючи цей висновок, варто конкретизувати його ще й так: відходячи від вимог класичної силабо-тоніки та взоруючись 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 // Радянське літературознавство. – 1980. – № 12. – С. 58–67.
2. Бургардт О. Леся Українка і Гайне // *Українка Л.* Твори: [В 12 т.]. – К.: Книгоспілка, 1927–1930. – Т. 4. – С. VХ–XXIV.
3. Качуровський І. Нарис компаративної метрики. – Мюнхен, Український Вільний Університет, 1985. – 119 с.
4. Ковалів Ю. 1) Верлібр; 2) Вільний вірш // 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 // Радянське літературознавство. – 1979. – № 9. – С. 29–40.

6. Костенко Н. 1) Вільний вірш, верлібр; 2) Вольний вірш // Українська літературна енциклопедія: В 5 т. – Т. 1. – К.: Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. – С. 323; 352.

7. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. – К.: Вища школа, 1980. – 184 с.

8. Ткаченко А. Мистецтво слова : (Вступ до літературознавства) : Підручник для гуманітаріїв. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2003. – 448 с.

9. Ткаченко А. Українська віршознавча терміносистема: дискусійні аспекти // Українська версифікація: питання історії та теорії. – Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2017. – С. 33–46.

10. Українка Л. Повне акад. збір. тв.: У 14 т. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021.

11. Якубський Б. Наука віршування. – К.: Слово, [1922]. – 122 с.

12. Якубський Б. [Передмова] // Українка Л. Твори : [В 12 т.]. – К.: Книгоспілка, 1927–1930. – Т. 2. – С. V–XXIV.

REFERENCES

1. Bunchuk B. Pochatky ukrayins'koho verlibru // Radians'ke literaturoznavstvo. – 1980. – №12. – С. 58–67.

2. Burhardt O. Lesya Ukrayinka i Hayne // Ukrayinka L. Tvory : [V 12 t.]. – К.: Knyhospilka, 1927–1930. – Т. 4. – С. VX–XXIV.

3. Kachurovs'kyu I. Narys komparatyvnoyi metryky. – Myunkhen, Ukrayins'kyu Vil'nyu Universytet, 1985. – 119 s.

4. Kovaliv Yu. 1) Verlibr; 2) Vil'nyu virsh // Literaturoznavcha entsyklopediya : U 2 t. [avt.-uklad. Yu. Kovaliv]. – К. : VTS "Akademiya", 2007. – Т. 1. – С. 165–167; 186.

5. Kormilov S. Vil'nyu virsh u Lesi Ukrayinky // Radians'ke literaturoznavstvo. – 1979. – № 9. – С. 29–40.

6. Kostenko N. 1) Vil'nyu virsh, verlibr; 2) Vol'nyu virsh // Ukrayins'ka literaturna entsyklopediya : V 5 t. – Т. 1. – К.: Holov. red. URE im. M. P. Bazhana, 1988. – С. 323; 352.

7. Sydorenko H. Vid klasychnykh normatyviv do verlibru. – К.: Vyshcha shkola, 1980. – 184 s.

8. Tkachenko A. Mystetstvo slova : (Vstup do literaturoznavstva) : Pidruchnyk dlya humanitariyiv. – К.: VPTS "Kyyivs'kyu universytet", 2003. – 448 s.

9. Tkachenko A. Ukrayins'ka virshoznavcha terminosystema: dyskusiyini aspekty // Ukrayins'ka versyfikatsiya: pytannya istoriyi ta teoriyi. – Chernivtsi : Cherniv. nats. un-t, 2017. – С. 33–46.

10. Ukrayinka L. Povne akad. zibr. tv.: U 14 t. – Luts'k : Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky, 2021.

11. Yakubs'kyu B. Nauka virshuvannya. – К.: Slovo, [1922]. – 122 s.

12. Yakubs'kyu B. [Peredмова] // Ukrayinka L. Tvory : [V 12 t.]. – К.: Knyhospilka, 1927–1930. – Т. 2. – С. VX–XXIV.

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".

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