

використовується його п'ятистопна форма, активна в метричному репертуарі ХХ ст. Поміж силабо-тонічних трискладників домінантні позиції належать амфібрахію. Всі його форми, заявлені в поемі, вживаються у приблизно рівних пропорціях. Некласичні розміри становлять нечисленні вкраплення. Найбільша частка з-поміж них належить різноіктному дольнику. Некласичні розміри становлять ритмічну основу двох верлібрів, залучених до складу першої та шостої частин поеми.

Отже, "Вертеп" Григорія Чубая – твір, в якому переосмислюється не тільки змістові, а й формальні характеристики. Його структура не розгалужена, а згорнута в систему із багатьох кіл-повторів. Метрична основа цього вертепу не силабіка, як у бароковому, а силабо-тоніка. Перевага класичних силабо-тонічних розмірів у структурі поліметричних композицій в основному властива авторам першої половини ХХ століття. Однак поступово активізуються некласичні розміри, зростає їх частка у складі поліметричних композиціях (наприклад, у "Вертепі" С.Жадана саме некласичні розміри складають основу поліметричної композиції, а класичні виступають як нечисленні вкраплення).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Басабаба В.* З весни – у вічність // *Кравець Д.* Чубай з роду Гетьманів. – Рівне, 2007.
2. *Белецький А.* Старинный театр в России. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе южной Руси-Украины. – М., 1923.
3. *Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезії. Драматургія. Белетристика / Упоряд., автор передмови і коментарів В.І.Крекотень.* – К., 1987.
4. *Виттеф Ю.* Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – М., 1990.
5. *Гуцул О.* Інновація барокової традиції вертепної драми в українській прозі 20-30 років ХХ ст. А.Любченко "Вертеп" // *Вісник Київського національного університету. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика* – К., 2003. – Вип. 14.
6. *Дзюба І.* Сходження до себе. Передмова // *Чубай Г.* Плач Єремії: Поезія. Переклади. Спогади. – Львів, 1998.
7. *Кравець Д.* Творча діяльність Григорія Чубая в українській літературі 60-х – поч. 80-х років ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.01). – К., 2006.
8. *Михайлов А.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы их художественного сознания.* – М., 1994.
9. *Москалец К.* П'ять медитацій на плач Єремії // *Кравець Д.* Чубай з роду Гетьманів. – Рівне, 2007.
10. *Наливайко Д.* Феномен українського бароко в європейському контексті // *Слово і Час.* – 2002. – №2.
11. *Петров Н.* Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков: Киевская искусственная литература XVII-XVIII вв., преимущественно драматическая. – К., 1911.
12. *Петров Н.* Старинный южнорусский театр и в частности вертеп // *Киевская старина.* – 1882. – №12.
13. *Поліщук Я.* Феномен Грицька Чубая // *Кравець Д.* Чубай з роду Гетьманів. – Рівне, 2007.
14. *Пцоловська Л.* Две литературы и две модели стиха // *Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции 23-27 июня 1998 г.* / Под ред. М.Гаспарова, А.Прохорова, Т.Скулачевой. – М., 2001.
15. *Рябчук М.* Кінець однієї епохи // *Чубай Г.* Плач Єремії: Поезія. Переклади. Спогади. – Львів, 1998.
16. *Святе Письмо Старого та Нового Завіту Українського Біблійного Товариства.* – 1994.
17. *Сковорода Г.* Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Упоряд., автор передмови і коментарів І.Іванько. – К., 1983.
18. *Хоменко О.* Нехай і на сей раз вони в нас не вполюють нічого. Поезія Григорія Чубая як екзистенційний практик // *Література Плюс.* – 2002. – №1-2 (січень-лютий). – Ел. ресурс: <http://www.aup.iatp.org.ua>.
19. *Чубай Г.* Плач Єремії: Поезія. Переклади. Спогади. – Львів, 1998.

Оксана Кудряшова

МЕТРИКО-СТРОФІЧНІ МОДЕЛІ ЯМБА В ПОЕЗІЇ СТАРШИХ СИМВОЛІСТІВ

У статті аналізується метрика, ритміка і строфіка ямбічних творів старших символістів М. Вороного, Г. Чупринки, Олександра Олеся та М. Філяньського в контексті віршування початку ХХ століття.

Ключові слова: класичний вірш, стопа, цезура, ритм, ямб, ритміка, рима, віршовий розмір, римування.

Досліджуючи метричний репертуар старших символістів за допомогою обчислення пропорцій віршових форм, можна накреслити певні лінії, тенденції їхнього розвитку, виявити співвідношення метрів і розмірів українського віршування в 1910–1920-ті роки.

У метриці старших символістів абсолютно переважає класичний вірш, але й неklasичний починає завойовувати певні позиції. Загалом, за даними Н. Костенко, в українській поезії “на початку ХХ ст. у порівнянні з попередньою епохою встановлюється нове співвідношення КЛ – класичного (силабо-тонічного) і НКЛ – неklasичного (несилабо-тонічного) віршування” [3, 42]. Це співвідношення у 1910–1920-ті рр. було таким: КЛ : НКЛ (72,3 % творів : 27,7 % творів; 70,9 % рядків : 29,1 % рядків). “Класична система українського вірша, – зазначає дослідниця, – зберігає своє панівне становище, перевищуючи неklasичний вірш більш, ніж удвічі, водночас із спорадичного в ХІХ ст. явища неklasичні розміри виростають у систему з багатим реєстром різноманітних форм – від гекзаметра до акцентного вірша і верлібру, перевищуючи за розмаїттям форми КЛ” [3, 42].

Метрико-статистичні дослідження дають змогу докладно схарактеризувати формальне новаторство символістів. Тут слід згадати відоме твердження Г. Сидоренко про те, що “ритм – якість конкретно-індивідуальна, особлива у кожного письменника і в кожному його творі” [5, 45]. Дослідниця порівнювала твір із канвою: як на основі канви можна вишивати не схожі між собою візерунки, так і метрична будова може слугувати базою для створення відмінних ритмічних різновидів.

Форми силабо-тонічного віршування у творах старших українських поетів-символістів посідають панівне місце. Тільки в Олександра Олеся та М. Вороного подеколи з’являється силабічний вірш, у М. Філянського – імітація античного розміру (гекзаметра), а в Олександра Олеся – тонічний вірш. Кожен із поетів виступає творцем нового в неповторно індивідуальних формах.

Якщо хореї найбільшою мірою притаманні творчості Г. Чупринки, то для Олександра Олеся та М. Філянського властиве домінування ямбів. Загальна їх кількість в Олександра Олеся та М. Філянського майже однакова, тільки в останнього вони посідають провідні позиції – 87 % від усієї кількості поезій. М. Вороний випереджає Г. Чупринку за кількістю ямбічних рядків, однак за вживанням їх у своїй творчості залишається на останньому місці – усього 12%.

Як і 2-, 3-стопні хореї, так і подібні короткі ямби не виходили за межі експерименту – ми бачимо тільки поодинокі твори, написані такими розмірами: Олександр Олень – Я 3 (4 твори), М. Філянський – Я 2 (1 твір) та Я 3 (3 твори), Г. Чупринка – Я 3 (2 твори).

Найулюбленишим розміром поетів того часу був 4-стопний ямб, який (за кількістю рядків) найчастіше вживає М. Філянський. Серед загальної кількості ямбів цей розмір лідує також у Г. Чупринки. Найменш уживаний він у М. Вороного.

За даними М. Гаспарова [див.: 1], у російській поезії в епоху класицизму 4-стопний ямб цілковито домінував серед усіх розмірів лірики (урочиста та духовна ода, пісні, “станси”, елегії). У ХІХ ст. він поширюється згодом на всі ліричні й епічні жанри. На початку ХІХ ст. після виходу “Енеїди” І. Котляревського (1798) 4-стопний ямб увійшов до числа найуживаніших класичних розмірів в українській поезії (його творче освоєння “ознаменувало перемогу силабо-тонічного принципу в українській версифікації на межі ХVІІІ – ХІХ ст.” [3, 140]). У цей час, як уже йшлося, саме він репрезентує російське віршування. Згодом 4-стопний ямб утрачає свої позиції, відповідно змінюється й загальна частка ямбів. Проїшовши школу романтизму, він залишається найуніверсальнішим і найнейтральнішим: може відтворювати будь-який зміст, надаючи йому найрізноманітнішого забарвлення.

4-стопний ямб у Олександра Олеся, Г. Чупринки та М. Вороного продовжує

традицію XIX ст. — у його ритміці зберігається тенденція до посилення першої та послаблення третьої стоп, а М.Філянський найчастіше застосовує I, повнонаголошену ритмічну форму Я 4, що було одним із найхарактерніших явищ в українському віршуванні цього часу. I та IV ритмічні форми 4-стопного ямба повновладно панують на українському Парнасі.

Українські модерністи, на жаль, збіднили “багатий арсенал різноманітних засобів ритмічного вираження 4-стопного ямба” [3, 142], успадкований від поетів кінця XIX ст. Олександр Олесь користувався переважно двома формами — I та IV, інколи вводячи II та VI. Микола Філянський оперував трьома — I, II та IV, а Грицько Чупринка та Микола Вороний задовольнялися тільки двома формами — I та IV. Чим пояснюється такий вузький діапазон ритмічних форм у старших символістів? Насамперед музичністю — однією з основних ознак символізму: певна змістова регламентованість поезії була зумовлена культивуванням наспівної манери, що надавало творам ритмічної монотонності. Особливо помітна вона у М.Філянського, в якого інколи I ритмічна форма (повнонаголошеність) може обіймати цілі строфи, наприклад:

Молюсь я дням — давно минулим,	U-U-U-U-U
Молюсь устам — давно заснулим,	U-U-U-U-U
Тасмних дум таємний ряд	U-U-U-U-
Несуть останки давніх шат [6, 40].	U-U-U-U-

Подеколи пірихії на першому складі (II ритмічна форма) або ж на першому та третьому (IV ритмічна форма) складах дещо порушують цю одноманітність, але таких рядків у поезіях М. Філянського замало, щоб говорити про їх закономірність. У Олександра Олесья, Г.Чупринки та М.Вороного, навпаки, IV ритмічна форма (з послабленим місцем перед константою) найдієвіша. Наприклад, у Олександра Олесья:

Прокляття, розпач і ганьба!	U-U-UUU-
Усю пройшов я Україну,	U-U-UUU-U
І сам не знаю, де спочину	U-U-UUU-U
І де не стріну я раба [4, 190].	U-U-UUU-

У Г. Чупринки:	
Як любо тіні і проміння	U-U-UUU-U
Несуть великому дари,	U-U-UUU-
І юне вдячне покоління	U-U-UUU-U
Здіймає очі до гори [7, 349].	U-U-UUU-

Однак ці автори часто вводять в ужиток і II, і VI форми. Зокрема, Чупринка, переважно використовуючи сталі ритмічні форми 4-стопного хорею, досить часто додає до основних, I та IV, ще й VI форму:

На просторах степових	UU-UUU-
Я доріженьки зазначу	U-UUU-U
і з розпачу не розтрачу	UU-UUU-U
Сили в нетрях лісових [7, 118].	ÚU-UUU-

Строфіка 4-стопного ямба у Г.Чупринки, як і у М.Вороного, досить скромна. Жіночі рими або чергування жіночих та чоловічих рим у межах однієї двовіршової, чотиривіршової, п'ятивіршової, шестивіршової та семивіршової строфи не створюють самобутніх модифікацій; це традиційні моделі: aBaB, ABAB, AbAb, AbAAb, ABABAB, AbAbAb, AABVCC, AAbAbA, aBVaaBa. М. Вороний тільки в один вірш уводить дактилічну риму — A'bA'b.

Незважаючи на домінування 4-стопного ямба у творчості Олександра Олесь, цей автор не виявляє себе новатором у строфіці ямбічних творів. Тут він традиційний, найчастіше використовує катрени з перехресним римуванням (abab, aBaB, AbAb) і тільки подеколи – з кільцевим (aBbA) та парним (aabb). Можливості п'яти- та шестивірша також невеликі: AbbAA, AbAbA, aabbcc, AbbAbA, AAbCCb. Олесь залюбки експериментує з “білим” віршем або ж створює строфічні форми з неримованими рядками: ХаХа. Однак і в його віршуванні можна побачити спроби розширення моделей строфіки, зокрема шляхом поєднання різних за кількістю рядків строф, як-от: AbAAbb + AbAAb, aBbA (3) + AbAb (4)¹, AbAb CddCee, aBbA cDDDc, хоча таких випадків небагато.

Зате у строфіці 4-стопного ямба М. Філянського можемо побачити різні варіанти. Найпоширеніші строфічні моделі – дистих та катрен. Як і Олександр Олесь, поет експериментує в засобах об'єднання строф (найчастіше з парним римуванням), що складаються з різної кількості рядків, нерідко римованих. “Холості” рядки (прерогатива Олександра Олесь), як і “змінні” рими (опановані 4-стопним хореем Г. Чупринки), з'являлися рідко (найчастіше в рядках із повтором). Наведемо приклади: AAbb ccdd; aa bb cc ddEE; AbbA ccDD EEX GG; AbAb CCdd EeEe; aa (4) + AABV; AAAA bbCC DDEE; BBbA + AAbb (4); AbAb + ABAB + AABVCC + aaBV; хаха BVcc ddee ffGGhh; AAvvccdddEEffccEEE; aaBVCC ddEE; aa bb cc ddEE. Перелік можна було б продовжувати. Найсуттєвіше, що вирізняє М.Філянського в царині строфіки, – це прагнення “спарувати” суміжні рядки (суміжні рими), і це йому цілком вдається. Трапляються й поезії з нетотожною строфікою, зазвичай із великою кількістю рядків, у яких “спарованість” також найчастіше витримується (“М.Садовський”, з циклу “Хмари”, “Mesum porto” та ін.).

Вірш “Три явори” [6, 154] складається з трьох строф: перша має вісім рядків, друга – шість, третя – сім. Схема римування: перша строфа – aabCbCdd, друга – aabbcc, третя – AbAAbcc, де останні два рядки другої та третьої строфи повторюються і, відповідно, мають однакові рими. Числовій символіці вірша (“три”) відповідає кількість строф – також три, кожна з яких містить відмінний хронотоп. Перша – минуле (“колишня слава їхня”, “нагадував колись”), друга – теперішнє (“Як пильно молить зорь німих”) і третя – теперішнє і майбутнє (“Ні їм, ні нам – нема спокою; / Великий світ – а всім нема”). Завдяки прийому градації загострюється антитеза: щастя – журба, шум – спокій. Повтор останніх рядків наголошує мотив твору – очікування спокою (смерті) після поразки: “Не руш же їх, не гомони; / З небес спокою ждуть вони...”

Вірш “Подорожній” [6, 122] містить сім строф: AA + AA + aab bcc + AA + aBaB + AAbb + aBbA. Побудований твір у формі діалогу, відтвореного чергуванням коротших і довших строф. Застосування у двадцяти чотирьох рядках різних ритмічних форм – I, II, VI та IV, де остання переважає, передає вільний плин розмови:

Не зву, не жду я, не блукаю,	U-U-UUU-U
Я подоріжжя дальне маю.	UUU-U-U-U
Яка ж далекая мета	U-U-UUU-
Ще молоді твої літа	UUU-U-U-
І погляд ясний заманила?	U-U-UUU-U

Наведемо приклади астрофічних поезій М. Філянського з циклу “Не двічі” [6, 149]. Перший – “І недоласканії груди...” – складається з тринадцяти рядків: AbAbCdCdAbbAb (з наскрізною римою). Це своєрідна модифікація ронделя.

¹ Через великий обсяг твору нам важко розписати від першого до останнього віршорядка римування, і тому знак “+” додає всі строфи твору, а цифра в дужках позначає кількість строф підряд із указаним римуванням.

Другий — “І знов далека сторона” — з чотирнадцяти рядків: aBbAaAaBcDcDcD. Цей твір — графічно нерозчленований сонет із останніми рядками-вказівником: “І на тополі в шатах віт / Сонет XVII Петрарки...” Більше того: його змістове та емоційне наповнення стає лейтмотивом усього циклу, який справді перегукується з XVII сонетом Петрарки [2, 56]:

Ф. Петрарка:

“Через неї я в світі чужий”
 “усмішки вашої”
 “ключем кохання груди я відкрив”
 “Але холоне кров, коли залишите мене”
 “сльози ллються градом”
 “Відтоді, як минулось ваше сяйво”

М. Філянський:

“І знов далека сторона”;
 “готовії уста”;
 “І недоласканії груди...”;
 “І рани слід не зароста”;
 “як плаче, стогне десь сосна”;
 “І знов твою ловлю я тін”.

І сонет Петрарки, і назва циклу Філянського містять провідну думку: справжня любов буває лише один раз у житті.

Строфіка циклів М. Філянського виявляє особливе багатство й різноманітність. Наприклад, цикл “Хмари” складається з 10 поезій із найрізноманітнішими римуванням і строфікою: двовірш, поєднаний із нерівно строфованим текстом, шестивірші та астрофічні поезії з довільною кількістю рядків. Об’єднує строфіку всіх поезій циклу витриманість “спарованості” рим (парні жіночі рими чергуються з парними чоловічими або ж парні чоловічі — з чоловічими та парні жіночі — з жіночими).

Подеколи в ямбах з’являються цезуровані розміри, ритміка яких значно відрізняється складовим нарощенням або ж усиченням передцезурного закінчення: у Грицька Чупринки — Я 4цн1 (2 твори, 48 рядків); в Олександра Олеся — Я 4цн1 (1 твір, 8 рядків); у Миколи Вороного — Я 4цн1 (2 твори, 56 рядків). Так, у Чупринки:

Де ж та розгадка, хоч невеличка,
 Де розуміння життя і смерті?
 Тремтіла свічка, палала свічка,
 Як символ смерті, не всім одвертий [7, 56].

U-U-UUUU-U
 UUU-UUU-U-U
 U-U-UUU-U-U
 U-U-UUU-U-U

Ямб із цезурним нарощенням у поезії “Свічка” [7, 75], уривок із якої наведений щойно, ніби уповільнює рух мовлення і привертає увагу до слів, після яких розташовується пауза по вертикалі: розгадка — розуміння; свічка — смерті. Цезура посеред кожного рядка примушує читати вірш повагом, зупиняючись біля найважливіших слів, які наголошують на ідеї твору (поряд ходять життя і смерть).

Застосування 5-стопного ямба в українському віршуванні досить нестабільне. Його роль поступово зростала з початку XIX ст. Старші поети-символісти XX ст. не відчували тенденції “народжуваного всесильного розміру”; в окремих їхніх творах він спостерігається як несамостійний компонент у різностопних та вольних ямбічних структурах. І тільки М.Вороний використовує 5-стопний ямб, розробляючи канонізовані строфи (сонети “Лист”, “Подвійний сонет”, “Мандрівні елегії”) та звертаючись до перекладів (з А.Сюлли-Прюдома — “Подібність”, “Загублений крик”). А 6-стопний цезурований ямб у монотрихних поезіях найчастіше впроваджується М.Філянським (41 твір, 598 рядків). У Г.Чупринки він наявний лише в одній поезії (“Рондо” [8]).

На початку XX ст. поляризація симетричного та асиметричного вірша триває. У російському віршуванні тричленний альтернативний ритм (опора на другу, четверту та шосту стопи) домінує майже в усіх поетів: у 6-стопнику спостерігається тенденція до цілісності та самостійності (у цей час він перестає бути сумою двох 3-стопних ямбів). В українському віршуванні такий процес найочевидніше

простежується тільки у творчості М.Філянського (віршування інших пресимволістів не дає достатньо матеріалу для аналізу цього явища). Альтернативний ритм 6-стопного ямба М.Філянського найчастіше був цезурований:

Що ночі темнії улітку нашептали,	U-U-UUUU-UUU-U
Що вдосвіта зоря на крилах донесла —	U-UUU-UU-UUU-
Все знаю, все взяла, я весь їх рай зібрала	U-U-U-UU-U-U-U
І серце повнеє тобі я принесла [6, 87].	U-U-UUUU-UUU-

Строфічний репертуар 6-стопного ямба, як і 4-стопного, у М.Філянського досить широкий: від дво- до семивіршів; поєднуються також різні рядки (AA(4) + aaBB (2) + aabbCC; aBaBcc + AABVcc; AbAb + AAbb (2) + AAbb Ab тощо).

Репертуар різностопних ямбів розробляли всі старші символісти, однак найбільшою мірою ці версифікаційні експерименти притаманні Олександрові Олесю та Миколі Філянському. Заслужують на увагу творчі експерименти Олександра Олесь, який іноді просто-таки “грає” коротшими й довшими рядками, розміщуючи їх довільно або додаючи склади чи рядок: Я 5444, Я 54445, Я 5454, Я 5456, Я 5545, Я 5554, Я 54444, Я 554444, Я 6ц44, Я 6ц443, Я 6ц444, Я 6ц6ц6ц4, Я 6ц6ц6ц5. Як Грицько Чупринка легко змінює ритм хоревів, так Олександр Олесь вільно володіє ритмом ямбів: Я 6ц544 — Я 6ц545 — Я 6ц554 — Я 6ц555. Строфічні моделі катренів, укладених різностопними ямбами, традиційні: з перехресним, парним та кільцевим римуванням. Те саме й у п’яти- та шестивіршах: AbAAb, aaBbA. Жіночі рими чергуються з чоловічими, але зрідка трапляються й дактилічні — A’A’BBcc.

Найбільшу кількість стоп у рядку використовував М.Філянський. Наприклад:

Упав твій погляд із-під вій, і рай з-під них повіяв,	U-U-UUUU-UU-U-U-U
О скільки мрій	U-U-
В душі моїй	U-U-
І в серці він посіяв! [6, 103]	U-U-U-U

Метричний малюнок наведеного фрагмента з вірша “Лютый” [6,103] — Я 7ц223, витриманий у чотирьох строфах зі схемою римування AbbA. Складається враження, що перший довгий рядок не поділений на два (на можливий поділ вказує внутрішня рима: вій — мрій — моїй) або другий, третій та четвертий рядки мають бути об’єднані в один. У згаданому творі автор удається до прийому психологічного паралелізму: композиція вірша організована за принципом нагнітання тужливого настрою; відповідно, кожна строфа містить образ із подібним емоційним забарвленням. Довгий перший рядок кожної строфи “задає” цю основну тональність, а наступні короткі емоційно маркують слабке сподівання.

На початку ХХ ст. вольні ямби в українській, як і в російській, поезії розвиваються за двома типами (видами): “класичному” — з різкими контрастами довгих та коротких рядків — та “романтичному”, побудованому на “повільних” 5-ти та 6-стопних рядках. Олександр Олесь та Микола Філянський досить активно розробляють “класичний” тип. А Микола Вороний та Грицько Чупринка були байдужими до цього розміру.

Щодо Філянського, то він експериментує одразу з багатьма рядками з різною кількістю стоп: Яв (1–6ц–4), Яв (4–3–6ц), Яв (3–5–6ц–4–2), Яв (5–6ц–4–3) і т.д. А Олесь найчастіше вводить рядки із двома різновидами стопності: Яв (1–5), Яв (1–6ц), Яв (6ц–2), Яв (6ц–4), Яв (2–4) тощо; випадок із трьома різновидами — Яв (5–7ц–6ц) — чи не єдиний у його творчості.

Цікаво, що твори Миколи Філянського, написані вольними ямбами, не бувають астрофічними: строфіка позначена досить високим рівнем урегульованості, однак

кількість рядків у строфах часом може коливатися. Наприклад, твір “Ластівка” [6, 112] – Яв (4–6ц–5) складається з восьми строф, чотири з яких – катрени, три – шестивірш, семивірш та восьмивірш, а остання – дистих. Відповідна схема римування: aaBB + aabb + ХаХа + AbAb + AABcBcc + AbAbCCdd + AbAbCb Cb. У поета вірші такого типу можна визначити переважно як монолог-звертання. Це зумовлює відносну простоту метричної форми: плавні переходи рядків (тут поданий випадок “романтичного” типу) із альтернативним ритмом як у 4-стопному, так і у 5- та 6-стопному ямбі, що найглибше відтворюють елегійну медитацію (тугу за рідним краєм): “В чужимні я, в тюрмі давно” (U-U-U-U-), “Чи не про рідний край щебечеш ти?” (UUU-U-U-U-), “Що ненька, як? І досі хвора?” (U-U-U-U-U). Останній рядок кожної строфи містить запитання й метрично побудований як ямбічний шестистоповик.

Рухливий вольний ямб простежуємо в поезії М. Філянського “І в’ється фіміам” [6, 109], написаній терцетами, де кількість стоп у рядках змінюється від трьох до шести: Яв (3–5–6ц–4–2) xAb xAb xCd dCd:

Я до молитви не вернусь...	UUU-UUU-
Як на шляху в Дамаск святий апостол Павел –	UUU-U-U-U-U-U
Я не проснусь.	UUU-

Передостання з десяти поезій філософсько-релігійного циклу “Покаяння отверзи” [6, 109] постає фіналом у поетичних молитвах Богіві. Ліричний герой звертається до “єдиного” із проханням: “З огня геєнського візьми мене, помилуй!” – і тільки тоді він не вернеться до молитви, коли його вже не буде на землі.

У класичній метриці 1910–1920-х років вольний ямб із необмеженим жанровим діапазоном передавав відтінки говірної інтонації. Така метрика “відтворювала вибуховість психологічної атмосфери того часу, розкріпаченість емоцій і почуттів” [3, 69].

Зазначимо, що кінець ХІХ – початок ХХ століття ознаменований широким оновленням та перебудовою всієї системи поетичних засобів. Поезія чітко протиставляє себе прозі й зосереджується на тих художніх завданнях, які прозі недоступні. Вона прагне диференційованої складності – свідомої незвичності, яка являє себе в різних майстрів пера по-різному. Як у російській, так і в українській літературі на початку ХХ століття темп розвитку поетичної техніки прискорюється.

Література

1. Гаспиров М. Очерк истории европейского стиха. – М., 1989.
2. Западноевропейский сонет XIII – XVII веков: Поэтическая антология. – Ленинград, 1988.
3. Костенко Н. Українське віршуння ХХ століття. – К., 1993.
4. Олександр Олесь. Поезії. – К., 1964.
5. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. – К., 1980.
6. Філянський М. Поезії. – К., 1988.
7. Чупринка Г. Поезії. – К., 1991.
8. Чупринка Г. Твори // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.78. – Од. зб. 643.