

**УДК 821.161.2-1.09**

**Наталія Науменко**

*д. філол. н., проф.*

*Національний університет харчових технологій, м. Київ*

## **ПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО ВІЛЬНОГО ВІРШУВАННЯ 1940-1950-Х РОКІВ**

Лінія розвитку верлібру в українській поезії була нерівномірною, але не переривчастою. У 40-50-ті роки ХХ століття, коли еволюція вільного вірша практично завмирає, з'являються поезії, які свідчать про творче продовження традицій української верлібристики і започаткування на цьому ґрунті нових.

Розвиток вільного віршування у зазначений період характеризується наявністю верлібрів «чистого» взірця, помежованих із верліброїдами. У них спостерігається відхід від експериментальності, проте посилюються медитативна та розповідна інтонації, тяжіння до побудови верлібрового рядка на базі трискладових розмірів. Серед стильових домінант переважають імпресіонізм і неоромантизм. В українській поезії ці явища зумовлено реаліями Другої світової війни, на тлі якої поодинокі верліброві твори наснажувалися символами умиротворення, проєкціями давноминулих історичних подій на сьогодення митців.

До «чистих» верлібрів даного періоду узвичаєно зараховують глави поеми «Жага» М. Рильського та деякі ліричні поезії В. Сосюри [див. 4, с. 134; 13, с. 375]. Окрім згаданих, поодинокі зразки творів вільної форми наявні в доробку інших авторів – передусім тих, які виробили свій індивідуальний стиль у 1920-1930-ті роки і нині, перефразовуючи вислів М. Хвильового, через глибоку культуру класичного вірша приходять до верлібру. Вільновіршовими можна кваліфікувати поезії Ю. Яновського «Я пам'ятаю осінь...» (1940), В. Мисика «Весняне» (1940), П. Усенка «Недавній спогад» (1942) та «На розлогих улоговинах...» (1944),

П. Тичини «Мені сниться тая хата...» (1943), Т. Осьмачки «Митець» (середина 1940-х рр.) і А. Малишка «Бабуня-трава...» (1949).

Значно активнішою виявляється верлібротворчість української діаспори. Ведучи мову про її представників, літературознавці [1, с. 45-46; 7, с. 50-51] першим «чистим» верлібристом даного періоду називають Ф. Потушняка, чия поезія розвивається у річищі синтезу символізму з сюрреалізмом.

Продовження традицій неокласицизму, заломлене крізь вільну форму, спостерігається у книгах М. Ореста «Луни літ», «Pilgrambruecke» та Є. Маланюка «Проща». Крім цього, у даних авторів експресіоністичний за стильовим забарвленням верлібр виявляє риси інтертекстуальності, відкритості до синестезії. Осібно стоїть низка верлібрових катренів – інтерпретацій китайської поезії, автором яких є Л. Мосендз.

Завдяки нечисленным, однак концептуальним досягненням у царині вільного віршування та з огляду на передумови їх створення реально ліквідувати «білі плями» у розвитку українського верлібру. Це й стало метою нашої роботи.

У передвоєнні та воєнні роки частотним мотивом у «материковій» верлібристиці стає спогад. Інтонація роздумів про мирне життя, про дитинство ліричного героя створюється завдяки чергуванню метричних і неметричних, римованих і неримованих фрагментів. Спогад, помежований зі сном, є жанротворчим чинником у верліброїді П. Тичини:

*Мені сниться / тая хата, де я жив. / Мені сниться / та вулиця, де ходив, / і ті люди, / і ті дерева... [12, с. 103].*

Цю невелику за обсягом поезію трактовано як синтез елементів народної пісні, а також лірики «рустикальної» (сон ліричного героя, у якому постають реалії сільського краєвиду – хати, церква, вулиці, дерева, люди) та «кладовищенської» [див. 3, с. 249] – сон виповідається на тлі могил, порослих бур'яном. Таке сполучення цілком закономірне для ліричного твору воєнної доби, де мотив одірваності від рідної землі

звучить у коломийковому Wendepunkt'і, контрастному до всієї оповіді за версифікаційним вирішенням:

*Ой, тепер вже не в селі ми, / Та й не коло церкви...*

Ностальгічна інтонація твору має символістично-імпресіоністичний відтінок, увиразнений трикрапками як знаками недомовленості, затихання поетового голосу: «...Із села мого рідного, / з далекої далечини, / линуть голоси / до мене...» [12, с. 104].

Вельми прикметним явищем у літературі цього часу є твір вільної форми з доробку А. Малишка – поезія «Бабуня-трава» зі збірки «Весняна книга», в якій звучить домінанта фольклорного жанру:

*Бабуня-трава, жовтокоса й тиха,  
Глянула з-під снігу – а в небі сонце,  
Глянула вдруге – жайворон в'ється,  
Молоточками дзвонить в синю тарілку:  
– Еге ж, виходьте, мої травенята, / Березень!* [6, с. 126].

Про належність цього твору до поезії для дітей свідчить його фольклорна (казкова) поетика. Основними прийомами образотворення тут є персоніфікація (бабуня-трава, яка закликає «травенят» вийти на сонце, або жайворон, який «молоточками дзвонить в синю тарілку»), повтори («глянула з-під снігу..., глянула вдруге...»), а головне – намагання ліричного персонажа побачити весняне пробудження природи:

*І висипали малі травенята  
Рястом, проліском, білим роменом  
В луг, на подвір'я, попід ворота,  
А чотири травки в глиняний горщик  
Вскочили на підвіконня  
І заглядають в хату* [6, с. 126].

Попри порушення правил милозвучності у четвертому («дзвонить в синю тарілку») та останньому («заглядають в хату») рядках [див. 13, с. 376], таким чином кожен із них можливо акцентувати як два піввірші.

Уже перший вірець Малишковаго вільного вірша свідчить про розгортання в його індивідуальному стилі провідної змістової домінанти – **натурфіло-софізму** (А. Ткаченко), або художнього осягнення й переживання світу, людського буття через образи видимої природи.

Поезія А. Малишка синтезує також традиції українського фольклору та творів класичного письменства, серед яких – новела «Intermezzo» М. Коцюбинського (порівн. «...Кує зозуля. Б'є молоточком у кришталевий великий дзвін – ку-ку! ку-ку! – і сіє тишу по травах»). Це дає підстави говорити про започаткування Малишковим вільним віршуванням нової стильової парадигми, яку можна назвати «літературним **постімпресіонізмом**» [8, с. 141]. Поет, беручи образи природного та людського світу в русі, показує їх через призму «пантеїстичного» обожнення та «антропоморфічного» олюдження.

Індивідуальний стиль верлібротворчості Ф. Потушняка свідчить не стільки про переходи від імпресіонізму до символізму, від експресіонізму до сюрреалізму [див. 1], скільки про постійну взаємодію зазначених домінант. Це явище помітне у ліричному портреті «Жінка в чорнім узенька безконечність» (зб. «Кристали», 1942).

Безпунктуаційний заголовок твору відкриває водночас декілька шляхів його інтерпретації – «узенька безконечність» може сприйматися як тло, на якому вимальовується жінка у чорному (якщо умовно поставити крапку), або ж як сутність самої жінки (якщо умовно поставити тире). При повільному прочитанні портрета виявлено схожість із сюрреалістичним живописом (наприклад, із картиною «Жираф у вогні» С. Далі): симультанну структуру зображення, віднесення заголовної деталі на задній план (тут – далекий голос жінки), вплив візуальних картин одна на одну.

*Усміхненим стихає дальній горизонт*

*У піні форм не найдеш їм границі*

*Маленький світ*

*Маленький шлях*

*Алеї / Ах алеї*

*Роздerta риза днів [11, с. 146].*

У цьому сюрреалістичному портреті жінка постає видивом минулого й матеріалізується через природні деталі, які мають міфічний зміст: «піна форм» відсилає до образу Афродіти; серце, яке «кричить в безмежній пустині», – алюзія до євангельської оповіді про Івана Хрестителя; чорна миша, символ снів ліричного героя, – до Франкової «Притчі про життя» (біла й чорна миші – день і ніч). При згадці про «чорне і живе» волосся жінки, що робить її постать подібною до Медузи Горгони, – усе докільля персонажа набуває чорного кольору (символічний синонім скам'яніння):

*Де форми ночі чорні кажани*

*Де форми жінки в чорному вогні*

*Де жінка в чорнім крик німий вогнів*

*Де миші чорні моїх снів [11, с. 147].*

Сполучення елементів символізму й сюрреалізму робить цей та інші верлібри складниками «авторського міфу» [1, с. 53] Ф. Потушняка:

*Поля верхом на деревах у даль*

*Сріберні миші злотні ловлять птиці*

*Вежі вежі ростуть*

*Горять фантоми гальванічних рік*

*Земля звучить мов орган... [11, с. 113].*

Кожен рядок наведеного уривка містить алюзію до казки або міфу: «срібні миші», «золоті птахи»; вежі, які ростуть самі по собі. Не випадковими в цій міфічній світобудові є науковий епітет «гальванічні ріки» (таке кольористичне враження справляють відблиски на воді), повтор «вежі вежі» як образ неперервного зростання веж; успадковане від П. Тичини «земля звучить, мов орган». Проростання «тисячі прозорих рук» із двох чорних перлин; спів, який «з вина вгору здійсмаєсь», – образи, які вводять докільля ліричного героя у стан постійного руху та відродження, отже – елементи символістичного й сюрреалістичного світобачення.

У пізніх віршах Ф. Потушняка відчутне повернення до символізму. Про це свідчать частотні фігури розімкнення оповіді, внаслідок чого лейтмотивом і метричних, і верлібрових творів стає «безконечність»: *«Ніч чорнило розлите по столові / Знімаю жезло мага / На білім полі коси широчин скриплять / І ллються з точки ума мов з океану / Мислі / І немає їм кінця»* [11, с. 318].

Магістральними мотивами поодиноких вільних віршів М. Ореста, датованих 1940-ми роками, є вечір і ранок, позначені переважно чорно-білою кольористикою:

*Світло дня зайшло – і перші  
снуються присмерки.  
Ріка  
лягла на захід.  
Високі береги  
уже зчорніли, а ріка  
– безсяйна, біла-біла смуга –  
лежить між чорнотою їх  
в найглибшому спокої* [9, с. 22].

Віршовий лад поезії «По заході сонця» (1944) кваліфікується як довільний неримований ямб франківського гатунку. Водночас для розуміння природи твору важливою є його специфічна графічна форма. Двобічна симетрія зцентрованих посередині сторінки рядків посилює символічне навантаження образу ріки – дзеркала (а також віртуального пісочного годинника, зображення якого утворюють вірші). «Дзеркальність» ліричної теми виявляється в антитезах – окрім згаданої *чорне / біле, також життя / смерть, радість / нерадісний* (дух).

Твір «Pilgrambruescke» (1945) засвідчує еволюцію стилю верлібристики М. Ореста від довільної до «чистої» вільної форми. Визначниками «свободи» є чергування рядків регулярних і нерегулярних метрів, нерівномірний строфоподіл, хвилястий лівий край вірша:

*Вечора меч над обрієм небо розтяв,  
Болючий меч,  
Кривавляться хмари, не гаснуть хмари,  
І спокою нема  
В небесах, на землі, ні в серці [9, с. 107].*

Звукове інструментування поезії та образи-лейтмотиви, якими створюється послідовність тавтологічних внутрішніх рим, дозволяють визначити «Pilgrambrueske» взірцем відродженого у ліриці середини ХХ століття стефаниківського експресіонізму. Наприклад, із сонцем у новелі «Виводили з села», схожим «на закервавлену голову якогось святого», суголосьне Орестове «кривавляться хмари, не гаснуть хмари».

Наявний тут і експресіоністичний концепт крику, через який довкілля набуває гротескового виразу:

*... буде кричати вітер,  
що бенкет справлятиме смерть  
завтра, позавтра і завтра стократ.  
В небесах, на землі і в серці  
ночі мечі...*

Рух «концентричних кіл» переживань ліричного персонажа виходить поза момент мовлення, виражаючись дієсловами майбутнього часу: *наляже (тьма) – примчить (вітер) – буде битися – буде кричати – справлятиме (бенкет) – та триразовим повторенням «завтра».* Дивовижною є поява римованих молитовних тирад у мить найвищого емоційного напруження: *«Завтра, може, загибель / моє життя не мине. / В чистій молитві своїй / Згадай мене!».*

У 1947 р. в мюнхенському журналі «Арка» було опубліковано збірник поезій «Дияболічні параболи» під вигаданим ім'ям Порфирій Горотак (колективний псевдонім Л. Мосендза та Ю. Клена), куди увійшла добірка ліричних мініатюр «Хинські катрени Танг». Не відразу цю поетичну загадку розгадано як літературну містифікацію [див. 3, с. 302-

303]; водночас саме в ній Л. Мосендз – одноосібний автор катренів – показує себе досвідченим знавцем китайської культури та літератури.

Твори Л. Мосендза, виконані в техніці танського катрена, подібні до вишуканих мініатюр знаменитих китайських художників. Тому вони є не лише стилізаціями, а й виразниками *ідеї* картини, яка, мов сувій гохуа, повільно розгортається в часі та просторі. Подібний принцип живописання реалізується у поезії «Гірська відповідь»:

*Ви запитуєте мене, чом я сиджу на блакитній горі.*

*Без відповіді сміюсь я, мирний серцем:*

*Квіти, що облетіли, вода, що відтекла, все це йде й минає.*

*Це тут є мій Всесвіт, байдужий до світу людей [2, с. 54].*

Наведений чотиривірш можна сприймати і як переклад з Лі Бо, й як своєрідну (з дотриманням далекосхідної традиції) танку-відповідь на послання середньовічного китайського поета «Сам-один сиджу на горі Цзінтін». Відкидаючи метричну структуру та римове оформлення танського катрена, іншими словами – перетворюючи його на верлібрід, Л. Мосендз надає віршовим стилізаціям особливої медитативної й водночас розмовної інтонації, на яку в автохтонній китайській поезії працює чергування чотирьох тонів, різних за висотою й тривалістю.

Український митець поєднує медитативний та розмовний елементи вільної віршової форми в жанрі метафоричної присвяти:

*Соромливий лелеко, друже самотньої хмарки,*

*Чому ви цураєтеся людей?*

*Немає вам притулку, хоч десь, між Плодючої Землі,*

*Є вже відоме місце, де кінчається світ*

(удаваний автор – поет VIII століття Лю Чанг Кінг. 2, с. 55).

Вільна віршова форма, до якої вдається український лірик, додає цитованій поезії філософського настрою, що дозволяє говорити про наявність у ній елементів імпресіонізму та символізму.

Є в добірці Л. Мосендза й варіація на тему «Поетичне мистецтво»:



*Шукати свій стиль, збирати свої речення, як сивий дослідник хробачків.  
Поранковий місяць, перед шторою, висить яснівою аркою.  
Чи не бачите ви, рік за роком, на широких морях,  
Як письменство оплакує свою долю в осінньому вітрі?*

[«автор» – Го Лі. У садку півдня. 2, с. 54-55].

Мотив пошуку перегукується з конфуціанським ученням, згідно з яким «поезія – це те, що передає волю в словах» [14, с. 108]; зокрема, її стверджували як символ прекрасного, здатного подолати зло в душі. Краса простого – передусім: просте первинне щодо розмальованого, біле первинне щодо багатобарвного [14, с. 110], й цю думку провадить Л. Мосендз як пошук саме «свого» стилю, збір «своїх» речень.

Аналогічні правила створення власного стилю в пізньому вірші «Митець» (сер. 1940-х рр.) обстоює Т. Осьмачка. Спираючись на почутий у приватній розмові, а згодом винесений в епіграф вислів *на її добру славу впала тінь* (підкреслення моє. – Н.Н.), автор намагається розгадати внутрішню форму згаданого фразеологічного звороту:

*... коли ти спостережеш маленьку дівчинку,  
Що сидить на городі  
І стирає маленькою ручкою на землі  
Від колосочка тінь...,*

ідучи від прямого значення образу *тіні*, який у фразеологізмах має узвичаєно негативну конотацію (*кинути тінь на когось; бліда тінь; лишатися в тіні*). Обґрунтовуючи природу архетипу тіні, К.-Г. Юнг писав: «Тінь персоніфікує все, що людина відмовляється визнавати в самій собі, й усе, що вона прямо чи опосередковано в собі пригнічує... [Водночас] тінь включає низку позитивних якостей, наприклад реалістичне сприйняття дійсності, творчі імпульси тощо». Тому в поезії Осьмачки образ тіні отримує тлумачення позитивне – вона стає символічним *alter ego* митця, помічником у творчості:

*... а потім / Бачиш, як вона починає здивовано помічати,*

*Що... кожна річ навколо себе має тінь, яку ніяк*

*Не можна стерти ручкою – то ти митець [10, с. 220].*

Вірш Є. Маланюка з доволі цікавим жанровим визначником «Нью-Йоркські стенограми» (1952-1953) завдяки своєму переважно ямбічному ритмові та вітменівській епічності вислову має характер драматичної поеми, де головними дійовими особами – адресатами ліричного персонажа – є День і Ніч, а сценічним майданчиком – Нью-Йорк зі «злыми координатами авеню і стрітів». У розміреній зміні пір дня, з приходом «невблаганної» ночі, інтонація внутрішнього голосу оповідача несподівано виходить за межі п'ятистопного ямба у верлібр:

*... А там,*

*Далеко-далеко,*

*Через океани, моря і гори,*

*За руїнами вбогої Європи –*

*– В лісах зеленої Шумави –*

*– Сольвейг!*

*Її далекий спів,*

*Що ледве вгадується,*

*Ледь бринить [5, с. 486].*

Проте видіння – ібсенівська Сольвейг, яка, волею оповідача, співає славнозвісну пісню в лісах Шумави, – утрачає своє романтичне звучання внаслідок іронічно показаного «зіткнення» персонажа ще з одним романтиком – Едгаром По: саме він (а не Крук) «вихаркує... зітлілим перегаром / Одне-єдине слово: / *Nevermore*». Та навіть це провіщення невідворотності приводить ліричного героя до катарсису: «ще в серці зморенім горить мета».

Отже, головними мотивами «материкових» верлібрів та верліброїдів 1940-1950-х років є сон, спогад, ностальгія. Значною мірою це пов'язано з часом написання віршів (за винятком «Бабуні-трави» А. Малишка, усі їх було написано під час Другої світової війни), і саме верліброва форма

дозволила надати ліричній розповіді умиротвореності, спокійної інтонації, які стали символами розради у воєнному лихолітті.

Розважлива філософічність, культурологічне наповнення поезії притаманне верлібристиці поетів української діаспори. У їхніх творах більш очевидною є алюзійність, іронічні акценти, суміщення різних оповідних площин, інтертекстуальна гра, що їх згодом визнаватимуть типологічними рисами постмодернізму.

Водночас у 1940-1950-х роках сакральний, зокрема міфічний, першоелемент вільновірша набагато сильніше виявляється через слово (зокрема в застосуванні природних і релігійних концептів). Як у «материкових», так і в «діаспорних» поетів він постає прихованою метафорою «Природа-Храм», де ознакою священнодійства є поетична творчість. Спільною формозмістовою рисою розглянутих віршів є онірично-ностальгійна медитативна інтонація, через яку архетипи українського світогляду інтегруються в загальнокультурний макрокосмос.

Вільновіршові картини світу в творах української літератури, зокрема окресленого у роботі періоду, формуються на основі синтезу численних жанрово-стильових, образних, композиційних, лексико-граматичних, семантичних домінант і відтак поєднуються концептом «свободи» як можливістю вільного добору зображально-виражальних засобів. Такий підхід визначає іманентність верлібру українській поезії, стверджує спадкоємність його традицій від кінця XIX століття до сьогодення.

### **Література:**

1. Голомб Л.Г. Поетична творчість Федора Потушняка : монографія / Л. Голомб. – Ужгород: Гражда, 2000. – 100 с.

2. Горотак Порфирій. Хинські катрени Танг / Порфирій Горотак (Леонід Мосендз, Юрій Клен) // Арка. Література. Культура. Мистецтво. – Мюнхен, 1947. – Ч. 2 (лютий). – С. 54-55.
3. Качуровський І. Генерика і архітектоніка: у 2-х кн. / І. Качуровський. – Кн. 2. – К.: Видавн. дім «КМ Академія», 2008. – 365 с.
4. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ ст.: навч. посібник / Н. Костенко. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2006. – 287 с.
5. Маланюк Є. Поезії / Є. Маланюк. – К.: Дніпро, 1992. – 657 с.
6. Малишко А.С. Зібрання творів: у 10-ти т. – Т. 3 / А. Малишко. – К.: Дніпро, 1973. – 339 с.
7. Мойсієнко А.К. Традиції модерну і модерн традицій / А. Мойсієнко. – Кн. 1. – Київ-Ужгород, 2001. – 80 с.
8. Науменко Н.В. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру: монографія / Н. Науменко. – К.: Видавництво «Сталь», 2010. – 518 с.
9. Орест М. Держава слова : вірші та переклади / М. Орест ; [упор. та авт. передм. С. Павличко]. – К.: Основи, 1995. – 526 с.
10. Осьмачка Т. Поезії / Т. Осьмачка ; упоряд. та примітки Л.Р. Світайло ; передм. М. Жулинського. – К.: Рад. письм., 1991. – 252 с.
11. Потушняк Ф.М. Мій сад : поезії / Ф. Потушняк ; упоряд., передм. та примітки О.М. Федаки. – Ужгород: Гражда, 2007. – 576 с.
12. Тичина П.Г. В серці у моїм... Вірші та поеми / П. Тичина ; передм. Л. Новиченка. – К.: Дніпро, 1971. – 304 с.
13. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальних вищих закладів / А. Ткаченко. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
14. Shu Jing Kong Zhuan / Shi San Jing Zhu Shu. Beijing, 1957. Di 1 ben. 575 ye. (Китайською мовою).