

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГАГАРА ВІКТОРІЯ СЕРГІЇВНА

УДК 821.161.2-1.09"19":801.6(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

УКРАЇНСЬКИЙ ТОНІЧНИЙ ВІРШ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:
ДОЛЬНИК, ТАКТОВИК, АКЦЕНТНИЙ ВІРШ

10.01.01 - українська література

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата філологічних наук*

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ /Гагара В. С./

Науковий керівник – Бернадська Ніна Іванівна, доктор філологічних наук, професор

Київ - 2024

АНОТАЦІЯ

Гагара В. С. Український тонічний вірш другої половини ХХ століття: дольник, тактовик, акцентний вірш. - Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 “Українська література”. - Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 2024.

У дисертації здійснено комплексне віршознавче дослідження українського тонічного вірша другої половини ХХ століття. На основі аналізу понад 2000 віршів 109 українських поетів зібрано унікальний ритмічний корпус, що охоплює метричні різновиди дольника, тактовика та акцентного вірша. Здійснено типологізацію та систематизацію цих форм, виявлено їх частотність, діахронний розвиток і стилістичну функцію в ліриці кількох поетичних поколінь, починаючи з шістдесятників та закінчуючи дев'ятдесятниками.

У роботі визначено ознаки українського літературного тонічного вірша, його співвідношення з силабо-тонічною традицією та верлібром. Показано, що тоніка в українській поезії не є периферійним явищем, а має сталу традицію, починаючи від Лесі Українки та Івана Франка, через футуристів і неокласиків — до модерністів і постмодерністів кінця ХХ століття. Доведено, що тоніка є органічним явищем в українській ліриці, оскільки її джерела закладені ще в усній народній творчості та в ліро-епічній традиції української середньовічної літератури. Тонічна система виявлена як гнучка, багатоваріантна структура, що зазнає еволюції у внутрішній формі (від дольника до акцентного вірша) та зовнішній взаємодії з іншими системами віршування.

Важливим аспектом першого розділу дисертації є теоретичне осмислення тонічного вірша українськими віршознавцями, а також з'ясування базових засад, що сформувалися у взаємодії трьох віршознавчих шкіл - київської, чернівецької та волинської. Простежено еволюцію уявлення про тонічний вірш від ідей Б. Якубського, М. Йогансена, Б. Ковалевського, Г.

Сидоренко, І. Качуровського до сучасних науковців - Н. Костенко, Б. Бунчука, Ю. Коваліва, А. Ткаченка, Н. Гаврилюк, О. Бросаліної, Я. Ходаківської, В. Соловія та інших.

У дисертації показано, наскільки детально розробленою є теорія тонічного вірша в українській науці у порівнянні з іноземними дослідженнями: виділено окремі різновиди тонічного вірша, їхні ритмічні форми, виявлено особливості взаємодії тонічного вірша з іншими системами, кількісно чітко визначено межі тонічного вірша.

У процесі дослідження методологічні підходи аналізу тонічного вірша застосовано також до віршів інших систем, що доводить плюривалентність розмірів і систем. Опрацьовано результати досліджень тонічного вірша у поезії кінця XIX - першої половини XX століття та початку XXI століття, а також визначено наукову проблематику українського тонічного вірша, яка залишається предметом полеміки та дискусій в наукових колах.

У другій частині дисертації зосереджено увагу на малодослідженій ділянці українського віршування - українському тонічному вірші в ліриці другої половини XX століття. Детально пропрацьовано тонічний вірш у творчості окремих поетів, проаналізовано поетичні антології зазначеного періоду. У результаті цього виявлено особливості тонічного вірша на кожному етапі його існування впродовж половини століття, його репрезентованість, кількісні та якісні показники, зв'язки з іншими метричними системами та тенденції розвитку.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що

- уперше описано внесок українських віршознавців та зокрема віршознавчих шкіл у розвиток вчення про тонічний вірш;
- виявлено загальнонаціональні тенденції зростання/спаду частоти тонічного вірша у різні десятиліття другої половини XX століття;
- проаналізовано ідіостилі поетів із точки зору переваги тих чи інших тонічних форм;
- введено в науковий обіг нові матеріали і спостереження з метою

подальшого формування повного корпусу української ритміки ХХ століття.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів

- у підготовці фахових курсів з віршознавства, поетики, літературної майстерності;
- у написанні підручників, методичних рекомендацій для викладачів та студентів;
- у подальших метричних і стилістичних дослідженнях української поезії;
- у літературно-критичній практиці та поетичній творчості.

Дисертація містить також методологічні орієнтири для розрізнення дольника, тактовика і акцентного вірша та критерії для їх ідентифікації в текстах української поезії. Окрему увагу приділено постатям Василя Голобородька, Івана Драча, Ліни Костенко, Василя Герасим'юка, Тараса Федюка, Ігоря Римарука, Юрія Андруховича, Віктора Неборака, Олександра Ірванця, Сергія Жадана.

Ключові слова: український тонічний вірш, дольник, тактовик, акцентний вірш, версифікація, українська поезія ХХ століття, метрика, ритміка, ідіостиль, літературний процес, віршознавство, верлібр, ритмічний корпус.

Список публікацій здобувача

1. Nahara V. Characteristics of the Ukrainian Dolnyk (Origins, Development, and Research of Accentual Verse in Ukrainian Verse Theory Based on 20th-Century Ukrainian Poetry). *Annali d'Italia*. No61 2024. P. 74 - 77.
2. Афанасьєва В. Авангардистський тип тонічного вірша в ранній поезії Андрія Чужого. Діалог з Михайлом Семенком (на прикладі віршів Андрія Чужого “Мій портрет” та “Ми з Семенком на смітнику”). *Літературознавчі студії*. Випуск 37. Частина 1. К.: ВПЦ “Київський університет”, 2013. С. 15 — 18.

3. Афанасьєва В. Дольник Василя Герасим'юка в контексті тенденцій вісімдесятиництва. *Слово і час*. 2014. № 10. С. 108-114. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2014_10_15.
4. Афанасьєва В. Дольник як класична тенденція у верлібрі (на прикладі збірки Василя Герасим'юка "Діти трепети"). *Актуальні проблеми сучасного віршознавства*: зб. наук. пр. конференції, присвяченої ювілеєві доктора філологічних наук, професора Наталії Василівни Костенко / упор.: Б. І. Бунчук, В. С. Мальцев. Чернівці: Чернівецький нац. Ун-т, 2012. С. 227 — 235.
5. Афанасьєва В. Дольник як класична тенденція у верлібрі (на прикладі збірки Василя Герасим'юка "Діти трепети"). *Науковий вісник Чернівецького національного університету. Слов'янська філологія*. 2012. Вип. 585-586. С. 102-106.
6. Афанасьєва В. Еволюція двоскладникового компонента у дольнику в українській поезії II половини ХХ століття. *Літературознавчий збірник*. Матеріали міжнародної наукової конференції «Онтологія і поетика: теоретичні та аналітичні аспекти», присвяченої 75-річчю професора М. М. Гіршмана. Вип. 49-50. Донецьк: ДонНУ, 2012. – С. 234-243.
7. Афанасьєва В. Кототоніка та інші віршопосуми: серйозний аналіз "дитячої іронічної поезії". *Науковий семінар: Веселе віршознавство*. Збірник статей, експромтів, віршознавчих переспівів та віршів про вірш / за ред. Н. В. Костенко; упор. О. Г. Бросаліна, В.С. Афанасьєва. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. С. 45 — 52.
8. Афанасьєва В. Методологічні підходи до вивчення вірша на сучасному етапі розвитку українського віршознавства. *Літературознавчі студії*. 2014. Вип. 42(1). С. 44-49. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2014_42%281%29_7.
9. Афанасьєва В. Поезія та футбол. Євро-2012: чемпіонат із віршування. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Мова і вірш: зб.наук.пр. / упоряд.

- Т. П. Левчук. Луцьк: Східноєвроп.нац.ун-т ім. Лесі Українки, 2013. Вип. 16. С. 6 — 16.
- 10.Афанасьєва В. Тактовик: проблеми самовизначення і “внутрішній слух віршознавця” (на прикладі поезії Ліни Костенко). *Віршознавчий семінар*. Ігор Васильович Качуровський (1918 — 2013). In memoriam: зб.наукових праць та спогадів / Упор.: Н. В. Костенко, О. Г. Бросаліна, Н. І. Гаврилюк. К., 2015. С. 46 — 53.
 - 11.Афанасьєва В. Тактовикові ритми у поезії Ліни Костенко. *Літературознавчі студії*. Випуск 45 К.: ВПЦ “Київський університет”, 2015. С. 3 — 7.
 - 12.Афанасьєва В. Тенденції українського дольника 1980 — 1990-х рр. *Український дольник: Колективна монографія* / за ред. Н. В. Костенко; упор. О. М. Собачко. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. С. 245 — 279.
 - 13.Афанасьєва В. Трансформація палітри ритмічних форм у творах Івана Драча. *Віршознавчий семінар*: з нагоди 90-річчя від дня народження Ігоря Качуровського: зб.наук.пр. / упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. К., 2009. С. 56 — 60.
 - 14.Гагара В. Василь Голобородько – майстер некласичних віршових форм: віршознавчий аспект. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. № 2(34) (2023). С. 21 - 24.
 - 15.Гагара В. Внесок Наталії Василівни Костенко у розвиток вчення про український тонічний вірш. *Віршознавство. Поетика. Віршостилістика*. In memoriam Наталії Василівни Костенко (20.01.1941 - 27.02.2024). Збірник матеріалів Всеукраїнського віршознавчого семінару імені Наталії Василівни Костенко. Київ, 15 жовтня 2024 р. Київ: ВД Дмитра Бураго. С. 28 — 38.
 - 16.Гагара В. Тактовик у творчості поетів-”бубабістів”. *Віршознавчий семінар*. Український тонічний вірш: Дк, Тк, Акц, В.в. Тактовик: типологія форм:

Збірник наукових праць / Упор.: Н. В. Костенко, Н. І. Гаврилюк, О. Г. Бросаліна. К., 2017. С. 54 — 60.

17. Гагара В. Тонічні тенденції у творчості поетів-силабістів. *Українська версифікація: питання історії та теорії*. Збірник праць Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої ювілеєві доктора філологічних наук, професора Наталії Василівни Костенко / упор.: Б. І. Бунчук, Р. В. Пазюк. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 185 - 195.

SUMMARY

Hahara V. S. Ukrainian Tonic Verse of the Second Half of the 20th Century: Dolnyk, Taktovyk, Accentual Verse. PhD thesis in Philology. Specialty 10.01.01 – Ukrainian Literature. Taras Shevchenko National University of Kyiv.

The thesis will be defended at the specialized academic council of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Kyiv, 2024.

This dissertation presents a comprehensive versological study of Ukrainian accentual verse of the second half of the 20th century. Based on the analysis of over 2,000 poems by 109 Ukrainian poets, a unique rhythmic corpus was compiled, encompassing metrical variants of dolnyk, taktovyk, and accentual verse. The study offers a typology and systematization of these forms, identifies their frequency, diachronic development, and stylistic functions in the lyric poetry of several generations—from the Sixtiers to the Nineties. The features of Ukrainian literary accentual verse, its relationship with the syllabo-tonic tradition and free verse, are defined. It is demonstrated that accentual verse in Ukrainian poetry is not a marginal phenomenon, but rather a stable tradition rooted in oral folklore and the lyric-epic heritage of medieval Ukrainian literature. The accentual system is identified as a flexible, multi-variant structure that evolves both internally (from dolnyk to accentual verse) and externally through interaction with other systems of versification.

The first chapter outlines the theoretical understanding of accentual verse in Ukrainian versology and presents the foundational principles shaped by three major scholarly schools—Kyiv, Chernivtsi, and Volyn. It traces the evolution of views on accentual verse from Borys Yakubsky, Maik Yohansen, Borys Kovalevsky, Halyna Sydorenko, and Ihor Kachurovsky to contemporary researchers such as Natalia Kostenko, Borys Bunchuk, Yuriy Kovaliv, Anatolii Tkachenko, Nadiia Havryliuk, Olena Brosalina, Yaryna Khodakivska, Vasyl Solovii and others. The dissertation demonstrates how thoroughly the theory of accentual verse has been developed in Ukrainian scholarship compared to international research: the main types and rhythmic patterns of accentual verse are clearly classified, its interactions with other verse systems are analyzed, and quantitative boundaries are precisely defined.

The study also applies the analytical framework of accentual verse to poems written in other systems, enabling a deeper understanding of their tonicity and revealing the plurivalence of metre and verse systems. The existing research on accentual verse, particularly its manifestations in poetry from the late 19th to early 21st century, is reviewed; current scholarly debates and unresolved issues are also outlined.

The second part of the dissertation focuses on a previously understudied area—Ukrainian accentual verse in the lyric poetry of the second half of the 20th century. It includes detailed analyses of the works of prominent individual poets and anthologies from that period. This has made it possible to trace the features of accentual verse at each stage of its development over fifty years, its degree of representation, quantitative and qualitative indicators, interactions with other metrical systems, and general developmental trends.

The scientific novelty of the dissertation lies in:

- the first in-depth description of the contribution of Ukrainian scholars and versological schools to the development of accentual verse theory;
- the identification of national trends in the rise and decline of accentual verse across different decades of the second half of the 20th century;
- the analysis of individual poet's idiostyles in terms of their preferred accentual forms;
- the introduction of new data and observations into scholarly circulation for the purpose of compiling a comprehensive corpus of Ukrainian poetic rhythm in the 20th century.

The practical significance of the research lies in its potential use in:

- developing specialized university courses in versology, poetics, and literary craft;
- creating textbooks and teaching materials for lecturers and students;
- advancing further metrical and stylistic studies of Ukrainian poetry;
- informing literary criticism and poetic writing.

The dissertation also offers methodological guidelines for distinguishing

between *dolnyk*, *taktovyk*, and accentual verse, and criteria for identifying them in Ukrainian poetic texts. Particular attention is devoted to the works of Vasyl Holoborodko, Ivan Drach, Lina Kostenko, Vasyl Herasymiuk, Taras Fediuk, Ihor Rymaruk, Yurii Andrukhovych, Viktor Neborak, Oleksandr Irvanets, and Serhii Zhadan.

Keywords: Ukrainian tonic verse, *dolnyk*, *taktovyk*, accentual verse, versification, 20th-century Ukrainian poetry, metrics, rhythmic, *idiostyle*, literary process, verse studies, free verse, rhythmic corpus, poetic tradition, postmodernism.

ЗМІСТ**АНОТАЦІЯ**

2

ВСТУП

13

Список умовних скорочень

22

Розділ I. Теоретичні засади тонічного віршування в українській віршознавчій науці: здобутки та перспективи досліджень

23

1. Теоретичне осмислення тонічного вірша та внесок українських віршознавчих шкіл у його дослідження

23

2. Поняття тонічного вірша в українській та зарубіжній віршознавчій науці

33

3. Теоретичні засади тонічного вірша. Тонічний вірш на помежів'ї з іншими системами віршування

35

3.1. Тонічний вірш на помежів'ї з силабікою

37

3.2. Тонічний вірш на помежів'ї із силабо-тонікою

55

4. Походження й розвиток українського тонічного вірша. Різновиди та підходи до його класифікації

57

4.1. Витоки та генеза українського тонічного вірша

57

4.2. Підходи до класифікації тонічного вірша

64

4.2.1. Дольник

67

4.2.2. Тактовик

73

4.2.3. Акцентний вірш

77

5. Результати досліджень українського тонічного вірша першої половини XX - початку XXI століття

79

6. Наукова проблематика тонічного вірша

85

7. Висновки до Розділу 1.

89

Розділ II. Тонічний вірш у творчості українських поетів другої половини XX століття: метричний репертуар, тенденції, ключові постаті.

92

1. Тонічний вірш українських поетів-шістдесятників.

92

	12
1.1. Метричний репертуар тонічного вірша у творчості поетів-шістдесятників за антологією Б. Кравціва.	92
1.2. Трансформація тонічного вірша Івана Драча	99
1.3. Тактовик у поетичній творчості Ліни Костенко	104
2. Тонічний вірш у творчості українських поетів 1970-1980-х років	110
2.1. Метричний репертуар тонічного вірша у творчості поетів 1970-1980-х років за антологією І. Римарука	110
2.2. Позаверлібровий тонічний вірш Василя Голобородька	120
2.3. Ритмічні форми дольника в контексті тонічного вірша у творчості Василя Герасим'юка	130
2.4. Ритмічні форми дольника в контексті тонічного вірша у творчості Тараса Федюка	137
2.5. Ритмічні форми дольника в контексті тонічного вірша у творчості Ігоря Римарука	142
3. Тонічний вірш у творчості українських поетів 1990-тих років.	147
3.1. Метричний репертуар тонічного вірша у творчості поетів-дев'ятдесятників за антологією А. Кокотюхи	147
3.2. Ритмічні прояви та неоднозначності тлумачення тактовика на прикладі творчості поетів-засновників літературного угруповання "Бу-Ба-Бу"	152
3.3. Тонічний вірш Сергія Жадана у дослідженнях українських віршознавців: вікно у початок ХХІ століття	159
4. Висновки до Розділу II.	162
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	165
Список використаних джерел	170
Додатки	186

ВСТУП

Ця наукова дисертація покликана визначити основні засади та тенденції розвитку українського тонічного вірша другої половини XX століття, його форми та варіанти й продовжити віршознавчі дослідження попередніх періодів, заповнивши цю прогалину у теорії українського вірша. Головним чином у роботі зосереджено увагу саме на тонічному вірші, позаяк саме ця ритмічна система є маловивчена, але водночас перспективна та найяскравіше стала проявлятися саме у поезії XX- початку XXI століття.

Цю працю я присвячую пам'яті видатної віршознавиці, доктора філологічних наук, професорки і першої наукової керівниці цієї роботи - Наталії Василівни Костенко.

Актуальність дисертації визначається малодослідженістю саме українського тонічного вірша, початковим етапом розвитку теорії про тонічний вірш в Україні, цікавістю до практикування такої ритмічної системи у сучасних українських поетів, а відповідно - потребою в обґрунтуванні його теоретичних засад, форм, тенденцій та перспектив, а також у відсутності комплексного дослідження тонічного вірша саме цього періоду в українській поезії - другої половини - кінця XX століття. До окремих аспектів цієї теми (зокрема окремих розмірів, ритмічних форм, проявленості їх у творчості окремих поетів) звертаються у своїх наукових розвідках деякі сучасні віршознавці, а тому ще актуальнішою стає необхідність у систематизації цього матеріалу, в узагальненні підходу до дослідження матеріалу українських поетів цього періоду, у встановленні взаємозалежностей між формами тонічного вірша та іншими ознаками лірики цього періоду та у здійсненні комплексного діяхронного аналізу в розрізі цієї ритмічної системи. Окрім того, за додаткову мету ставимо продовження роботи українських віршознавців над встановленням унікальності ритміки українського вірша, особливостей його побудови і звучання, доведення його самобутнього шляху розвитку. Сучасний етап становлення української держави вимагає переосмислити власний шлях

розвитку української культури і позбутися імперської залежності та нав'язаної провінційності. Самобутність української поезії та її шлях еволюції стоїть поза сумнівом, але настав час його наукового обґрунтування в розрізі віршознавства.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дослідження здійснювалося протягом 2012-2024 рр. на кафедрі теорії літератури, компаративістики і літературної творчості (після реорганізації – історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості) Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 5 від 18 грудня 2012 року). Тему уточнено на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол №3 від 26 листопада 2024 року).

Мета і завдання дослідження.

Метою дослідження є визначення ритмічного репертуару лірики другої половини ХХ століття, кількісної і якісної частки тонічного вірша в ній, з'ясування особливостей та тенденцій тонічного вірша, його форм і ритмів і, базуючись на цих даних, розширення уявлення про теорію українського тонічного вірша, обґрунтування його самобутності та особливостей.

Реалізація цієї мети передбачає низку **завдань**:

- узагальнити напрацювання українських віршознавців у царині тонічного вірша;
- з'ясувати суть ритмотворчих процесів на помежів'ї систем віршування;
- проаналізувати витоки та природу українського тонічного вірша та підґрунтя його появи в українській поезії ХХ століття;
- систематизувати різні підходи до вивчення тонічного вірша, його визначень та класифікації, а також виявити актуальну наукову

проблематику в дискусіях віршознавців;

- проаналізувати метричний репертуар лірики 60-90-х років XX століття;
- з'ясувати особливості тонічних ритмів у віршах означеного періоду в українській поезії;
- виявити та сформулювати основні тенденції розвитку тонічного вірша в Україні у згаданий період, його форми та особливості.

Матеріал дослідження включає понад 2064 твори 109-ти українських письменників другої половини XX століття, що становить в сукупності складає понад 44168 віршових рядків.

Об'єкт дослідження - ліричні друковані українськомовні поетичні твори письменників 1960-х - 1990-х років, які здебільшого перебували та творили в Україні, опубліковані як в Україні, так і за кордоном, зокрема твори таких відомих українських поетів, як Іван Драч, Ліна Костенко, Василь Голобородько, Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк, Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Олександр Ірванець, Сергій Жадан та багато інших. Отже, до дослідження залучено матеріал 109 українських поетів, проаналізовано 3 антології та 15 авторських збірок, що дає можливість говорити про репрезентативність та об'єктивність отриманих результатів.

Предмет дослідження - український тонічний вірш у поезії другої половини XX століття, зокрема такі його розміри, як дольник, тактовик та акцентний вірш, його ритмічні форми та особливості. У цьому дослідженні не взято до уваги верлібр та поліметричні форми, оскільки вони, на нашу думку, виходять за рамки тонічного вірша та є самостійними системами.

Теоретико-методологічні засади роботи становлять праці таких науковців, як Н. В. Костенко, Б. Якубський, Б. Бунчук, Н. Чамата, М. Сулима, Н. Гаврилюк, О. Бросаліна, О. Башкірова, Ю. Ковалів, А. Ткаченко, Я. Ходаківська,

В. Соловій, О. Кицан, В. Левицький, В. Мальцев, Е. Свенцицька та інших.

Методи дослідження підібрані відповідно до поставлених завдань. У ході написання дисертації використано як загальнонаукові, так і літературознавчі методи, зокрема метрико-статистичний, описовий, порівняльно-історичний, формальний. Метрико-статистичний метод дозволив проаналізувати понад 2000 поетичних творів, виявити частотність, типологію та діахронну динаміку розмірів та ритмічних форм тонічного вірша. Описовий метод сприяв фіксації досягнень віршознавчої науки в галузі тонічного віршування, наукових здобутків віршознавчих шкіл та окремих науковців, визначення формальних ознак різновидів тоніки й уточненню меж між ними. За допомогою порівняльно-історичного методу простежено розвиток наукових уявлень про тонічний вірш, його генезу в українській літературі та еволюцію форм у творчості поетів різних поколінь. Формальний метод забезпечив аналіз ритмічної структури як складника цілісної поетичної форми.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що зазначений масив лірики не аналізувався з віршознавчого погляду в українській науці. Є праці, які досліджують віршознавчий аспект лірики ранішого і пізнішого періоду (зокрема, першої половини ХХ століття - у працях Н. В. Костенко, а з 90-х років ХХ і ХХІ століття - у дисертації В. Соловія та інших науковців). Проблематика тонічного вірша загалом мало досліджена, хоча великий інтерес вона викликала під час віршознавчих та філологічних заходів, починаючи з 2010-х років.

Теоретичне значення дисертації полягає в опрацюванні теоретичних основ українського тонічного вірша (дольника, тактовика, акцентного вірша) на матеріалі української поезії другої половини ХХ століття. Результати дослідження можуть бути використані у подальшому дослідженні українського і світового тонічного вірша, а також у створенні корпусу ритмічних форм, поетичного корпусу та заповнить прогалину у дослідженні українського

тонічного вірша XX - початку XXI століть.

Практичне значення роботи полягає у тому, що результати дослідження можуть бути використані під час розробки курсів “Віршознавство”, “Поетика”, “Теорія літератури”, “Історія літератури” для студентів та аспірантів, у написанні підручників та посібників, а також для вдосконалення художньо-літературної майстерності молодих поетів.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження опубліковані у наукових статтях та презентовані на численних конференціях і семінарах. Дисертація обговорювалася на засіданні кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Основні результати досліджень апробовані на

Міжнародній науковій конференції, присвяченій 75-річчю професора М. М. Гіршмана “Онтологія і поетика: теоретичні та аналітичні аспекти” (Донецький національний університет, 3-4 листопада 2012 року);

III Міжнародній науковій конференції “Мова і вірш” (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 20 - 21 червня 2013 року);

Всеукраїнській науковій конференції “Українська версифікація: питання історії та теорії” (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 29-30 вересня 2016 року);

Всеукраїнському віршознавчому семінарі “Поетичні та віршознавчі заповіді Ігоря Качуровського” (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 28-29 вересня 2018 року);

VII Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених “Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи” (Навчально-науковий інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, 6 – 7 квітня 2023 року).

Окремі висновки дослідження стали матеріалом для таких публікацій:

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Афанасьєва В. Авангардистський тип тонічного вірша в ранній поезії Андрія Чужого. Діалог з Михайлем Семенком (на прикладі віршів Андрія Чужого “Мій портрет” та “Ми з Семенком на смітнику”). *Літературознавчі студії*. Випуск 37. Частина 1. К.: ВПЦ “Київський університет”, 2013. С. 15 — 18.
2. Афанасьєва В. Дольник Василя Герасим'юка в контексті тенденцій вісімдесятиництва. *Слово і час*. 2014. № 10. С. 108 — 114. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2014_10_15.
3. Афанасьєва В. Методологічні підходи до вивчення вірша на сучасному етапі розвитку українського віршознавства. *Літературознавчі студії*. 2014. Вип. 42(1). С. 44 — 49. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2014_42%281%29_7.
4. Афанасьєва В. Поезія та футбол. Євро-2012: чемпіонат із віршування. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Мова і вірш: зб.наук.пр. / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: Східноєвроп.нац.ун-т ім. Лесі Українки, 2013. Вип. 16. С. 6 — 16.
5. Афанасьєва В. Тактовикові ритми у поезії Ліни Костенко. *Літературознавчі студії*. Випуск 45 К.: ВПЦ “Київський університет”, 2015. С. 3 — 7.
6. Гагара В. Василь Голобородько – майстер некласичних віршових форм: віршознавчий аспект. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. № 2(34) (2023). С. 21 — 24.

Статті в іноземних виданнях:

1. Nahara V. Characteristics of the Ukrainian Dolnyk (Origins, Development, and Research of Accentual Verse in Ukrainian Verse Theory Based on 20th-Century Ukrainian Poetry). *Annali d'Italia*. No61 2024. P. 74 — 77.

Статті в інших виданнях:

1. Афанасьєва В. Дольник як класична тенденція у верлібрі (на прикладі збірки Василя Герасим'юка "Діти трепети"). *Актуальні проблеми сучасного віршознавства*: зб. наук. пр. конференції, присвяченої ювілеєві доктора філологічних наук, професора Наталії Василівни Костенко / упор.: Б. І. Бунчук, В. С. Мальцев. Чернівці: Чернівецький нац. Ун-т, 2012. С. 227 — 235.
2. Афанасьєва В. Дольник як класична тенденція у верлібрі (на прикладі збірки Василя Герасим'юка "Діти трепети"). *Науковий вісник Чернівецького національного університету. Слов'янська філологія*. 2012. Вип. 585-586. С. 102 — 106.
3. Афанасьєва В. Еволюція двоскладникового компонента у дольнику в українській поезії II половини ХХ століття. *Літературознавчий збірник*. Матеріали міжнародної наукової конференції «Онтологія і поетика: теоретичні та аналітичні аспекти», присвяченої 75-річчю професора М. М. Гіршмана. Вип. 49-50. Донецьк: ДонНУ, 2012. — С. 234 — 243.
4. Афанасьєва В. Кототоніка та інші віршопосуми: серйозний аналіз "дитячої іронічної поезії". *Науковий семінар: Веселе віршознавство*. Збірник статей, експромтів, віршознавчих переспівів та віршів про вірш / за ред. Н. В. Костенко; упор. О. Г. Бросаліна, В.С. Афанасьєва. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. С. 45 — 52.
5. Афанасьєва В. Тактовик: проблеми самовизначення і "внутрішній слух віршознавця" (на прикладі поезії Ліни Костенко). *Віршознавчий семінар*. Ігор Васильович Качуровський (1918 — 2013). In memoriam: зб.наукових праць та спогадів / Упор.: Н. В. Костенко, О. Г. Бросаліна, Н. І. Гаврилюк. К., 2015. С. 46 — 53.

6. Афанасьєва В. Тенденції українського дольника 1980 — 1990-х рр. *Український дольник: Колективна монографія* / за ред. Н. В. Костенко; упор. О. М. Собачко. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. С. 245 — 279.
7. Афанасьєва В. Трансформація палітри ритмічних форм у творах Івана Драча. *Віршознавчий семінар: з нагоди 90-річчя від дня народження Ігоря Качуровського: зб.наук.пр. / упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. К., 2009. С. 56 — 60.*
8. Гагара В. Внесок Наталії Василівни Костенко у розвиток вчення про український тонічний вірш. *Віршознавство. Поетика. Віршостилістика. In memoriám Наталії Василівни Костенко (20.01.1941 - 27.02.2024). Збірник матеріалів Всеукраїнського віршознавчого семінару імені Наталії Василівни Костенко. Київ, 15 жовтня 2024 р. Київ: ВД Дмитра Бураго. С. 28 — 38.*
9. Гагара В. Тактовик у творчості поетів-”бубабістів”. *Віршознавчий семінар. Український тонічний вірш: Дк, Тк, Акц, В.в. Тактовик: типологія форм: Збірник наукових праць / Упор.: Н. В. Костенко, Н. І. Гаврилук, О. Г. Бросаліна. К., 2017. С. 54 — 60.*
10. Гагара В. Тонічні тенденції у творчості поетів-силабістів. *Українська версифікація: питання історії та теорії. Збірник праць Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої ювілеєві доктора філологічних наук, професора Наталії Василівни Костенко / упор.: Б. І. Бунчук, Р. В. Пазюк. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 185 — 195.*

Особистий внесок здобувача. Дослідження виконане цілком самостійно, результати дослідження отримано без участі співавторів.

На захист винесено такі положення:

1. тонічний вірш в українській літературі має давню традицію (фольклорну та давньокнижну), є органічним для української поезії ХХ -

початку ХХІ століття, існує як ритмічна система у самостійних формах або може бути частиною поліметричних структур;

2. методологічні підходи аналізу тонічного вірша можуть бути використані для аналізу помежівних метричних форм (плюривалетність розмірів і систем);

3. ґрунтовні дослідження українського тонічного вірша розпочалися та активізувались наприкінці ХХ - на початку ХХІ століття завдяки зусиллям науковців кількох віршознавчих шкіл, що згуртувалися навколо провідних університетів, проте системне опрацювання тонічного вірша другої половини ХХ століття довгий час залишалось незаповненою прогалиною;

4. тонічний вірш у II половині ХХ століття активно розвивається, хоч і переживає період витіснення верлібром та частковим поверненням до класичних розмірів порівняно з 1920-ми роками;

5. тонічний вірш 1960-х років становить майже третину репертуару поетів цього покоління, проявляється здебільшого у розмірі дольника (переважно рівноіктового, який тяжіє до класичного вірша), а також тактовика й акцентного вірша (переважно різноіктових, що тяжіють до верлібра);

6. у поезії 1970-1980-х років майже втричі скорочується частка тонічного вірша порівняно з попереднім періодом одночасно з посиленням позиції верлібру, а також зазнаючи його впливу, що проявляється в розхитаності форм тонічного вірша;

7. тонічний вірш 1990-х років повертає частково свої позиції, досягаючи вдвічі вищих, порівняно з попереднім періодом, показників, проте спостерігається розрив між тенденцією дольника до унормованості та розчиненням акцентного вірша у верлібрі.

Структура і обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, 2-х розділів з висновками до них, загальних висновків, списку використаних джерел, який налічує 176 позицій, 9 додатків. Загальний обсяг роботи – 208 сторінок, із них – 168 сторінок основного тексту.

Список умовних скорочень

Акц - акцентний вірш

Акц3 - триіктний акцентний вірш

Ам – амфібрахій

Ан – анапест

Б.в. – білий вірш

Вв - верлібр (вільний вірш)

Д – дактиль

Дк – дольник

Дк3 – триіктний дольник

Дкбц - шестиіктний дольник з цезурою

Кл – класичний розмір

НКл – некласичний розмір

ПК – поліметрична композиція

ПМФ – перехідна метрична форма

Тк - тактовик

Тк3 - триіктний тактовик

Х – хорей

Я – ямб

Розділ I. Теоретичні засади тонічного віршування в українській віршознавчій науці: здобутки та перспективи досліджень

1. Теоретичне осмислення тонічного вірша та внесок українських віршознавчих шкіл у його дослідження*¹

Коли говоримо про тонічний вірш, то маємо на увазі літературний тонічний вірш, що в українській літературі зароджується з розхитування рівностопної силаботоніки в поезії Тараса Шевченка (поява різностопних і вільних дво- і трискладових розмірів, чужорідні іпостаси всередині віршових рядків), постає у формі дольникових ритмів у поезії Івана Франка, Лесі Українки, активно проявляється у творчості поетів початку XX століття та набуває все нових форм у ритміці сучасної поезії.

В українській віршознавчій науці про тонізацію вірша як тенденцію говорив уже Борис Якубський на початку XX століття у своїй книзі “Наука віршування”. Від такого літературного тонічного вірша варто відрізнити народний вірш (народнопісенний вірш), який, за визначенням науковця, заснований на тонічній ритмізації, але, водночас, ще за дослідженням Дмитра Ревуцького, не може бути підданий виразному читанню без музики, співу, оскільки тоді ритміка такого народного вірша порушується [167; 94 - 95]. Отже, говорячи про тонічний вірш в українській поезії XX століття (а зокрема в цьому дослідженні - його другої половини), беремо до уваги саме літературну тоніку, але не можемо оминути і її витоків - частково з української усної народної творчості.

Проте початок 1920-х років - ще надто ранній час для появи теорії тонічного вірша. Борис Якубський, пишучи про нього, здебільшого говорить все ж про силабо-тонічний (вживаючи термін “тонічний” на протизагаду силабічному). Це можна спостерігати і в його аналізі віршів. Візьмімо хоча б ці

¹ Цей підрозділ підготовлено на основі публікації “Внесок Наталії Василівни Костенко у розвиток вчення про український тонічний вірш”[17].

два процитовані віршові уривки (цитата за книгою Б. Якубського):

Ст. Чернецький. В годині сумерку (Львів, 1908) Казали мені люди, що в нову - податись Гадаєте - дорогу. Вже і костюм шиють, Мірт жде, щоби вінком головку вашу вбрати - Все готове... Ще тільки перед світом криють... [167; 103]	М. Семенко Нічно. Плямить лихтарна рама. Ліжко біліє, бо я не сплю. Стихла, промчавшись, улична драма. У-лю-лю. В засипаючу думку Іскри гірляндних слів. Я хочу, щоб мені приснилася Гренландія В бриллянтах безкошмарних снів.. [167; 122]
---	--

Перший уривок Ст. Чернецького Б. Якубський трактує як силабічний вірш, а другий - М. Семенка - як верлібр.

З позиції вже сучасної теорії тонічного вірша помітно, що обидва уривки тонічні. А це дає розуміння того, що на початку ХХ століття теорія тонічного віршування була ще відсутня, а термін “тонічний” вживався також і на позначення силабо-тонічної поезії як найбільш “тонічної” на той час у теорії науки віршування. Водночас вже у книзі Б. Якубського 1922 року (цитуємо за перевиданням 2007 року) з’являється відчуття прогалини в науці, яка трохи із запізненням реагує на появу тонічного вірша у поетів початку ХХ століття, тому на позначення явищ, які не вкладаються в теорію силабо-тоніки, приходять “т. зв. “лейми” або павзи” [167; 117]. Однак, підсумовуючи “питання про суть українського віршування”, Б. Якубський зазначає, що “наші вірші - тонічні вірші, як у більшості сучасних народів” [167; 136]. Ці слова, на нашу думку, означають, що практичний матеріал української поезії для осмислення тонічного вірша вже був, і Б. Якубський передчував зв’язок тогочасної нової поезії з її народними витокami, а з перекладів європейської поезії ставало

зрозумілим, що український тонічний вірш відображає загальноєвропейську тенденцію до тонізації.

На думку Н.В. Костенко, найпершим визначенням тонічного віршування, зокрема, дольника, можна вважати дефініцію Івана Франка, яку він наводив у своїх роздумах про українські поезії Г. Гайне: “Гейне написав сю поему не шкільним розміром, утвореним на подобу греко-римського, а тонічним музикальним. В його куплеті перша і третя стрічка складається з 4-х арзисів (слогів, на котрих тон підноситься); між одним і другим арзисом буває один або два тезиси (слоги, на котрих тон понижується); друга і четверта стрічка має три арзиси з так само довільним числом тезисів” [147; 10]. Таке визначення, на думку Н.В. Костенко, є ні чим іншим, як визначенням дольника.

Напередодні радянських репресій щодо української наукової інтелігенції над питанням сучасного віршознавства встиг розмірковувати у своїй праці “Елементарні закони версифікації (віршування)” український письменник Майк Йогансен, де після опису силабо-тонічних розмірів та побіжного згадування силабіки, говорить про появу вільного розміру, ще не осмисленого наукою віршування, але який вже був у широкому вжитку серед його поетів-сучасників. Вільний розмір, говорить М. Йогансен, перш за все, вирізняється використання нерівних рядків, які “дають 1) змогу швидкувати / замедлювати темп вірша 2) класти наголос на певні місця 3) уникати безглузлого „заповнення“ рядку будь-якими словами, аби тільки „правильний рядок“, що раз у раз є в молодих поетів і є причиною того, що в їх творах більше „води“ аніж змісту” [56; 19 - 20]. З його прикладів і опису бачимо, що йдеться саме про тонічний вірш, зокрема, а отже, тонічний вірш вже активно побутував у практичному арсеналі тодішніх письменників, проте його теоретичне осмислення прийде трохи згодом, за 40 - 50 років потому.

У сучасній віршознавчій науці тонічне віршування - одна з трьох основних систем віршування, поряд із силабікою та силабо-тонікою. Тонічний вірш заснований на тому, що основною одиницею його ритмотворчості є наголос (акцент, ікт). На відміну від силабо-тоніки, де основною метричною

одиноцею є стопа і де чергування наголошених і ненаголошених складів є метрично визначеним, у тонічній системі саме кількість наголосів і характер міжнаголошених (міжіктових) інтервалів стає основою ритмотворення. Як і в інших системах, це зовсім не означає, що кількість наголосів має бути сталою протягом всього вірша: тут поети мають широкий вибір ритмів між рівноіктовими та різноіктовими розмірами від дольників до акцентних віршів.

У 1970 - 80-х роках над теоретичним осмисленням тонічного вірша активно працює викладачка Київського національного університету імені Тараса Шевченка Наталія Василівна Костенко. На той час українська наука не могла бути самостійною та відірваною від московської метрополії, тому й українське віршознавство відштовхувалося від здобутків російської науки. За цих обставин Н. Костенко тісно співпрацювала і спиралася на теорію Михайла Гаспарова, який у своїх працях [36] виділяє вже всі сучасні види тонічного вірша: дольник, тактовик і акцентний вірш. Хоча його класифікація постійно зазнає розвитку і модифікацій, проте саме в його теорії з'являються чіткі дефініції та критерії диференціації усіх форм тонічного вірша.

В Україні Н. Костенко розвиває і локалізує цю теорію. Вона не просто бере теорію російського вірша і підставляє її під український матеріал, а вправно полемізує з колегами, аналізує ритмічну самотність української поезії, шукає її особливості, витоки тонічності в ній (звертається, зокрема, до матеріалу українських дум, над якими працює її колега Софія Грица), а вже за часів незалежної України разом зі своїми колегами, студентами та аспірантами організовує київську віршознавчу школу, яка багато років доволі плідно працює над розробкою української теорії тонічного вірша. Н. Костенко, працюючи ще на матеріалі російської віршознавчої науки, зазначає, що попри те, що “впровадженню стихії чистого тонізму в російську поезію сприяли романтичні дольники західноєвропейських письменників, наслідування античних розмірів, вплив народної поезії” [86; 101], і що схожим шляхом тоніка поширилась і на українських землях, першою зазначає, що “водночас цей процес має яскраву самотність” [86; 101]. Це важливий етап становлення українського

віршознавства як окремішньої науки, яка шукає сили і джерела в собі, і попри схожість процесів розвитку тонічного вірша, доводить українську самобутність цих процесів та свою унікальність.

У 2000-х роках у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка сформувалась потужна віршознавча школа, яка започаткувала проведення спочатку віршознавчих семінарів, а згодом і всеукраїнських та міжнародних віршознавчих конференцій. Так на базі Київського національного університету імені Тараса Шевченка було проведено Всеукраїнську віршознавчу конференцію «Українське віршознавство XX - початку XXI століть. Здобутки і перспективи розвитку» (2009 р., м. Київ), далі передано ініціативу проведення віршознавчих конференцій Чернівецькому національному університету імені Юрія Федьковича (2012 р., м. Чернівці) та Волинському національному університету імені Лесі Українки (2013 р., м. Луцьк). У 2015 році відбулася вже Міжнародна віршознавча конференція «Українське віршування в контексті європейської віршової культури», а у 2016 році - конференція на всеукраїнському рівні знову відбулася у Чернівцях на тему «Українська версифікація: питання історії та теорії». У 2018 році віршознавці зібралися знову на конференцію в Києві, але вже на базі Інституту літератури НАН України.

Після першої конференції 2009 року на організаційних зібраннях киян-віршознавців було взято вектор на дослідження здебільшого саме тонічного вірша. Так було проведено ряд публічних наукових заходів для висвітлення результатів досліджень різних форм тонічного вірша: дольника, тактовика, акцентного вірша, а в подальшому і верлібра як окремої підсистеми.

Перший семінар, присвячений українському дольнику, вдалося перетворити на колективну монографію «Український дольник», яка мала би продовжитися в наступних частинах - «Український тактовик» та «Український акцентний вірш». Проте наступні семінари вилились у дещо скромніші тематичні збірники. Увесь процес курувався Н. Костенко, проте до участі долучалися не лише віршознавці київської школи, а й їхні колеги з

Чернівецького національного університету та Волинського національного університету (раніше - Східноєвропейського).

Паралельно з київською у Чернівцях сформувалась власна віршознавча школа, яку очолює професор Б. Бунчук. Його студенти, а згодом випускники, аспіранти та викладачі університету досить потужно взялися за дослідження українського вірша, сфокусувавшись на поезії XIX - початку XX століття, ретельно опрацьовуючи базу, на якій формувався і тонічний вірш. Зокрема у працях чернівецьких віршознавців досліджувалася силабіка, силабо-тоніка, витоки тонічної системи та вільний вірш. Чернівецькі колеги активно долучаються і до семінарів та конференцій, які організовує київська школа. Зокрема, така співпраця полягала й у проведенні спільних подій, коли віршознавчі конференції «мандрували» з Київського національного університету до Чернівецького національного університету, а згодом гостилися у Волинському національному університеті, і так по колу. Така традиція давала змогу обмінюватися віршознавчим досвідом та розглядати український вірш з усіх поглядів: тонічного, силабічного, силабо-тонічного, поліметричного тощо.

До співпраці також долучилася і волинська група віршознавців (М. Моклиця, О. Кицан, Т. Левчук та ін.), які здебільшого працювали над дослідженням верлібру та українського вірша першої половини XX століття (віршування неокласиків, «празької школи», розвиток сонетних форм, методологічні аспекти віршознавства тощо).

Зокрема, хотілося б зупинитися тут на внеску чернівецьких та волинських науковців у контексті дослідження витоків українського тонічного вірша.

Коли від Н. Костенко надійшло запрошення до Б. Бунчука взяти участь у семінарі про український дольник, а згодом і долучитися до роботи на монографією «Український дольник», він радо погодився, долучивши до цього процесу й колег. Хоча дослідження тонічного вірша і не було їхньою основною темою, та науковці почали шукати дольникові ритми у творчості українських поетів межі XIX - XX століть та початку XX століття, і глибоко дослідили їх у

поезіях Лесі Українки та Дмитра Загула. Досліджуючи переважно силабо-тонічний вірш XIX століття, щось зачепило око віршознавців, зокрема вони помітили, що українська поезія починає розвиватися в абсолютно новому для XIX століття ритмі, а поети пробують нові форми вираження «під знаком модерністських шукань шляхів оновлення української літератури» (за словами В. Мальцева) [147; 326].

Зокрема, Б. Бунчук у своєму підрозділі «Дольникові форми у поетичній творчості Лесі Українки» занурився у питання формування в творчості поетки підґрунтя для розвитку тонічного віршування в українській поезії. Як зазначалося у більш ранній статті «Леся Українка про віршову форму», вибір поетки на користь силабо-тонічної системи був усвідомлений, а дотримання віршової форми в її поезії було скрупульозно вивірено: «поетеса здійснила свій «версифікаційний вибір» на користь силабо-тоніки, вона була добре ознайомлена з технікою віршоскладання, однією з її поетичних вимог було знання елементарних законів версифікації» [12; 188]. Попри це, з дослідження її творчості ми розуміємо, що тонічна система вже вривалася в українську поезію. Б. Бунчук зазначає тут кілька точок входу тоніки в поезію Лесі Українки: «1) «випадкові» дольникові рядки; 2) дольникові верси, навіяні німецькими романтичними дольниками; 3) дольникові рядки, що з'являються під впливом перекладів та переспівів поетеси з античних форм (зокрема гекзаметра) та творенням нею дериватів цих структур». [147; 311]. Таким чином, дольникові ритми в її творчості мали природне походження як одна з тенденцій розвитку ідіостилю, перекладне походження як продовження наслідування ритміки перекладних текстів в оригінальних творах та деривативне (адаптаційне) походження як спосіб локалізувати в українську літературу античні розміри, зокрема, гекзаметр. Дольник природного (авторського) походження розвивався спершу як «трискладова зі змінною анакрузою форма з елементами трискладового дольника» за твердженням Н. Науменко (цитуюмо за текстом Б. Бунчука) або почасти як «заміна дактилічної стопи на хореїчну» за твердженням О. Кудряшової [147; 311]. Проте у творчості Лесі Українки

зустрічаємо і дольники, які не викликають сумніву щодо своєї чисто тонічної природи. Саме за цим критерієм - можливістю подвійного потрактування метру - Б. Бунчук виділяє дольники двох категорій: «безсумнівно дольникові верси» і «сумнівно дольникові верси» [147; 313] (це і «анapestичні з додатковим наголосом на першій стопі», і ті, про які зазначалося вище, що мають не чисто дольникове походження, а можуть тлумачитися і в контексті розхитування трискладових ритмів). Теорія ж іпостас в контексті заміन двоскладниками трискладових стоп, є сумнівною, оскільки тоді більшість тонічних ритмів можна було б пояснити теорією замін, проте при цілісному розгляді віршорядка тонічний розмір є справді окремим явищем, або «реальним ритмічним явищем» (визначення Н. Костенко). Власне, теорію іпостас обґрунтовано критикує Н. Костенко, апелюючи до праці Г. Сидоренко «Від класичних нормативів до верлібру»: «найбільшим гальмом у теоретичних розробках поняття дольника (в працях згаданих науковців) була теорія іпостас [...] Важко встановити, у яких випадках вірш розглядається як власне дольниковий (подеколи тактовиковий), а у яких - з погляду Г. Сидоренко - як «іпостасовий»». [147; 15 - 16]. Теорія іпостас і справді гальмувала розвиток вчення про тонічний вірш як окрему систему та бачення його цілісної природи. Таким чином, після років роботи над тонічним віршем, аналізом все більшого масиву поетичних текстів, виявленням все нових і нових тенденцій, іпостасова теорія критично сприймалася загалом київською віршознавчою школою, що знайшло своє підсумкове закріплення у колективній монографії про український дольник у 2013 році. Проте дактило-хореїчні коливання у творчості Лесі Українки, які ми без сумніву тлумачимо як чисто дольникові, характерні для її адаптації гекзаметра на український мовний і віршовий ґрунт. При чому це проявляється однаково як у перекладних та переспіваних творах античної давнини («Одіссея», «До Італії», «Рігведа», давньоєгипетська лірика тощо), так і в оригінальних творах («Завітання», «Ніобея», «Афра» тощо). Цікавим є також спостереження Б. Бунчука, що дольники у творчості Лесі Українки бувають не лише окремими вкрапленнями дольникових версів у силабо-тонічних розмірах, а й становлять

окремі дольникові розміри: напр., у творах «Зоря поезії», «Ра-Менеїс», «Надпис на стовпі», «Сон», «Земля! Земля!» [147; 324].

Ще одним відкриттям ранньої тоніки стало дослідження поезії Дмитра Загула, здійснене В. Мальцевим та Ю. Прокопчук. Тут науковці прослідковують становлення поета, його розвиток протягом всієї поетичної творчості, що супроводжується зростанням частки дольників у поезії. Важливим є також спостереження, що поява дольників супроводжується розхитуванням не лише класичного ритму творів, а також його строфічної будови та способів римування. Віршознавці виділяють кілька груп нерегулярних дольників у творчості Д. Загула: відкриті нерівнострофічні дольники, що наближаються до верлібрів, строфічні дольники зі змінним римуванням та різноіктові строфічні дольники [147; 330 - 331]. Також важливе спостереження для розуміння природи дольників і зростання зацікавленості ними в українських поетів є те, що, наприклад, Дмитро Загул часто використовував дольникові ритми там, де насправду легше і звичніше було використати класичні ритми, додавши один склад чи змінивши слово [147; 336]. Отож таке використання дольників було усвідомленим і ніби ламало звичну віршову практику, це було намаганням внести щось нове в поезію, зробити ритмічний поворот для реципієнта неочікуваним, незвичним, таким, що запам'ятається своїм новим ритмом.

Представниця волинської віршознавчої групи Олена Кицан також долучилася до творення колективного дослідження українського дольника своїми спостереженнями за дольником Василя Голобородька. Ритміка цього поета завжди тяжіє до вільного вірша, поліметрії (в т.ч. і мікрополіметрії), тому дослідниця доходить висновку про переважання неврегульованих дольників у його творчості, вкраплення іншорозмірних рядків, де дольник - це «динамічна структура, тісно пов'язана із трискладовими розмірами» [147; 377 - 378].

Представники ж київської віршознавчої школи, починаючи з 2010-х років, все більше і глибше занурюються у дослідження саме тонічного вірша, працюючи кожен на своїй ділянці та часом перетинаючись. Більшість досліджень українського вірша XX - початку XXI століть, зокрема й тонічного,

були зроблені за період цих майже 15-ти років, хоча статті 1980-х років авторства Н. Костенко вказують на те, що ця тема визрівала задовго до цього. Після відходу у засвіти Н. Костенко її праця продовжується її вихованцями київської віршознавчої школи, зокрема завдяки організаційним зусиллям Н. Гаврилюк та на базі Інституту літератури НАН України.

Такого рівня розвитку досліджень українського тонічного вірша у 2010-2020-х роках вдалося досягти завдяки потужній синергії кількох віршознавчих наукових осередків у Києві, Чернівцях та Луцьку, а також шляхом активного обміну результатами наукових досліджень на вузькоспеціалізованих віршознавчих конференціях та семінарах, де відбувалися і відбуваються живі наукові дискусії та презентуються дослідження українського вірша різних періодів та різних авторів.

2. Поняття тонічного вірша в українській та зарубіжній віршознавчій науці

Варто зауважити, що донині науковці мають різні погляди на поняття тонічного вірша, проте щодо основних засад їхнє бачення сходиться на тому, що тонічний вірш - це окрема ритмічна система, що ґрунтується на кількості наголосів та розмірі міжнаголошених інтервалів. Проте пропонуємо розглянути різні підходи.

У праці “Мистецтво слова” Анатолія Ткаченка (2003) йдеться про тонічну систему віршування як таку, що “ґрунтується на сумірності наголосів у рядках (ізотонізмі), а також на їх варіативній різномірності - упорядкованій і неупорядкованій” [140; 362]. Отже, автор надає нам широке тлумачення варіативності тонічного вірша, що дозволяє виділити всередині цієї системи його прояви та різновиди.

У “Літературознавчій енциклопедії” за редакцією Юрія Коваліва (2007) тонічна система віршування визначається як “система квалітативного віршування, ритмічність якої ґрунтується не на поділі на стопи, а на сумірності віршових рядків із дотриманням певної кількості наголосів (чергування ненаголошених та наголошених складів) у кожному віршовому рядку (ізотонізм), а також на їх варіативній впорядкованій і неупорядкованій рівномірності” [92; 487].

Отже, українські дослідники розглядають тонічний вірш щоякнайширше, дозволяючи йому бути, проявлятися, не заганняючи його в рамки лише ізотонізму або впорядкованої різноіктності, що віднаходить своє продовження і відображення на практиці та у подальших вузькофахових дослідженнях київської віршознавчої школи.

Цікаво, для порівняння, як спрощено подає визначення тонічного віршування енциклопедія Британіка: “Тонічний вірш — це метрична система у віршуванні, яка ґрунтується виключно на кількості наголосів або акцентованих складів у рядку. У тонічному вірші загальна кількість складів у рядку може змінюватися, доки зберігається задана кількість наголосів. Ця система використовується в германській поезії, зокрема в давньоанглійській та

давньоскандинавській, а також у деяких англійських віршах.” [169]. Важливо зазначити, що англomовна література переважно не диференціює різновиди тонічних віршів, а все разом називає “тонічний (акцентний) вірш” і звертає увагу лише на наголоси і їхню кількість.

Англійський словник літературознавчих термінів подає тонічний (акцентний) вірш так: “Вірш, у якому рядки визначаються кількістю наголошених складів у кожному рядку, а не загальною кількістю складів. У цьому сенсі англосаксонська поезія є тонічною. Можливо, найвідомішим прикладом давньоанглійської тонічної поезії є Беовульф. Хоча силабічний вірш став переважною формою англійської поезії з пізнього середньовіччя, тонічний розмір зберігся в популярних формах, таких як балади та дитячі віршики. На початку XX століття на можливості тонічного вірша звернули увагу багато поетів-модерністів під впливом Джерарда Менлі Гопкінса, який увів термін “стрибковий ритм” для своєї версії тонічного вірша” [168]. Тут ми простежуємо вже і розвиток тонічного вірша в англійській поезії, зокрема, його походження вчені виводять з епічної поеми про Беовульфа, а це VII-VIII століття, що перегукується з давньою українською тонікою у “Словах”, билинах, фольклорному ліроепосі та думах. Та проте до початку XX століття в літературі панував силабічний вірш, а вже з початку XX століття тонічний вірш активно розвивається у творчості сучасних поетів різних країн.

Під час аналізу форм тонічного вірша - дольника, тактовика та акцентного вірша - в сучасному українському віршознавстві ми схильні дотримуватися визначень, які дає Н. Костенко: “Дольник - “вірш, у якому обсяг міжнаголошених інтервалів коливається у діапазоні двох варіантів ($X=1, 2$ склади)””; в тактовику - коливання діапазоні трьох варіантів ($X=1-2-3$ склади, рідше $0-1-2$ склади); в акцентному вірші - більше, ніж три варіанти” [86; 101]. Проте в подальшому в нашій роботі ми простежимо особливості окремих видів тонічного вірша, узагальнивши досвід київської віршознавчої школи.

3. Теоретичні засади тонічного вірша. Тонічний вірш на межі з іншими системами віршування*²

Коли говоримо про різновиди тонічного вірша, то часто доводиться стикатися з такими явищами, як перетікання віршових розмірів з одного в інший, їх двозначне тлумачення, поглинання більш розхитаними розмірами менш розхитаних, що можна зобразити, наприклад, схемою:

[акцентний вірш (тактовик (дольник (силаботонічні розміри)))].

І значно рідше йдеться про те, що перехід між системами так само дуже умовний (до речі, з горішньої схеми вже видно, як стираються межі між тонікою і силаботонікою). На практиці є багато випадків, коли один текст можна по-різному тлумачити в категоріях різних систем. Видатний український літературознавець та віршознавець Ігор Качуровський зазначав про плюривалентність та подібність розмірів, де наводив приклад подвійного тлумачення ритміки “Пісні про мого Сіда”: “різні науковці наводять різне тлумачення: як іррегулярного силабічного вірша (аргентинський професор Роберто Ф. Джусті) та тонічного вірша (Борис Ярхо)” [58; 99]. Можемо лише здогадуватися про причини такої плюривалентності і взаємопроникнення розмірів і систем, проте серед них гіпотетично виокремлюємо такі: фольклорні джерела та фольклорні стилізації в авторських поетичних текстах; літературні імітації та інтертекстуальність; літературна глобалізація і переклади; вимірювання історичних літературних зразків сучасними метричними системами тощо.

Осмислюючи такі маргінальні форми і переходи між системами віршування в діяхронічному розрізі, Борис Якубський зазначав, що “історична еволюція тонізації силабічного вірша така. В найстаріші часи теорія силабічного віршу вимагала конче одного наголосу на передостанньому складі” [167; 100], а згодом це призводить до “звичайного для тонічних віршів

²* Цей підрозділ підготовлено на основі публікації “Тонічні тенденції у творчості поетів-силабістів” [144].

чергування наголосів” [167; 101]. “Силабічні вірші, звичайно тонізовані, панували в нашій поезії від кінця 16-го ст. до доби Котляревського. З того часу замінив їх вірш метро-тонічний” [167; 103] (тут - силабо-тонічний). Про тонізацію силабіки йшлося простішими словами ще у “Граматичі руської мови” Степана Смаль-Стоцького і Федора Гартнера, де наголос визначався як “важна річ”, а особливо - наприкінці віршового рядка. Там же автори поділяють ритми на українські народні, які стали згодом використовуватися і в авторській поезії, та чужі ритми (засновані на квантитативній метриці, що згодом знайшла своє відродження у західноєвропейській поезії у формах силаботоніки) [130; 171].

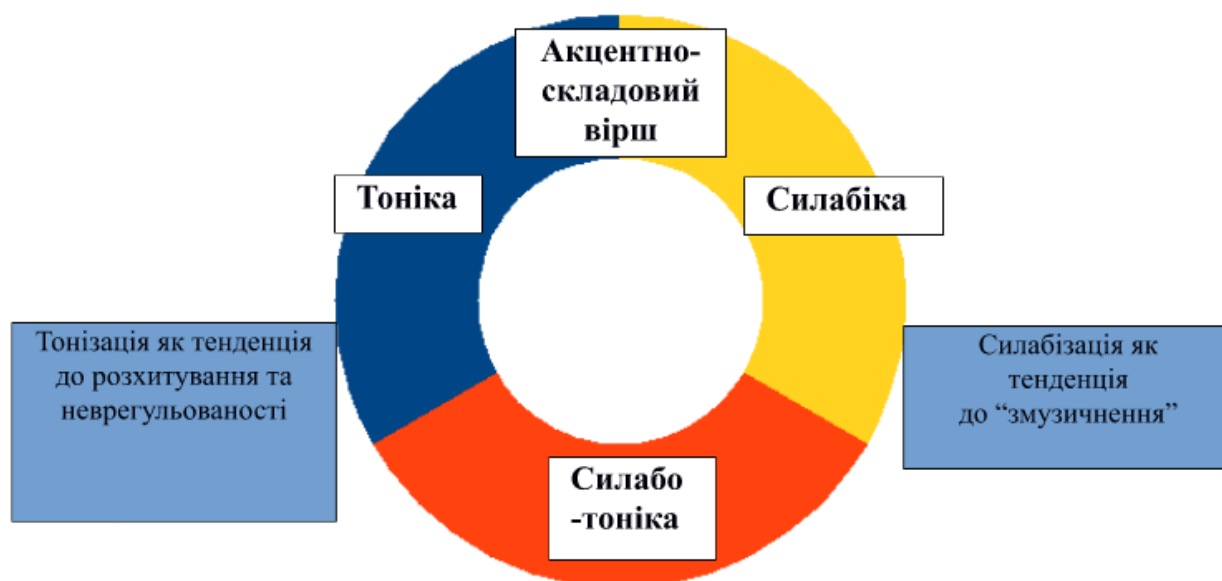
А. Ткаченко, аналізуючи ще фольклорне віршування і витлумачуючи текст стародавньої гаївки “А ми просо сіяли” з погляду усіх трьох систем (силабічної, тонічної та силабо-тонічної), говорить також про те, що в деяких випадках “ усі три підходи є правомірними і ще раз підтверджують феномен плюривалентності, або ж багатовимірності віршованої мови” [140; 366].

Наше завдання тут вбачаємо не у дослідженні усієї парадигми таких помежових форм, а лише окреслення їх можливостей, закладення зерен на наступні дослідження у цій царині та запрошення до більшої дискусії і зміни поглядів. Звісно, щоб не бути голослівними, далі дослідимо кілька прикладів, щоб продемонструвати ці теорії.

Тому, виходячи саме з позицій відкритості до будь-якого результату, до поміркованого узагальнення отриманих даних та лояльності до появи на практиці складних ритмічних хитросплетінь і конструкцій, спробуємо коротко простежити можливості маневрування і перетікання форм з однієї в іншу, їхньої взаємозамінності та природних новоутворень на помежів’ї систем, зокрема тих, що межують з тонікою.

3.1. Тонічний вірш на помежів'ї з силабікою*³

Коли вірш не вкладається у науково обґрунтовані нормативи, а саме — чітко ідентифіковані форми, постає питання не лише визначення його справжньої форми, а й системи, в межах якої шукати його потрактування. Вже неодноразово віршознавці сперечалися про первинну систему українського віршування, про метричну систему фольклорних текстів, про ритміку Шевченкового вірша, що викликав і викликає чималий інтерес. І в кожному з цих випадків висловлювалися протилежні позиції щодо трактування таких віршів з позиції силабіки чи тоніки. Однак часом такого однобічного потрактування буває недостатньо, а особливо, коли силабічний вірш у міру своєї тонізації (розхитування) через нерівноскладові форми наближається до тонічного, а тонічний через втрату чітких декламаційних домінант та “змузичнення” вірша — до силабічного.



Білоруські науковці взагалі почали послуговуватися поняттям “акцентно-складового” вірша. І хоча це поняття етимологічно може бути синонімом до “силабо-тонічного”, та на практиці його автори вкладали в нього суттєво інший, а часом і протилежний зміст. У “Літературознавчому словнику” В’ячеслава Рагойші акцентно-складовий вірш визначається як “вид тонічного

³ Цей підрозділ підготовлено на основі публікації “Тонічні тенденції у творчості поетів-силабістів” [144].

вірша, для якого характерна, окрім однакової кількості акцентів (мовних наголосів), однакова кількість складів у віршових рядках” [119; 12]. Окрім того, автор наголошує, що як кількість складів, так і кількість наголосів може незначним чином змінюватися у межах 1-2. Такий вірш, як правило, римований, строфічної будови і може містити цезуру. Вважається, що він виник у ХІХ столітті на основі поєднання силабічного і народного (зокрема, билинного) вірша. Одним з різновидів акцентно-складового вірша наводиться коломийковий вірш [119; 12]. Та повернімося до початкового визначення такого вірша, в якому білоруські науковці допускають відхилення від ізометрії (ізосилабізму та ізотонізму) в розмірі 1-2 пунктів (складів, наголосів). Таке допустиме відхилення, на нашу думку, є дуже умовним і не до кінця дослідженим. Однак стає зрозумілим, що, попри певну кореляцію наголосів та складів, від принципу ізометризму потрібно було відійти, оскільки поезія, подібно до живого організму, зрідка може розвиватися в суворих рамках нормативу. Тому ключовим тут є не “однакова” кількість наголосів і складів, а певна співмірність (кореляція) основних складових силабічного і тонічного віршів — склади і наголоси (ікти), можливість потрактування вірша у вимірах обох систем, недостатність односистемного (силабічного чи тонічного) підходу для аналізу складної ритмічної організації вірша.

І далі ми спробуємо простежити цю помежівну ритмічну практику на прикладі кількох ключових “силабічних” віх в українській поезії.

Говорячи про силабічний вірш в українській літературі, одразу ж згадуємо відомих поетів-силабістів, творців епохи бароко, Івана Величковського, Лазаря Барановича, Климентія Зиновіїва та інших. Але спробуємо поглянути на вже знайомі нам вірші цих поетів під іншим кутом, і почнемо з Івана Величковського.

Коментуючи загальні версифікаційні особливості однієї з найбільш знакових збірок І. Величковського, дослідниця української метафізичної поезії Оксана Яковина стверджує: “Що ж стосується безпосередньо версифікації, то у книжці “Зеґар цілий і полузеґарик” Іван Величковський користується

класичним силабічним віршем” [166; 154]. Так, на перший погляд і якщо брати поетичний репертуар І. Величковського загалом, з таким висновком важко не погодитися, що науковець аргументовано доводить. Та іноді така установка заважає нам подивитися по-новому на вже добре знайомі поетичні тексти. Зокрема, пропонуємо розглянути детальніше вірш “Минути”.

Як зазначає О. Яковина, “цілий розділ “Минут” створено поліметричним віршем з анафорою “минет / минут”” [166; 156], що, на думку дослідниці, зумовлено самим змістовим наповненням вірша, адже “властивостями світу людини є розмаїтість, відмінність, непостійність, плинність” [166; 155]. Дослідниця розглядає вірш “Минути” з погляду силабіки окремо за кожним розділом, і, відповідно, доходить до висновків, що:

- перший розділ “Минути всіх общие” твориться 6-, 5-, 4-складовими віршами, а “поступове скорочення рядків (6,6,..., 5,5,..., 4,4,...) нагадує семантику початкового “минет”, вказуючи на спливання часу” [166; 156];

- у другому і третьому розділах “Минути злих” і “Минути добрих”, “окрім 4-, 5-, 6- та 11-

складовиків, зустрічаємо ще й 3-, 7-, 8- та 9-складові вірші” [166; 156];

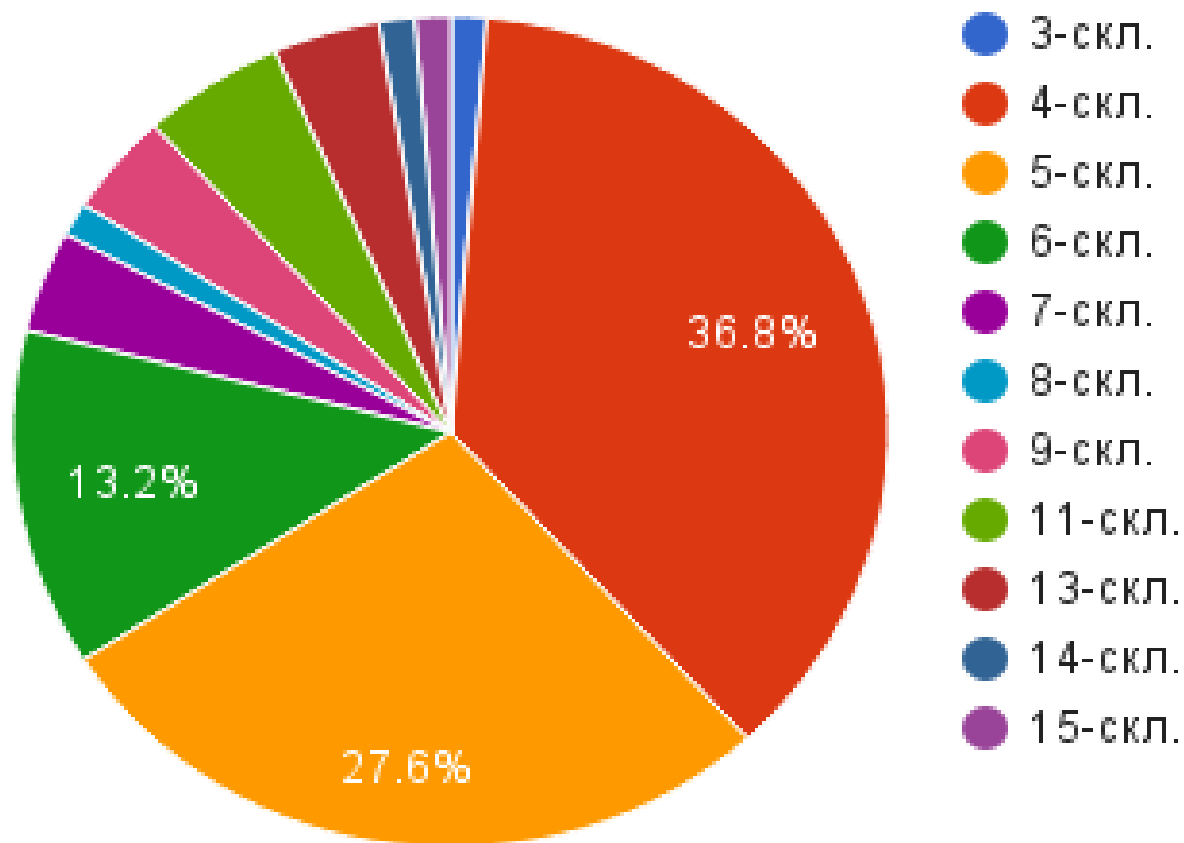
- заключний розділ, аналог музичної коди, - “дистих із 11- та 4-складового віршів” [166; 158].

І хоча загального віршового розміру дослідниця не визначає, певне узагальнення можна прочитати у висновку до розділу “Минути добрих”, який О. Яковина визначає як “фрагмент до неврегульованого нерівноскладового вірша, який тримається на графіці синтаксичної впорядкованості” [166; 156].

Для того, щоб зрозуміти ритмічну природу цього вірша, ми проаналізували цей твір у розрізі усіх трьох систем: силабічної, силаботонічної та тонічної.

Проаналізувавши цей твір з погляду силабіки, також вбачаємо в ньому неврегульований нерівноскладовий вірш з переважанням 4-, 5- та 6-складових віршів (36,8%, 27,6% та 13,2% відповідно), що загалом становить 77,6%, але нерегулярний характер розташування цих віршів точнішого розміру нам не дає.

Силабічний аналіз поезії "Минути..." І. Величковського

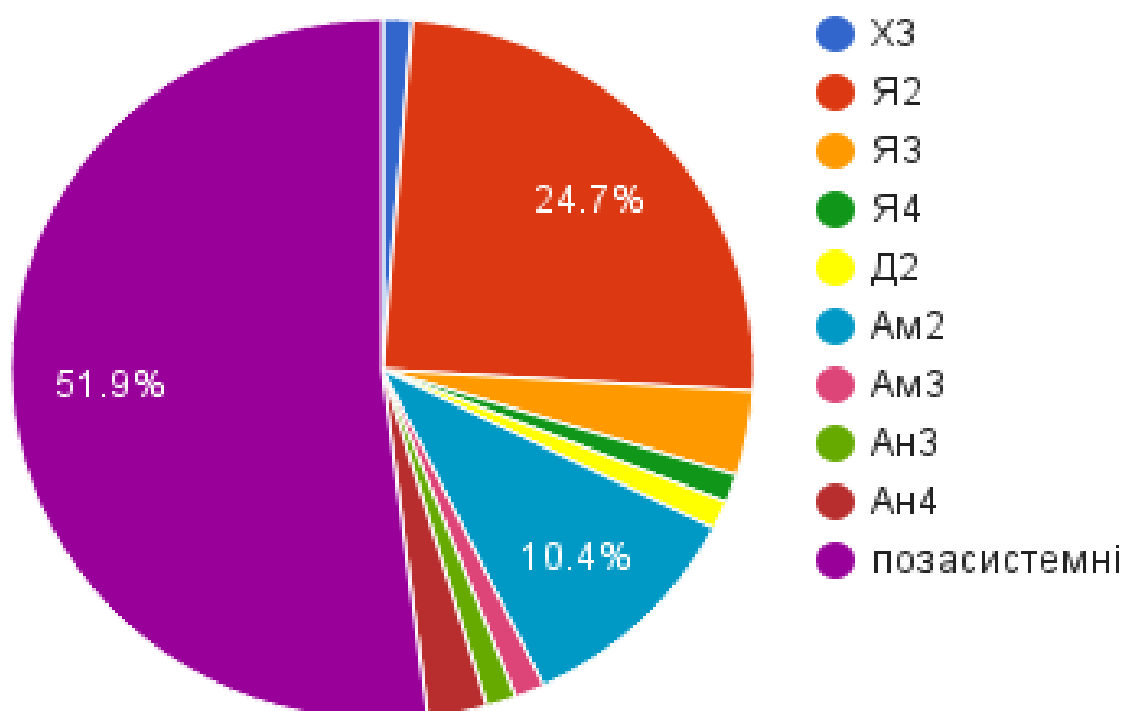


На чому ж тоді тримається ця поезія, і чи справді це лише певні елементи стилістичних фігур (анафори) та “синтаксична впорядкованість”?

Ми проаналізували цей вірш також з позиції силаботоніки та тоніки, і ось до яких результатів це нас привело.

Результати силабо-тонічного аналізу поезії “Минути” досить однозначні: понад 50% віршів — позасистемні, а отже, жоден силаботонічний розмір не переважає. Так, для XVII століття говорити про усвідомлений впорядкований силабо-тонічний підхід ще надто рано, силабо-тоніка в українській літературі як повноцінне явище з’явиться трохи пізніше. Однак великий відсоток Я2 (24,7%) говорить швидше про певне прагнення автора до унормованої тонізації.

Силабо-тонічний аналіз поезії "Минуты..." І. Величковського



Аналіз поезії “Минуты” з погляду тонічного віршування дає цікаві результати: 76,6% тексту написано двоїтковим розміром (умовно можемо говорити про двоїтковий дольник — Дк2), що дає підстави стверджувати про переважання даного розміру і рівнонаголошений розмір усього вірша — Дк2. Окрім того, якщо говорити про двоїтковий розмір, не обмежуючись дольником, то до нього можна долучити й Дк3 в частині його неповнонаголошених форм (умовно все разом може бути різними ритмічними формами Тк2), що разом з Дк2 становитиме 81,8%.

Ця двоїковість відчутна від самого початку “Минут” і до самого кінця:

МѢНУТЫ ВСѢХ.

ОБЩЕ

Минёт младенчество.

Дк2

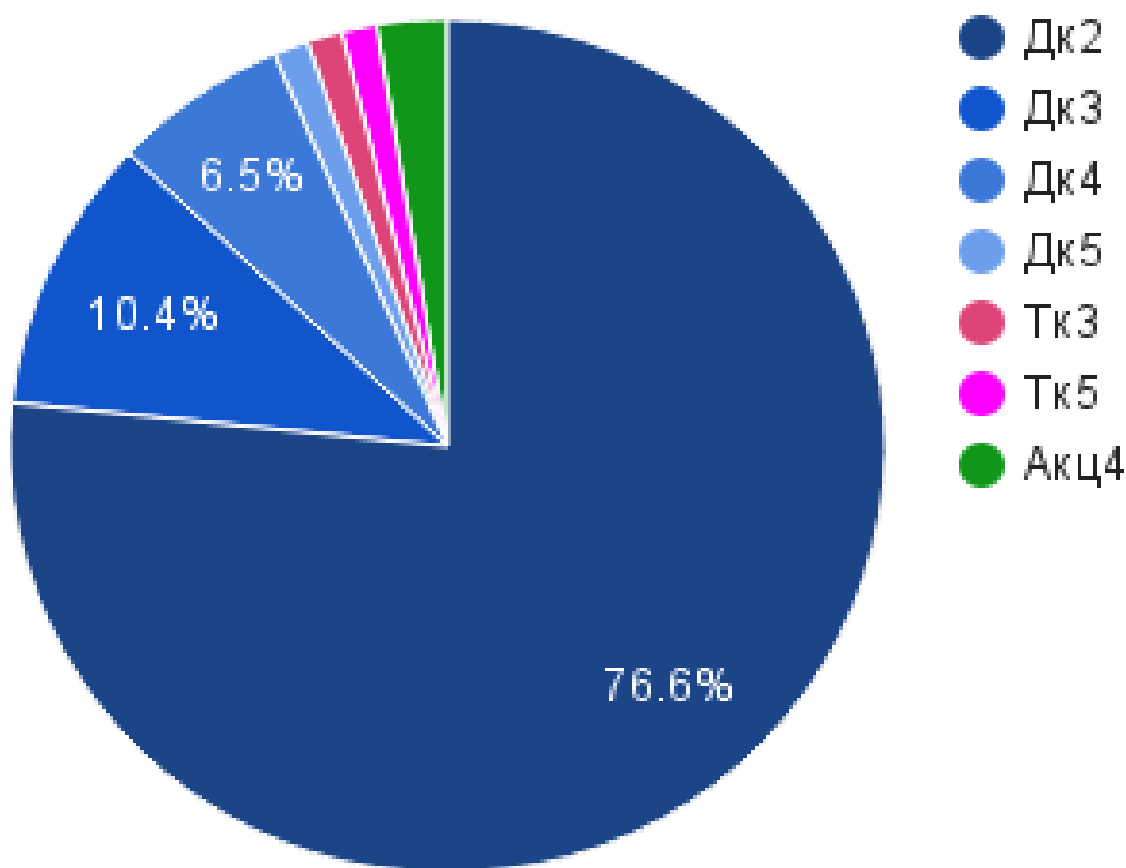
Минѐт отрѹчество.	Дк2
Минѐт юнѹшество.	Дк2
Минѐт мѹжество.	Дк2
Минѐт старѹчество.	Дк2
Минѐт престарѹлость.	Дк2
...	
МИНѹТЫ.	
ЗЛЫХ.	
Минѐт сла́ва.	Дк2
Минѐт богá[т]ство.	Дк2
Минѐт че́сть.	Дк2
Минѐт пѹнство.	Дк2
Минѐт по́мпа.	Дк2
Минѐт го́рдость.	Дк2
...	
МИНѹТЫ	
ДО́БРЫХ	
Минѹт хоро́бы.	Дк2
Минѹт преслѹдовáня.	Дк3 неповнонаголошена форма / Тк2
Минѹт мучѹнѹя.	Дк2
Минѹт бѹ́ды.	Дк2
Минѹт скѹрби.	Дк2
Минѹт слѹзы.	Дк2
...	
[14]	

Водночас, далі ми спостерігаємо ще яскравіші результати: 94,81% твору становить дольник (Дк2, Дк3, Дк4 та Дк5).

Таким чином, серед величезної палітри яскравих віршових форм з творчого доробку поета-силабіста (у своїй перевазі) Івана Величковського

досліджений нами текст проявляє цілком явні тонічні властивості. А отже, розмір поезії “Минути” можна визначити загалом як двоіктівий розмір (а якщо точніше — Дк2). Саме цей ритмічний нюанс — двонаголошеність переважної кількості віршів у творі — поряд з такими його особливостями як синтаксична

Тонічний аналіз поезії “Минути...” І. Величковського



впорядкованість, використання наскрізної анафори надає тексту особливої поетичної форми.

Водночас, в контексті усієї поетичної творчості І. Величковського зовсім заперечувати силабічність “Минут” вважаємо недоцільним, адже загальний силабічний контекст мав свій вплив і на цей твір, як і на збірку загалом. Однак і проігнорувати тонічну основу цього тексту не видається можливим. Саме тому “Минути” І. Величковського — яскравий зразок поезії на помежів’ї метричних систем.

Поряд з цим твором Івана Величковського варто назвати ще один твір знакового поета цієї доби — Климентія Зиновієва - “Рахуба древам розным...”, глибоко досліджений Миколою Сулимою в науковій розвідці “Ще раз про вірш Климентія Зиновієва “Рахуба древам розным...”. Як зазначає науковець, “важливою є й виразна метризація твору, що робить його винятковим серед силабічних творів XVI — XVIII ст.” [137; 240]. І справді, поетично укладена “енциклопедія” дерев складена різними силаботонічними розмірами, і цю тенденцію до тонізації важко залишити поза увагою:

...

Яворына, Сокорына, Ясенина, Яблони́на, (пеон 3-ій)

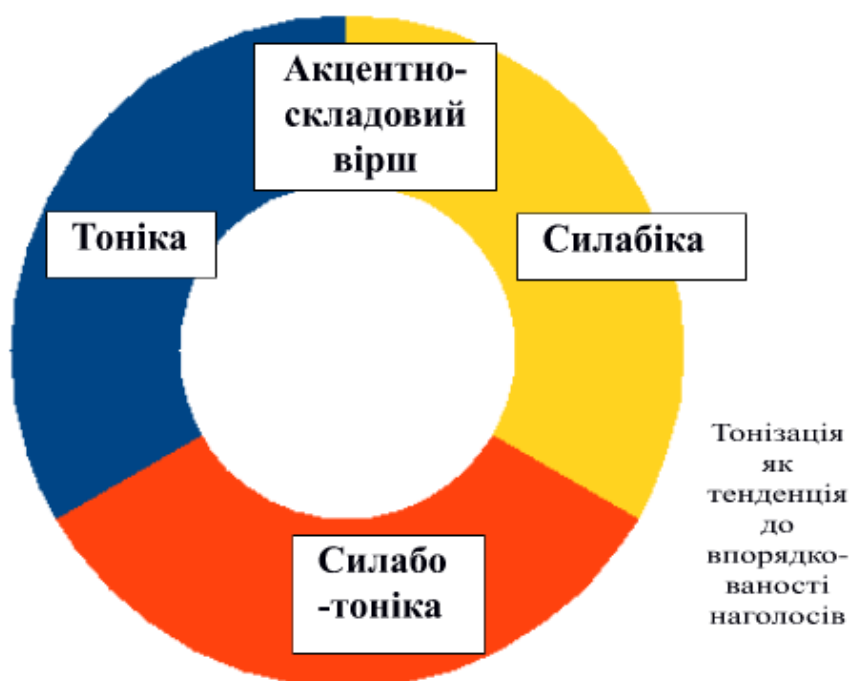
...

Дубына, Грабына, Рябына, Вербына, (амфібрахій)

...

Рожа, Кожа, Можа (хорей) [137; 241 - 242]

Якраз в цьому випадку спостерігаємо інший вимір тенденції до тонізації як тяжіння до силаботонічної упорядкованості наголосів, що можемо проілюструвати так:



Також варто звернутися до силабічних віршів Григорія Сковороди.

Недаремно Л. Ушкалов у впорядкованому ним зібранні творів поета говорить про те, що техніка віршування Г. Сковороди спирається “на досвід попередньої української силабічної поезії” [127; 17], та містить ряд відмінностей, які дають підстави називати “Сад божественних пісень” “садом модерних поетичних форм” [127; 18], а самого Сковороду “одним із найрадикальніших реформаторів українського вірша за всю його історію” [127; 18], зокрема, через те, що:

- 1) широко використовував неповні рими та рідко вдавався до “енжамбеманів”, таких характерних для української силабічної поезії;
- 2) часто послуговувався чоловічими римами;
- 3) презентує велике розмаїття строфіки [127;18].

Водночас спостережено нами велику розхитаність силабіки у віршах Г. Сковороди — одна за одною пісні “Саду божественних пісень” написані нерівноскладовим силабічним віршем, який коливається в різних діапазонах, наприклад:

Пісня 1 (від 8 до 14-ти складів) —

Боится народ сойти гнить во гроб,	10	Дк4
Чтоб не был послѣ участный,	8	Дк4
Гдѣ горит огонь неугасный.	8	Тк3
А смерть есть святая, кончит наша злая,	12	Тк4
Изводит злой войны в покой.	14	Дк6
О смерть сія свята!		
...		

Пісня 2 (від 12 до 15-ти складів) —

Остав, о дух мой, вскорѣ всѣ земляныи мѣста!	14	Дк6ц
Взойди, дух мой, на горы, гдѣ правда живет Свята,	14	Дк6ц
Гдѣ покой, тишина от вѣчных царствует лѣт.	13	Дк5ц
Гдѣ блещит та страна, в коей неприступный свѣт.	12	Дк6ц

...

Пісня 4 (від 8 до 16-ти складів) —

Ангели, снижайтеся. Ко землѣ сближайтеся.	14	Дк5ц
Господь бо, сотворшій вѣки, живет нынѣ с человеѣки.	16	Дк6ц
Станте с хором вси собором,	8	Дк4
Веселитеся! яко с нами Бог.	10	Дк4

...

[127; 51 - 54]

тощо. Така нерівноскладовість, розхитаність та нерегульованість віршів Г. Сковороди свідчить про тенденцію до тонізації силабіки. Як зауважує Н. Костенко, у творчості Г. Сковороди найяскравіше простежується взаємодія таких тенденцій, як вплив народного вірша на структуру літературного силабічного віршування [86; 50].

Якщо говорити про завершення великої силабічної епохи в українській поезії, то варто зупинитися на творчості Тараса Шевченка, бо, як вважав І. Качуровський, “на придніпрянській Україні силабічна система занепала майже відразу після смерті Шевченка” [59; 29]. Водночас, Тарас Шевченко — це не просто завершення силабічної епохи, а перехрестя, де зішлись усі версифікаційні системи: силабічна, силаботонічна і тонічна. Звідки ж таке розмаїття ритміки у творчості поета? Напевно, не варто ще раз зупинятися на тому, що поет Тарас Шевченко — одна з ключових постатей української літератури, що підтверджується також його версифікаційною майстерністю. Та Шевченко-поет ще не розгубив силабічну традицію попередніх поколінь, вже активно користувався новою силабо-тонічною системою. Щодо тоніки, то не даремно Шевченка називають Кобзарем, адже саме кобзарі — народні співці і носії думної традиції — активно послуговувалися тонічним віршем.

Говорячи про Шевченка-силабіста, І. Качуровський знаходить тоніку у співі невільників у перших рядках поеми "Гамалія":

Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі

Із нашої України,

“у деяких пісеньках, зокрема в пісеньках до танцю” [59; 28], а також виокремлює т. зв. “блукаючі склади” в цезурі, що перетворюють силабічний вірш на тонічний (напр., у віршах “N. N. (Сонце заходить, гори чорніють)”, “Сон”, “N.N. (О мої думи! О слава злая!)” та ін.) [59; 20 - 21].

Н. Костенко, розвиваючи думку І. Качуровського про наявність тоніки у поетичній творчості Тараса Шевченка, приходять до висновку про “змішану форму ритмічної організації в думках” Шевченка [75; 40], а саме, що “ритміка дум не є чисто акцентною або чисто силабічною, а поєднує перше і друге, тобто може бути охарактеризована як акцентно-силабічна” [75; 41]. Такі висновки науковець робить на основі аналізу головно двох Шевченкових поем - “Гамалія” та “Невольник” (“Сліпий”), а в останній говорить взагалі про поему в поемі та жанр літературної думи, який імітує стиль та ритміку народної. Аналізуючи поему “Гамалія”, з наведених показників ритмічної організації тексту – сучасного тонічного виміру і традиційних – силабічного і акцентного – найбільш впорядкованими авторка вбачає акцентні й силабічні характеристики [75; 39]. І справді, помічаємо не просто поєднання силабічних і тонічних характеристик, а відмінність між акцентним аналізом та аналізом за теорією сучасного тонічного вірша: кількість акцентів у цій літературній думі цілком впорядкована, тоді як в сучасному тонічному аналізі бачимо “постійну зміну як класичних (2-складових, хореїчних, і 3-складових, анапестично-амфібрахічних), так і некласичних розмірів в усій їх палітрі – дольниках – найбільше – (Дк3, 4); тактовиках (Тк4) і акцентному вірші (Акц4) – найменше” [75; 39], що обґрунтовано наводить на думку про те, що “цей вільний ритм дум зближує їх із верлібром” [75; 39].

Коли ж поглянемо на поему “Невольник”, то побачимо, як “поету вдалося максимально наблизитись і до народного зразка, тобто органічно поєднати літературні й фольклорні стильові ознаки” [75; 39]: “кількість складів у коротких і довгих рядках змінюється від 4–6 до 19, 16, 14” [75; 40], а “кількість силабічних колін і відповідно словесних і фразових наголосів

коливається від одного-двох до трьох-чотирьох і навіть п'яти-шести” [75; 40]. Все це говорить знову ж таки про складну акцентно-силабічну організацію народних і літературних дум.

Як бачимо, однією з причин появи таких ритмів та помежів'ї тоніки та силабіки є майстерна фольклорна стилізація. Звісно, такі літературні стилізації не обмежилися лише творчістю Шевченка, а й широко використовувалися поетами ХХ століття, що важливо брати до уваги в контексті теми нашої роботи.

Як приклад таких стилізацій у ХХ столітті можна назвати творчість шістдесятників, і для прикладу візьмемо поезію Івана Драча. Подаючи приклади фольклорних стилізацій І. Драча, Володимир Базилевський говорить про їх “наближення до народнопісенної поетики, до її звукової основи, ритміки” як “підсвідому данину предкам, налагодження порушених з ними зв'язків, віднаходження в хащах відшумілого часу дешиці власної душі, її генетичного коду як опОри й Опору незворотній текучості буття. Навіть інтим тут мовби об'єктивізований і за сольною партією вчувається відлуння хорового співу” [3], на думку критика. Скористаємося порадою професора А. Ткаченка і розглянемо один з таких творів - “Баладу про мою дівчину” І. Драча. Вже за своїм змістом і образами “Балада” нагадує народнопісенну творчість, причому у кожного виникають свої аналогії з народними піснями. Володимир Базилевський пропонує згадати слова про малярів, що ніби просяться у Драчів текст: “та не змалювали любої розмови”, та ці слова з пісні про зозулю, протяжної, сирітської, що, окрім цих слів, нічим не нагадує “Баладу” Драча. Тому тут, трохи занурившись у фольклорні тексти, віднаходимо ближчий відповідник літературного тексту — купальську пісню “Ой ти, Ганусю, вір'яночко”, записану Гнатом Танцюрою і надруковану у збірці “Пісні Явдохи Зуїхи”, ось ці два тексти у форматі, зручному для порівняння:

“Балада про мою дівчину” Івана	“Ой ти, Ганусю, вір'яночко” (народна
--------------------------------	--------------------------------------

Драча	пісня)
Ой ти дівчинонько, моя вір'янонько, У тебе личенько — рум'яне яблунько. А твої вустонька, а твої губоньки — Звелись пелюстоньки з вогнем докупоньки. Ой не так вустоньки, як тільки ти сама, Як на бумазі вся перцем написана. Писали ж, радили в темнаві ноченьки, Списали, зладили хупаві оченьки. Та ще й при місяцю, ще й при горішечку Пустили в кароньки лукавцю кришечку. Ой малювали влад ті малярове, Намалювали вряд тонюні брови. А вже при соненьку, при жайворіненьку Рівняли брівоньку та й під шнурівоньку. Аж надірвалися з того старання. Це моя дівчина — кажу зарання...	Ой ти, Ганусю, вір'яночко, В тебе личенько, як яблучко. Не так личенько, як ти сама Та на бумазі написана. Писали тебе дяки в школі Та виписали чорні брови. Писали тебе в темні ночі Та виписали чорні очі. Писали тебе, малювали Та для Миколи готували.

Як бачимо, основний мотив народної пісні у вірші І. Драча збережено, але у літературному варіанті його значно розширено, введено кілька інших

фольклорних образів, змінено ритм. Однак стилістика, як на рівні образів, так і ритміки, цілком в дусі народної пісні, хоча моментами авторське втручання поета-шістдесятника дається взнаки.

Та нас тут найбільше цікавить ритмічна складова, оскільки саме вона є підсвідомим рушієм, що спонукає читача на пошук фольклорних алюзій, тож пропонуємо порівняти ритми обох творів і простежити трансформацію народнопісенного ритму у літературній стилізації.

“Балада про мою дівчину” Івана Драча			
Ой ти дівчинонько, моя вір’янонько,	6+6	1-1-2..1-1-2	Я4цн2 (Дк4ц)
У тебе личенько — рум’яне яблунько.	6+6	1-1-2..1-1-2	Я4цн2 (Дк4ц)
А твої вустонька, а твої губоньки —	6+6	1-1-2..1-1-2	Я4цн2 (Дк4ц)
Звелись пелюстоньки з вогнем	6+6	1-1-2..1-1-2	Я4цн2 (Дк4ц)
докупоньки.	6+6	3-2..1-1-2	Я4цн2 (Дк4ц)
Ой не так вустоньки, як тільки ти сама,	6+6	3-2..1-1-2	Я4цн2 (Дк4ц)
Як на бумазі вся перцем написана.	6+6	1-1-2..1-1-2	Я4цн2 (Дк4ц)
Писали ж, радили в темнаві ноченьки,	6+6	1-1-2..1-1-2	Я4цн2 (Дк4ц)
Списали, зладили хупаві оченьки.	6+6	1-1-2..3-2	Я4цн2 (Дк4ц)
Та ще й при місяцю, ще й при	6+6	1-1-2..1-1-2	Я4цн2 (Дк4ц)
горішечку			
Пустили в кароньки лукавцю кришечку.	6+5	3-1-..3-1	Я5ц (Дк5ц)
	6+5	3-1-..1-1-1	Я5ц (Дк5ц)
Ой малювали влад ті малярове,			
Намалювали вряд тонюні брови.	6+6	1-1-2..3-2	Я4цн2 (Дк4ц)
	6+6	1-1-2..3-2	Я4цн2 (Дк4ц)

А вже при соненьку, при жайворіненку			
Рівняли брівоньку та й під шнурівоньку.	6+5	3-2..1-1-1	Я4цн2 (Дк4ц)
	6+5	3-2..1-1-1	Я4цн2 (Дк4ц)
Аж надірвалися з того старання.			
Це моя дівчина — кажу зарання...			

“Ой ти, Ганусю, вір’яночко” (народна пісня)				
Ой ти, Ганусю,	5+4	-2-2-2	3	Д3 (Дк3)
вір’яночко,	5+4	-2-2-2	3	Д3 (Дк3)
В тебе личенько, як				
яблучко.	5+4	3-2-2	2(3)	Д3 (Дк3)
	5+4	3-2-2	2(3)	Д3 (Дк3)
Не так личенько, як ти				
сама	5+4	1-4-0-1	3	- (Акц3)
Та на бумазі написана.	5+4	1-3-1-1	3	Я4 (Дк4)
Писали тебе дяки в школі	5+4	1-3-1-1	3	Я4 (Дк4)
Та виписали чорні брови.	5+4	1-3-1-1	3	Я4 (Дк4)
Писали тебе в темні ночі	5+4	1-2-2-1	3	Ам3 (Дк3)
Та виписали чорні очі.	5+4	3-3-1	2(3)	Я4 (Дк4)
Писали тебе, малювали				
Та для Миколи готували.				

Варто зауважити, що ритміка обох текстів, як бачимо, зовсім різна, тож автор “Балади” не мав на меті обробку однієї народної пісні, а швидше, взявши мотив купальської пісні про Ганусю, зробити стилізацію під народнопісенну ритміку загалом. Отже, не варто тут сліпо порівнювати сам ритм, а насамперед

простежити тенденції, які помітно відрізняють літературний твір від фольклорного. Зокрема, в силабічному розрізі у “Баладі” Драча використано 12-складовик зі схемою 6+6 та дві вкорочені 11-складові строфи 6+5. Натомість у народному тексті це наскрізний 9-складовик зі схемою 5+4. Така симетричність колін у 12-складовику, а також подовжені рядки (на відміну від народного 9-складового вірша) вже свідчать про певну літературність тексту. Але ще більше про літературне походження першого тексту скаже нам тонічний аналіз цих поезій: у першому випадку ця виструнченість ритміки відбивається і в наскрізному 4-іктовому розмірі (в даному випадку не враховуємо один додатковий прихований ікт у шостій строфі). Понад те, у літературному тексті вжито здебільшого чіткий силаботонічний метр — чотиристопний цезурований ямб (Я4ц), тоді як у фольклорному тексті під час тонічного аналізу, хоч кількість іктів переважно однакова — 3, розмір у тонічному еквіваленті змінюється з Дк3 через Акц3 до Дк4, а в силаботонічному його взагалі важко визначити. Тому саме у народному тексті можна говорити про наявність чіткого подвійного акцентно-силабічного ритму (9-складовик 5+4 та 3-іктовий вірш), який однак не переходить у літературну силаботоніку. Тоді як літературна “Балада про мою дівчину” написана силаботонічним розміром Я4ц, що імітує народний 12-складовий вірш 6+6.

Окрім таких яскраво фольклорних стилізацій, як наведена вище, часто зустрічаємо прямі імітації силабічних розмірів, як-от у творчості Ліни Костенко чи Василя Герасим’юка.

Цікавим з погляду віршових розмірів на помежів’ї є вірш Василя Герасим’юка зі збірки “Космацький узір” “Пісенька” з присвятою Івану Малковичу. Уже сама назва твору говорить про пісенний жанр цього твору або принаймні його імітацію, в тому числі і в ритміці.

“Пісенька” Івану Малковичу [38; 80]	Силабіка	силаботоніка / Тоніка	Акцентний аналіз
--	----------	--------------------------	---------------------

Де ми ходили,	5	-2-1	2
де ми бродили,	5	-2-1	2
де мандрували -	5	-2-1	2
стежки-доріжки,	5	-2-1	2
плаї-плаєчки	5	-2-1	2
позаростали.	5	3-1	1
Стежка не скине	5	-2-1	2
з себе травичку	5	-2-1	2
мокру на вечір,	5	-2-1	2
і не розсуне	5	-2-1	2
жовту отаву	5	-2-1	2
жоден плаєчок.	5	-2-1	2
Вже і морозець	5	-2-1	2
перший дуріє	5	-2-1	2
ясної ночі.	5	-2-1	2
Хто замерзає,	5	-2-1	2
той розуміє,	5	-2-1	2
інший — не хоче.	5	-2-1	2
Хто розуміє,	5	-2-1	2
той розуміє,	5	-2-1	2
інший — не може.	5	-2-1	2
Але покаже,	5	3-1	1
звідки наспіє	5	-2-1	2
плем'я вороже.	5	-2-1	2
Хоч доріженьки	5	-2-1	2

позаростали -	5	3-1	1
ворог побачить.	5	-2-1	2
...Світ не зчорніє,	5	-2-1	2
вовк не зависє,	5	-2-1	2
вовчик, наш братчик.	5	-2-1	2

Як бачимо, вірш написано 5-складовиком з 1-2 іктами, що вбудовується у схему як Д2, так і Дк2 з поодинокими втратами наголосу у першій стопі. Та все ж наскрізний і рівноскладовий силабічний розмір — 5-складовик дає підстави звертати увагу на цей твір передусім в контексті силабіки, про що свідчить і різна сила іктів у різних рядках:

- іноді це повноцінні слова з наголосом (“ворОже”, “наспІє”, “покАже”, “вОвчик”, “вОрог”) — умовно ікт III ступеня;
- подекуди це повноцінні слова зі змінним наголосом (“плаЄчки”, “морОзець”) — умовно ікт II ступеня;
- іноді — несамотійні слова з додатковим наголосом, які зазвичай не наголошуються (“дЕ ми ходили”, “І не розсуне”, “хтО замерзає”) — умовно ікт I ступеня; та
- повноцінні довгі слова з одним наголосом (умовний другий наголос — як прихований ікт) (“позаростали”) — умовно ікт 0-го ступеня.

Таким чином, тонічна складова цього твору дуже нерівномірна, умовно рівнонаголошена, оскільки сила іктів різна, і подекуди вони геть втрачаються. Натомість силабічна основа сильна і систематична: рівноскладовість твору, його ритмомелодика і жанрова визначеність - “пісенька” - лише підсилюють його силабічну складову.

3.2. Тонічний вірш на помежів'ї із силабо-тонікою

Та розмитість меж тонічного вірша видно не лише на помежів'ї із силабікою, де акцентна природа відступає перед складочисельною або навпаки, силабіка тонізується, а тоніка силабізується, утворюючи маргінальні форми. Коли ж тонічний вірш у будь-який спосіб унормовується (чи то одноманітністю ритмічних форм, чи то рівноскладовістю міжкіткових інтервалів), проступає його силабо-тонічний спадок. А подекуди навіть потрактувати його ритміку однозначно не вдається, тому можна говорити про подвійну природу такого вірша. Звісно, що дольниковий ритм як найбільш наближений до силабо-тонічних розмірів, найчастіше стає об'єктом такого подвійного потрактування, переходу його в силабо-тоніку, при цьому тактовик і акцентний вірш здебільшого нечасто збиваються на силабо-тонічний метр. У цьому ж ключі, вже з боку силабо-тоніки розміри зі змінною анакрузою (двоскладовики, трискладовики) розхитуючись також набувають тонічних ознак і схильні до переходу в тонічні розміри і відповідного потрактування з боку віршознавців.

У такому ракурсі ми й пропонуємо розглянути кілька наступних прикладів помежівних ритмів, зокрема, у творчості вісімдесятників (Ігоря Римарука і Тараса Федюка) та Юрія Андруховича. Вибір цей можна було б назвати цілком випадковим (як ілюстрація), якби у творчості названих авторів (і загалом поезії від вісімдесятників і далі) ми постійно не спостерігали намагання вивільнитись з нормативів класичного вірша і водночас страх втратити цю усталену форму назавжди, що потрібна поетам цієї доби, як поручень, за який вони з острахом тримаються перед невідомим (звісно ми не можемо однозначно судити про їхні відчуття при використанні цих форм, тому назовемо це суб'єктивним читацьким відчуттям). Помежів'я тоніки і силаботоніки виявляється у трискладовиках зі змінною анакрузою (що близькі за структурою до дольника), в цезурованих силаботонічних ритмах з цезурним нарощенням або усіченням (що також може нагадувати структурно дольникові чи тактовикові ритми). Про це говорить і Н. Костенко у своїй статті до колективної монографії "Український дольник" під назвою "Діалектика

перехідності й відокремленості дольника в сучасній українській поезії” на прикладі “Листи в Україну” Ю. Андруховича: “Своєрідності інтонаційно-ритмічного звучання “Листів” Ю. Андруховича сприяє використання 4-іктовому дольнику цезури. Хоча в текстах циклу немає жодного рядка, впорядкованого 2-складовими розмірами і зовсім мало - 3-складовими, однак завдяки цезурі збільшується число ритмічних модуляцій; зокрема через цезурне нарощення або усічення з’являється можливість варіювання ритміки - то в некласичній, то в класичній подобі” [147; 185].

Також на окрему увагу заслуговує публічна наукова дискусія Н. Костенко з В. Плунгяном щодо деривативної чи самостійної природи дольника, а відтак і тоніки. В той час як В. Плунгян говорить, що “дольники слід розглядати як деривати правильних силаботонічних метрів, а не як незалежний метр” і “дольники і тактовики різних типів - деривати регулярних трискладових метрів” (за цитатою Н. Костенко) [147; 19], українська дослідниця спростовує наведені аргументи, зокрема тим, що це, перш за все, реставрація ритму, його штучність, а “відчуття “живого” ритму в поетичному творі нерідко не вистачає сучасним віршознавчим дослідженням”, а “реставрація правильних метрів поза фактором ритму може призвести до спотворювання реального звучання вірша” [147; 20]. По-друге, важливо досліджувати не лише окремі відреставровані “стопи” у дольниках, а й чергування змін міжіктових інтервалів, що продукує саме різні ритмічні форми дольника, як і в подальшому тактовика. А по-третє, дослідниця вказує на неоднозначність метричних інтерпретацій не лише дольника чи тактовика, а й класичних розмірів. Тобто така неоднозначність не може бути підставою для заперечення оригінальної природи дольників, тактовиків як окремих самостійних розмірів тонічного вірша.

4. Походження й розвиток українського тонічного вірша. Різновиди та підходи до його класифікації

4.1. Витоки та генеза українського тонічного вірша

Коли ми говоримо про таке явище як тонічний вірш в українській літературі, то маємо розуміти, що це не штучне явище, а отже не витворене людиною в один день чи й сто днів, і те, що воно прижилося в Україні на віки (як це ми побачимо далі), говорить за прихильність до нього українського мовно-культурного ґрунту, сприйняття його тонким народним чуттям і властивість поетичної мови до його продовження.

Ось чому, за великої поваги до видатних літературознавців, слова останніх про занесення тонічного вірша в Україну кількома скальдами, лише тому що згадки про них є в неназваних сагах [59; 18], природно піддаємо глибокому сумніву.

Щоб зрозуміти, яке місце займала тонічна система віршування у поетичній творчості українців, необхідно проаналізувати дві тісно переплетені традиції — книжну і фольклорну, — у витоках яких тонічному віршу, як побачимо далі, було відведено значне місце.

Борис Якубський, аналізуючи у “Науці віршування” теорію С. Смаль-Стоцького і Ф. Гартнера, за якою все українське віршування вміщується у чотири типи віршів: 1) народні ритми, силабізовані та на літературній манір тонізовані, 2) метро-тонічні вірші як вплив російського віршування, 3) силабіка — від польської поезії, 4) верлібр прийшов вже тоді, коли українські поети були знайомі не тільки з російським, але й з французьким та німецьким віршуванням [167; 133 - 134]. Водночас, сам Б. Якубський ставить перед собою очевидне питання: “але яка ж із цих систем власне природна для українського віршування, яка являє собою суть українського віршування?” [167; 134]. На це питання він відповідає за теорією “ритмічної єдності” [167; 134], а щодо народних поетичних творів, то вважав, що в їхній основі лежить тонічна звукова система, вільна від будь-яких схем, а “висока ритмічність народних

пісень... полягала в наголосах” [167; 10].

Якщо говорити про книжні поетичні тексти, то перші відомі нам пам’ятки поетичного письменства належать ще до XI — XII століть. І хоча одразу спадає на думку лише “Слово о полку Ігоревім”, та, як наголошує Валерій Шевчук услід за О. Потебнею та І. Франком, “коло поетичних пам’яток у тому часі було ширше” [159; 23]. Більше того, якщо покладатися на дослідження І. Франка, який говорить, що “проходячи епізод за епізодом нашого найстаршого літопису [“Повість врем’яних літ”. - прим. В.Г.], я переконався, що вони майже всі... зложені віршами, не силабічними, а тонічними з нерівним числом складів, але з досить рівномірним числом наголосів, так званим музичним розміром” [151; 10], то виходить, що початки книжної поезії в Київській Русі були також тонічними. Отже, у книжній літературі тонічна тенденція вийшла спочатку на передній план, а вже пізніше, під впливом латиномовної поезії, поступилася місцем силабічній.

Крім того, цитуючи В. Німчука, В. Шевчук пише про помірну присутність у проповідній літературі ознак кондакарного вірша, тобто “вільного несилабічного вірша” [159; 24].

Говорячи про “архаїчну українську поезію” [159; 24], В. Шевчук розкладає її на такі жанрові різновиди, як: героїчно-дружинна, моралістична, обрядова та билинна.

До героїчно-дружинної та моралістичної поезії, на думку автора, належать поетичні “Слова” (“Слово о полку Ігоревім”, “Слово в неділю по Великодні” Кирила Турівського, “Слово Данила Заточника”, “Слово про погибель Руської землі”, “Слово о Лазаревім воскресінні”). До дружинної поезії, крім того, належать епічні поетичні тексти, введені в літописи (“Повість врем’яних літ”, поетичні уривки “Слова о Романі Великім” з Галицько-Волинського літопису), та продовження цієї традиції у “Похвалі князю Вітовту” 1428 р. і “Слові про битву під Оршею 1515 року”. Як стверджує В. Шевчук, “за падінням князівської Київської держави ця традиція, як уже говорилося, з’єднується зі “Словом” церковно-дидактичним, яке також має

характер архаїчної поезії (“Слово о Лазаревім воскресінні”), потім переходить у “похвали” Литовсько-Руської держави, а вже тоді в українські думи. Можемо вважати, що при з’єднанні героїчної та моралістичної поезії відбулося злиття поетики героїчної із кондакарною” [159; 24]. Поетика моралістичної та кондакарної поезії відбита у творах Серапіона, Герасима Смотрицького, Мелетія Смотрицького, Кирила Транквіліона-Ставровецького, Кирила Турівського та ін.

Обрядова поезія у своїх найдавніших фольклорних зразках — колядках, веснянках, русаліях, обжинкових та інших піснях календарного циклу — збагачувала своєю метафоричною структурою давні писемні пам’ятки (вже названі “Слова”, “Хвалебну пісню Борису і Глібу” та інші) і також, за словами В. Шевчука, творилася архаїчним віршем [159; 25].

І нарешті, якщо говорити про билини, які дійшли до нас уже в прозовій, “казковій” формі, то вони “мають певний зв’язок із дружинно-героїчним епосом і в найархаїчніших структурах із ним зливаються” [159; 25], що можемо цілком простежити на єдиному збереженому поетичному зразку билини — унікальному записі епічної пісні про Котигорошка. Ось що про них каже В. Шевчук, який, окрім іншого, досліджував билинний епос окремо: “Особливий інтерес викликає те, що билини, які збереглися у Росії, на Півночі, мають поетичну структуру певною мірою модифіковану, тоді як билинні пам’ятки, що дійшли до нас в українській традиції, частково розклавшись у прозаїчну казку, цілком зберігають структуру архаїчної поезії, тобто творені точнісінько тим-таки несилабічним віршем, що й “Слово о полку Ігоревім” чи інші віршові структури Київської України-Русі” [159; 26]. Крім того, що у висновку автор говорить про несилабічний характер архаїчної української поезії (тонічний?), тут ще й простежуємо зв’язок між ритмікою вірша і культурним середовищем його творення та існування, а також про гнучкість ритмічної будови під впливом чужого культурно-історичного середовища (адже сюжети російських билин, хоч і зазнавали певних обробок, але не значних трансформацій — всі вони яскраво свідчать про історичні події на українських

землях, але версифікаційний і поетичний колорит билин змінювався — це вже зовсім інший вірш, який був ближчим російському середовищу).

Отже, повертаючись знову до фольклорного вірша, в той час як Борис Якубський говорить про тонічну (наголоси) основу фольклорного вірша, а Валерій Шевчук стверджує про несилабічний характер архаїчної (в т.ч. і фольклорної) української поезії, Філарет Колесса, досліджуючи речитативну народну творчість, обережно ділив українську фольклорну поезію на дві групи та стверджував, що “українська народна поезія виявляє дві основні форми віршової будови: складочисловий силабічний вірш із симетричним укладом частей у строфі — і свобідний речитатив, з нерівномірними віршами, без повторювання яких-небудь сталих строфових відношень” [66; 60]. При цьому, на думку Ф. Колесси, “свобідна форма мелодичного речитатива” характерна була для похоронних голосінь та народних дум, “форму співаної рецитації” мають жебранки, а також заклинання-заговори та весільні обрядові промови. Також відповідно ті твори, які проголошуються без мелодії, мають найменш розвинену віршову форму [66; 60].

Звісно, неможливо настільки точно встановити датування і точно реконструювати первинний фольклорний текст, але безумовно фольклор у своїх первинних варіантах існував задовго до писемних текстів. Найстарішими були справді ті фольклорні форми, про які згадує Ф. Колесса, та билини.

Билини — поетичні пам’ятки, пов’язані здебільшого з історією Київської Русі, що виникли в князівський період на теренах України. Загадка билин полягала в тому, що більшість текстів, зокрема поетичних, було віднайдено на території Олонецької, Архангельської губерній, Сибіру, Симбірської, Саратовської, Нижньо-Новгородської та Московської губерній, однак самі ці билини оповідали події, що відбувалися переважно на Київщині та Чернігівщині. Розгадки цих фактів, а також причини поширення билин переважно на Півночі знайшли Михайло Максимович, Микола Костомаров, В. Авенаріус, стверджуючи, що основними причинами були лавина наступних героїчних подій на наших землях, які стерли з пам’яті події билинної епохи, та

поширення грамоти на Україні, що завадила збереженню в пам'яті народу просторих віршованих рапсодій у кількості віршів [147]. Таким чином, український фольклор зберіг лише уламки поетичних текстів билин, деякі окремі билини та билинні сюжети у прозі переважно у формі казок.

Одним із таких текстів, частина якого збереглася у віршовій формі, є Билина про Котигорошка. За словами Валерія Шевчука у передмові до видання “Українські билини” та за нашими спостереженнями — це “нерівноскладовий, спорадично римований вірш” [148]. У цьому тексті билини про Котигорошка такий нерівноскладовий та різноіктний вірш перемежується з прозовими уривками, які за своєю природою також є ритмічними, але не поділеними на окремі вірші, хоча теоретично їх поділ можна відновити.

Початок цієї билини — віршована “казка” (сама експозиція твору справді дуже нагадує початок казки, і, до слова, саме цю билину часто подають у дитячих збірках українських народних казок [111], і вона не надто вирізняється з-поміж інших казок небилинного походження):

“Був собі чоловік та жінка,
І у них — вісім синів і дев'ята дочка Оленка.
До зроста літ поросли сини
І помер їхній батько.
Вони бідного стану — дрібні люди —
Треба самим орати.
І зробили плуг,
Ярма поробили,
Самі запряглись
І поїхали орать”.

А далі — у віршованому тексті з'являються анафоричні початки фраз, що нагадують нам як героїчне “Слово...”, так і подальшу думну традицію в українському фольклорі:

“...Печіть, мамо, буханці,
Та сушіть сухарці,

Та шийте торбинки, Та складайте сухарці в торбинки, Та підемо тоді ми сестри Оленки шукать!”.

або

“І вивела вона сина,

І дала йому ім’я Котигорошко.

І росте він не по часах,

А по минутах”.

У своїй статті “О стихе украинских народных дум и его связи с былинным стихом” Н. В. Костенко ще в 1985 році говорила про вірш билин і дум, про їхній взаємозв’язок та характерні особливості. Зокрема, в цій статті дослідниця посилається на праці П. Житецького, С. Грици та Ф. Колесси. П. Житецький однозначно відкидає намагання міряти вірш дум силабічними розмірами, С. Грица досліджує мелос української народної епіки, зосереджуючи свою увагу найбільше на особливостях тексту дум, а Ф. Колесса пише про те, що саме слово підпорядковує собі мелодію в думах, а не навпаки, як в ліричній пісні, а особливістю дум є те, що вони характеризуються “зовсім вільним устроєм і характером наспівної рецитації: їхні вірші нерівномірні, не виявляють правильних цезур і ... складочислення, а в мелодії перетворюються в обсяг 7-10 і більше тонів” [83]. Усе це дає підстави Н. Костенко, дослідивши найбільш ранньовідому на той час думу “Козак Голота” (1693 р.), стверджувати, що в більшості природна вірша дум акцентна (тобто тонічна). Зокрема, в досліджуваній думі Н. Костенко нарахувала найбільшу кількість акцентних та двоскладникових “квазіхореїчних” рядків, а також велику кількість тактовикових та дольникових, що може бути підставою стверджувати про переважно тонічну природу дум [83].

Коли ж ідеться про відродження тонічного вірша на початку ХХ століття, то варто говорити про переклади західноєвропейських поетичних текстів. Тут нам допомагає І. Франко, який не лише перекладав Г. Гейне та інших поетів, а й описував та критично осмислював процес перекладу поезії українською мовою. Франко у своїх працях, по суті, як ми вже писали раніше, окреслює визначення

точнічного вірша, в якому присутня певна кількість арзисів, що перемежовані довільним числом тезисів [147; 10]. Зараз ми говоримо про ікти та міжіктові інтервали. Цікавим є також той факт, що хоча в російській віршознавчій думці і побутує уявлення про те, що тоніка прийшла в російську поезію з перекладами західноєвропейських текстів, та перші західноєвропейські зразки були перекладені на російську силабо-тонікою (трискладовиками), в той час як українською перекладалися щоякнайближче до звучання оригіналу, а саме тонічним віршем, і, як ми далі помітимо, - дольником.

4.2. Підходи до класифікації тонічного вірша

У нашій роботі ми базуємось на вже усталеній серед українських віршознавців класифікації тонічного вірша, яка найбільше відповідає характеру наголосів в українській мові. Так постійні учасники віршознавчого семінару, що функціонує в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка з кінця 1990-х років (а з 2017 і дотепер - в Інституті літератури НАН України) виділяють такі форми тонічного вірша: дольник, тактовик та акцентний вірш.

При цьому, усі ці форми ми можемо також групувати за збереженням однакової кількості наголосів у рядку на: рівноіктові (рівнонаголошені, ізотонічні) та різноіктові (різнонаголошені) форми.

В історії українського віршування були різні погляди на це явище. Зокрема, В. Ковалевський у своїй праці “Рима: Ритмічні засоби українського вірша” 1965 року говорить про принцип ізотонізму як визначальний для тонічного вірша, водночас зазначаючи, що така властивість лишається часто “залишається недодержаною” [147; 15]. Схожих поглядів дотримувалась і Г. Сидоренко у своїй праці “Від класичних нормативів до верлібру” 1980 року.

Проте вже у 1990-2000-х роках ця усталена думка похитнулася і до тонічного вірша почали на рівних права з ізотонічним зараховувати і його різноіктові форми. Отже, залишаючи наголос (ікт) як основний формотворчий принцип тоніки та опрацювавши великий масив ліричних творів, парадигма тонічних розмірів розширилась на цілий спектр різноіктових дольників, тактовиків та акцентних віршів. Варто зазначити, що такий погляд на тонічну систему першими почали висловлювати І. Качуровський і Н. Костенко. Такий принцип дає можливість не виключати з віршозначої оптики величезну кількість творів тонічної ритмічної будови, а глибше досліджувати причини та наслідки різноіктовості та її вплив на звучання вірша.

Ще одним каменем спотикання в теорії тонічного вірша варто назвати визначення його меж. Багато дослідників говорять, що тонічний вірш починається за межею тактовика та обмежується чистотонічним акцентним віршем. На нашу думку, така теорія прямо суперечить попереднім визначенням

класичного силабо-тонічного вірша, який також не приймає до своїх лав дольник і тактовик. При цьому, це є цілком виправданим, адже дольникові та тактовикові ритми не утворюються чергуванням стоп, а можуть містити змінний міжіктовий інтервал та певну кількість іктів. Таким чином, на наш погляд, тонічний вірш не варто позбавляти таких форм, як дольник і тактовик, а їхнє включення в тонічну систему є цілком виправданим. Звісно, як і в будь-яких системах, що межують між собою, їхні крайні форми мають багато схожих рис, але в цьому випадку межа між силабо-тонікою і тонікою є доволі чітка за тією одиницею вимірювання, яка застосовується до ритмі: стопа чи наголос (ікт). Усі тлумачення дольника і тактовика як частини перехідного метру або силабо-тонічної системи з'явилися в ранніх роках ХХ століття, коли віршознавці ще не мали достатньо віршового матеріалу, щоб спостерігати народження нової - тонічної - системи.

Н. Костенко, базуючись на теорії М. Гаспарова, згодом дає визначення, що ляже в основу сучасної теорії віршознавства, де “дольник - вірш, у якому обсяг міжнаголошених інтервалів коливається у діапазоні двох варіантів ($x=1-2$ склади); в тактовику - коливання у діапазоні трьох варіантів ($x=1-2-3$ склади, рідше $0-1-2$ склади); в акцентному вірші - більше, ніж три варіанти” [86; 101]. Варто зазначити, що в ході роботи над колективною монографією “Український дольник” до дольника додалась також варіація $x=0-1$ склади.

Таким чином, народилося визначення про триступінчатість форм тонічного вірша, де кожна наступна форма все далі відходить від організованості силабо-тоніки, розмиваючи визначеність і сталість та збільшуючи розхитаність міжіктових інтервалів.

Генетична природа тонічних розмірів розглядається різними віршознавцями з двох позицій:

- з точки зору реконструкції повнонаголошених форм (теоретичний підхід) [128],

- з точки зору аналізу текстів та їх еволюції (практичний підхід) [124].

Під час віршознавчого аналізу тонічного вірша ми зіштовхуємося з

рядом практичних ускладнень ритму, пов'язаних з мовними нюансами твору, пропусками наголосів або обтяженням метрично ненаголошених складів, розхитуваннями ритму в той чи інший спосіб, що дає можливість для подвійного тлумачення окремих віршів, а іноді й цілих творів.

4.2.1. Дольник

Дольник - один з трьох основних (“провідних” - за Н. Костенко) розмірів тонічного вірша, найближчий з некласичних розмірів до класичної системи віршування, часто зустрічається на помежів’ї силаботоніки і тоніки, може виростати з двоскладових і трискладових розмірів (ямба, хорея, дактиля, амфібрахія, анапеста). Кількість іктів при цьому може бути переважно від 3 до 6 (теоретично може бути і більше, проте це рідкісне явище). Також можуть бути і поодинокі двоіктові рядки, які ми умовно, лише в контексті цілого дольникового тексту, можемо також визначати як дольник: “Двоіктові форми можуть епізодично виникати в різноіктових і вольних дольниках; у таких випадках 2-стопні 2-складові й 3-складові розміри (Х, Я, Д, Ам, Ан) входять в структуру дольника як його ритмічні модуляції” [147; 27]. Ми не виділяємо двоіктовий дольник в окремий ритм, адже визначити, чи це справді дольник, чи все ж класичний 2- або 3-складовик можна лише маючи кілька міжіктових інтервалів та порівнюючи їхній обсяг та їхню змінність, що у випадку Дк2 зробити неможливо. Тому визначаємо його розмір лише у контексті, а поза контекстом визначаємо як силабо-тонічний розмір.

Формально за багатьма вже проведеними дослідженнями обсяг міжіктових інтервалів в одному дольниковому рядку може змінюватися від 1-го до 2-х складів у повнонаголошених формах, і 0-1-2-3-4-5 у неповнонаголошених [147; 25]. Проте з досвіду дослідників київської віршознавчої школи, як дольникові ритми також визначаємо рядки, де обсяг міжіктових інтервалів коливається від 0 до 1-го [147; 26].

Дольник може існувати у повнонаголошених та неповнонаголошених формах, коли, за аналогією до пірихія в силабо-тонічних віршах, один з іктів замінюється на ненаголошений склад, від чого міжіктовий інтервал подовжується). Варто бути обережними у визначенні розміру неповнонаголошених дольників: у такому разі їхній розмір визначають з урахуванням ненаголошеного складу, який заміняє ікт у рядку, а також обсяг

міжіктових інтервалів може коливатися в межах більшої кількості складів (при цьому, наприклад, в одному рядку 3- та 4-складові міжіктові інтервали не поєднуються, оскільки природа такого дольника може бути або двоскладниковою, або трискладниковою). “Неповноваголошені менш уживані форми Дк4 утворюються тоді, коли пропускаються, синкопуються один або два ікти,” - зазначає Н. Костенко [147; 138]. Різницю між повнонаголошеним і неповнонаголошеним варіантом можемо побачити нижче у рядках з вірша Ігоря Римарука “На столі не кутя, а коливо”:

В задубілу опівніч голову	2-2-1-2
опускаю, мов в домовину.	2-4-1

Розмір цих обох рядків - триіктовий дольник (Дк3), проте в першому варіанті ми бачимо 3 ікти, оскільки це повнонаголошений варіант (обсяг міжіктових інтервалів тут коливається від 1 до 2 складів), а в другому - неповнонаголошений: бачимо тут 2 ікти і великий 4-складовий міжіктовий інтервал (з т.зв. “прихованим іктом”). Такі рядки ми також долучаємо до триіктових дольників, оскільки проскандувати їх можна і повнонаголошеним дольником, якщо поставити кілька наголосів у довгих словах або наголосити службові частини мови.

Ритмічні форми визначаються залежно від розміру дольника, починаючи з триіктового дольника (Дк3): існують ритмічні форми триіктового дольника (Дк3), чотириіктового дольника (Дк4) та довгих дольників (Дк5, Дк6). Оскільки кількість ритмічних форм зростає в рази при збільшенні розміру дольника, то для нас цікаво розглядати ритмічні форми саме коротких дольників, адже в такому випадку можна розгледіти певну закономірність форм, що безпосередньо впливає на ритм вірша, його настроєвість та характер невербальних образотворчих засобів.

Назва форми	Дк3 (схема) [147; 29]	Дк4 (схема) [147; 138]
-------------	--------------------------	---------------------------

I	(2/0) - 2 - 2 - (2/0)	(2/0) - 2 - 2 - 2 - (2/0)
II	(2/0) - 1 - 2 - (2/0)	(2/0) - 1 - 2 - 2 - (2/0)
III	(2/0) - 2 - 1 - (2/0)	(2/0) - 1 - 2 - 1 - (2/0)
IV	(2/0) - 1 - 1 - (2/0)	(2/0) - 1 - 1 - 2 - (2/0)
V	(2/0) - 4 - (2/0)	(2/0) - 2 - 1 - 2 - (2/0)
VI		(2/0) - 2 - 2 - 1 - (2/0)
VII		(2/0) - 2 - 1 - 1 - (2/0)
VIII		(2/0) - 1 - 1 - 1 - (2/0)
IX		(2/0) - 1 - 4 - (2/0)
X		(2/0) - 4 - 1 - (2/0)
XI		(2/0) - 2 - 4 - (2/0)
XII		(2/0) - 4 - 2 - (2/0)

Важливо зазначити, що саме на дослідженні використання ритмічних форм Н. Костенко та інші віршознавці доводили самотність українського національного дільника. І якщо класифікація форм триїктового дільника (Дк3) була взята за основу з досліджень М. Гаспарова, то класифікація Дк4 була розроблена авторським колективом монографії “Український дільник”, куди були включені 2 додаткові неповнонаголошені форми і всього базових форм Дк4 виявилось 12. При цьому I форма - це трискладникова форма, а VIII - двоскладникова, а з IX до XII - неповнонаголошені форми.

Водночас, ця класифікація не враховує форми дільника, де обсяг міжіктових інтервалів може коливатися від 0 до 1. В такому разі в Дк3 можуть виникати форми: (2/0) - 0 - 1 - (2/0) та (2/0) - 1 - 0 - (2/0), а в Дк4 - форми (2/0) - 0

- 1 - 1 - (2/0), (2/0) - 1 - 0 - 1 - (2/0), (2/0) - 1 - 1 - 0 - (2/0), а також теоретично і з подвійним нульових міжіктовим інтервалом (на практиці ще не зустрічався).

Тож, на наш погляд, їх варто інтегрувати в наявну класифікацію Дк3 та Дк4, де оновлена класифікація виглядатиме так:

Назва форми	Дк3 (схема)	Дк4 (схема)
I	(2/0) - 2 - 2 - (2/0)	(2/0) - 2 - 2 - 2 - (2/0)
II	(2/0) - 1 - 2 - (2/0)	(2/0) - 1 - 2 - 2 - (2/0)
III	(2/0) - 2 - 1 - (2/0)	(2/0) - 1 - 2 - 1 - (2/0)
IV	(2/0) - 1 - 1 - (2/0)	(2/0) - 1 - 1 - 2 - (2/0)
V	(2/0) - 4 - (2/0)	(2/0) - 2 - 1 - 2 - (2/0)
VI	(2/0) - 0 - 1 - (2/0)	(2/0) - 2 - 2 - 1 - (2/0)
VII	(2/0) - 1 - 0 - (2/0)	(2/0) - 2 - 1 - 1 - (2/0)
VIII		(2/0) - 1 - 1 - 1 - (2/0)
IX		(2/0) - 1 - 4 - (2/0)
X		(2/0) - 4 - 1 - (2/0)
XI		(2/0) - 2 - 4 - (2/0)
XII		(2/0) - 4 - 2 - (2/0)
XIII		(2/0) - 0 - 1 - 1 - (2/0)
XIV		(2/0) - 1 - 0 - 1 - (2/0)
XV		(2/0) - 1 - 1 - 0 - (2/0)

Таким чином маємо тепер повнішу класифікацію форм Дк3 та Дк4, що становить 7 форм Дк3 та 15 форм Дк4.

Також варіантами двоскладникових IV форми Дк3 та VIII форми Дк4 є *стягнені форми* (2/0) - 3 - (2/0) та (2/0) - 3 - 1 - (2/0) або (2/0) - 1 - 3 - (2/0) або (2/0) - 5 - (2/0) відповідно. А варіантами трискладникових I форми Дк3 та Дк4 є *стягнені форми* (2/0) - 5 - (2/0) та (2/0) - 5 - 2 - (2/0) або (2/0) - 2 - 5 - (2/0) відповідно. Такі стягнені форми можуть бути і в інших ритмічних формах дольників, а тому треба бути уважним при розгляді великих за обсягом міжіктових інтервалів та класифікації їх як дольників чи інших розмірів тонічного вірша (тактовика чи акцентного вірша).

Окремо важливо зазначити, що коли в контексті дольникового вірша з'являються рядки з класичним силаботонічним ритмом, то їхня схема вписується в дольникову і формально, і практично. Такі віршові рядки двоскладників і трискладників стають частиною дольникового ритму та окремими ритмічними формами більшої ритмічної структури - дольника, наприклад, як у формах Дк3 (I), Дк3 (IV), Дк4 (I), Дк4 (VIII). Важливо зауважити, для подальшого розуміння підрахунків дослідження, що до розміру дольника ми зараховуємо твір, у якому 25% і більше рядків становлять чисто дольникові ритми, а решту - його двоскладникові та трискладникові ритмічні форми, а також домішки інших тонічних розмірів у меншому відсотковому співвідношенні. "Якщо цим формам у творі належить не менше 25%, то вірш з класичного перетворюється у некласичний, дольниковий. У цьому випадку 3-складникові і 2-складникові рядки розглядаються як певні ритмічні форми дольника" [147; 29]. У такому випадку твір уже не можна назвати силабо-тонічним (його структура вагомо порушена), але можна вважати дольниковим, адже повнонаголошені силабо-тонічні структури не порушують дольникового ритму, а цілком відповідають можливим варіаціям дольникового ритму - його ритмічним формам.

Українські віршознавці вже доволі багато досліджували особливості окремих розмірів дольника, а також його ритмічних форм у творчості різних

поетів. Саме ритмічні форми дольника часто дозволяють простежити особливості ритмічного почерку поета або цілого літературного напрямку (як-от, авангардистський тип дольника у дослідженнях Н. Костенко). Дослідження частоти використання різних ритмічних форм дольника у поетів різних років проводили: поетів 1920-30-х рр. та 1930-50-х рр - Наталія Костенко, 1960-70-х рр. - Ярина Ходаківська, 1980-90-х рр. - Вікторія Гагара (Афанасьєва), 2000-х рр. - Надія Гаврилюк [147]. Це дало змогу простежити зміну тенденцій у ритміці завдяки зміні ритмічних форм дольника, а також дослідити особливості українського типу дольника.

Попри свою неоднозначну природу, коли дольник часто називають похідним ритмом від силабо-тонічних розмірів, практичні дослідження показують, що звучання дольника значно відрізняється від класичного вірша, а його розхитаність у порівнянні з ними не випадкова і використання у віршах - цілком обґрунтоване, адже дольник надає віршу зовсім іншого інтонаційного, близького до говірного звучання. Н. Костенко також говорить, що “головним фактором структуроутворення в дольнику, очевидно, слід вказати саме на його перехідність” [147; 22].

4.2.2. Тактовик

Тактовик - наступний тонічний розмір, який вже важко назвати проміжним між силабо-тонікою і тонікою, проте зустріти його можна також у чистому вигляді вкрай рідко. Тактовик, хоч і має свої особливості, проте як самостійний розмір не є дуже розповсюдженим. “Головним мотивом недовіри до тактовика є його відносна маловживаність,” - стверджує Н. Костенко [23; 7]. Якщо вчення про дольник переживало фазу, коли трактувало змінність міжіктових інтервалів як паузи в класичному вірші (звідси - інша назва дольника “павзник”), то тактовик можна було трактувати як планомірне нарощення на один склад на основі класичного вірша, або, як називає це явище Н. Костенко “додавання “зайвого” (для класичного розміру) додаткового складу” [23; 10]. Звідси - обсяг міжіктових інтервалів, який ми зустрінемо в тактовику - збіг 2-3-складових та 0-2 складових інтервалів в одному рядку.

І тут вкрай важливо бачити саме цю змінність, це одночасне існування таких інтервалів в одному рядку, інакше віршовий рядок дуже легко сплутати зі стягненими ритмічними формами дольника.

Водночас, як розвивалася літературознавча думка, розвивалося і вчення про дольники і тактовики. Спочатку їх вважали силабо-тонічними дериватами, відхиленнями у класичному вірші. Але згодом почали вважати перехідними розмірами між силаботонікою і чистою тонікою. Сучасні українські віршознавці хоч і говорять про перехідний метричний статус дольника і тактовика, проте не заперечують їхньої тонічної природи і самостійності. Так, тактовик, на відміну від дольника, значно маловживаніший розмір, але і акцентний вірш теж не набув широкого поширення в сучасних поетів.

Щодо визначення тактовика, то ми за звичкою повторюємо визначення М. Гаспарова, яке найбільш наблизилося до чіткості, оскільки характеризувало ці ритми за зміною кількості міжіктових інтервалів, а отже давало змогу максимально чітко розрізнити різні тонічні розміри: “тактовик це вірш, у якому обсяг міжіктових інтервалів коливається в діапазоні трьох варіантів: 0-1-2 або 1-2-3 склади” [36; 305]. Проте у цьому визначенні може збити з пантелику

наявність трьох варіантів, хоча насправді для визначення віршового рядка як тактовикового нам достатньо двох варіантів: 0-2 або 2-3. 1-складовий міжіктний інтервал може бути присутній або ні, це не має значення для визначення.

Ось до прикладу вірші, де зустрічаються ці зміни інтервалів:

Найперш Володимир Великий, І з ним Ярослав Мудрий... <i>О. Ірванець "Наші гроші"</i>	1-2-2-1 1-2-0-1
Доктор Дутка, що знав дев'ятнадцять мов (А якщо з діалектами, то двадцять чотири)... <i>Ю. Андрухович "Доктор Дутка"</i>	2-2-2-1- (-1-2-2-1-) 2-2-3-2-1

І попри те, що, наприклад, Н. Костенко вважала, що чисто тонічною формою з усіх трьох є лише акцентний вірш, та разом із тим стверджувала: "обидві форми підкоряються тонічному принципу структурування" [23; 10].

Що ж до ритмічних форм, то вони утворюються аналогічно до дольникових. Та через те, що до тактовикових ритмічних форм входитимуть і класичні дво- і трискладовикові, і тепер вже й чисто дольникові, якщо кількість чисто тактовикових форм становитиме 25% і більше у віршовому творі, то спільними зусиллями українські віршознавці на семінарі, присвяченому тактовикові, вирішили зробити окрему класифікацію лише для чистих тактовикових ритмічних форм, щоб вона не була громіздкою. Тому нижче подаємо цю класифікацію ритмічних форм тактовика:

Назва форми	Тк3 (схема) [23; 19]	Тк4 (схема) [23; 20]
I	(2/0) - 0 - 2 - (2/0)	(2/0) - 0 - 1 - 2 - (2/0)

II	(2/0) - 2 - 0 - (2/0)	(2/0) - 0 - 2 - 1 - (2/0)
III	(2/0) - 2 - 3 - (2/0)	(2/0) - 0 - 2 - 2 - (2/0)
IV	(2/0) - 3 - 2 - (2/0)	(2/0) - 1 - 0 - 2 - (2/0)
V		(2/0) - 1 - 2 - 0 - (2/0)
VI		(2/0) - 1 - 2 - 3 - (2/0)
VII		(2/0) - 1 - 3 - 2 - (2/0)
VIII		(2/0) - 2 - 0 - 1 - (2/0)
IX		(2/0) - 2 - 0 - 2 - (2/0)
X		(2/0) - 2 - 0 - 3 - (2/0)
XI		(2/0) - 2 - 1 - 3 - (2/0)
XII		(2/0) - 2 - 2 - 0 - (2/0)
XIII		(2/0) - 2 - 2 - 3 - (2/0)
XIV		(2/0) - 2 - 3 - 1 - (2/0)
XV		(2/0) - 2 - 3 - 2 - (2/0)
XVI		(2/0) - 2 - 3 - 3 - (2/0)
XVII		(2/0) - 3 - 1 - 2 - (2/0)
XVIII		(2/0) - 3 - 2 - 1 - (2/0)
XIX		(2/0) - 3 - 2 - 2 - (2/0)
XX		(2/0) - 3 - 2 - 3 - (2/0)
XXI		(2/0) - 3 - 3 - 2 - (2/0)

Для полегшення ідентифікації ритмічних форм тактовика також іноді

вживають не порядковий номер форми, а номер за послідовністю її міжіктових інтервалів, як-от 323 для форми XX тощо. Це одразу дає розуміння віршознавцям, про яку з форм ідеться. В даному випадку вважаємо таку класифікацію форм цілком робочою, в якій представлено всі можливі варіанти чистих тактовиків. Тактовик разом із дольником називають перехідним розміром від силабо-тоніки до тоніки, проте “визначаючи розмір тактовика, ми враховуємо [...] кількість повнонаголошених слів, як і в акцентному вірші. Отже, чи не слід розглядати тактовика як ще одну - поряд з акцентником - форму сучасного чисто тонічного вірша?” [146; 46] - пропонує такий погляд на тактовик Н. Костенко. І справді, якщо в дольнику ми говоримо про повнонаголошені і неповнонаголошені форми (як в силабо-тоніці), то в тактовика цього вже немає, натомість є чіткість як у наголосах, так і в змінності обсягів міжіктових інтервалів (0-2, 2-3). Разом з тим, на наш погляд, усі три форми тонічного вірша - дольник, тактовик та акцентний вірш - є тонічними. Звісно, на помежів'ї систем трапляються згладжені переходи з однієї в іншу, але як ми бачимо з розділу 1.2 цієї роботи, на помежів'ї будь-яких систем відбувається перехід і є вірші, які можуть трактуватися в обох системах або містити їх характерні ознаки. Проте для усіх трьох розмірів тоніки характерним є опора ритму на акценти (наголоси, ікти), де міжіктовий інтервал може коливатися, проте ритм вірша від цього не втрачає стійкості, а навпаки здобуває свободу такого коливання і збагачується за рахунок такої змінності. Це зовсім не означає, що не варто враховувати міжіктові інтервали: навпаки саме в них закладена інтонаційна особливість вірша, можна навіть сказати “рівень його свободи і динамічності”.

4.2.3. Акцентний вірш

Акцентний вірш вважається чисто тонічним віршовим розміром, який мало що вже пов'язує з класичним віршем: як формально, так і практично. Що більша змінність міжкіткових інтервалів спостерігається у вірші, то важливішою системоутворючою ознакою стає тоніка - система наголосів у віршовому рядку. Тут найбільш вичерпним нам видається визначення, яке дала Надія Гаврилюк на віршознавчому семінарі, присвяченому акцентному віршу, спираючись на багаторічний досвід дослідження акцентного вірша українськими віршознавцями: “акцентний вірш - вірш із міжкітковим інтервалом (0-3, 3-0, 3-4), а також рядки, у яких міжкітковий інтервал становить від 4 складів і більше (5-6-7-...). У випадку 4-складового інтервалу варто звертати увагу на інші інтервали у рядку, серед яких бодай один має бути або нульовий, або від трьох складів і більше. Бо якщо решта інтвелів становитиме 1 або 2 склади, то маємо справу з формами дольника” [146; 57]. Не можна сказати, що це досконале за лаконічністю визначення, але Н. Гаврилюк окреслила всі можливі нюанси у визначенні акцентного вірша, не оминувши і частої плутанини з дольниковими неповнонаголошеними формами, адже його розмір варто сприймати в контексті.

Н. Костенко виділяє кілька національних типів акцентного вірша: (1) акцентно-складовий думовий вірш; (2) акцентно-складовий пісенний вірш; (3) політональний акцентний вірш, що виростає з “вольної” різностопної силаботоніки; (4) ударник [146; 31 - 32]. Усі ці типи дослідниця ілюструє на прикладі майстра нової української поезії - раннього П. Тичини. Це звісно не охоплює всі типи акцентника, які з'явилися значно пізніше. Наприклад, досліджений Н. Гаврилюк акцентний вірш Василя Махна [146; 58 - 64] можна назвати “синкретичним типом акцентного вірша”, оскільки той за альтернативних трактувань або розбивки на кілька піввіршів можна трактувати як дольник або дво- чи трискладовик, але при поєднанні в один рядок - це часто довгий, подекуди навіть цезурований, але за всіма формальними ознаками акцентний вірш.

Коли йдеться про вірші поетів 90-х років та сучасних українських поетів,

то можна говорити про появу, назовемо його, “прозаїчного” типу акцентного вірша. Як стверджує Василь Соловій, “можливо, саме “побутовізм” і є причиною того, що поет розробляє ритміку власних поезій, відходячи від класичних форм” [146; 49]. Окрім того, “прозаїчним” типом ми називаємо його не лише через “побутовізм”, який панує у змісті, а ще й тому що, як зазначає В. Соловій, “довгі рядки дольника, тактовика і акцентного вірша створюються ефект звичайного прозового монологу” [146; 50], тобто і через форму, яка намагається зімітувати прозове мовлення. Прозаїчний тип акцентного вірша зустрічається у поезіях С. Жадана, Ю. Андруховича, К. Бабкіної і багатьох інших сучасних поетів, які почали свою творчість у 1990-2000-х роках.

В акцентному вірші найбільше посилюється роль наголосів і послаблюється роль змінних обсягів міжкіткових інтервалів. А тому вважаємо за недоцільне виділяти окремі ритмічні форми акцентного вірша. Акцентний вірш, як і дольник (менше - тактовик) має свої національні типи, які виділяються у певної групи поетів та, відповідно, несуть свої смислові конотації в розрізі проблеми “метру і смислу”.

Окремо хочемо зазначити, що часто акцентний вірш зустрічається в системі верлібру, проте ототожнювати їх не варто. Адже, окрім того, що для верлібру не характерна наявність рими (яка здебільшого, хоч і не завжди, наявна в акцентному вірші і служить ще однією опорою для поетики акцентника), верлібр може базуватись також і на інших розмірах: дуже часто верлібр за ритмічну основу бере силабо-тонічну систему, а отже, має розглядатися окремо поза темою тонічного вірша.

5. Результати досліджень українського тонічного вірша першої половини XX - початку XXI століття*⁴

Найбільш всеохопне та ґрунтовне дослідження українського тонічного вірша першої половини XX століття було здійснено Наталією Костенко, роботи якої включають комплексний віршознавчий аналіз поезії цього періоду. Зокрема, цьому присвячено окремий великий розділ у її основоположній праці “Українське віршування XX століття”. Показово, що цей розділ розташований перед розділом про класичний український вірш. Вже тоді, у 1993 році (бо видання 2006 року, яке нині ми зазвичай дістаємо з бібліотечних полиць, є перевиданням праці 1993 року) для Н. Костенко тенденції українського тонічного вірша становили особливий науковий інтерес. Тонічний вірш, ще практично недосліджений в Україні, на той момент був за таємничою завісою для наукових досліджень, проте чуття науковиці підказувало, що нова українська поезія, на якій вона зростала (М. Семенко, Б. Олійник, М. Рильський, Є. Плужник, поети-шістдесятники та інші), вже не може бути виміряна мірилами та поняттями силабо-тоніки. Для неї потрібні інші інструменти, подекуди менш зрозумілі і чіткі, але надзвичайно цікаві для допитливого дослідника.

На тлі цього наукового інтересу зав’язалася довга наукова дискусія в листуванні з Михайлом Гаспаровим, якого Н. Костенко вважала своїм вчителем і багато посиалася на нього у своїх дослідженнях. Паралельно вона розвивала дослідження українського тонічного вірша, шукала його індивідуальність та неповторні тенденції, викликані особливістю звучання українського слова та самобутніми пошуками українських поетів.

Основні висновки, зроблені вченою на початку 90-х років, в цій галузі такі:

1) український дольник формувався під безпосереднім впливом німецьких, італійських та англійських зразків (переклади І. Франка, М.

⁴ Цей підрозділ підготовлено на основі публікації “Внесок Наталії Василівни Костенко у розвиток вчення про український тонічний вірш”[17]

Старицького, В. Самійленка, Лесі України та інших, а далі - В. Мисик та ін.), а також на базі літературних імітацій національного народнопісенного вірша (його нерегулярних форм, ритми яких помітні ще в поезії Т. Шевченка та Г. Сковороди) [72; 102];

2) дольники І. Франка утворені на основі двоскладникових ритмів;

3) дослідження тенденцій розвитку дольника вимагає систематизації його ритмічних форм [72; 103] (що у подальшому й було зроблено у колективній монографії “Український дольник” - прим. В. Г.);

4) специфіка українського дольника полягає в тому, що “найменш характерна для російської лірики 4-та форма дольника (близька до ямбів) - досить поширена в українському вірші” [72; 104];

5) в українському дольнику простежується 2 паралельні тенденції: “1 - до силабо-тонічної врегульованості [...] та 2 - до чистотонічної неврегульованості, змінності міжіктових інтервалів, анакруз, словоподілів, клаузул” [72; 104];

6) На практиці, наприклад, у М. Семенка спостерігаємо перехід від врегульованих дольників в ранній поезії до нерегулярного дольника в подальших віршах [72; 104 - 105]. Саме тому Наталія Костенко дає назву такому нерегулярному дольнику - семенківська модель дольника [72; 105];

7) Поруч із нерегулярним, семенківським типом дольника у 20-30-ті рр. розвивається й інша тенденція - “послідовної розробки врегульованого (регулярного) дольника”, характерна для лірики Є. Плужника і П. Филиповича. На думку Н. Костенко, дольники М. Семенка і П. Филиповича - антиподи.

8) найтиповіша форми серед регулярних дольників - це 3-іктовий дольник, а серед нерегулярних - 4-іктовий і довгі розміри, у яких задіяні всі ритмічні форми [72; 112];

9) тактовик найчастіше можна зустріти в перехідних метричних формах (ПМФ) [72; 112];

10) український тактовик зародився на початку ХХ ст. у поетів, близьких до символізму, та футуристів [72; 113];

11) найуживаніший розмір тактовика в українській поезії - 4-іктовий тактовик [72; 113];

12) генетичні джерела українського тактовика - народний вірш, логаети, нерегулярний дольник, 3-складники і 2-складники з цезурним нарощенням [72; 114];

13) в українській поезії існує дві основні форми тактовика: “1 - більш регулярна, безпосередньо пов’язана з класичним віршем, 2 - менш регулярна, у якій з’являються спорадичні вкраплення акцентного вірша” [72; 115];

14) “шляхом створення національного тактовика слідом за А. Малишком пішли поети-шістдесятники (І. Драч, Б. Олійник), які використовують 3-іктні та 4-іктні й довші розміри тактовика в імітаціях народнопісенного ліро-епосу” [72; 116];

15) наймолодші поети досить рідко оперують тактовиковими ритмами [72; 118];

16) акцентний вірш динамічніший, порівняно з дольником і тактовиком, а його особливістю є багата, ритмічно дзвінка рима [72; 118];

17) “одна з тенденцій розвитку сучасного акцентного українського вірша - посилення чистотонічного елемента, його насичення дольниками, тактовиками і власне акцентними рядками; відповідно - скорочення елементів класичних розмірів” [72; 123];

Окремо Н. Костенко розглядає вільний вірш (верлібр).

Проаналізовані Н. Костенко особливості та тенденції тонічного вірша лягли в основу досліджень київської віршознавчої школи.

Матеріал, який дослідила вчена, охоплює оригінальну та перекладну творчість таких поетів: М. Семенко, П. Филипович, В. Поліщук, Гео Шкурूपій, Є. Плужник, П. Тичина, Л. Первомайський, М. Вінграновський, В. Свідзинський, Д. Павличко, А. Малишко, Нью-Йоркська група, Л. Костенко, І. Драч та інші.

Пізніше дану тематику Н. Костенко вже розвивала зі своїми колегами та учнями, учасниками віршознавчих семінарів, серія яких була присвячена саме

формам українського тонічного вірша. За підсумками семінарів була видана не одна збірка: колективна монографія “Український дольник” (2013), збірники віршознавчих семінарів “Український тонічний вірш: Дк, Тк, Акц, В.в. Тактовик: типологія форм” (2017) та “Український акцентний вірш у контексті сучасного некласичного віршування” (2019).

Зокрема, науковиця власноруч займалася дослідженням таких тем, як:

- ритмічні форми триїктового дольника,
- двоскладникова основа в українському авангардистському дольнику,
- авангардистський тип дольника,
- триїктовий дольник Павла Филиповича,
- триїктовий дольник говірного інтонаційного типу на матеріалі поезій В. Свідзинського та Є. Плужника,
- оповідно-говірний та наспівно-оповідний триїктовий дольник на матеріалі поезій Л. Первомайського, А. Малишка, Б. Олійника,
- триїктовий дольник у поезії української діаспори (празька школа, нью-йоркська група),
- український чотириїктовий дольник,
- дольник Миколи Бажана,
- проблема метричного статусу і ритмічні форми українського тактовика,
- національні типи тонічного вірша в поезії Павла Тичини.

До речі, про особливості українського акцентного вірша, на матеріалі поезії П. Тичини, Н. Костенко писала ще у 1983 році, де доводила наявність трьох національних типів акцентного вірша у творчості П. Тичини: акцентно-складового, регулярного строфічного на рівноскладовій основі ліричної народної пісні; акцентного нерегулярного, астрофічного на нерівноскладовій основі думи; та акцентного вірша, близького до вірша В. Маяковського. А вже у збірнику “Український акцентний вірш у контексті сучасного некласичного віршування” (2019) дослідниця виділила ще один тип

акцентного вірша - “політональний акцентний вірш літературно-фольклорного походження, де основним фоном слугує нерівномірна, нерівноскладова, “вольна” силабо-тоніка говірного чи декламаційного типу” [146; 32].

Саме Н. Костенко завдячуємо ґрунтовним аналізом тонічного вірша у творчості таких поетів: П. Тичини, М. Бажана, А. Малишка, Б. Олійника, П. Филиповича, М. Семенка, В. Свідзинського, Є. Плужника, Л. Первомайського та інших.

З-поміж важливих здобутків і наукових висновків вченої щодо тонічного вірша можна виокремити такі:

- 1) окреслення меж сучасних видів тонічного вірша: дольника, тактовика, акцентного вірша,
- 2) структурування ритмічних форм кожного виду тонічного вірша,
- 3) теоретичне обґрунтування національних типів та тенденцій українського тонічного вірша,
- 4) відстоювання самобутності українського тонічного вірша, його відмінності від російського: це і про джерела появи тонічного вірша в Україні, і про двоскладникову основу українського дольника, і про національні типи акцентного вірша тощо.

Ювілеям Н. Костенко було присвячено окремі наукові заходи, зокрема: віршознавча конференція у Чернівецькому національному університеті 2012 року, присвячена ювілеєві доктора філологічних наук, професора Наталії Василівни Костенко “Актуальні проблеми сучасного віршознавства”, збірник Інституту літератури НАН України до ювілею доктора філології, професора Наталії Василівни Костенко “Сад віршознавчий” 2021 року та інші. А її найбільші наукові розвідки здебільшого упорядковані у великому збірнику праць “Вірш і поезія”, де зокрема тонічному віршу присвячені статті: “Особливості українського акцентного вірша” (рос.м.), “Ігор Качуровський про тонічний вірш”, “Метрика і ритміка альтернативної української поезії 80-х - 90-х рр.”, “Метричний репертуар українських поетів пражської школи”, “З історії і теорії вірша епохи авангарду”, “Акцентно-складовий вірш Янкі Купали і Андрія

Малишка”, “Авангардистський тип українського дольника (Дк3, Дк4). Метрика і ритміка”, “Дольники Миколи Бажана”.

Робота в напрямку дослідження українського тонічного вірша триває і після відходу Н. Костенко: наукову роботу в цьому напрямку продовжили її послідовники та учні, колеги інших літературознавчих та віршознавчих шкіл. Зокрема, дисертації Надії Гаврилюк „Український поліметричний вірш: природа і тенденції розвитку ” (2005) та Василя Соловія на тему “Українська лірика 1990-х – 2010-х років: метрика, ритміка, строфіка, фоніка” (2019) розкривають в тому числі і деякі аспекти тонічного вірша. Василь Соловій у своїй роботі доводить, що поети-90-ники (“дев’ятдесятники”) мають, як міст, дві опорні ритмічні системи: силабо-тоніку (де особливості ритму відходять на другий план перед ідеями та образами) та верлібр (як тяжіння до повної віршової свободи). Як зазначає дослідник, “класичні форми віршування в українській поезії 1990-х рр. ще зберігають сильні позиції у порівнянні, скажімо, з поезією їх найближчих наступників – двотисячників” [132; 73], і в цих розмірах “відбувається насамперед відродження інтелектуально-філософської лірики, некласичні ж форми віршування, особливо верлібр, репрезентує, на наш погляд, найчастіше іншу сторону української поезії – епатажно-карнавальну, експериментаторську, з ухилом до авангарду” [132; 74]. Про двотисячників В. Соловій доходить до таких висновків: “ритміку поетичних творів двотисячних років перевантажено довільним поєднанням класичних і некласичних метрико-ритмічних компонентів” [132; 113], а отже, органічно виходить на зростання ролі поліметрії, де поезія на стику класичного і некласичного вірша в одному тексті характеризується “переважним поєднанням трискладовиків з дольниковими і тактовиковими ритмами” [132; 114].

Окрім цього, особливої уваги заслуговують статті Ярини Ходаківської. Дослідниця дуже скрупульозно досліджує тонічний вірш у творчості таких поетів, як Василь Стус та Сергій Жадан, а також аналізує на предмет тонічного вірша лірику поетів-шістдесятників: М. Вінграновського, І. Драча, І. Жиленко, І. Калинця, В. Коломійця, В. Коротича, Л. Костенко, Р. Лубківського, А. Малишка,

Б. Олійника, Д. Павличка, Л. Первомайського, Б. Рубчака, Г. Світличної, В. Симоненка, В. Стуса та інших поетів. Кількість детально опрацьованих нею творів і збірок віршів вражає та дає ґрунтовний матеріал для подальших досліджень.

Не менш важливим у дослідження українського тонічного вірша є внесок науковиці Олени Бросаліної як поціновувачки і дослідниці творчості поетів-неокласиків, а також опрацювання нею наукової та поетичної спадщини Ігоря Качуровського.

Ця ж праця покликана зануритись у тему українського тонічного вірша другої половини XX століття, де будуть розкриті особливості українського тонічного вірша поетів цієї доби, що стане логічним продовженням праці Н. Костенко з поетичним матеріалом поетів першої половини XX століття та поетів діаспори, а також заповнить прогалину в дослідженні українського тонічного вірша XX - XXI століть.

6. Наукова проблематика тонічного вірша

Працюючи над дослідженням тонічного вірша, віршознавці порушують численні проблеми, пов'язані з ідентифікацією, типологією та генезисом тонічного вірша. Частина з них вже детально пропрацьована у численних віршознавчих статтях (такі проблеми, як проблема іпостас, проблема ізотонізму чи тактометрична теорія вже вважаються вичерпаними і достатньо дослідженими), частина з них - предмет полеміки та дискусій, а частина залишається не до кінця розкрита. Хотілося б зацентувати на кількох проблемах, що широко обговорювалися у віршознавстві кінця XX - початку XXI століття та стали предметом нових поштовхів у дослідженнях.

Зокрема, це проблема **генетичної природи** тонічного вірша та окремих його різновидів: дольника, тактовика та акцентного вірша. Цю проблему добре проілюстровано в публічній полеміці Н. Костенко з В. Плунгяном (зокрема, її передмова до колективної монографії “Український дольник” - “Метричний статус дольника”), де українська дослідниця доводить, що дольник є самостійним розміром, хоча й з'являється на помежів'ї двох систем - силабо-тонічної та тонічної і, відповідно, зберігає частково характеристики обох систем та нерозривно зв'язує обидві. Н. Костенко спростовує аргумент В. Плунгяна про наявність певної мелодії, якою є “базовий метр вірша”, адже “заданість на практиці змушує дослідника шукати і реставрувати “правильні” метри навіть там, де їх немає” [147; 19]. Також Н. Костенко заперечує аргумент на користь деривативної природи дольника, де йдеться про неоднозначність інтерпретації розміру дольника і тактовика, адже неоднозначність “характерна і для класичних розмірів” [147; 21]. Ми завжди визначаємо ритм, виходячи з широкого контексту. Звідси, до речі, і правило 25%, адже коли у нас є понад 25% дольникового ритму, то решту рядків, написаних класичним розміром, ми вже оцінюємо через призму тонічного розміру. Це прослідковується і під час декламації вірша, адже така розхитаність, де понад чверть рядків тонічні, вже не дає нам відчуття класичного впорядкованого розміру з рівномірними стопами.

Також однією з проблем, яку досліджували і досліджують віршознавці, є

основа або генеза дольника і, відповідно, тактовика. Н. Костенко доводить специфіку українського дольника через велику присутність в його основі двоскладникових ритмів, що вона називає “**двоскладниковим компонентом**” даних розмірів. На відміну від російської трискладникової основи (дактиль, амфібрахій, анапест), українські дольники частіше базуються на двоскладникових розмірах (хореї, ямбі).

Важливою проблематикою досліджень, яку часто оминають у своєму фокусі науковці, є проблема **анакруз і клавзул**, адже вони дуже впливають на звучання вірша і на тлумачення його розміру. Вище ми говоримо, що анакруза та клавзула у тонічному вірші варіюється від 0 до 2 складів. Однак на практиці трапляються і довші варіанти. І чи варто в такому разі вважати це неповнонаголошеною формою тонічного вірша і включати цю анакрузу чи клавзулу до загального підрахунку іктів? Питання залишається відкритим, як і збір інформації про такі елементи. Окремо досліджує анакрузи і клавзули в контексті аналізу тонічного вірша Надія Гаврилюк: науковиця детально розбирає їх у своїй статті “Дольникові ритми в українській поезії 2000-х років” [147; 283 - 287].

Проблема **цезури** у довгих віршах. Кирило Корчагін (стаття якого увійшла до монографії “Український дольник”) зазначає, що російські віршознавці-”гаспарівці” “уникають говорити про цезуру в некласичному вірші” [147; 215]. Натомість українські віршознавці, маючи перед собою багатий матеріал української поезії, яка об’єктивно засвідчує існування цезури в некласичному тонічному вірші, говорять про це багато: Н. Костенко у своїх численних статтях звертається до цезури у віршах Ю. Андруховича (цикл “Листи в Україну”), Н. Гаврилюк говорить про довгі цезуровані акцентні вірші Василя Махна. І це лише крапля в морі у дослідженні цезури в довгий тонічних віршах, яких у поетів 1990-2000-х років прибуває.

Проблема **ідентифікації** тонічних розмірів звучить як нібито вирішена, але це до першого сумніву. Оскільки вирішена вона в межах київської віршознавчої школи, де науковці домовились ідентифікувати тонічні розміри у

такий спосіб, уклали власну класифікацію ритмічних форм дольника і тактовика, прийняли за аксіому повнонаголошені і неповнонаголошені форми. Але будь-яку з цих аксіом можна піддати сумніву за бажання, адже трактування тонічних розмірів зазнавало численних змін впродовж розвитку віршознавства у XX столітті, і ще не один раз може бути переглянутим у XXI столітті.

Окремою недослідженою проблемою є **поліметрія** і тонічний вірш у цьому контексті. На останніх зустрічах з Н. Костенко ми обговорювали цю тему, і хоч нам немає, на що посилалися, окрім власних записів окремих тез цього обговорення, ми міркували над тонічним віршем у контексті різних видів поліметрії. Верлібр можна вважати і суперрозміром в системі тонічного віршування, і як окрему систему поза нею. Якщо ж розглядати верлібр як окрему систему, то варто визнати, що він часто і є прикладом поліметрної композиції (мікрополіметрії за Н. Костенко), на відміну від перехідних метричних форм (макрополіметрії), де частини різного розміру відділені одна від одної та не перемежуються. Верлібр часто поєднує в собі не лише тонічний вірш, а й силабо-тонічний. Розглядаючи саме тонічний вірш у контексті поліметрії, можна говорити про поліморфний вірш, де наявні елементи і дольника, і тактовика, і акцентного вірша, і силабо-тоніки як ритмічних форм тонічного вірша. У разі, якщо віршознавцю пощастить вхопити переважання одного з тонічних розмірів, то ми можемо говорити про конкретний тонічний розмір (Дк, Тк, Акц із вказанням кількості іктів). Якщо ж ні - доводиться говорити про поліморфний вірш або зараховувати його до найбільш всеохопного тонічного розміру - акцентного вірша. Сучасний тонічний вірш, як стверджувала Н. Костенко у дискусіях на тему тонічного вірша, - це явище поліморфності - не інакше, адже в тоніці немає перехідних метричних форм з чітким переходом.

7. Висновки до Розділу 1.

Український тонічний вірш - надзвичайно цікава та актуальна тема в розвитку віршознавчої науки. Ця тема стала предметом багатьох конференцій і семінарів, провідним питанням кількох віршознавчих збірників тез та статей. Разом з тим, дослідження українського тонічного вірша вимагає опрацювання величезної кількості поетичного матеріалу. Найбільше і найґрунтовніше дослідження українського тонічного вірша зробила професорка, докторка філологічних наук Н. Костенко, яка глибоко проаналізувала поезію початку XX століття, окреслила основну проблематику українського тонічного вірша, залишила у спадок перспективні гіпотези та напрямки подальших досліджень. Окремі напрямки і “білі плями” досліджували у своїх наукових розвідках її учні: Василь Соловій досліджував вірш, зокрема і тонічний, у творчості поетів 1990-2010- років, Ярина Ходаківська зробила окремі статті на матеріалі поезії 1960-70-х років, Олена Бросаліна глибоко розкрила особливості вірша поетів-неокласиків, а Надія Гаврилюк занурилась у проблематику тонічного вірша в окремих поетів кінця XX століття та проблеми поліметрії. Паралельно з тим, роботу над дослідженням зародження тонічного вірша наприкінці XIX - початку XX століття веде професор Чернівецького національного університету Борис Бунчук та його учні.

Разом з тим, залишився поза увагою комплексний аналіз матеріалу поезії другої половини XX століття, що дало б можливість простежити закономірності розвитку українського тонічного вірша, змодельовати його подальший розвиток, відповісти на деякі питання віршознавства XX століття, глибше розібратися з ритмікою поезії авторів того періоду і закрити “білі плями” в українських віршознавчих дослідженнях, що стосуються поетичного матеріалу.

У цьому розділі окреслено весь ареал досліджень українського тонічного вірша. Зокрема, простежено витоки вчення про тонічний вірш в історії українського віршознавства та винищеного і “розстріляного” покоління українських науковців: і Борис Якубський, і М. Йогансен у своїх дослідженнях вже порушували питання тонічності української поезії, а ще багатьох науковців

радянська влада позбавила можливості говорити і писати про це.

Також розкрито питання витоків і генези українського тонічного вірша ще з українського фольклору, зокрема, українських дум. Адже аналіз ритміки українських дум за допомогою методології аналізу тонічного вірша дає змогу подивитися на думний вірш з іншої точки зору та глибше дослідити засоби і опори, на яких тримається нерівноскладовий астрофічний і неримований вірш думи. Окрім того, окреслено уявлення про плюривалетність розмірів на помежів'ї метричних систем: тоніки і силабо-тоніки, силабо-тоніки і силабіки, силабіки і тоніки. Окремої уваги заслуговує поняття акцентно-силабічного, або акцентно-складового вірша.

У розділі також розкрито поняття окремих метрів тонічного вірша: дольника, тактовика та акцентного вірша, дано характеристику цих видів тоніки, їхньої природи, меж та способів визначення ритму. Докладно подано класифікацію ритмічних форм дольника і тактовика, внесено власні конструктивні поради щодо доповнення класифікації форм, щоб вона була повною та всеохопною.

Оскільки найбільш всеохопне дослідження українського тонічного вірша здійснювала Н. Костенко, то ми навели повний перелік її наукових інтересів та досліджень з цього питання: які аспекти тонічного вірша і на матеріалі яких поетів вона досліджувала. Така історіографія досліджень саме про тонічний вірш є важливою, оскільки єдиної комплексної праці про це досі немає.

Окремо в розділі означено коло актуальних проблемних питань щодо українського тонічного вірша. Зокрема, серед наукової проблематики окреслено: генетичну природу тонічного вірша, “двоскладниковий компонент” як основу українського національного типу дольника, проблему анакруз і клавзул, цезуру в довгих розмірах тонічного вірша, проблему ідентифікації тонічних розмірів і проблему поліметрії та поліморфності у сучасному тонічному вірші.

Тож питання дослідження українського тонічного вірша є надзвичайно актуальним, має широке коло проблемних питань та великі перспективи для досліджень, стає предметом численних наукових конференцій та дискусій та

предметом наукових інтересів багатьох сучасних українських віршознавців.

Розділ II. Тонічний вірш у творчості українських поетів другої половини ХХ століття: метричний репертуар, тенденції, ключові постаті.

1. Тонічний вірш українських поетів-шістдесятників.

1.1. Метричний репертуар тонічного вірша у творчості поетів-шістдесятників за антологією Б. Кравціва.

Щоб побачити загальні тенденції щодо тонічного вірша у поетів-шістдесятників, було проаналізовано метричний репертуар поетів, вірші яких увійшли в антологію, укладену Богданом Кравцевим [162]. Туди увійшли твори шістдесяти поетів-шістдесятників: Ліна Костенко, Станіслав Стриженюк, Леонід Тендюк, Михайло Литвинець, Микола Ільницький, Володимир Лучук, Галина Гордасевич, Володимир Коломієць, Тамара Коломієць, Борис Олійник, Василь Симоненко, Микола Сом, Станіслав Тельнюк, Микола Вінграновський, Олесь Доріченко, Іван Драч, Віталій Коротич, Володимир Підпалій, Микола Сингаївський, Роберт Третьяков, Віталій Березинський, Євген Гуцало, Наталя Кащук, Володимир Куликівський, Володимир Мордань, Анатолій Поліщук, Олексій Булига, Віктор Корж, Олесь Лупій, Борис Мамайсур, Валентин Мороз, Василь Стус, Станіслав Зінчук, Ігор Калинець, Григорій Кириченко, Віталій Колодій, Борис Нечерда, Ганна Світлична, Володимир Забаштанський, Микола Лиходід, Микола Холодний, Микола Воробйов, Ірина Жиленко, Леонід Коваленко, Роман Кудлик, Роман Лубківський, Василь Фольварочний, Василь Голобородько, Валерій Гончаренко, Володимир Яворівський, Богдан Стельмах, Лесь Герасимчук, Людмила Скирда, Олександр Шарварок, Світлана Йовенко, Світлана Жолоб, Михайло Саченко, Леся Тиглій, Валентина Отрощенко, Світлана Хміль. Вірші 36-ти поетів з антології написані в тонічних розмірах (Дк, Тк, Акц), що становить 35% від всього репертуару антології (у віршах) або 29% (у рядках). Частина забирають на себе вільні вірші (верлібри), але більшість складають силабо-тонічні вірші. Важливо зазначити, що в більшості поетів ХХ століття силабо-тоніка має стійкі позиції і перебуває в більшості. Але нам важливо прослідкувати тенденції.

Серед репертуару тонічних розмірів у поезії шістдесятників чільне місце займає дольник (Дк=26,39% або 1504 рядки), далі тактовик (Тк=2,26% або 129 рядків) та акцентний вірш (Акц=0,35% або 20 рядків). Такі тенденції не випадкові - поети-шістдесятники активно розробляють різні розміри і ритмічні форми дольників, тому спостерігаємо таке:

1) незначні відхилення від силабо-тонічного ритму на базі двоскладників і трискладників (Володимир Коломієць “Насунулись на серце”, Василь Симоненко “Український лев”, Микола Сингаївський “Схожість”, Ліна Костенко “Голуба дистанція”);

2) ритмічна моноформа дольників, що з одного боку - чистотонічна, а з іншого - має дуже багато неформальних ознак силабо-тоніки, як-от: врегульованість, чіткий ритм, однакова послідовність міжкіткових інтервалів, тобто опора вірша - не суто на наголошені склади, а й на повторюваність послідовностей ненаголошених (Ліна Костенко “Ліс”, Володимир Лучук “Спогади наївності”, Володимир Коломієць “У краю, де над шляхом”, Василь Симоненко “Ти знаєш, що ти людина”, “Найогидніші очі”, Микола Сом “Ти стала моє тривогою”, Микола Сингаївський “Спрага”, “Дві лілеї”, Ганна Світлична “Ніжність”, Володимир Забаштанський “Монолог вишні”, Ірина Жиленко “Настроєві”, “Грудневе”, Валерій Гончаренко “Ти грієш руки”);

3) мікроформи тонічних віршів: невеликі за обсягом твори, що написані тонічним віршем серед великих силабо-тонічних форм (Микола Вінграновський, Іван Драч, Богдан Стельмах);

4) тонічний вірш у складі поліметричних форм (ПМФ) як-от в окремих частинах поем чи довгих поезій (Тамара Коломієць “Всеволод”);

5) тонічний вірш через дольник досягає чистотонічних форм як-от тактовик чи акцентний вірш (Ігор Калинець, Ліна Костенко, Володимир Лучук, Віталій Коротич, Віктор Корж, Василь Голобородько);

6) білий тонічний вірш з чіткою строфічною будовою, усталеним ритмом, який не можна віднести до верлібра (Ліна Костенко, Віталій Коротич, Борис Нечерда, Василь Голобородько);

7) розробка різноманітних форм дольника і тактовика від коротких до найдовших розмірів, майстерне і розмаїте використання всіх форм Дк3 і Дк4, вдавання до найкоротших Дк2 і Тк2 (Олександр Шарварок, Василь Голобородько, Василь Фольварочний, Ігор Калинець, Володимир Коломієць, Ліна Костенко) та розлогих Дк6, Дк7 і Тк7 (Богдан Стельмах, Віталій Колодій, Віктор Корж, Микола Сингаївський).

Варто зазначити, що шістдесятники були новаторами у багатьох аспектах: вони відточували свою майстерність в експериментах із формою та змістом. Не лише ритм зазнавав змін, а й метафори, рими, інші образні засоби, теми віршів, які порушувались поетами. На фоні цього зміни і опанування нових ритмічних засобів не було на першому місці, як-от у поетів 1920-х років.

У передмові до антології Богдан Кравців описує і те “мертвотне” становище української літератури, яке було до 1960-х років, де більшість віршів попередніх збірок була присвячена як не Леніну, то Сталіну. Також він говорить і про те, що явище шістдесятників не було особливим, воно набуло масового характеру. Говорить Б. Кравців і про шлях відбору імен та творів до антології, що не був легким: з понад 500 імен українських поетів того покоління важко було відібрати твори, які були б цінними з літературного погляду. Згадуючи іншого критика, Віктора Іванисенка, Б. Кравців каже про “фальш”, “невистражданий оптимізм”, “хвалу всім і всьому” в поезії сучасників, серед яких важко було вибрати щось достоту цінне. Разом з тим, видавались поодинокі збірники, вірші в яких заслуговували на увагу. Це загалом підтверджується і підбором творів, оскільки найбільше творів в антології написаних поетами, які згодом стали загальновідомими і творчість яких є цінною і в наш час, серед таких: Ліна Костенко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Микола Сингаївський, Віталій Коротич, Ігор Калинець, Ірина Жиленко, Василь Голобородько, Василь Симоненко, Борис Нечерда, Роман Лубківський.

Серед поетів, які використовували тонічні розміри у своїх віршах, вміщених в антології, найбільше (понад 50 рядків) слід відзначити: Ліну

Костенко (118 рядків, що становить 34,2%), Володимира Лучук (57 рядків, що становить 100%), Бориса Олійника (57 рядків, що становить 55,34%), Василя Симоненка (113 рядків, що становить 39,93%), Віталія Коротича (74 рядків, що становить 29,6%), Миколу Сингаївського (99 рядків, що становить 57,23%), Олексія Булигу (51 рядків, що становить 64,56%), Ігоря Калинця (84 рядків, що становить 75%), Бориса Нечерду (98 рядків, що становить 24,5%), Володимира Забаштанського (60 рядків, що становить 56,6%), Ірину Жиленко (102 рядків, що становить 37,78%), Романа Лубківського (102 рядків, що становить 64,56%), Василя Голобородька (103 рядків, що становить 30,03%), Олександера Шарварка (51 рядків, що становить 70,83%).

Більшість із цих поетів, що опанувала тонічний вірш і проявилася з ним у 1960-х роках, стала обличчям шестидесятництва як такого. Також варто зазначити, що Ігор Калинець репрезентований як поет з великим розмаїттям тонічних розмірів і форм, включно з тактовиками і акцентними віршами.

Тонічні розміри в поезії з антології Б. Кравцева "Шістдесят поетів шістдесятих років" (1967)				
	Кількість віршів	% віршів	Кількість рядків	% рядків
Дк	74	30,20%	1504	26,39%
Тк	10	4,08%	129	2,26%
Акц	2	0,82%	20	0,35%
ВСЬОГО	245	100,00%	5699	100,00%

Розглянемо особливості тоніки у творчості окремих (ключових) поетів, представлених в антології.

Ліна Костенко. Її тонічні вірші мають дуже різноманітну ритмічну організацію: тут присутні і дольники, і тактовики. Серед дольників є і рівноіктові (вірш “Ліс”, написаний розміром Дк3 переважно у I та III ритмічних формах) та різноіктові, вільні (як-от “Ван Гог” у розмірі Дк3-4, “Альтернатива

барикад” у розмірі Дк3-5). Також дольник і тактовик стають компонентами поліметричних композицій (вірш “Якщо це вимагає пояснення”, де Дк4-5 із вкрапленнями Тк4 і Тк5 переходить в чистий Я5). Подекуди зустрічається і різноіктний тактовик (“Ті що народжуються” у розмірі Тк2-5, білий вірш). В антології представлено 15 її віршів, 6 з яких (а за кількістю рядків це рівно третина віршових рядків) становлять тонічні ритми, що включають дольники і тактовики. Акцентний вірш відсутній, і загалом, виходячи з подальшого дослідження творчості письменниці, такий розмір для неї нехарактерний.

Василь Голобородько. Стільки ж поетичних творів представлено і в цього письменника: 15 віршів, 6 з яких так само мають тонічний розмір (а в рядках це також становить майже третину віршових рядків). Поет користується дольниками і тактовиками, причому і ті, й інші можуть містити вкраплення рядків акцентного вірша. Так саме є й рівноіктові (“Тіні розбіглись” у розмірі Дк4, “Ти грієш руки” у розмірі Дк4) та різноіктові дольники (“По вертикальній стіні” у розмірі Дк2-5, “Човни проліскові” у розмірі Дк3-4, “Замість монолога” у розмірі Дк3-4, “Руче, руче” у розмірі Дк3-4). Є й тактовикові ритми (вірш “Хлопчик на гармошці грав” у розмірі Тк3-4 та “На подвір’ї випускала молодиця”, або інша назва - “Полотняні птахи”, у розмірі Тк2-5). У своїй більшості автор використовує як силаботоніку, так і верлібр, який ми не брали до уваги при аналізі тонічних ритмів. І хоча акцентний вірш у чистому вигляді не зустрічається в антології, та є окремі акцентні рядки у віршах “Тіні розбіглись” та “По вертикальній стіні”, що надають ритмам цих віршів ще більшої розхитаності, акцентують на його тонічній основі (кількості іктів), переважно пов’язані з ритмічними формами зі стиком наголосів (0-3), де автор фактично змушує нас перечіплятися об слово.

Василь Симоненко. Автор віршів, які вже стали “народними”, віршів, які могли стати такими через сталий, плинний ритм, чітку структурованість, майже пісенну ритмомелодику. Але, на диво, у поета достатньо тонічних ритмів у віршах. Та разом з цим, всі, що принаймні представлені в антології, є ізоритмічними, рівноіктовими, переважно дольниками: вірші “Перехожий”

(Дк4), “Ти знаєш, що ти людина” (Дк3), “Найогидніші очі” (Дк3), “Злодій” (Дк4), “Монархи” (Дк3). Є вірш, в якому, попри наявність вкраплень тактовиків і акцентного вірша, загальний ритм цілком силабо-тонічний (“Український лев” має розмір чотиристопний анапест - Ан4). Автор дуже майстерно використовує тонічні структури, вплітаючи їх у силабо-тонічні ритми, а більш тонічні у менш тонічні (як-от акцентні вірші у дольник). Загалом з 13 віршів 5 є тонічними, що в рядках становить понад 39% (113 рядків) від загальної кількості. Це теж доволі великий показник серед інших поетів антології.

Ірина Жиленко, Галина Гордасевич, Борис Олійник, Микола Сингаївський, Роман Лубківський, Людмила Скирда представлені переважно триїктовими і чотириїктовими дольниками. У поетів-шістдесятників ритми Дк3 і Дк4 переважно мають мелодійний, наспівний характер. Багато таких віршів в подальшому були покладені на музику або легко цитуються напам'ять. З погляду ритмічних форм це переважно моноформи, де використовується в перевазі одна ритмічна форма протягом всього вірша. Наприклад, у вірші Людмили Скирди “Вечір” - це форма під умовною назвою “121” Дк4 (тобто ритм вірша між першим і останнім іктом такий: -1-2-1-), а у вірші Бориса Олійника “Віч на віч” - форма “221” Дк4. У віршах з розміром Дк3 Миколи Сингаївського - переважні форми ІІІ (-2-1-) і І (повнонаголошена -2-2-): вірші “Спрага”, “Етюд з твого голосу”, “Дві лілеї”, “Голуба елегія”.

Цікавим з погляду ритміки тонічних віршів в антології є доробок Ігоря Калинця. У порівнянні з іншими це багато тактовиків (50% в рядках від усіх представлених віршів) і акцентних віршів (17,86%), трохи дольників (7,14%). Звісно ж, це не є ізоритмічні вірші, де всі рядки мають однаковий розмір: ми визначаємо загальний розмір вірша з огляду на наявність щонайменше 25% чистого максимально тонічного ритму. Часто у таких віршах - це суміш усіх тонічних розмірів з вкрапленнями силабо-тоніки (двоскладовиків і трискладовиків). Серед дольників - це друга частина поезії “Олекса Новаківський” (Дк2-5), тактовики - це поезії “Містечко” (Тк4), “Марійка” (Тк5), “Місто” (Тк5), перша частина поезії “Олекса Новаківський” (Тк2-4), “Танець

жаги” (Тк5), акцентний вірш - це поезії “Панно” (Акц4), “Прадід” (Акц3-5). Така картина насправді нехарактерна для покоління шістдесятників, тому вважаємо це особливістю ритмомелодики поезії Ігоря Калинця, характерної риси його творчості.

1.2. Трансформація тонічного вірша Івана Драча*⁵

Ще на початку шістдесятих молодий поет Іван Драч звернув на себе увагу як на митця неординарного, пам'ятного; проривом стала його перша збірка „Соняшник”. Згодом з-під пера поета вийшло близько п'ятнадцяти оригінальних поетичних збірок. Тематично збірки включали у себе твори різноманітного звучання та проблематики. Але протягом тривалого часу характер творів Івана Драча зберігає свою унікальність. Особливо помітним є тяжіння до певного усталеного ритму, до особливих метричних відхилень, своєрідний характер клавзули тощо.

Для дослідження трансформації ритмічних засобів поета протягом більш, ніж 35-ти років, застосуємо метод діахронного порівняльного аналізу до творів зі збірки «Соняшник» (1962) та з циклу „Харизма” (збірка «Сізіфів меч» (1999)). Ці дві збірки обрано не випадково: для найбільш показових результатів обрано першу і одну з найновіших збірок автора. Зроблено спроби виявити відмінні риси у засобах версифікації, що дасть змогу прослідкувати шлях поступу автора, та спільні риси та вивести певну версифікаційну модель для подальшого зіставлення цієї творчості з відповідними моделями інших поетів.

Аналізуючи ритміку творів у поданих збірках, віднаходимо доволі спільного у використанні тих чи інших метричних форм. Кількісно ці відношення можна виразити таким чином: (кількість творів у відсотках: зб. „Соняшник”/ цикл „Харизма” зі зб. „Сізіфів меч”) Х – 5% / 2,5%; Я – 14,5% / 25,5% (Я4 – 2,5% / 13%; Я5 – 12% / 10%; Яв – 0% / 2,5%); Д – 0% / 0%; Амф – 5% / 2,5%; Ан – 7,5% / 2,5%; Дк – **46,5% / 54%**; Акц – **2,5% / 8%**; Вв – 2,5 % / 2,5%;; ПК – 12% / 2,5%. Загалом співвідношення класичних та некласичних розмірів майже однакове: Кл – 32% / 33%; Нкл – 68% / 67%.

Серед класичних віршів використовуються хорей, ямб, амфібрахій та анапест. Найпоширенішим серед класичних, а зокрема двоскладових, розмірів є ямб. Тут поет використовує найпродуктивніші форми, такі як Я4 та Я5, в

⁵ Цей підрозділ підготовлено на основі статті “Трансформація палітри ритмічних форм у творах Івана Драча” [18]

новіших творах з'являється також вольний ямб (Яв). Серед трискладових силаботонічних розмірів вживаними є лише амфібрахій та анапест, і хоча їхні кількісні показники у нових творах зменшуються, виникають нові оригінальні ритмічні форми.

Найпоширеніших серед некласичних розмірів, та й загалом серед усієї палітри ритмічних форм, є дольник. Така тенденція є незмінною у І. Драча протягом усієї творчості. Позитивні кількісні зміни, порівняно з першою збіркою, є незначними. У першій збірці дольник представлений формами Дк3 („Балада про дівочі перса”, „Левиний етюд”, „Фіалковий етюд”, „Тихий етюд”, „Солов'їний етюд”), Дк4 („Балада про Сар'янів та Ван-Гогів”, „Балада про солдатський сон”, „Кубинський етюд”, „Етюд „аристократичної” роботи”, „Сльоза Пікассо”, „Манайлова виставка. Тяжке життя”), Дк5 („Лебединий етюд”), Дк5ц („Небо моїх надій”), Дкв (2-4 „Етюд на добридень”, 2-4 „Етюд про хліб”, 4-5 „Останній міст полковника”, 3-6 „Манайлова виставка. Скорбота”, 1-4 „Плугатар”, 3-4 „Назимові Хікмету – від українця”). У нових творах, окрім поширених розмірів (Дк3: „Діалектика”, „Цариця Дрібниця”, „Життя – це проблема сусіда” та Дк4: „Харизма”, „Антибажан”, „Тобі розстилають свої постелі...”), стає поширеним та з'являються нові форми Дкв (3-4 „Сплетиво буйного винограду...”, 1-2 „Світе, світе...”, 2-4 „На чеченський мотив”, 5-6 „Виклик”, 4-6 „Один дурень мені...”, 2-3 „Метелики над снігами...”, 1-3 „Мрія ідіота”, 3-4 „Поховайте мене в Теліжинцях”, 3-4 „Бог все поставить на місце...”, 1-4 „В молоді талейрани...”, 2-4 „Вірші не потрібні нікому”), виникає короткий вірш – умовний Дк2 („В сто золотих зубів...”, „Як він шпетить дошкульно”, „Дуже вже гарна...”, „На польський мотив”). Отже, під час трансформації спостерігаємо скорочення дольникових форм (відмирають довгі п'ятиіктіві та з'являються нові двоіктіві розміри).

Розмаїтим стає спектр акцентного вірша, відчувається тяжіння до неунормованих форм. Якщо в першій збірці акцентний вірш представлений поодиноким (Акц4: „Нічний етюд”), то в дев'яностих роках відчувається подальша його розробка (Акцв: 2-4 „Свічка для патріарха”, 2-4 „На полтавський

мотив”, 3-6ц „Рахівниця”).

Однаково поодинокі в обох збірках представлені верлібр. Хоча не полишає відчуття, що в першій збірці – верлібр виступає виразником пошуку, як на той час епатажного („Етюд в одне речення про Миколу Кибальчича”), натомість в новій збірці – це вимога жанру (фрагмент репортажу: „Опера-ораторія „Цар Едіп””).

На цьому ж тлі скорочується кількість поліметричних композицій: в той час як у збірці „Соняшник” вони представлені щонайменше 5-ма творами (ВП+Дк4: „Балада-хроніка про двадцятилітніх”; Х5+Хв.+Я4+ВП+Ан3: „Соната Прокоф’єва”; Я5+Х5+Дк4+Я4+Ан4: „Смерть Шевченка”; Дк6+Дк4: „Балада про випрані штани”; Я6+Я5: „У всякого своя доля”), у новій збірці – лише одним (Х5+Дк3: „Drang nach West”).

Зробивши вже певні висновки, прослідковуємо три найголовніші тенденції: 1) розробка вже існуючих ритмічних форм, винайдення їхніх нових різновидів (розвиток форм Я4 та Я5, пошуки нових форм Дкв); 2) скорочення довгих розмірів, цезурування коротких (Дк2, Ан4ц, ПК); 3) перехід експериментальних форм у жанрово та тематично виправдані (верлібр, акцентний вірш). Щодо істотних кількісних змін, то збільшується використання Я4 серед класичних та Акц серед некласичних форм, тоді як зменшується ужиток масштабних поліметричних конструкцій та трискладових класичних розмірів.

Тенденції, які прослідковуються в розвитку розмірів тонічного вірша:

- 1) зростання кількісної і відсоткової частки дольників і акцентних віршів;
- 2) відсутність тактовика як перехідного надміру перевантаженого розміру, який є нехарактерним для творчості Івана Драча;
- 3) розробка різноманітних форм дольника, пошуки і урізноманітнення тем і жанрів використання акцентного вірша;
- 4) цезурування довгих тонічних віршів (Акц3-6ц);
- 5) незначне використання тонічних розмірів у поліметричних

композиціях, переважну частину яких складає силабо-тонічна основа і змінність в межах силабо-тоніки.

Подано детальний перелік творів, написаних некласичним (тонічним) віршем:

Дольник

Соняшник – 19 творів:

- Дк3: „Балада про дівочі перса”, „Левиний етюд”, „Фіалковий етюд”, „Тихий етюд”, „Солов’їний етюд”,
- Дк4: „Балада про Сар’янів та Ван-Гогів”, „Балада про солдатський сон”, „Кубинський етюд”, „Етюд „аристократичної” роботи”, „Сльоза Пікассо”, „Манайлова виставка. Тяжке життя”,
- Дк5: „Лебединий етюд”,
- Дк5ц: „Небо моїх надій”
- Дкв: 2-4 „Етюд на добридень”, 2-4 „Етюд про хліб”, 4-5 „Останній міст полковника”, 3-6 „Манайлова виставка. Скорбота”, 1-4 „Плугатар”, 3-4 „Назимові Хікмету – від українця”,

Сізіфів меч - 21 твір:

- умовний* Дк2: „В сто золотих зубів...”, „Як він шпетить дошкульно”, „Дуже вже гарна...”, „На польський мотив” (“умовним” називаємо цей розмір тому, що визначити однозначно, чи це дольник, за наявності лише двох іктів неможливо),
- Дк3: „Діалектика”, „Цариця Дрібниця”, „Життя – це проблема сусіда”,
- Дк4: „Харизма”, „Антибажан”, „Тобі розстилають свої постелі...”
- Дкв: 3-4 „Сплетиво буйного винограду...”, 1-2 „Світе, світе...”, 2-4 „На чеченський мотив”, 5-6 „Виклик”, 4-6 „Один дурень мені...”, 2-3 „Метелики над снігами...”, 1-3 „Мрія ідіота”, 3-4 „Поховайте мене в Теліжинцях”, 3-4 „Бог все

поставить на місце...”, 1-4 „В молоді талейрани...”, 2-4 „Вірші не потрібні нікому”

Акцентний вірш

Соняшник – 1 твір:

- Акц4: „Нічний етюд”,

Сізіфів меч – 3 твори:

- Акцв: 2-4 „Свічка для патріарха”, 2-4 „На полтавський мотив”, 3-6ц „Рахівниця”.

1.3. Тактовик у поетичній творчості Ліни Костенко*⁶

Поезія українських шістдесятників стала своєрідним феноменом своєї доби завдяки новим яскравим образам, несподіваним метафорам, поєднанню традиційних і новаторських форм, звукопису і грі. Натомість ритміка не поспішала змінюватися, обережно торкаючись нових некласичних віршових форм, ховаючи їх під класичним віршем, вплітаючи в канву поліметричних композицій. Саме в цьому ключі цікавим є доробок однієї з найвизначніших шістдесятниць – Ліни Костенко, чия творчість справила враження і вплив на багатьох поетів і поеток наступних поколінь, стала об'єктом багатьох розвідок і досліджень; поезію якої цитують і зараз, в часи коротких дописів та мережевої інтертекстуальності. Важливо зрозуміти, що відбувається в цей час у ритмічній площині її творчості і що дало змогу її поезії торкнутися серця кількох поколінь людей незалежно від освіти і соціального статусу.

Питання віршової організації творчості Ліни Костенко досліджували О. Башкирова, Н. Костенко, до нього зверталися у своїх дослідженнях В. Брюховецький та Л. Краснова.

За об'єкт дослідження було взято дві антології авторки: «Вибране» (К.: Дніпро, 1989) та «Триста поезій. Вибрані вірші» (К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2014). Перед нами не стояло завдання дослідити поетапний розвиток ритмічної різноманітності у творчості авторки – це блискуче зробила Ольга Башкирова, авторка дисертації «Версифікація Ліни Костенко (метрика, ритміка, фоніка, строфіка» (К., 2005). Натомість цікавила загальна картина на ґрунті стислого аналізу творчості через аналіз вибраного поетичного доробку за всі роки, саме так можна побачити сконденсовану палітру ритмічних форм і зробити висновки не про тенденції у різні періоди творчості, а про прихильність авторки до певних розмірів і особливості ритміки усієї її творчості.

Було проаналізовано 510 оригінальних поетичних творів, що становить у сукупності 14 082 рядки (повторювані твори не враховувалися). Це дає змогу

⁶ Цей підрозділ підготовлено на основі статей “Таковикові ритми у творчості Ліни Костенко” [97] та “Тактовик: проблеми самовизначення і “внутрішній слух віршознавця” (на прикладі поезії Ліни Костенко)” [19].

побачити цілісну картину ритмічного розмаїття творчості Ліни Костенко, при цьому динаміку показників під час аналізу не враховано.

Отже, під час дослідження було встановлено, що класичні розміри використано у 77,84% творів (84,26% рядків), серед них переважає ямб – 68,24% (78,67%), менше становлять хорей і анапест – 4,31% (2,79%) та 3,14% (1,53%) відповідно, небагато амфібрахічних творів – 1,76% (1,03%) та менш ніж пів відсотка дактилічних. Трискладовик зі змінною анакрузою є рідкісним вкрапленням у поліметричних формах. Щодо неklasичних розмірів, то їхня частка виявилася, на подив, невеликою – 17,06% (15,36%), серед них чільне місце посідає дольник – 12,55% (11,78%) та верлібр – 4,12% (3,32%). Акцентний вірш відсутній. І тактовик з'являється поодиноким, але постає як самостійним розміром, так і в поліметричних структурах і загалом становить 0,39% (0,26%). В абсолютних значеннях тактовик представлений двома оригінальними творами, а з урахуванням вкраплень у поліметричних композиціях становить загалом 37 рядків.

Не можемо зовсім не згадати присутню тут силабіку – її частка рівнозначна частці тактовика (що може бути не випадковим) – 0,39% (0,26%), та віршів у прозі – 0,20% (0,17%). Поліметричні конструкції (поліметричні композиції та перехідні метричні форми) загалом становлять 4,51% творів (в абсолютних значеннях – 23 твори), при цьому кількість рядків у їх складі розподілена і включена до складу окремих розмірів.

З цього масиву даних напрошуються два висновки. По-перше, вірш Ліни Костенко, попри його високу художню цінність і актуальність, переважно метрично однорідний і написаний класичним розміром, зокрема ямбом, що не робить його ритмічно особливим; і навіть значна частка дольникових ритмів є тому додатковим підтвердженням (тут дольники виступають швидше у своїй тенденції тяжіння до класичної впорядкованості). По-друге, разом з тим, тут трапляються випадки цілком неочікуваних вкраплень тактовика, силабіки, помежових форм між віршем і прозою (верлібрів, віршів у прозі). І саме ці невласиві загальній тенденції відхилення є особливо цікавими і вартими

дослідницької уваги.

Неповторність творчого голосу Ліни Костенко, на думку Ольги Башкирової, полягає у двох провідних тенденціях: «нерозривний зв'язок з великою поетичною традицією, що втілюється передусім у класичних формах, з одного боку, і тяжіння до невимушеного живомовного викладу – з іншого» [147; 206]. Цим пояснюється і невелика частка некласичних розмірів у творчості авторки, і їх органічне вплетення в канву загального класичного ритму. Це, наприклад, чітко простежується у циклі «Летючі катрени», більшість віршів-строф якого написані ямбом, але трапляються органічні вплетення як дольника, так і тактовика. Ось, для прикладу, деякі з таких переходів:

Ура! Дозволено бути сміливими Ох же ж і поговоримо ох же й покричимо Між іншим вовка уже підсмалили Уроків історії не вчимо	Дк4 Дк6 Дк4 Дк4 Дк4–6
*	
Людей на світі смуток не трима Розвію хмару над життям навислу Іронія – це блискавка ума котра освітить всі глибини смислу	Я5 Я5 Я5 Я5 Я5
*	
Режими хунти і преторії Минало все лишалися народи	Тк4 (Я4) Тк5 (Я5)

А грати що ж це канва історії Треба ж на чомусь вишити обличчя свободи	Тк4 (Дк4) Тк5 Тк4–5
---	--

Такі рубаїстичні мотиви ніби самі диктують плинний ритм віршів, що додає їм органічності. При цьому тактовик тут постає як у своїх повнонаголошених двоскладникових (ямбічних) ритмічних формах, так і в дольникових. Чиста ритмічна форма тактовика підкреслює увесь вірш, з'являючись в останньому рядку, що розвінчує всі сумніви щодо форми цілого твору. Зрозумілим також стає те, що поява чистого тактовика не випадкова ще й тому, що кінцівка цього твору імітує риторичні фігури, чим наближує вірш до розмовної мови. Це не риторична фігура за своєю суттю, хоча б тому що ствердження це чи запитання – цілком не зрозуміло, але розмовна конструкція «Треба ж (на чомусь вишити)...» якраз і вимагає більш тонізованого ритму. І це не одиничний випадок. Інший зразок тактовика у складі поліметричної конструкції – уривок з поеми «Зоряний інтеграл». Увесь твір перемежований окремими власне тактовиковими та близько-тактовиковими рядками (які можна трактувати і як тактовикові, і як інші – дольникові, ямбічні тощо) – приклади таких віршів наводилися у моїй статті «Тактовик: проблема самовизначення і «внутрішній слух» віршознавця», представлений у збірнику статей віршознавчого семінару [19]. Та наприкінці твору дольник, який є домінантним розміром V та VII частин поеми, переходить у чистий тактовик:

Із найдрібніших зоряних крихт!

Вища математика віку:

З СУМИ БЕЗКОНЕЧНО МАЛИХ

ВИНИКАЄ БЕЗКОНЕЧНО ВЕЛИКЕ.

При цьому тяжіння до силаботонічної впорядкованості тут зберігається

за рахунок використання однакової ритмічної форми тактовика – форми –3–2–, змінюється лише анакруза в останньому рядку: з нульової на двоскладову. Та окрім таких тонічних «навантажень» до суто класичних або дольникових ритмів, тактовик виступає цілком самостійним розміром у кількох проаналізованих віршових творах авторки, зокрема у віршах «Життя – як вокзал...» та «Це не чудо, це чад, мені страшно такого кохання...», про які йтиметься далі.

Очевидно, що на використання тактовика в контексті переважно класичних ритмів мали бути якісь причини. З проаналізованого масиву текстів лише два написані тактовиком. Перший – «Життя – як вокзал...» – текст, у якому окремої уваги заслуговує авторський віршоподіл, що витворює рвану структуру з коротких двостопних рядків. Разом з тим, для аналізу деякі з них об'єднуються у довші. Якщо придивитись детальніше, вірш містить і трискладовики зі змінною анакрузою, і навіть ямбічний рядок, що не охоплюється тактовиком. Але все ж, більшість рядків написані тактовиком, у тому числі його чистими та дольниковими формами. При чому спостерігається тенденція, де в рядках, у яких між окремими словами стоїть тире, переважно дольниковий ритм, а у тих, які містять окремі слова-речення, розділені крапками, переважає тактовик (хоча це лише тенденція, а не закономірність). Таким чином, тактовик часто утворюється за рахунок довгих закінчень слів в однослівних реченнях всередині рядків. Щодо форм чистого тактовика, то тут зустрічаються різні форми, зокрема:

–3–2–2–: Люстра – електрична сестра орхідей.

–2–0–1: Черга. Буфет. Каси.

В цілому, джерелами тонічного (зокрема тактовикового) ритму в даному творі є: з одного боку, складна синтаксична (а звідси і пунктуаційна) будова твору (односкладні номінативні речення, двоскладні з іменниковими присудками), а з іншого – ідейно-смісловий контекст (сама тема «життя – як вокзал» ніяк не наштовхує на силабо-тонічну впорядкованість, а навпаки – вимагає якнайбільшої безсистемності і руху).

Другий текст – «Це не чудо, це чад, мені страшно такого кохання» – тактовиком можна вважати суто формально, адже більшість ритмічних форм тактовика тут становлять його трискладові повнонаголошені форми (анапестичні). Тактовик тут з'являється знову ж таки для підсилення смислового навантаження (зміни ритму серцебиття, дихання, уривчастості). І оскільки решта тексту – анапест, ці тактовикові коливання досить відчутні і не можуть бути сприйняті за випадковість у творчості такої авторки.

Отже, тактовик у творчості Ліни Костенко продиктований контекстом, ідейно-смісловим малюнком, звуковим та синтаксичним рядом. Це швидше виняток, що ще раз підтверджує закономірність у тяжінні до класичного ритму, але такий виняток в рази більше помітний на тлі загального силабо-тонічного і подекуди дольникового ритму.

2. Тонічний вірш у творчості українських поетів 1970-1980-х років

2.1. Метричний репертуар тонічного вірша у творчості поетів 1970-1980-х років за антологією І. Римарука*⁷

Щоб побачити загальні тенденції щодо тонічного вірша у поетів 1970-1980-х років, було проаналізовано метричний репертуар поетів, вірші яких увійшли в антологію, укладену Ігорем Римаруком [26]. Туди увійшли твори сорока поетів-сімдесятників і -вісімдесятників: Юрія Андруховича, Наталки Білоцерківець, Юрія Буряка, Станіслава Вишенського, Миколи Воробйова, Петра Галича, Василя Герасим'юка, Павла Гірника, Василя Голобородька, Олександра Гриценка, Ярослава Довгана, Оксани Забужко, Олександра Ірванця, Анатолія Кичинського, Віктора Кордуна, Світлани Короненко, Олега Лишеги, Ігоря Маленького, Івана Малковича, Тараса Мельничука, Ірини Мироненко, Петра Мідянки, Віктора Могильного, Атили Могильного, Костянтина Москальця, Володимира Назаренка, Віктора Неборака, Володимира Олейка, Василя Осадчого, Оксани Пахльовської, Ігоря Римарука, Василя Рубана, Миколи Рябчука, Михайла Саченка, Василя Старуна, Миколи Тимчака, Тараса Федюка, Володимира Цибулька, Станіслава Чернілевського, Григорія Чубая.

Вірші лише 12-ти поетів з антології написані в тонічних розмірах (Дк, Тк, Акц), що становить 11,26% від всього репертуару антології (у віршах) або 9,20% (у рядках). Вірші близько десятка поетів (Юрій Буряк, Микола Воробйов, Василь Голобородько, Віктор Кордун, Олег Лишега, Володимир Назаренко, Василь Рубан, Микола Рябчук) - це лише або переважно верлібри, а серед класичних віршів переважають різного типу трискладовики (Д, Ам, Ан, 3-скл.з.а.). Цікавим також явищем є білі вірші різних розмірів, силабо-тонічних і тонічних (Світлана Короненко, Костянтин Москалець, Ігор Маленький, Віктор Могильний), а також “формальні верлібри”, тобто неримовані вірші астрофічної будови, написані всуціль різноскладовими класичними розмірами (Світлана

⁷ Цей підрозділ підготовлено на основі статті “Characteristics of the Ukrainian Dolnyk (Origins, Development, and Research of Accentual Verse in Ukrainian Verse Theory Based on 20th-Century Ukrainian Poetry)” [170].

Короненко). Силабо-тоніка й далі перебуває на провідних позиціях, проте все важливішу роль починає відігравати верлібр. У тонічному вірші поетів цього покоління прослідковуємо такі тенденції.

Серед тонічних розмірів у поезії 1970-1980-х років чільне місце і надалі займає дольник ($D_k=7,99\%$ або 324 рядки), тобто його позиції тепер в кілька разів слабші у порівнянні з поезією шістдесятників. Наступними за вагою є тактовик ($T_k=0,84\%$ або 34 рядки) та акцентний вірш ($A_k=0,37\%$ або 15 рядків), що трохи менше, ніж у шістдесятників, проте ця різниця не така суттєва. Такі показники є органічними - поети цього покоління скорочують розрив між класичними формами і верлібром, іноді інтегруючи їх одне в одного, тому спостерігаємо таке:

1) незначні відхилення від силабо-тонічного ритму на базі двоскладників і трискладників ("Вдовилівка" Василя Осадчого на базі АнЗ; "Сон - вертання Т. Г. Шевченка з Кос-Аралу" Михайла Саченка) - ця тенденція триває ще з шістдесятих років і лише посилюється, причому більше розвивається відхилення від двоскладників, зокрема ямбів ("Яблуко" Віктора Могильного, "Літаюча голова. Виробничий автопортрет" Віктора Неборака);

2) додатково до цього прослідковується впровадження трискладників зі змінною анакрузою, що є помежівною формою між класичними трискладниками і дольниками ("Травнева балада" Олександра Ірванця);

3) зростає частка довгих віршів (двоскладників, трискладників, тонічних віршів), з цезурою і без, як-от: D_k4-5 , D_k6 , $D_k6ц$, A_k5-6 , T_k3-6 , T_k5-7 (поезії Ігоря Меньшого, Костянтина Москальця, Юрія Андруховича);

4) переважають нерегульовані різноіктові дольники, тактовики та акцентні вірші (у творчості Ігоря Меньшого, Івана Малковича, Костянтина Москальця, Віктора Неборака, Василя Осадчого);

5) серед ритмічних форм D_k3 переважають I, III і V ритмічні форми, проте процес визначення пріоритетних форм ускладнюється через переважання різноіктових дольників;

6) збільшується обсяг текстів, написаних тонічним віршем, порівняно

з шістдесятниками;

7) зберігається велика кількість білих тонічних віршів з чіткою строфічною будовою, усталеним ритмом, який не можна віднести до верлібра (Ігор Маленький, Віктор Могильний, Костянтин Москалець), проте тепер вони існують паралельно з верлібрами із силабо-тонічним ритмом (Світлана Короненко);

8) зберігаються подекуди і короткі форми дольника і тактовика, проте в цьому поколінні поетів вони радше відіграють роль пуанта (останнього рядка строфи) або окремих вкраплень серед довших віршів (“Золотий ланцюк” Івана Малковича, “Монолог з псячого приводу” Віктора Неборака), але зустрічаються також і самостійні розміри, наприклад Дк2-3 (“Берестечко” Ігоря Могильного).

Антологію “Вісімдесятники” було обрано не випадково для ілюстрації процесів як покоління 1970-х, так і 1980-х років. Адже загалом ці явища і покоління поетів дуже тісно переплетені. Раніше в літературознавстві на позначення поетів-сімдесятників існував термін “постшістдесятники”, проте завдяки аргументам В. Моренця цей термін було переглянуто. Адже явище, що виникає після шістдесятників у літературі не витікає з нього, а є самостійним і самодостатнім. У цей час в радянському союзі настає епоха “застою”, а на початку 1970-х починаються арешти та придушення вільнодумців, які були оприявлені у 1960-х роках. У 1970-х роках більшість поетів цього покоління не друкувалося, їхня поезія надовго стала “мовчазною”, інтровертною, самозаглибленою. І. Андрусак називає це покоління поетів “витіснених поетів”. Продовжуючи думку В. Моренця, І. Андрусак зараховує до цього кола Київську школу, поетів, що були дотичні до неї, а також самобутніх поетів із Заходу України [116; 3 - 4]. Оскільки ці поети почали друкуватися вже у 1980-х роках, то їх нерідко згадують поряд із вісімдесятниками. Власне, що і було проілюстровано цієї антологією за редакцією І. Римарука. Сюди увійшли вірші багатьох поетів 1970-1980-х років, разом сімдесятників і вісімдесятників. Загалом розрив між поезією сімдесятників і вісімдесятників значно менший, на нашу думку, ніж із поезією шістдесятників. Власне, тому було вирішено

включити їх в один підрозділ для цілей цього дослідження.

Характерними маркерами поезії сімдесятників І. Андрусак зазначає “витісненість”, яка “виявилася й у контексті “нетипових” тем та ідей, над якими працювали ці автори (глибинних безсвідомих рефлексій, найтонших емоційних порухів, гри нервів, мінімізованих спостережень тощо), новаторських поетичних засобів, імовірності трактувань, що їх українська література в гонитві за “суспільно значимим”, “ідейно витриманим” чи “зрозумілим читацькому загалу” тривалий час уперто “витісняла”” [116; 8].

Поетів-сімдесятників нерідко зараховують до покоління вісімдесятників ще й тому, що саме в цей період про них дізналося суспільство завдяки появі публікацій їхніх творів, саме в цей період сімдесятники “були легалізовані у читацькій свідомості” [116; 8].

Вісімдесятники ж як покоління-предтеча дев’яностих і незалежних виходять в суспільство: це проявляється, зокрема, поетичною полемікою про пріоритетність змісту над формою, об’єднанням в літературні угруповання, одночасного співіснування поетів різних поколінь (хтось розпочав свою творчість ще у 1960-х, а хтось розпочав її тільки-но в 1980-х). Як зазначав І. Римарук у вступній статті до антології “Вісімдесятники”, “хоч якими важкими були для України т.зв. “роки застою”, поетична традиція лишалася неперервною: молоді поети 80-х років могли спиратися на досвід не лише шістдесятників, а й постшістдесятників; не лише на здобутки національної класики, а й на твори українського авангарду 20-х років, частково повернуті за часів хрущовської “відлиги”” [26; XVI].

Серед поетів, які представлені віршами з тонічним розміром, варто назвати таких поетів (понад 40 рядків тонічним розміром): Юрія Андруховича (74 рядків, що становить 56,92%), Віктора Неборака (55 рядків, що становить 51,89%), Станіслава Вишенського (48 рядків, що становить 70,59%), Івана Малковича (46 рядків, що становить 41,44%), Василя Осадчого (40 рядків, що становить 32,79%). Всього в антології представлено 12 поетів, які використали у відібраних віршах тонічні розміри.

Багато з цих поетів, що розпочали свою творчість у 80-х, плідно продовжили творити і в 90-х, тому декого ми зараховуємо і до поетів-дев'ятдесятників.

Тонічні розміри в поезії з антології І. Римарука "Вісімдесятники"				
	Кількість віршів	% віршів	Кількість рядків	% рядків
Дк	15	9,93%	324	7,99%
Тк	3	1,99%	34	0,84%
Акц	1	0,66%	15	0,37%
ВСЬОГО	151	100,00%	4056	100,00%

Розглянемо особливості тоніки у творчості окремих (ключових) поетів, представлених в антології.

Юрій Андрухович. Представлений в антології "Вісімдесятники", поет активно творив і в дев'яностих. Разом з іншими поетами у 1985 році утворив поетичне об'єднання "Бу-Ба-Бу", яке, окрім іншого, заснувало власну премію та видавало її аж до 1999 року різним поетам-сучасникам. Тож детально творчість автора в контексті тонічного віршування розглянемо в наступному підрозділі, а тут зосередимо увагу на особливостях віршів, що побачили світ у 1980-х (а точніше, відповідно до інформації в самій антології, з'явилися друком акурат в 1989 році) та були відібрані до вищезгаданої антології. Тонічні вірші Ю. Андруховича ґрунтуються на трискладовиках (що є характерною ознакою поетів 1970-1980-х років). Уміщені в антології тонічні вірші - це довгі дольники (Дк4-5, Дк6, Дк6ц), з цезурою ("Козак Ямайка") і без неї ("Павло Мацапура, злочинець" та "Промовляння самотній"). Автор застосовує різні ритмічні форми дольників. Зокрема, в поезії "Козак Ямайка" використано шестиіктівний дольник з цезурою посередині. Дві частини одного віршового рядка можемо розглянути

як Дк3+Дк3 в контексті ритмічних форм: в більшості це III ритмічна форма Дк3 (-2-1-), що становить 53%, II ритмічна форма (-1-2-) - 30% та I форма (-2-2-, повнонаголошена) - 13%; двоскладникова (-1-1-) та стягнена (-4-) форми поодинокі. У поезії “Павло Мацапура, злочинець” переважає повнонаголошена трискладникова форма Дк5 (-2-2-2-2-), а в поезії “Промовляння самотній” Дк6 без цезури проявляється у найрізноманітніших ритмічних формах чистого неповнонаголошеного дольника. Окремо приділимо увагу віршу поета “Козак Ямайка”.

Козак Ямайка [2; 112]

Юрій Андрухович

о скільки конику-братику крутих чудасій на світі	1-1-2-2 1-2-1-1
дивився б допоки круки не вип'ють очей а мало	1-2-1-1 1-2-1-1
по сей бік багама-мама по той бік пальми гаїті	1-2-1-1 1-1-2-1
і вежі фрїтауна бачу як вийду вночі з бунгало	1-2-2-1 1-2-1-1
і так мені з того гризько що вицвіли всі шаровари	1-2-1-1 1-2-2-1
якого лисого чорта з яких попідземних фаун	1-1-2-1 1-2-1-1
та й зрадили нас у битві морські косарі корсари	1-2-1-1 1-2-1-1
а батько ж хотіли взяти отой блаженний фрїтаун	1-2-1-1 1-1-2-1
а там тринадцять костьолів і вічна війна з амуром	1-1-2-1 1-2-1-1
а ще тринадцять безодень де срібло-злото коморне	1-1-2-1 1-1-2-1
дівчата немов ліани нечутно ростуть за муром	1-2-1-1 1-2-1-1
і хочеться їм любитись а їх зодягли у чорне	1-2-1-1 1-2-1-1
кружаю тепер сивуху надвоє з піратом діком	1-2-1-1 1-2-1-1
кажу йому схаменися кажу покайся паскудо	1-1-2-1 1-1-2-1
невже коли ти з європи то вже не єси чоловіком	1-2-1-1 1-2-2-1

якого хріна продався за тридцять гнилих ескудо	1-1-2-1 1-2-1-1
а дік то химерна штучка плекає папугу пугу	1-2-1-1 1-2-1-1
плеще мене позаплічно заламує руки в горі	-2-2-1 1-2-1-1
оце тобі лицар з лугу осьо тобі зелепугу	1-2-1-1 1-1-2-1
to be or not to be каже і булькає I'm sorry	1-1-2-1 1-3-1
невільницю каже маю зі шкірою мов какао	1-2-1-1 1-2-1-1
купи сизокрилий орле маркотно ж без господині	1-2-1-1 1-1-2-1
город засівати не конче прицмокує так лукаво	1-2-2-1 1-2-1-1
город на ній проростає тютюн ананаси дині	1-1-2-1 1-2-1-1
наплодиш каже козацтва припнеш усіх до коша	1-1-2-1 1-1-2-
тільки ж ярму не дається шия моя душа	-2-2-1 -2-1-
та вже його і не чую плюю на плюгаву супліку	1-1-2-1 1-2-2-1
конику мій невірнику апостоле мій хома	-2-1-2 1-2-1-
піду на зорю вечірню	1-2-1-1
зріжу цукрову сопілку	-2-2-1
сяду над океаном	-4-1
та вже мене і нема	1-1-2-

“Козак Ямайка” - це такий собі поетичний “портрет на стіні”, який оживає крізь полотно алюзій: тут і корсари Ямайки, і культова для кожного українця картина славнозвісного козака Мамає. Мамає стає Ямайкою, сидить в бунгалло у вицвілому одязі і нарікає на долю та продажного пірата Діка, якого вимушений мати за співрозмовника. Та проте, в образі козака Ямайки - свобода душі героя (“тільки ж ярму не дається шия моя душа”) і безмежність Карибів (“сяду над океаном”), його невловима сутність (“та вже мене і нема”).

Вірш написаний шестиіктовим дольником (Дк6) з цезурою посередині. Такі довгі дольники часто помічаємо в поетів 1960-х років, таких як Богдан

Рубчак, Ліна Костенко [86; 111]. Загалом цезурований дольник у творчості Юрія Андруховича - не рідкість. Н. Костенко помітила його ще в циклі “Листи в Україну” (1990) [147; 184], де поет використовує 4-іктовий дольник з цезурою та без. З нашого аналізу випливає, що поет послуговується здебільшого саме неповнонаголошеними формами дольника: -2-1- та -1-2- (якщо розкласти наш 6-іктовий цезурований дольник на 3-іктові фрагменти). Отже, тут йдеться вже про чисту дольникову, тонічну природу цього вірша, адже важко сказати чи реконструювати, на основі якого двоскладника чи трискладника він побудований. Разом з тим, про врегульованість дольника свідчить якраз не кількість міжіктових інтервалів усередині вірша, а анакруза та клавзула, які здебільшого односкладові (лише у чотирьох випадках анакруза становить 0 складів, та в трьох випадках клавзула аналогічно становить 0 складів; у решті випадків анакрузи та клавзули односкладові). Така врегульованість початків і кінцівок вірша тримає цю вільну тонічну конструкцію в дуже чітких межах.

Така врегульованість анакруз і клавзул дозволить поету в подальшому досить легко і невимушено покласти ці слова на музику і заспівати її в колаборації з музичним гуртом “Карбідом”. Але свобода дольникового ритму усередині вірша чудово дає можливість передати вільний характер душі українського козака, його екзистенційної самотності, що давала йому можливість бути справжнім воїном та не хапатися за життя (“сяду над океаном та вже мене і нема”).

Віктор Неборак. Соратник Юрія Андруховича по літугрупуванню “Бу-Ба-Бу”, особливості ритміки якого розкриємо в наступному підрозділі, у даній антології проявився дольниковими різноіктовими ритмами в діапазоні Дк2 - Дк4 (“Вона піднімається, як голова” Дк3-4; “Монолог з псячого приводу” Дк2-4), де Дк2 виступає як пуант строфи або поетичного твору. Цікавим з точки зору розхитування класичного ритму є знаковий вірш поета “Літаюча голова. Виробничий автопортрет”. Хоч він і написаний ямбом, за винятком одного акцентного рядка, розмір вірша Я6-11, що своєю розхитаністю та різностопністю наближає його до тоніки.

Станіслав Вишенський. Тонічні вірші цього автора, вміщені в антології, - це триіктові дольники. Особливістю його дольників є наявність додаткового акценту на анакрузі, коли замість двоскладової анакрузи утворюється додатковий (четвертий) ікт з міжіктовим інтервалом. Таке явище відбувається як в тонічних, так і в класичних силабо-тонічних віршах (наприклад, коли в ямбах перша стопа стає хореїчною або антибакхій в амфібрахічному чи анапестовому рядку), тож якщо тільки воно збільшує кількість іктів у вірші, то для визначення розміру можемо ним знехтувати. Таке спостерігаємо в обох дольникових віршах - “Притча про вершника” та “Техніка вишивання”. Загалом в ритмічному малюнку цих поезій переважає I і III ритмічні форми, решта присутні поодинокі.

Іван Малкович. Тонічні вірші Івана Малковича також дольникові, проте в них наявні вкраплення як тактовика, так і акцентного вірша. В його віршах часто зустрічається стик наголосів, що, зокрема, пов'язане з драматизмом твору (“Золотий ланцюг”, розмір Дк4-5), який відображений навіть у композиції, оскільки вірш написаний як діалог персонажів. Інша поезія - “Пісенька про черешню” - має розмір Дк2-4 і написана у формі фольклорної стилізації або дитячої пісеньки, хоча проблематика вірша зовсім не дитяча; за ритмікою та стилістикою вірш також нагадує, наприклад, “Вишеньки-черешеньки” Лесі Українки. Загалом з цією поезією постає питання: як трактувати її ритм. Адже, як ішлося в Розділі I, ритм віршового тексту може перебувати на межі між тонічним і силабічним віршем: можемо розглядати його також як силабічний 13-складовик, поділений на коліна по 8 і 5 складів.

Окремо варто зазначити про тактовики та акцентні вірші. Тактовики зустрічаємо в поетичних творах Тараса Мельничука та Костянтина Москальця. Тактовики різні за обсягом, рядки сягають від 3 до 7 іктів; це і чисті тактовики (“Тихо скавулять...” Тараса Мельничука), так і дольники, які переходять у тактовик (“Фуга бароко” Костянтина Москальця), та тактовики з вагомим вкрапленням акцентного вірша (“Євхаристія” Костянтина Москальця). Загалом тактовик тут здебільшого використовується як перехідний розмір, рідше - як

самостійний. Акцентним віршем написано поезію “З дитячого” Ігоря Маленького: наближений до верлібра, але строфічно поділений білий вірш, чистотонічний ритм, різноіктівість - ознаки ритмічного малюнка цього вірша.

2.2. Позаверлібровий тонічний вірш Василя Голобородька*⁸

Василь Голобородько - автор, поетична творчість якого здебільшого наскрізно тонічна, він - найпродуктивніший український поет-верлібрист свого часу. Це пов'язано з генезою його творчості, що черпає свої витoki з фольклору, зокрема, говірних та речитативних жанрів усної народної творчості. Багато сторінок його біографії говорить про це, взяти хоча б таку сторінку його життєпису як здобуття ступеня магістра в Луганському педагогічному університеті імені Тараса Шевченка за дослідження семантики українських казок. І справді, багато з його верлібрів відсилають нас до усної народної творчості.

І хоча ми зустрічаємо його поезії вже в антології поетів-шістдесятників, проте Василя Голобородька переважно вважають поетом пост-шістдесятництва. Перші добірки віршів були опубліковані ще в 1960-х роках, але після виходу у 1970 році першої збірки автора "Летюче віконце" у США (а на території тодішньої радянської України вона була знищена) поету було заборонено на довгий час публікуватися в Україні. Василь Голобородько є представником Київської школи поетів, що пояснює його тяжіння до досилабо-тонічного віршування, тонке чуття ритму, відхід від будь-яких рамок і канонів і, органічно, велику кількість верлібрів.

Дослідниця поезії Василя Голобородька в контексті фольклору Юлія Шутенко зазначає такі провідні принципи його творчості, як: "фольклоризм; насичений метафоризм; визнання існування сакрального; органічність творення; зосередження уваги на природі, людині, всесвітові, причому людина перебуває у єдності з іншими складовими світу: травою, водою, землею, сонцем тощо; недовомленість; вільне віршування" [164].

Нами досліджено видання віршів Василя Голобородька від видавництва "Абабагаламага" [42], де вміщені твори з різних збірок поета різних років, а отже, чудово ілюструють всю палітру ритмотекстів його творчості. Було

⁸ Цей підрозділ підготовлено на основі статті "Василь Голобородько – майстер некласичних віршових форм: віршознавчий аспект" [27].

проаналізовано 259 віршових творів. Ритмічна палітра поета простягається здебільшого в площині тонічних розмірів, зокрема там присутні: верлібри (96,53% творів), тактовики (1,54% творів), дольники (1,16% творів) та акцентний вірш і силабо-тонічний вірш, зокрема ямб, (по 0,39% творів).

Провідним розміром поета є верлібр, він займає чільне місце в його поетичному доробку, що є навіть творчим почерком митця, про що зазначає також і Юлія Шутенко, говорячи про “вільне віршування” [164]. Про це писали як дослідники, так і сам письменник у автобіографічній статті “Посівальником через усе життя” [145; 523]. Його дитинство на україномовному Донбасі (а народився він у 1945 році), його навчання в українській школі, те, що він застав усі українські традиції, не знищені ще російсько-радянською окупацією тих українських земель: колядки, посівання, весілля, проводи, похорони, вечірні співи селом, толоки під час будівництва нових хат, - усе це відбилося на творчості поета, на виборі мотивів для його творів, вибори ритмомелодики, синтаксичного стилю, природному чутті мови, її дихання, наголосів та міжнаголошених інтервалів. В подальшому Василь Голобородько починає збирати український фольклор, який на його очах винищується з українського села. Образність - ось що спонукало його робити це, в першу чергу, бо як він каже: “у тих віршах, які я в той час знав головне із шкільної програми, образності я не знаходив” [145; 525].

Василь Голобородько бачив великий ресурс в мові, в її унікальності: “у цьому відіграють визначну роль граматичні категорії, яких в інших мовах не існує: клична форма відмінків, дуаліс, демінутив і т.д. Так хочеться відродити у своїх віршах ті рідко вживані форми!” [145; 527]. “Розуміючи мову отак, я написав кілька віршів,” - пише поет [145; 527]. Але аналізуючи його вірші, ми бачимо, що не кілька - цілий корпус поетичних текстів автора - з живою мовою, з рідних джерел. У своїх текстах він надихається фольклором і творить своє, оповідає нам легенду, казку поетичною мовою, насиченою образами, фіксує історичні миті своєї сучасності, з іронією, а подекуди і сатирично, і передає наступним поколінням.

Саме тому верлібр Василя Голобородька - такий обґрунтований, виходить з фольклорної говірної традиції, продовжує говірний народний вірш і фіксує мовну унікальність.

Верлібр і справді можна вважати суперрозміром, який є поліметричною формою, синтезом різних розмірів у нерегульованому чергуванні, оскільки провідним в ньому є не єдиний розмір, а синтаксична обґрунтованість, образна насиченість, ідейно-емоційне забарвлення. Разом з тим, ритмічна цілісність верлібру часто є засобом додаткової експресії, надає йому структурованості, емоційного навантаження, служить для проведення асоціативних паралелей, інтертекстуальності та додаткового смислового прочитання. Так, ритміка верлібрів Василя Голобородька відсилає нас до фольклорних джерел його творчості, глибокого закорінення у народні образи, ритми, символи. Тут можна згадати такі тексти, як:

- “Ніде нічого не трапляється” [42; 140], що нагадує авторські сентенції-прислів'я, присвячені абсурдності свого часу:

Ніхто не вартий доброго слова -
тільки той, про кого в газету пишуть.

Ніхто не живе правильно -
окрім нас, радянських людей.

Ніде так важко не живеться людині,
як за кордоном.

- “Виправдання гіперболою” [42; 332], що нагадує нам історичні оповідання та легенди:

Оповідують: Семен Палій мав півтора сажні зросту,
оповідають: Семен Палій важив дванадцять пудів,
жоден кінь його не видержував,
оповідають: Семен Палій ставав чудодійно безсмертним,
наче місяць, старів і молодів.

- “Із хроніки роду” [42; 298] нагадує нам літописання власного роду:

Одного дня

року 1929-го

мій дід і бабуся

відчули, що вони птахи...

- “Яворовий лист” [42; 291], що нагадує чарівну казку про лісового господаря ведмедя:

Паду до ведмедя-деримеда:

“Баре, баре, - скажу, -

ти ходиш лісами-борами,

ти сильніший за всіх,

ти й борті не боїшся видирати -

нагни мені високого явора...”

- “Кривий танець” [42; 232], який звучить веснянками, а потім змінюється натяками на історичні пісні та думи:

На горі дівчата

- у вишиваних сорочках -

кривий танець ведуть,

весну веселу гукають...

...

А попід горою військо іде:

кривавим змієм витікає з-за рогу...

...

Так, долиною військо

козацьке іде, попереду гетьман,

замислений про Берестечко,

військо іде, жупани - як мак процвітає...

Але попри верліброву спрямованість творчости автора, зауважуємо певну кількість тактовикових, дольникових та акцентних ритмів, а також силаботоніки (всього разом 3,47% творів). Тож хочемо зупинитися на

детальнішому аналізі цих творів, оскільки саме тонічні неверліброві, або доверліброві, ритми становлять наш особливий науковий інтерес. Так, мусимо погодитися, їх у Василя Голобородька небагато, але тим вони й цікаві. Адже у цілком собі класних силаботонічних поетів ми також з цікавістю вишукуємо тонічні ритми, це вміння будувати ритм на акцентах та балансуванні міжкіткових інтервалів, підпорядковане абсолютному поетичному слуху.

Варто зазначити тут, що тонічні та силаботонічні розміри, якими послуговується поет не ізотонічні: якщо ямб, то це вольний ямб, в якому від 4 до 7 стоп у рядку, якщо це дольник, то тут буде нерівномірно чергуватися 3- і 4-іктовий дольник, якщо це тактовик, то іктів тут може бути від 2-х до 5-ти. Власне, це дуже красномовно підтверджує загальну верліброву (вільновіршову) рису творчості.

Візьмімо вірш “Весна” [42; 15], написаний різноіктовим дольником, де кількість іктів коливається від 3 до 5-ти в різних рядках, подекуди пришвидшуючись так званим “прихованим” іктом, коли з’являється 4 міжнаголошені інтервали, що також в контексті існування поруч із 1- та 2-складовими інтервалами творить дольник. Ритм “Весни” бурхливий, хвилеподібний, але тонічно упорядкований - адже дольник найменш тонічний, помежівний розмір, який ще тяжіє до силаботоніки і часом включає в себе форми, які є ізометричними силаботонічним трискладовикам (анapestу, наприклад, у цьому вірші):

ВЕСНА

Гай, здається, пісні солов’їв	-1-2-2-	Дк4
зеленавим вогнем підпалили.	2-2-2-1	Дк3 (Ан3)
Величезною щіткою терників	2-2-4-	Дк4
весна-дівка бугри побілила.	2-2-2-1	Дк3 (Ан3)
Мед тягучий озимини	-1-4-	Дк4

в прямокутниках тихих поля.	2-2-1-1	Дк3
Журавлині ключі в вишині	2-2-2-	Дк3 (Ан3)
відмикають широку волю.	2-2-1-1	Дк3
“Гай одягсь”, - батько очі поклав	-1-0-1-2-	Тк5
заволожені	2-2-2-1	Дк3 (Ан3)
з возу старого.		
Під колеса пахучі лягла,	2-2-2-	Дк3 (Ан3)
ніби скатерть, широка дорога.	2-2-2-1	Дк3 (Ан3)
На тюльпанних із сонцем буграх,	2-2-2-	Дк3 (Ан3)
де похнюпились білі клени,	2-2-1-1	Дк3
чути, як в далину дітвора	-4-2-	Дк4
шелестить, як листочки зелені.	2-2-2-1	Дк3 (Ан3)
(1963)		

Як ми бачимо, дольник тут різноіктний, вільний, але певною мірою (на 50%, якщо точніше) тяжіє до класичного трискладовика, цілком врегульованого тристопного анапеста. “Весна” - сам мотив - весняний, пейзажний - змушує бунтувати в межах класичних силаботонічних канонів, де таки перемагає дольник, вітер змін, ознака переходу із силаботоніки в тоніку. Важливим “бунтівним” структурним елементом тут є також хореїчна анакруза, що ламає класичний ритм із перших складів, утверджує загальну тонічність вірша та цілком відповідає його настроєвості.

Також цікавим у творчості Василя Голобородька є те, що тактовикові ритми в контексті некласичних розмірів переважають. Тактовик - це ритм здебільшого говірний, у творчості поета - притаманний медитативним, “зануреним у себе” віршам, з ліричними, авторськими відступами, принаймні таким він постає у віршах Василя Голобородька.

Для прикладу наводимо такі твори: “Чистила мати картоплю” [42; 18] - інверсивний, інтровертний, діалоговий, - і “Полотняні птахи” [42; 19], фольклоризований, пісенно-голосінний, емоційний та експресивний. Обидва білі вірші, тобто неримовані, але однозначно це не верлібри, адже збережена строфіка і тонічний ритм.

ЧИСТИЛА МАТИ КАРТОПЛЮ

Хлопчик на гармоньці грав,	-3-1-	Дк3 (Х4)
грав на гармоньці хлопчик.	-2-1-1	Дк3
“А де мій тато?” - запитував хлопчик,	1-1-2-2-1	Дк4
хлопчик запитував: “А де мій тато?”	-2-3-1-1	Тк4
Мати картоплю чистила,	-2-1-2	Дк3
чистила мати картоплю,	-2-2-1	Дк3 (Д3)
нахилилася, не знайде ніяк картоплину,	2-4-1-2-1	Дк5
картоплину ніяк не знайде, нахилилася.	2-2-2-2-2	Дк4 (Ан4)
“Он Миколці тато купив велосипеда,	2-1-2-3-1	Тк4
велосипеда купив тато Миколці,	3-2-0-2-1	Тк4
а мій тато чомусь не купує,	1-0-2-2-1	Тк4
не купує чомусь мій тато”.	2-2-1-1	Дк3
На гармоньці п’ять гудзиків білих,	2-2-2-1	Дк3 (Ан3)
п’ять білих гудзиків на гармоньці.	1-1-4-1	Дк4
Мати ніяк не знайде картоплину,	-2-2-2-1	Дк4
картоплину ніяк не знайде мати.	2-2-2-0-1	Тк4

(1963)

ПОЛОТНЯНІ ПТАХИ

На подвір'ї випускала молодиця,	2-3-3-1	Дк3 (X6)
ой-да, із рук полотняних птахів,	1-1-2-2-	Дк4
а вони ж такі веселі,	2-1-2-1	Дк3
крилами тріпотіли, ой-да.	-4-2-	Дк4
Булицею ішла вдова Степаниха:	-4-1-2-1	Дк5
як погляне, як погляне на подвір'я -	-2-3-3-1	Тк4
аж похолола молодиця,	-2-3-1	Тк3
аж птахи полотняні злякано затріпотіли.	2-2-1-5-1	Дк5
“Ой ти, Степанихо, ой ти, вдово,	-3-1-1-1	Дк4 (X5)
та хай тебе заздрість хоч із'їсть,	1-2-3-	Тк3
а мій чоловік мене вірно любить,	1-2-2-1-1	Дк4
а мій чоловік мій буде”.	1-2-0-1-	Тк4
Птахи полотняні	1-2-1	Дк2
крилами радісно стрепенули,	-2-4-1	Дк4
попід вишні полетіли, ой-да.	2-3-2-	Тк3
(1963)		

У кожному з цих віршів чистий тактовиковий ритм становить понад 25%, у зв'язку з чим решту ритмічних домішок розглядаємо як ритмічні форми тактовика (Н. Костенко включає до тактовикових форм і повнонаголошені форми трискладовиків, якщо такі з'являються у вірші з провідним тактовиковим розміром, і дольникові форми як ритмічні форми тактовика [23; 14]). Це пов'язано саме з тим, що кожен наступний розмір чимдалі до чистої тоніки, ніби охоплює попередній розмір, робить його своєю ритмічною формою і підпорядковує загальному звучанню. Звісно, з цим можна дискутувати, проте більшість віршознавців київської школи погоджується з таким твердженням, в

т.ч. і у своїх публічних дискусіях, приймаючи це як узгоджену відправну точку. Адже за наявності у віршованому тексті понад чверті чистого тонічного розміру вищого порядку (тактовика чи акцентного вірша), він звучить вже не як дольник. Генеза тактовика, яка полягає саме в “нарощенні” додаткового складу (Н. Костенко, М. Гаспаров) [23; 10], якісно ритмічно відрізняє його від інших тонічних розмірів.

У поданих віршах також бачимо, що чистий тактовик проступає саме в діалогах, в наслідуванні розмовного мовлення або фольклорних анафорах та епіфорах, створюючи ефект “мовного зашпортування”, перепони легкій невимушеній поетичній мові.

І ще один зразок, на якому зупинимося - акцентний вірш. Для ілюстрації візьмемо поезію “Зголоднілим язики зав’язали на вузол...” [42; 132].

Зголоднілим язики зав’язали на вузол,	2-3-2-2-1	Тк4
найгаласливіші оближують тарілки,	3-3-4-	Акц3
хто не співає пісню, їдучи на чиєму возі,	-2-1-1-4-1-1	Дк7
того обстрижено для огорожі на кілки.	-2-5-3-	Акц4
Були усі колись, як у лісі дерева,	1-1-1-2-2-1	Дк5
тепер увиваємося, щоб захиститися, у колючий дріт.	1-2-3-2-4-1-	Акц6
Були колись на всі боки світу дороги,	1-1-2-1-2-1	Дк5
тепер, крім правильної, немає інших доріг.	1-1-4-1-2-	Дк6
Хто вас убиває? Хто вам щось забороняє?	-3-1-1-3-1	Дк5 (X7)
І ми хором кричимо: брехня!	1-0-3-1-	Акц4
(1968)		

Цей вірш-виклик, вірш-маніфест дуже доречно написаний акцентним віршем, розміром експресії, рвучкого ритму, розміром боротьби і протистояння

світу. Саме розхитаний акцентний вірш, різноіктний і уривчастий, який до кінця рядка унормовується римою, дає змогу відчутти на слух всю внутрішню боротьбу, закладену поетом у віршовий рядок.

Проте творчість і вільний дух поета Василя Голобородька нечасто вкладався у структуру чіткого тонічного чи будь-якого іншого ритму. Верлібр був тим ковтком свободи, що давав поету простір для творчості. У своїй статті “Вільний вірш поета” Микола Вінграновський, поціновувач і прихильник класичних ритмів, так відгукнувся про поета: “Верлібр прихопив і нашу поезію, як грип. Та грип приходить і відходить, а тут роками, десятиліттями, з дня у день, методично і вперто верлібр підминає під себе все, що не по ньому. [...] Я ніколи не писав би про верлібр, про цей немов підрядник з мов іноземних, якби не вірші Василя Голобородька... Тут починається те, чого ти давно чекав, на що сподівався, ревниво ловив себе на думці: а що як не буде, а що як не народиться, а що як не вийде?.. І тут раптом: з кожного вірша на тебе спокійно дивиться поет. Стоїть і дивиться. А з-за його плеча, зіпершись піборіддям на його плече, виглядає його світ” [145; 534].

Отже, спостереження за неklasичним тонічним віршем у такого поета як Василь Голобородько, творчість якого здебільшого складається з верлібрів - неримованих вільних віршів астрофічної будови, поліметричних за розміром, є цікавою з погляду таких тенденцій, як: тяжіння до неврегульованості, незначне переважання тактовиків у неверлібрових віршах, фольклоризм як провідний принцип як у верлібрах, так і в решті віршів, чергування експресивних та медитативних мотивів у поетичній творчості, відтворення у ритміці розмовного мовлення та говірного фольклорного вірша, передача в поезії унікальних особливостей української мови та густих насичених автентичних образів.

2.3. Ритмічні форми дольника в контексті тонічного вірша у творчості

Василя Герасим'юка*⁹

Разом із розмаїттям ритмів, закладених ще поетами-шістдесятниками, вісімдесятники активно беруться за неklasичний вірш, закладають нові тенденції та форми, намагаються збудувати міцний перехід від класичних до неklasичних метрів, що неминуче приводить до розробки дольникових ритмів. Водночас, якщо зануритись в аналіз окремих постатей і течій, під тенденцією до неklasичних розмірів криється ще багато цікавих процесів. Це покоління чинить опір тенденціям минулої доби і бере на озброєння верлібр, який активно розробляє, не зменшуючи потужності в силаботоніці. Загальна "верлібризація" покоління вісімдесятників не зупиняє розвиток силаботонічних розмірів: активні позиції займає ямб, набирають ваги трискладовики з загальним превалюванням амфібрахія та анапеста. В цей період важко говорити про позицію дольників, за кількістю вона відверто слабка, ще не достатньо розвинена, але тенденції до швидкого зростання їх питомої ваги видно і неозброєним оком. Та на етапі свого формування дольники проступають у незвичних, часто експериментальних формах: у одних чистіші, в інших – з тонічними (тактовиками, акцентним віршем) чи пуантовими (короткими одно- та двоіковими розмірами) відхиленнями. Окрім цього, дольники часто гармонійно існують у складі верлібрів в анархічному поєднанні з тактовиками та акцентними віршами, не уникаючи й силаботонічних вкраплень.

Одним із таких яскравих представників вісімдесятиництва є постать Василя Герасим'юка, лауреата Шевченківської премії, поета з оригінальним карпатським колоритом і глибокою, майже містичною, філософічністю. Під час дослідження було розглянуто три його поетичні збірки: «Потоки», «Космацький узір» та «Діти трепети». Це відповідно друга, третя та четверта збірки його

⁹ Цей підрозділ підготовлено на основі статей "Дольник Василя Герасим'юка в контексті тенденцій вісімдесятиництва" [129], "Дольник як класична тенденція у верлібрі (на прикладі збірки Василя Герасим'юка "Діти трепети")" [1], [107], "Еволюція двоскладникового компонента у дольнику в українській поезії II половини XX століття" [93], "Тенденції українського дольника 1980 — 1990-х рр." [147].

поезій, створених якраз на зламі десятиліть (наприкінці 80-х – на початку 90-х років XX століття).

Збірка «Потоки» вийшла друком у 1986 у Києві. Поряд із карпатськими стихіями перед читачем постають і таємничі гуцульські обряди, багата символіка та краса яких сповнюють людське буття святістю. У цьому поетичному хронотопі ліричний герой не сам — з ним тіні далеких і близьких предків, тіні забутих опришків, карпатські ліси, верховини, села, самі назви яких звучать мов прадавня магія: Брустури, Прокурава, Космач, Завоєли, Шешори, Ворохта, Кути...

Збірка «Космацький узір» з'явилася вже 1989 року, у ній відобразилося й те, що Герасим'юк — поет-метафізик, лірик не риторичного, а рефлексивного складу. У його поезіях звернення до минулого чиниться у міфологізованих споминах, у розмовах з дідами, батьками, матерями, братами.

Збірка «Діти трепети» 1991 року — може, найдраматичніша у творчій спадщині Герасим'юка минулого десятиліття. До неї ввійшли вірші, писані переважно в період піднесення національно-демократичного руху. Ця атмосфера тривоги, надій і переживань не могла не відбитися на поетових настроях і рефлексіях. Але його внутрішній світ завеликий для риторики, і цей історичний злам він сприймає в інших вимірах, часом він промовляє до читача наче не від себе, а голосом іншої особи — імітатора біблійної проповіді.

Усього було проаналізовано 325 поетичних творів, що становить 6699 віршових рядків. Щодо загального метричного репертуару означених збірок, то за зведеними підрахунками картина виглядає таким чином [тут і далі – частки подаватимуться у відсотковому відношенні *творів/рядків* – у дужках; лише під час аналізу дольника будуть подані параметри тільки у кількісному та відсотковому співвідношенні *рядків*]:

Класичні розміри становлять 67,69% (58,11%), серед яких хорей займає 6,77% (4,79%), ямб – 40,62% (36,41%), дактиль – 1,85% (1,48%), амфібрахій – 12% (9,3%), анапест – 6,46% (6,14%). Некласичні розміри відповідно становлять 32% (41,44%), серед яких дольник займає 9,85% (7,76%), тактовик –

0,31% (0,06%), акцентний вірш – 0,92% (0,48%), верлібр – 20,92% (33,14%). Також зустрічаються поодинокі прояви силабізму, напр., десятискладовик – 0,31% (0,45%).

З цього можемо побачити, що серед двоскладових силаботонічних розмірів переважає ямб, а серед трискладових розмірів – попереду амфібрахій, що вказує на тяжіння до стабілізації сильного складу після першого слабого ненаголошеного (як у ямбі, так і в амфібрахії другий склад перебуває у сильній позиції).

Серед неklasичних розмірів чільне місце посідає верлібр як комплексна неklasична система зі змішаним несталім ритмом. З різниці між відсотковим відношенням кількості творів та рядків також можна спостерегти, що верлібри, насамперед, великі за обсягом, астрофічні й мають епічний характер, тоді як дольники переважно значно коротші за середній розмір вірша (Дк: в середньому – 16 рядкові твори, або вірші по 4 катрени, порівн. Вв: в середньому складаються з 32 рядків, що удвічі більше) і мають строфічну будову. При цьому метричний репертуар доповнюється всіма неklasичними розмірами, і є навіть намагання спробувати себе в силабічному ритмі.

У діахронічному зрізі спостерігається зменшення кількості класичних розмірів протягом періоду 1986 – 1991 років приблизно на 14%, при цьому серед тристопових розмірів дактиль згодом зовсім втрачає позиції. Натомість частка неklasичних розмірів зростає, зокрема кількість дольників з часом збільшується приблизно на 8%, а верлібрів – на 9%, тобто обидва розміри, дольник і верлібр, розвиваються паралельно.

3-поміж інших метрів дольник як самостійний метр зустрічається у 32 творах (9,85%), що становить 520 рядків (7,76%). Серед розмірів дольника трьохітковий дольник (Дк3) з'являється у 227 рядках (43,65% від загальної кількості Дк), чотирьохітковий (Дк4) – у 152 рядку (29,23%), а п'ятиітковий (Дк5) – у 86 рядках (16,54%). При цьому 55 рядків (10,58%) становлять різноманітні ритмічні «домішки».

Лише 12 з 32 віршів написані чистим дольником, при цьому лише 7 з

них – одним розміром, а 5 – різностопним з переважанням одного розміру або без такого. Інша переважна частина дольників містить у складі різноманітні відхилення від основного метру: Дк2 (Я2 (*Говорить тричі*), Д2 (*хто з них непрАвий*), Ам2 (*паде на шитво*), Ан2 (*олениця Костричі*)), Тк (*Пізнi дощi гори товкли i мiсили*), Акц (*тулячи до грудей твар безсловесну*), стик наголосів (2)-0-(1) (*бо в руці - Трійця*). Також кілька рядків написані шестиіковим дольником (Дк6): -1-2-1-2-2- (*В горах є ще дві гражди. Хлопці, знімайте кіно*), -1-2-2-2-2- (*Там, як треба, до шлюбу співають, як треба, ховають*). Таке розмаїття т.зв. «домішок» говорить про тяжіння до поліметричних конструкцій з рефлексивними відхиленнями від заданого ритму (дається взнаки переважання верлібру). Про це свідчить і той факт, що кількість таких домішок (як і кількість самих дольників) зростає прямопропорційно до кількості верлібрів – на 9% протягом зазначеного періоду творчості.

При цьому в дольникових розмірах на початку творчості помітно переважає Дк5 (66,67%), в той час як Дк4 майже зовсім не представлений (1,28%), а вже в другій збірці пропорції змінюються на протилежне: на перше місце за кількістю виходить Дк3, а на друге – Дк4. Така сама тенденція зберігається і в третій збірці (збільшення кількості Дк3 та Дк4 і зменшення Дк5).

Що ж до ритмічних форм Дк3, то на початку творчості (збірка «Потоки») у Василя Герасим'юка були поширені III, II (*Розірвавсь для тебе час. (III) // Ти не вмієш роки зшивати... (III) // Хай на тебе погляне мати, (III) // хай підсяде вечір до вас. (II)*) і V (*Є мелодія не для слів. (V) // Не для зворів, не для потоків... (V) // Є мелодія тільки кроків. (III) // тихих кроків до матерів. (V)*) форми (54,17%, 29,17% та 16,67% відповідно), тоді як згодом на третє місце вийшла I форма, і вже у збірці «Космацький узір» пропорція форм була така: III (*Видихну серед ночі // в мокрих дерев стіну: // лісе, бездомний отче, // маємо ніч одну.*), II (*Ця зола не вчорашня, // це не дим – це туман. // Ця земля вже не наша. // Це спасенний обман.*), I (*Дома прокинувся. Сніг. (I) // Вівці озвалися сиві. (I) // В саяві стоїш, як у зливі (I) // Хто тобі допоміг? (II)*), V (*під маркою «сувеніри»*)

або (бува, й кількаповерхові) (43,24%, 35,14%, 10,81% та 9,46% відповідно), а у збірці «Діти трепети» у цій самій послідовності ритмічні форми становили 44,19%, 28,68%, 13,18% та 10,85%, тобто помітне зростання ролі I і V форми за рахунок III і II. IV форма представлена слабо, хоча її роль також зростає від першої до третьої збірки (від 0% до 3,10%). Отже, у підсумку *тип Герасим'юкового Дк3* виглядає так: III – II – I/V, що у відсотковому співвідношенні становить 44,93%, 30,84% та по 11,01% відповідно, а у поетичних формах має такий вигляд:

- Розірвався для тебе час – (III)
- хай підсяде вечір до вас – (II)
- Дома прокинувся. Сніг –/– Є мелодія не для слів – (I/V)

Дк4, майже не заявлений у першій збірці, різко зростає у другій та третій збірках, де вже можна роздивитись тенденції та відповідні ритмічні форми. У Дк4 переважають VI (Бо мудрий не той, хто торби ті шив, // А той, хто купив і продать зумів), V (У Господа Бога кара ще є), IV (Ти в снігу стоїш на Відорці, // хустку крик зірвав і поніс) та III (мій Йордан, от нарешті мій. // Ти прийшла, щоб закрити очі) ритмічні форми (33,55%, 17,76%, 9,21% та 8,55% відповідно) зі значною часткою I, II (Доки сидять, не зронивши ні слова, (I) // доки сидять, незворушні, незрушні, (I) // моя душа, як труна смерекова, (II) // приймає прах, вивільняючи душі (II)), VII та XI (7,89%, 7,24%, 5,92% та 5,26%) форм. При цьому майже не представлені X та XII з незначною кількістю VIII та IX. Таким чином, *Герасим'юковий тип Дк4* – це VI – V – IV – III – I – II, а в поезії відображається таким чином:

- «Де мій коханий?» – питала ти – (VI)
- У Господа Бога кара ще є – (V)
- хустку крик зірвав і поніс – (IV)
- Ти прийшла, щоб закрити очі – (III)
- А звідки ті душі, давно відлетілі? – (I)
- Так нам випало: впасти і йти – (II)

Частка Дк5 у творчості В. Герасим'юка зменшується з кожною збіркою

та в середньому становить 16,54% з-поміж дольникових ритмів. Помітною є частка таких ритмічних форм: I, VII, IV, III, XI, що у відсотковому відношенні має такі показники: 24,42%, 16,28%, 12,79%, 9,3% та 6,98% відповідно. Ці дані взято без урахування 13,95%, що становить цезурований Дк5, виділений в окрему форму – XXX (*Сволок тримай плечем. Сволок гарячий. // Може, стеля низька. Може, не звик. // Може, в цих килимах ти не побачиш // кроку її в цих узорах сліпих*). Таким чином, Герасим'юковий тип Дк5 – це I – VII – IV – III – XI³¹, що може бути проілюстровано такою мозаїкою з фрагментів Дк5:

- Розуміють, що молодість горда минає, мина – (I)
- Щось говорити, щось тобі говорити – (VII)
- Мав би я чорне лице до тебе іти – (IV)
- Зронила шиття і навіть не глянула долі – (III)
- як у лавині страх наростає страх – (XI)

Як бачимо, для дольника Василя Герасим'юка характерно те, що дольникова тенденція розвивається як некласична разом з верлібром, при цьому дольник містить велику кількість домішок, що свідчить про тяжіння до поліметризації ритму. При це, в такому широкому верлібризованому дольнику чітко простежуються певні ритмічні типи, з яких можна сказати про Герасим'юковий:

- ритмічний тип Дк3: III – II – I/V;
- ритмічний тип Дк4: VI – V – IV – III – I – II;
- ритмічний тип Дк5: I – VII – IV – III – XI.

Несподіваною є також слабка позиція двоскладникового компонента дольника. У Дк3 на початку творчості (збірка «Потоки») у Герасим'юка були поширені лише неповнонаголошені форми, тоді як згодом на третє місце вийшла I трискладникова форма. IV двоскладникова форма (*Без вікон, без дверей*) представлена слабо, хоча її роль також зростає від першої до третьої збірки (від 0% до 3,1%), але вона майже непомітна. У Дк4 VIII двоскладникова форма (*Анно! Боже помагай!*) також представлена незначною кількістю. Така

неувага В. Герасим'юка до двоскладникової форми дольника могла мати багато причин. Від захоплення російськими поетами Срібного віку до широкого, майже епічного, Карпатського колориту, який змушував автора вдаватися до широких, трискладових форм, довгих дольників і широкого, «полонинного» верлібру.

2.4. Ритмічні форми дольника в контексті тонічного вірша у творчості

Тараса Федюка*¹⁰

Тарас Федюк – поет, що заявив про себе ще в 70-ті роки, з 90-х років – президент Асоціації українських письменників, також лавреат Національної премії імені Тараса Шевченка. Це поет, що у пошуку себе пройшов довгим шляхом еволюції – він відверто говорить, що 20 років «виписувався». Його естетичне становлення тісно пов'язане з важливою подією не лише його життя – розпадом Радянського Союзу та становленням незалежності України.

Збірка «Чорним по білому» (1990) – це, перш за все, виразність вірша, назва збірки за колористикою нагадує графіку. У збірці вже вимальовується власний творчий стиль поета, що стає чіткішим і виразнішим. Як зазначив Ярослав Голобородько, «у цій збірці оприявлено та домінує лейтмотивний принцип письма, що дав назву книжці, «чорним по білому». Малюнок чіткий, колізії графічні, кольори визначені, емоції сконденсовані, думка послідовна» [29; 322]. Дослідниця Любов Гаврилишина зазначає, що й у віршах цієї збірки відчувається нескінченна печаль від споглядання та усвідомлення світу, але деякої оптимістичності віршам додає самоіронія. І наскільки контрастними є чорний і білий кольори, настільки ж контрастно змальоване кохання в реаліях «Чорним по білому». Отже, назва цієї збірки декларує більш увиразнену метафоричність, більшу акцентованість та контрастність почуттів [43; 44].

Збірка «Південні хрещаті сніги» (1995), як вважає Любов Гаврилишина, – межова у творчості Т. Федюка. Вона є своєрідним мостом між творчістю 70-80-х років XX століття і початком XXI століття. Складається з двох частин. Перша – «Чорним по білому» - це огляд, підбиття підсумків. Друга – «Згоріла корчма» - це якісно новий етап розвитку, де поет суттєво підвищує планку [29; 323].

Всього було проаналізовано 261 поетичний твір, що становить 4838 віршових рядків. Щодо загального метричного репертуару означених збірок, то

¹⁰ Цей підрозділ підготовлено на основі статей «Еволюція двоскладникового компонента у дольнику в українській поезії II половини XX століття» [93], «Тенденції українського дольника 1980 — 1990-х рр.» [147].

за зведеними підрахунками картина виглядає наступним чином (тут і далі – частки подаватимуться у відсотковому відношенні творів/рядків; лише під час аналізу дольника будуть подані параметри у кількісному та відсотковому співвідношенні рядків):

Класичні розміри становлять 91,19% (93,05%), серед яких хорей займає 18,77% (20,79%), ямб – 51,34% (50,85%), дактиль – 3,07% (2,98%), амфібрахій – 8,81% (8,27%), анапест – 8,05% (8,35%), трискладовик зі змінною анакрузою (далі – «з.а.3-скл.») – 1,15% (1,82%). Некласичні розміри відповідно становлять 8,81%% (6,95%), серед яких дольник займає 8,05% (6,51%), тактовик – 0,38% (0,19%), повністю відсутній чистий акцентний вірш, а верлібр становить 0,38% (0,25%).

З цього можемо зробити висновки про повну перевагу класичних розмірів над некласичними, тим паче, що переважну більшість некласичних розмірів становить дольник – розмір на межі силаботонічної та тонічної систем. Серед двоскладових силаботонічних розмірів переважає ямб, а серед трискладових розмірів лідирують амфібрахій та анапест, що, як і у Василя Герасим'юка, вказує на тяжіння до стабілізації сильного складу після першого слабкого ненаголошеного складу (як в ямбі, так і амфібрахії другий склад перебуває у сильній позиції). Серед некласичних розмірів чільне місце посідає дольник, що говорить про поступовий відхід поетової творчості від силаботоніки та вільне маневрування в межах силаботонічної системи, хоча б з огляду на присутність близького до дольникового ритму трискладовика зі змінною анакрузою. Це свідчить про намагання автора імпровізувати в межах нормативів класичної системи.

У діахронічному зрізі спостерігаємо незначне зростання кількості класичних розмірів протягом періоду 1990 – 1995 років на 2%, при цьому серед тристопових розмірів дактиль згодом зовсім втрачає позиції, в той час як частка анапестичних розмірів помітно зростає. Частка некласичних розмірів зростає, зокрема, за рахунок появи поодиноких намагань поекспериментувати з тактовиком і верлібром.

З-поміж інших метрів дольник як провідний метр зустрічається у 21 творі (8,05%), що становить 315 рядків (6,51%). При цьому серед розмірів дольника трьохіктівий дольник з'являється у 152 рядках (48,25% від загальної кількості Дк), чотирьохіктівий – у 139 рядках (44,13%), а п'ятиіктівий – у 10 рядках (3,17%). При цьому 14 рядків (4,44%) становлять різноманітні ритмічні «домішки».

Переважна частина дольників містить у складі різноманітні відхилення від основного метру (домішки), такі як: Дк2 (Д2 (*Коні на вітрі* [150; 83]), Ам2 (*У полі гіркому* [149; 55]), Ан2 (*Троєперстно чіпляє* [150; 50])), Тк (*Розлетяться качки Бризками* [150; 27]). При цьому розмаїття т.зв. «домішок», як і їх кількість значно менше порівняно з В. Герасим'юком, що говорить про тяжіння до чистоти класичного ритму навіть у такому «некласичному» і «тонічному» метрі, як дольник.

При цьому в дольникових розмірах на початку творчості Дк3 та Дк4 мають майже рівні пропорції (49% та 43%), що зберігається і в другій збірці. Натомість хоч кількість Дк5 залишається сталою, його частка на тлі загального збільшення кількості дольників у другій збірці помітно знижується.

Що ж до ритмічних форм Дк3, то на початку творчості (збірка «Чорним по білому») у Федюка були поширені I (*Верталась вузькими стежками... // І раптом назустріч згори // Змахнули по горлу щосили, // Аж кривця по крилах стекла...* [149; 33]), III (*Видігнеться вербова гілка, // Закричить вереснева птиця, // І впаде у ожинну воду // Яблунева ясна зоря.* [149; 37]), II (*Горить вода і парОм* [149; 33]) / V (*Зарізали над Дніпром* [149; 33]) форми (48,98%, 42,86% та по 4,08% відповідно), а у збірці «Хрещаті південні сніги» у цій самій послідовності відбувається помітне зростання I (*Над невеликою нічкою // Час непомітно тече... // Гуси все тихше, за звичкою, // Щось там рятують іще.* [150; 22]) ритмічної форми і тепер їх пропорції становлять 61,17%, 31,07% та по 3,88% відповідно. При цьому IV ритмічна форма цілковито відсутня протягом усього періоду. Отже, загалом у підсумку *тип Федюкового Дк3* виглядає так: I – III – II/V, що у відсотковому співвідношенні становить 57,24%, 34,87% та по

3,95% відповідно, що в поезії відобразилось, наприклад, так:

- *Пахне зеленою викою* [150; 22] – (I)
- *Яблунева ясна зоря* – (III)
- *Горить вода і парОм* – / – *Зарізали над Дніпром* – (II/V)

Дк4 яскраво представлений у обох збірках майже на рівних з Дк3. У Дк4 переважають I (*Застигли яруги, по вінця налиті // Травами, тернами і цвіркуном* [150; 9]), VI (*Я іду крізь кущі до своїх могил, // У руках – дві жоржини, одна лопата* [150; 50]), V (*Коней сідали – хто як умів. // Ох, як нас мало, ох, як нас мало* [150; 110]), II (*І навіть можна сховати село* [150; 9]), III (*Літо бабине В скирти складене* [150; 27]) ритмічні форми (46,04%, 16,55%, 13,67%, 9,35% та 5,76% відповідно). При цьому майже не представлені VIII, X та XII ритмічні форми з незначною кількістю та XI, IV та VII/IX форм. Цікавим є також різка поява V ритмічної форми у другій збірці. Таким чином, *Федюковий тип Дк4* – це I – VI – V – II – III [Для спрощення сприйняття паралельно подаю Федюковий порядок ритмічних форм Дк4 у вигляді послідовності міжіктових інтервалів: 222, 221, 212, 122, 121.] (див. *Таблицю 9. Чотирьохіктовий дольник у творчості Тараса Федюка*), що в поетичному доробку поета виглядає так:

- *Застигли яруги, по вінця налиті* – (I)
- *Я іду крізь кущі до своїх могил* – (VI)
- *Коней сідали – хто як умів* – (V)
- *І навіть можна сховати село* – (II)
- *Літо бабине В скирти складене* – (III)

Частка Дк5 у творчості Тараса Федюка в середньому становить 3,17% з-поміж дольникових ритмів, а за кількістю є незмінною – по 5 рядків у кожній збірці. Помітною є частка таких ритмічних форм (і все це у вірші «Палять стерні під місяцем білим», що включений до обох збірок): I (*І птиця одурена В дальнім гаю вже співає, // І півні одурені В дальнім гаю вже кричать*), II (*Палять стерні під місяцем білим Вночі*) / XXI (*І потріскують в небі Неопалимі ключі*), що у відсотковому відношенні має такі показники: 40% та по 20% відповідно. Також спостерігаються поодинокі прояви XVI (*Як там мама,*

озирнися, коню [149; 77]) та XVIII (*Вітер. Щось із поезією не так* [150; 45]) ритмічних форм. Отже, хоча встановити об'єктивну картину з такої кількості Дк5 навряд чи вдасться, та з поданого матеріалу *Федюковий тип Дк5* – це I – II/XXI [Для Дк5 Федюковий порядок ритмічних форм матиме такий вигляд: 2222, 1222, 242.] (див. *Таблицю 10. П'ятиіктівний дольник у творчості Тараса Федюка*), що в поетичних формах виражається так:

– *І птиця одурена В дальнім гаю вже співає* – (I)

– *Палять стерні під місяцем білим Вночі* – / – *І потріскують в небі Неопалимі ключі* – (II/XXI)

Дольник Тараса Федюка наскрізно тяжіє до трискладовика, з такою ж силаботонічною чистотою і точністю. При цьому зумовленість вибору такого типу дольника, на мою думку, у Т. Федюка дещо інша, ніж у В. Герасим'юка: дольник Федюка – це логічне продовження силаботоніки, варіація трискладовиків і того, що стоїть поза їх межею, намагання розширити межі класичного метра.

Тарас Федюк намагається у своєму віршуванні імпровізувати в межах класичного вірша, де ритм і рима береться за основу, задля чого він розширює використання трискладовиків, урізноманітнює їх і, врешті, активно оперує дольниковими ритмами. Для його дольника характерно те, що домішки в дольникових ритмах мають одноманітний характер, що свідчить про класичну тенденцію в дольнику і тяжіння до нормативів класичного ритму. При цьому дольник Тараса Федюка в загальному має такий ритмічний вигляд:

- ритмічний тип Дк3: I – III – II/V;
- ритмічний тип Дк4: I – VI – V – II – III;
- ритмічний тип Дк5: I – II/XXI.

2.5. Ритмічні форми дольника в контексті тонічного вірша у творчості

Ігоря Римарука*¹¹

Ігор Римарук – також поет-лауреат Шевченківської премії за збірку «Діва Обида», один з чільних модерністів генерації вісімдесятників. Його поезія відзначається елітарністю, герметичністю, переплетенням різних площин хронотопу, особливою увагою до сугестивної природи слова.

У 1991 р. за збірку «Нічні голоси» поет удостоєний премії В.Булаєнка. Книга «Діва Обида» Ігоря Римарука – цікава й помічена в українській сучасній літературі. У цій збірці є давні і нові вірші, проте вони творять єдність тексту, де Діва Обида – один з образів Марії, що уособлює мовчання, надію і сум. Серед версифікаційних особливостей збірки помітною є її тонічна тенденція, яка не обмежується лише дольниками, а також авторське «рядкування», що йде урозріз з рядкуванням для віршознавчого аналізу, але є сприятливим для читання та дає можливість уникати декламаційних розривів між віршами: вірш як суцільний потік, як нерозривна єдність, як єдина думка.

Під час дослідження творчості Ігоря Римарука всього було проаналізовано 166 поетичних творів, що становить 3704 віршових рядки. Щодо загального метричного репертуару означених збірок, то за зведеними підрахунками картина виглядає наступним чином (тут і далі – частки подаватимуться у відсотковому відношенні творів/рядків; лише під час аналізу дольника будуть подані лише параметри у кількісному та відсотковому співвідношенні рядків):

Класичні розміри становлять 77,11% (73,08%), серед яких хорей займає 9,64% (8,65%), ямб – 28,31% (27,97%), дактиль – 9,04% (9,89%), амфібрахій – 7,23% (5,19%), анапест – 22,29% (20,27%), з.а.3-скл. – 0,6% (1,11%). Некласичні розміри відповідно становлять 22,89% (26,92%), серед яких дольник займає 6,02% (3,65%), тактовик – 0,6% (0,65%), акцентний вірш – 1,81% (2,38%), верлібр – 14,46% (20,24%). З цього можемо побачити, що серед двоскладових

¹¹ Цей підрозділ підготовлено на основі статей “Еволюція двоскладникового компонента у дольнику в українській поезії II половини XX століття” [93], “Тенденції українського дольника 1980 — 1990-х рр.” [147].

силаботонічних розмірів переважає ямб, а серед трискладових розмірів лідирує анапест за порівняно низької частки амфібрахія. Серед неklasичних розмірів чільне місце посідає верлібр як «надзвичайно складний, повний протилежностей та суперечностей, надзвичайно рухливий та нервовий ритм» [167; 119]. З різниці між відсотковим відношенням кількості творів та рядків також можна спостерегти, що верлібри, насамперед, великі за обсягом і мають епічний характер, тоді як дольники переважно вдвічі коротші за середній розмір вірша. При цьому метричний репертуар доповнюється всіма неklasичними розмірами, і навіть з.а.з-скл. свідчить про тяжіння силаботонічних розмірів до тонічної неупорядкованості.

Разом з тим, попри широку представленість неklasичних розмірів та на відміну від двох попередніх авторів у діахронічному зрізі спостерігаємо збільшення кількості класичних розмірів протягом періоду 1991 – 1998 років приблизно на 5,5%, при цьому з часом частка тристопових розмірів згодом збільшується. Натомість частка неklasичних розмірів зменшується, зокрема разом зі зростанням класичних трискладових розмірів помітно зменшується частка верлібрів у загальному метричному репертуарі.

З-поміж інших метрів дольник як провідний метр зустрічається у 10 творах (6,02%), що становить 139 рядків (3,65%). При цьому серед розмірів дольника трьохітковий дольник з'являється у 59 рядках (43,70% від загальної кількості Дк), чотирьохітковий – у 35 рядках (25,93%), п'ятиітковий – у 7 рядках (5,19%), а шестиітковий дольник, що активно розвивається у творчості поета, - у 28 рядках (20,74%). При цьому 6 рядків (4,44%) становлять різноманітні ритмічні «домішки».

Невелика частина дольників містить у складі різноманітні відхилення від основного метру: Дк2 (ЯЗ з трискладовою анакрузою - пірихєм на І стопі - враховано як повнонаголошена двоскладникова форма за рахунок понадсхемного наголосу), Тк, одноіткові (*мати* [121; 22] (1-), *боже* [121; 22] (1-)) та двоіткові (*доля вина* [121; 22] (-2-)) рядки. Така незначна кількість т.зв. «домішок» говорить про тяжіння неklasичних розмірів, зокрема, дольника до

нормативів класичного вірша. Про це свідчить і зростання частки трискладових розмірів, хоча сам дольник базується також і на двоскладовиках.

При цьому в дольникових розмірах помітно переважає Дк3 (43,70%), в той час як Дк5 на початку творчості зовсім не представлений, а вже в другій збірці з'являється у незначній кількості (6,09%). При цьому майже однаково представлені Дк4 та Дк6, що активно розробляється автором і зростає протягом згаданого періоду.

Що ж до ритмічних форм Дк3, то на початку творчості (збірка «Нічні голоси») у Ігоря Римарука була присутня III (*зрине з провалля Бог* [122; 17]) та у невеликій кількості IV (*на золотих вітрах* [122; 17]) ритмічні форми, а у збірці «Діва Обида» з'явилися й інші ритмічні форми. Отже, загалом у підсумку *тип Римарукового Дк3* виглядає так: III – I – IV – V, що у відсотковому співвідношенні становить 50,85%, 22,03%, 13,56% та 10,17% відповідно, а в поетичному тексті відображено як:

- *зрине з провалля Бог* [122; 17] – (III)
- *хмару як лист розірву* [121; 22] – (I)
- *на золотих вітрах* [122; 17] – (IV)
- *блискавка допоможе* [121; 22] – (V)

Дк4, майже не заявлений у першій збірці, різко зростає у другій збірці, де вже можна помітити певні тенденції та проаналізувати ритмічні форми. У Дк4 переважають V (*світять ще лиця тліє ще глиця // в чорнім багатті чорного плаття* [121; 117]), I (*випалив тишу твоєю сльозою* [121; 117]), II (*Сто світів облітав, як один, // сто плечей закривавив об небо* [121; 106]) / IX (*Ніч холодна і невблаганна. // Погляд припнутий до вікна* [122; 17]) та III (*Я в ті двері щосили грюкаю!..* [121; 29]) / VI (*але здійме твої вже безплотні крила* [121; 24]) ритмічні форми (31,43%, 22,86%, по 11,43% та по 8,57% відповідно) із поодинокими проявами IV (*Легко двері він отворив...* [121; 29]) ритмічної форми (5,71%). При цьому зовсім не представлені VII, VIII, X, XI та XII ритмічні форми. Таким чином, *Римаруковий тип Дк4* – це V – I – II/IX – III/VI [Для спрощення сприйняття паралельно подаю Римаруковий порядок

ритмічних форм Дк4 у вигляді послідовності міжіктових інтервалів: 212, 222, 122/14, 121/221.], що може бути проілюстровано такими віршами:

– *Ольга-Марія Ольга-Марія* [121; 117] – (V)

– *богом ти був не людей а трави* [121; 22] – (I)

– *Сто світів облітав, як один* [121; 106] – / – *Ніч холодна і невблаганна* [122; 17] – (II / IX)

– *Я в ті двері щосили грюкаю!..* [121; 29] – / – *але здійме твої вже безплотні крила* [121; 24] – (III / VI)

Дк5 у творчості Римарука з'являється лише у другій збірці, та й то поодинокі. Разом з тим, серед цих нечастих проявів (5,19%) представлені такі ритмічні форми: V та XVII/XXIX (71,43% та по 14,29% відповідно). Таким чином, не претендуючи на об'єктивність, можна говорити про такий *тип Дк5* з даного матеріалу: V – XVII/XXIX [Для Дк5 Римаруковий порядок ритмічних форм матиме такий вигляд: 2221, 224/44]. Разом з тим, цей висновок ймовірно не відображає Римаруковий тип усієї його поетичної творчості, що у віршовому вигляді постає перед читачем так:

– *у безодні яка твій захмелений зір відкрила* [121; 24] – (V)

– *та скінчилась колода й удатніші картярі* [121; 24] – (XVII)

– *він загинув під Берестечком? під Конотопом?* [121; 24] – (XXIX)

Частка Дк6 у творчості І. Римарука ширше представлена у другій збірці та в середньому становить 20,74% з-поміж дольникових ритмів. Помітною є частка таких ритмічних форм: (III+III) (*Знайдено вдалу риму – тепер мідяка б знайти* [121; 113]) / (V+III) (*Привиду ліхтаря світити нога затерпла* [121; 113]) та (I+II) (*вдихнув – і на сивих устах спливла одразу, руда* [121; 113]) / (I+III) (*Що ж: уклонитися долі й Діві за те повісмо* [121; 113]) / (III+II) (*й далі на чорну днину – під хор солодкий: «Повісьмо!»* [121; 113]), що у відсотковому відношенні має такі показники: по 14,29% та по 10,71% відповідно. Менше представлені форми (I+V) (*в писану торбу складати вірші, як сухарі* [121; 113]), (II+III) (*Ба, ніколи не думалось, що воля така солонна* [121; 113]), IV+III (*а золотий шука сонні твої уста* [121; 113]) та IV+IV (*але тріпоче в ній*

пердчуття хреста [121; 113]) – по 7,14%, також поодинокі представлені такі форми, як: (I+I) (*сон одтихаєш од горла – пальці димлять, як тноти* [121; 113]), (II+V) (*обмили батькові кості, збурунулись – і щосили* [121; 113]) та (III+V) (*мишвою солоні звуки злякано шарудять* [121; 113]) – по 3,57%. Таким чином, можна говорити про Римаруковий тип Дк6 у такому вигляді: (III+III) / (V+III) – (I+II) / (I+III) / (III+II) [Для Дк6 Римаруковий порядок ритмічних форм матиме такий вигляд: (21+21)/(4+21), (22+12)/(22+21)/(21+12).], що в поетичних формах можна проілюструвати таким чином:

– *Знайдено вдалу риму – тепер мідяка б знайти* [121; 113] – / – *Привиду ліхтаря світити нога затерпла* [121; 113] – (III+III) / (V+III)

– *вдихнув – і на сивих устах спливла одразу, руда* [121; 113] – / – *Що ж: уклонитися долі й Діві за те повісмо* [121; 113] – / – *й далі на чорну днину – під хор солодкий: «Повісьмо!»* [121; 113] – (I+II) / (I+III) / (III+II)

Для дольника Ігоря Римарука характерно те, що він містять поодинокі вкраплення домішок, що свідчить про тяжіння до нормативів і «чистоти» класичного ритму, при цьому частка дольників збільшується прямопропорційно зростанню кількості трискладових розмірів. Характерним для поета є й використання довгих дольників (Дк5, Дк6). Ритмічний тип дольника Ігоря Римарука має загалом такий вигляд:

ритмічний тип Дк3: III – I – IV – V;

ритмічний тип Дк4: V – I – II/IX – III/VI;

ритмічний тип Дк5: V – XVII/XXIX;

ритмічний тип Дк6: (III+III)/(V+III) – (I+II)/(I+III)/(III+II).

3. Тонічний вірш у творчості українських поетів 1990-тих років.

3.1. Метричний репертуар тонічного вірша у творчості

поетів-дев'ятдесятників за антологією А. Кокотюхи

Для аналізу загальних тенденцій тонічного вірша у поетів 1990-х років було проаналізовано метричний репертуар поетів, вірші яких увійшли в антологію “Іменник”, укладену Андрієм Кокотюхою [54]. Туди увійшли твори лише дев'яти поетів (оскільки антологія також вміщує критику, прозу та есеїстику): Івана Андрусяка, Юрія Бедрика, Сергія Жадана, Василя Махна, Ростислава Мельниківа, Сергія Пантюка, Степана Процюка, Максима Розумного, Романа Скиби. До антології включені тонічні вірші семи з дев'яти цих поетів. Тонічні розміри в антології (Дк, Тк, Акц) становлять 20,99% від всього репертуару антології (у віршах) або 21,46% (у рядках), а отже, прослідковуємо помітне зростання частки тонічних віршів у порівнянні з поетами 1970-1980-х років - удвічі. Окрім того, переважання частки у рядках над часткою у віршах говорить про зростання обсягів тонічних текстів (тепер на 1 поетичний твір припадає більша кількість віршових рядків). Хоча за структурою - величезна перевага надається дольнику (20,25% у рядках), небагато місця відводиться тактовикові (1,21% у рядках) і зовсім відсутній (принаймні в цій підбірці творів) акцентний вірш. Решта віршів - силабо-тоніка та верлібри. З аналізу ритміки поетів антології випливає, що силабо-тонічні ритми ніби отримали реванш і їхня частка зростає: відкрито (через класичні двоскладовики або трискладовики) чи імпліцитно (через силабо-тонічні астрофічні неримовані вірші - по суті, верлібри).

Поети-дев'ятдесятники або “дев'яностники” - це поети вже вільної, хоч і бідної України, тому їхня лірика шукає нових форм самовираження, хоча вони не заперечують творчість своїх попередників, спираються на старших дев'ятдесятників, які почали свою поетичну діяльність ще в 1970-1980-х років, часто вважають їх за взірець. Поети-дев'ятдесятники “голосно кричать” на відміну від закритих сімдесятників, що змушені були писати в шухляду, вони

заявляють про себе зі сцени, окрім книжок та періодичних видань, саме сцена стає одним з важливих майданчиків оприлюднення нових творів. Дев'ятдесятники інтегруються з іншими формами мистецтва, так з'являються колаборації з музикантами (найвідоміші - Юрій Андрухович, Сергій Жадан), починаються знайомства з колегами з-за кордону, творчі виїзди, творити і проявлятися дев'ятдесятникам стає помітно легше. Як зазначає упорядник антології А. Кокотюха, “митці 90-х не протиставляють застарілим творчим методам руйнацію, термін “стьоб” визначає творчий метод, вони намагаються протиставити реальні творчі набутки, будують сучасний літературний фундамент з нуля” [54; 6]. Водночас, “літературний фундамент” будується не тільки через нові форми, а часто через досягнення нових літературних тем і проблематики, нові засоби вираження, образи, змістову епатажність, тому це не завжди відображається на формі.

У тонічному вірші поетів-дев'ятдесятників спостерігаємо такі тенденції:

1) незначні відхилення від силабо-тонічного ритму на базі двоскладників і трискладників залишається як тенденція з 1980-х років, проте тепер відчутнішою стає вага двоскладникових ритмів (“Вечір з доном Кеханою” (Я4) Сергія Пантюка, “Порахували буквар” (Д5-6ц), “Тренос за поетом” (Д5), “Маніловські притчі” (Ам5→Я5-8) Степана Процюка);

2) з'являються поліметричні композиції та інші види поліметрії, де поєднуються різні розміри і ритми (“Маніловські притчі” Степана Процюка, цикл “Імена” Максима Розумного);

3) спостерігається єднання силабо-тоніки з верлібром без участі тонічного вірша - частково ця тенденція бере свої витoki з поезії вісімдесятників (напр., Світлана Короненко), проте тут силабо-тоніка та верлібри існують паралельно у творчості одного й того самого автора, а також поєднуються в поліметричних композиціях (Юрій Бедрик, Максим Розумний);

4) коротшими стають вішові рядки тонічних розмірів, водночас збільшується обсяг творів, написаних таким розміром - це нове явище у порівнянні з попереднім поколінням поетів (Сергій Жадан, Іван Андрусяк,

Роман Скиба);

5) паралельно розвиваються дві тенденції: у репертуарі дев'ятдесятників знову переважають рівномірні рівноіктові розміри - Дк3, Дк4, Дк5 (Іван Андрусак, Сергій Жадан, Ростислав Мельників, Сергій Пантюк, Роман Скиба), водночас деякі представники продовжують тенденцію різноіктових розмірів, що тримає з 1970-1980-х років (Василь Махно, Степан Процюк);

6) довгі дольники переважно містять цезуру, що, можливо, спровоковано необхідністю декламувати вірші зі сцени та зумовлено зручністю наявності цезури при цьому (Степан Процюк);

7) поети, експериментуючи з формою, утворюють різноманітні поліметричні ритми на основі перетікання трискладовиків у двоскладовики і навпаки із вкрапленням дольникових рядків (Степан Процюк, Максим Розумний);

8) акцентний вірш присутній поодинокими рядками (Василь Махно);

9) спостерігається тенденція, де дольник, утворений на базі трискладовика, переважно проявляється в ритмічних формах з усіченим останнім міжіктовим інтервалом (-2-2-2-1-, наприклад) або в стягнених формах (-4-) (Іван Андрусак, Роман Скиба).

Серед поетів, які представлені віршами з тонічним розміром, варто назвати таких поетів (40 і більше рядків тонічним розміром): Сергій Жадан (204 рядки, що становить 77,27%), Степана Процюка (48 рядків, що становить 28,24%), Василя Махна (44 рядки, що становить 19,91%), Романа Скибу (40 рядків, що становить 28,57%), Івана Андрусяка (40 рядків, що становить 22,10%). Всього в антології представлено 7 поетів, які використали у відібраних віршах тонічні розміри.

Тонічні розміри в поезії з антології А. Кокотюхи "Іменник"				
	Кількість	% віршів	Кількість	% рядків

	Кількість	% віршів	Кількість	% рядків
--	-----------	----------	-----------	----------

	віршів		рядків	
Дк	17	23,61%	402	20,25%
Тк	1	1,39%	24	1,21%
Акц	0	0,00%	0	0,00%
ВСЬОГО	72	100,00%	1985	100,00%

Розглянемо особливості тоніки у творчості окремих поетів, представлених в антології.

Сергій Жадан. Майстерно використовує рівноіктівий дольник у своїх поезіях - Дк3 та Дк4. Дольникові ритми поета базуються переважно на трискладовиках, анакруза переважно має 0 або 1 склад. Поет дивує новими римами, спрощуючи при цьому римування: в поезії “Динамо Харків” використовує суміжне, а в інших поезіях - перехресне. Загалом складні синтаксичні конструкції, нові багаті та складні рими, свіжі образи урівноважуються спокійним рівноіктовим розміром з недовгими віршовими рядками без додаткових тонічних ускладнень (тактовиком чи акцентним віршем), що додає ритму жвавості та дає автору більше лексичних та граматичних можливостей (підбирати слова та конструкції коротші чи довші за складами або зі зміщенням наголосу). Вірші поета доволі великі за обсягом, переважно за розміром це Дк4 (“Динамо Харків”, “Бачиш за склом весняне розміття”, “Тереза”) та Дк3 (“Поруйнування Єрусалиму”).

Степан Процюк. Автор поезій, написаних довгими різноіктовими дольниками з цезурою і без (“Морський Фром” у розмірі Дк5-7ц, “Спалах із раннього дитинства” у розмірі Дк6ц, “Я буду писати на ранок” у розмірі Дк3-5), а також трискладовиками з вкрапленнями тонічних рядків (“Друзям” - Д3-4, “Надто сумно довкіль...” - Ан5, “Порахували буквар...” - Д5-6ц, “Тренос за поетом” - Д5) та поліметричними композиціями з переходом трискладовиків у двоскладовики (“Маніловські притчі” - ПК: Ам5→Я5-8). Серед дольників він використовує переважно ритмічні форми повнонаголошені, усічені в

останньому інтервалі, а також стягнені форми. Якщо говорити про Дк3 (як частину Дкбц), то переважають I, III і V ритмічні форми (-2-2-, -2-1- та -4-).

Василь Махно. В антології поет представлений глибоко тонічними віршами, які втрачають зв'язок із силаботонікою: “Мандрівці” (I) у розмірі Тк3-6 (білий вірш) та “Імпровізація” у розмірі Дк6 (хоча є вкраплення і коротших рядків, і Тк, і Акц, і навіть трискладовика (Ам)). Коли бачимо поодинокі рядки, написані різними розмірами силаботоніки, зазвичай це свідчить про сильну розхитаність метру, що є додатковою ознакою тонічного вірша. Наприклад, таке прослідковуємо у поезії “Мандрівці” - тут, поруч із тонічними Дк, Тк і Акц, є також одиничні рядки амфібрахія та хорей. Так само і у вірші “Імпровізація” поруч із усією палітрою тонічних розмірів зустрічаємо анапест та амфібрахій. Представлена поезія тяжіє до довгих віршових рядків та нагромадження всіх можливих розмірів в одному творі.

У Романа Скиби, Івана Андрусяка, Ростислава Мельниківа та Сергія Пантюка тонічний вірш представлений рівноіковими дольниками: Дк3 (“лівим берегом живучи...” Івана Андрусяка, “Я сто років тебе не бачив” Ростислава Мельниківа, “Передгрозя у розрізі” Сергія Пантюка), Дк4 (“Експансія” та “А далі...” Ростислава Мельниківа, “На вашім волоссі зійшла роса...” Романа Скиби), Дк5 (“за розкішним притоном...” Івана Андрусяка, “Двоє” Романа Скиби).

Окремо варто розглядати цикл Максима Розумного “Імена”, оскільки це поліметрична композиція, де поєднуються переважно дво- і трискладовики та верлібр, а тонічний вірш зауважуємо коротко лише у чотирьох рядках у 10-ій частині.

3.2. Ритмічні прояви та неоднозначності тлумачення тактовика на прикладі творчості поетів-засновників літературного угруповання “Бу-Ба-Бу”^{*12}

Проблема тактовика, і зокрема українського тактовика, малодосліджена. І це можна пояснити кількома факторами. Перш за все, це неоднозначність визначення тактовика як теоретичний аспект проблеми. Тактовик зазнав уже кілька змін у його тлумаченні та визначенні його меж, і поки що не отримав характеристики, необхідної для однозначного розуміння, що можна називати тактовиком, а що ні. Те, що С. Квятковський називав тактовиком як однієї з паузних форм ритму [60; 295], зараз не дасть відповіді на питання, що таке тактовик. Те, чим наразі послуговуються сучасні українські віршознавці, походить від теоретичних роздумів М. Гаспарова над природою тактовикового ритму. Якщо для Квятковського визначальною була скандовка, притаманна тактовику, то Гаспаров виділяє вже чіткіші і об’єктивніші критерії, пов’язані з кількісними вимірами (кількість міжіктових інтервалів, що коливається в межах 3-х варіантів: 0-1-2 або 1-2-3) [34; 54]. Але навіть М. Гаспаров робив свої висновки на основі тих даних, що отримав з російської поезії, і вони не завжди у змозі допомогти однозначно розтлумачити матеріал українського вірша, тим паче на практиці виникає безліч винятків і різнотлумачень.

По-друге, це практичний аспект, оскільки тактовик — не найпоширеніша форма неklasичного вірша (найперше - на основі зрізу форм українського вірша ХХ століття, здійсненого Н. В. Костенко) [86; 52]. Іноді його пошуки можуть не увінчатися успіхом. Через невеликий обсяг практичного матеріалу, який потрібно збирати по краплинах, ця тема також не користується популярністю.

Але зрештою, хочеться торкнутися деяких проблем тактовика, спостережених на основі матеріалу поезії українських поетів 90-х років, зокрема членів неформального угруповання “Бу-Ба-Бу”: Юрія Андруховича, Віктора Неборака та Олександра Ірванця. Для аналізу взято по одній збірці

¹² Цей підрозділ підготовлено на основі статті “Тактовик у творчості поетів-”бубабістів” [23].

вибраного кожного автора із серії “Українська поетична антологія” видавництва “А-ба-ба-га-ла-ма-га” (2013 — 2015 років видання). Всього матеріал налічує 374 твори.

Спершу коротко охарактеризуємо ритмічний аспект творчості цих трьох авторів, виходячи з дослідженого матеріалу.

Олександр Ірванець — співець класичного ритму, де цікаві сюжетні повороти, несподівані образи, поєднання інтимно-іронічної та політично-сатиричної лірики компенсують відсутність складних ритмічних структур, некласичних розмірів і навіть такого притаманного його поколінню поетів верлібру. Лише 15% творів усієї збірки — це некласичні розміри, включаючи верлібр. В усій збірці, серед 92 поезій і невідомої кількості рядків, вдалося знайти аж 2 рядки, написані тактовиком. Показово, що своєрідну гімн-оду “Бу-Ба-Бу” “Турбація мас” автор написав тристопним хоресом. О. Ірванець - автор багатьох епіграм і сатирично-іронічних шаржів, тож недивно, що задля того, щоб додати своїй поезії “несерйозності” і певної спрощеності “низьких жанрів”, її здебільшого написано класичним віршем.

Віктор Неборак — також доволі “ямбічний” поет, проте у його творчості спостерігаємо 2 ритмічні тенденції — тяжіння до класичних розмірів і широке використання верлібру, — між якими — прірва. Ілюстративним для його ритмічної палітри є цикл з 4-х поезій “Напої бога Бахуса”, 2 твори з якого написані верлібром, а інші 2 — 4- та 5-стоповим ямбом. Разом з тим, у збірці його поезій вдалося знайти як поодинокі тактовикові рядки, так і значні вкраплення тактовикових ритмів в інші некласичні розміри, а також 1 твір, в якому тактовик як розмір переважає.

Юрій Андрухович — поет широкої ритмічної палітри, творчість якого, окрім наявності усіх ритмічних фарб (від класичних через некласичні і аж до верлібру), характеризується умілим змішуванням і поєднанням різних розмірів. Демонстративним у цьому плані, напевно, є твори з органічним переходом тактовика в хорей (“Арія Олекси Розумовського” та “Пастух Пустай, поет, баронський син” із циклу “Ярмаркові патрети”) або в анапест (“Циган Василь”).

Відповідно і представлений тактовиковий розмір не одним твором, тому можна добре прослідкувати різні проблеми та тенденції. Цікаво, що про те, як вміло і добірно поет ставиться до ритміки своїх творів, свідчить і те, що ритм виступає і одним з циклотворчих чинників (більшість поетичних циклів написані в одному або спорідненому ритмі).

Переходячи до аналізу тактовика в творах цих письменників, перш за все, варто виокремити 4 можливих варіанти, де і в якому обсязі можна зустріти тактовик.

1) Поодинокі рядки (коли говоримо “поодинокі” - це справді 1-2 рядки на все полотно тексту, але їх включення у твір, особливо, якщо основа — класичний ритм, має бути чимось вмотивована, щоб це не звучало помилково):

Найперш Володимир Великий, І з ним Ярослав Мудрий. А також Богдан Хмельницький Не має бути забутий. <i>(О. Ірванець “Наші гроші”, Дк3)</i>	Ам3: 1-2-2-1 Тк3: 1-2-0-1 Дк3: 1-2-1-1 Дк3: 1-1-2-1
--	--

Ти не робиш вже кроки по чужих слідах. П’ятдесят два роки. Старий мудак. <i>(О. Ірванець “Юркові, самому собі і Вікторові — II”, Дк4)</i>	Тк4: 2-2-3-1- Дк4: 2-1-2-1-
---	--

У першому зацитованому уривку тактовик виступає додатковим акцентом для виокремлення кожної постаті українського правителя - князя чи гетьмана. Така форма тактовика як -2-0- або -0-2-, де існує стик наголосів, змушує читача до паузи між наголосами, де він ніби спотикається об наступний наголос, тож змушений спинитися. Можливо, так автор виділяє конкретну особу

князя, а можливо, вводить цей стик наголосів випадковим чином саме перед іменем Ярослава Мудрого. Проте в будь-якому разі це додає вагомості словам поезії.

У другому уривку нарощення у формі тактовика -2-3- (або -3-2-) навпаки розгортає віршовий рядок та ще більше його ускладнює. Абсолютно очевидно, що автору це потрібно для контрасту з наступним рядком - спрощеним як ритмічно, так і змістовно та лексично, де пафос від рядка “Ти не робиш вже кроки по чужих слідах” змінюється на жаргонне “П’ятдесят два роки. Старий мудак”.

2) Тактовик у складі:

а) класичних розмірів (переважно 3-складовиків, і це зрозуміло, оскільки зустріти 2 і додати 3-ій варіант коливання міжкіткових інтервалів у 2-складовиках практично неможливо):

Доктор Дутка, що знав дев’ятнадцять мов (а якщо з діалектами, то двадцять чотири), відбивав цілий світ, ніби давнє трюмо, і судився з онуками за площу квартири. <i>(Ю. Андрухович “Доктор Дутка”, Ан4)</i>	Дк4: 2-2-2-1- Тк4: 2-2-3-2-1 Ан4: 2-2-2-2- Тк4: 2-2-3-2-1
--	--

А також вірш В. Неборака “Вона” (1 частина).

б) некласичних розмірів (частіше — в дольнику, рідше — у складі акцентного вірша: такий розподіл притаманний суто досліджуваному матеріалу, в інших поетів він може різнитися). Приклади такого проявлення тактовика - вірші В. Неборака “Монолог з псячого приводу” (у складі Дк), “Катастрофа” (у складі Дк), “Богемна ляментация” (у складі Дк), “Лист до Малковича” (у складі

Дк), “Портрет мами на тлі її шістдесятиліття” (у складі Дк) та Ю. Андруховича “Марко Поло казав неправду, коли...” (у складі Дк), “Чернігівська міська артилерія” (у складі Дк).

3) Тактовик як основний (переважний) розмір у творі (таких творів зустрічається небагато). Приклади - вірші В. Неборака “Ще один лист (в Україну з Півдня)” та Ю. Андруховича “Пані Капітанова”, “Дядя Жора, мігрант”, “Коломийський полк у Парижі. 1815”, “До пані Варвари Л.”.

4) Тактовик як частина поліметричних форм та композицій (ПМФ). Такі випадки теж зустрічаються, і особливо цікаво, коли це ПМФ з переходом неklasичного вірша у класичний. Приклади - вірші Ю. Андруховича “Арія Олексі Розумовського” (Тк — Х6ц) та “Пастух Пустай, поет, баронський син” (Тк — Х3).

Проте залишається проблема не завжди однозначного тлумачення тактовика. У випадку цього дослідження вона, зокрема, виявилася у таких аспектах:

1) подвійне тлумачення віршів із цезурою

Про цю проблему вже згадувала у своїх дослідженнях Н. Костенко у зв'язку із дольником, коли аналізувала цикл “Листи в Україну” Ю. Андруховича в контексті тенденцій перехідності і відокремленості дольника [147; 183]: йдеться про можливість подвійного тлумачення розміру вірша — як дольник чи як класичний розмір з цезурним нарощенням/усіченням — саме через наявність цезури в деяких рядках. Як виявилось, проблема пов'язана не лише з дольником, у того ж Ю. Андруховича, але вже в інших творах зустрічаємо схожу ситуацію і з тлумаченням тактовика, коли 3-складовий міжкітвий інтервал поряд із 2-складовими (класична ритмічна форма -2-3-) зустрічається всередині вірша, де можна поставити цезуру:

Літо пахло м'ячем, бузиною, порічкою,	
--	--

в надвечірніх кущах цілувалися пари, і коли надвечір'я осідало над річкою, пахли теплим дощем кам'яні тротуари. <i>Ю. Андрухович “Елегія шістдесятих”,</i> <i>Ан4</i>	2-2-3-2-2 або 2-2-1 2-2-2
---	--

Те саме помічаємо у вірші Ю. Андруховича “Коломийський полк у Парижі. 1815”.

2) Формальний акцентний вірш, коли формально розрив в обсягах міжіктових інтервалів є досить великим (-0-5-, -0-7-), проте якщо “проскандувати” вірш, то виявиться, що в 5-складовому міжіктовому інтервалі є “прихований” ікт, і тоді перед нами проступає схема тактовика, власне, так, як вірш і звучить:

Залізний атракціон під назвою “пушкі” охлялі та охололі немов зужиті повії стерезуть гойдалку і невеличкою пушкіна вогнепальні колись уламки якоїсь росії <i>Ю. Андрухович “Чернігівська міська</i> <i>артилерія”, Дк</i>	1-4-1-2-1 1-4-2-1-2-1 2-0-5-2-2 або 2-0-2-2-2-2 2-2-1-2-2-1
--	--

3) Тактовик і переакцентуація. У таких випадках знову приходимо до подвійного тлумачення: чи це акцентний вірш, чи тактовик. Якщо наголошувати за правилами, то повнозначне слово “Тебе” мусить мати наголос. Проте при читанні твору часто цей наголос зникає, і перед нами знову ж таки постає тактовик.

Тебе — теплу, погідну, лагідну, окату	1-0-2-1-3-1 або 2-2-1-3-1
---	---

— хочу кликати з ночі, всю з шовку й брокату. <i>Ю. Андрухович “До пані Варвари Л.”,</i> <i>Тк</i>	-1-2-2-2-1 або 2-2-2-2-1
---	--

Загалом же всі проблеми та тенденції українського тактовика стануть очевидними саме тоді, коли назбирається необхідний (критичний) обсяг матеріалу. Як виявилось, щоб віднайти необхідну кількість тактовикових віршів для подальшого аналізу необхідно проаналізувати буквально кожну збірку кожного актора епохи. Також важливо, щоб тактовик досліджувався в комплексі з іншими некласичними розмірами, бо лише комплексний підхід дозволяє встановити межі тактовика та виявити проблеми на помежів'ї розмірів і систем.

3.3. Тонічний вірш Сергія Жадана у дослідженнях українських віршознавців: вікно у початок ХХІ століття

Початок дослідженню тонічного вірша поетів-дев'ятдесятників поклала ще Н. Костенко у своїх статтях про метрику і ритміку альтернативної української поезії 80-х - 90-х років (2005) та про “жорсткий урбаністичний верлібр” у сучасній українській поезії (2005). Та велику роботу з дослідження вірша Сергія Жадана, зокрема, провела Ярина Ходаківська, результати якої представила на віршознавчому семінарі, присвяченому тактовикові (2017). Результати роботи аналізуємо за статтею “Вірш Сергія Жадана: ритміка тактовика” [23; 71 - 85]. Всупереч назві, у статті розкрито весь спектр ритмічних форм у ліриці С. Жадана, а також усі ритми тонічного вірша. Презентовано метричний індекс лірики С. Жадана за всіма опублікованими збірками у хронологічному порядку. Тому досліджувати цей матеріал повторно не бачимо сенсу, а краще використаємо його для аналізу і висновків щодо тенденцій розвитку тонічного вірша.

Я. Ходаківська проаналізувала 326 поетичних текстів (14599 рядків) з 14 поетичних збірок за 1995 - 2016 роки. З таблиці “Метричний індекс віршів С. Жадана” бачимо, що на початку творчості у 1995 році з незначним відривом переважали тонічні вірші, проте вже з 2001 роки набирає обертів верлібр, який аж до 2007 року стає провідною ритмічною системою у творчості поета. З 2009 тонічний вірш знову набирає ваги, щоб у 2015 досягти свого пікового значення, а у вірша 2016 року взагалі замістити верлібр. Проте якщо аналізувати поетичну творчість С. Жадана в межах 1990-х, то ще доволі велику вагу має верлібр та класичні розміри, але поруч вже вимальовується широкий спектр тонічних розмірів, які використовуються як самостійно, так і у складі поліметричних форм. Згодом, входячи вже у 2000-ні роки, поет відмовляється від класичних форм, зростає роль верлібра, щоб у 2010-х на його місці постала більш впорядкована тонічна система з усіма розмірами: дольником, тактовиком та акцентним віршем. Причому останній набуває великого значення, ймовірно, як

найближча за розхитаністю до верлібра тонічна форма.

За підрахунками Я. Ходаківської можемо скласти таблицю та надати таке співвідношення тонічних ритмів у творчості С. Жадана загалом в усіх збірках:

Тонічні розміри в поезії С. Жадана (за матеріалами Я. Ходаківської)		
	Кількість рядків	% рядків
Дк	1822	12,4%
Тк	424	2,9%
Акц	3424	23,4%
ВСЬОГО	14599	100,00%

Загалом по дольнику і тактовику у відсотковому значенні творчість С. Жадана цілком лягає в загальний метричний індекс поетів 1990-х років. Але акцентний вірш у С. Жадана яскраво відрізняється на тлі інших поетів. Проте можемо спробувати подивитися лише на співвідношення у ліриці поета, написаній і опублікованій в 1990-х роках:

Тонічні розміри в поезії С. Жадана (за матеріалами Я. Ходаківської) у 1990-х роках (збірки “Генерал Юда”, “Цитатник” (1995), “Пепсі” (1998))			Тонічний репертуар поетів 1990-х за антологією А. Кокотюхи	
	Кількість рядків	% рядків	Кількість рядків	% рядків
Дк	514	30,57%	402	20,25%
Тк	84	4,99%	24	1,21%
Акц	37	2,2%	0	0,00%

ВСЬОГО	1681	100,00%	1985	100,00%

З цих даних вже бачимо, що творчість С. Жадана в цей період хоч і була більш наповнена тонічними ритмами, порівняно із загальною тенденцією поетів 1990-х років, проте ненабагато, а співвідношення тонічних ритмів майже не відрізнялося: так само переважає дольний, тактовик становить менше 5%, а акцентний вірш міститься у найменшій кількості рядків. Загалом кількість досліджуваних рядків (і творчості С. Жадана за 1990-ті роки, і творчості різних поетів цих років за антологією) є співмірною: 1681 та 1985 рядків відповідно.

Це додає нам впевненості говорити про це як про тенденцію тонічного вірша у творчості поетів 1990-х років, хоча окремі поети і мають свій особливий ритмічний почерк, деякі стають навіть носіями авторських ритмічних уподобань або є впізнаваними саме за ритмікою поетичних творів. Так і С. Жадан, поет справді знаковий, що безперечно тяжіє до тонічного віршування у своїй творчості, але в контексті лірики 1990-х ще не може відірватися вповні від загальних тенденцій доби. Але вже у 2000-2010-х роках вимальовується його особливий авторський ритм, що передбачає збільшення спочатку частки верлібрів, а згодом переважання саме тоніки, причому близького до вільного вірша (верлібра) - акцентного вірша.

4. Висновки до Розділу II.

У цьому розділі проаналізовано розвиток тонічного вірша в українських поетів різних поколінь другої половини XX століття. Для цього досліджено метричний репертуар багатьох поетів за антологіями та окремих поетів за авторськими збірками. Загалом проаналізовано творчість 109 поетів у кількості понад 2064 творів, що становить близько 44168 віршових рядків. Такий обсяг матеріалу дає змогу робити певні висновки про розвиток тонічного вірша, його прояви і тенденції.

	Динаміка тонічного репертуару в різні роки за антологіями					
	60-ті		70-80-ті		90-ті	
	% віршів	% рядків	% віршів	% рядків	% віршів	% рядків
Дк	30,20%	26,39%	9,93%	7,99%	23,61%	20,25%
Тк	4,08%	2,26,%	1,99%	0,84%	1,39%	1,21%
Акц	0,82%	0,35%	0,66%	0,37%	0,00%	0,00%

Таким чином, у 1960-х роках тонічний вірш загалом складав третину від усієї лірики (за даними антології поетів 1960-х років: 35,10% у віршах та 29,01% у рядках), при цьому дольник займав провідні позиції (26,39% у рядках), помітна присутність тактовика (2,26% у рядках, що в абсолютних значеннях становить 129 рядків) та незначні спроби скористатися акцентним віршем (0,35% у рядках, що складає всього 20 рядків в антології). Дольники 60-х переважно короткі (Дк3, Дк4) і рівноіктові, тактовики переважно різноіктові і їхня довжина коливається в межах 3-7 іктів, а акцентний вірш проявляється самостійним розміром, спираючись на традицію 1920-х.

У 1970-1980-х роках (які досліджуємо разом, оскільки все напрацьоване в 1970-х переважно стало доступне публіці у 1980-х роках разом із появою нових імен в українській поезії) прослідковуємо різке скорочення тонічних

розмірів до 11,26% у віршах і 9,20% у рядках (велику частку яких перебрав на себе верлібр). Паралельно зауважуємо, що лише 30% поетів, представлених в антології, взагалі репрезентовані тонічними віршами (а отже, в літературному процесі справді прослідковується зменшення уваги до тонічних розмірів). У зв'язку з цим скорочується частка усіх тонічних розмірів, проте дольника - найпомітніше - більш ніж утричі. Тепер дольник становить лише 7,99% у рядках, тактовик - лише 0,84% (34 рядки в абсолютних показниках) та акцентний вірш - 0,37% (15 рядків). Верліброва тенденція проникає також і в саму тоніку: багато творів написано білим (неримованим) тонічним різноіктовим (вольним), але строфічним віршем. Дольники стають довшими, у довгих віршах з'являється цезура, переважно різноіктові (вольні, тобто чергування кількості іктів невідповідне), тактовики залишаються на тих самих позиціях 1960-х (різноіктовість, коливання віршових рядків у межах 3-7 іктів), акцентний вірш дуже умовний, оскільки нагадує верлібр, але зберігає строфічну будову, характерну для тонічного (зокрема, акцентного) вірша.

Проте вже у 1990-х роках частка тонічних віршів знову помітно зростає (майже удвічі) та становить 20,99% у віршах та 21,46% у рядках. При цьому дольник повертається на свої позиції 1960-х років: 20,25% у рядках, тактовик зберігає приблизно ту саму частку - 1,21%, а от акцентного вірша в антології немає. Окремо ми віднаходимо його у молодих поетів, які заявляють про себе вже у 1990-х роках, наприклад, Сергія Жадана, проте і в нього частка акцентного вірша ще зовсім незначна. Тут можемо лише зробити припущення (якщо спиратися на дані щодо метричного репертуару С. Жадана в наступних роках), що вже у 2000-2010-х роках частка акцентного вірша вагомо зросла. Дольник знову частково повертає свою сталість і рівноіктовість, нагадуючи тенденції 1960-х років, а частково лишається на позиціях різноіктового (вольного) дольника 1970-1980-х, тактовик перебирає на себе тенденції акцентного вірша 1970-1980-х (це білий вірш строфічної будови з вкрапленням акцентних рядків), а акцентний вірш взагалі відходить на задній план, як було зазначено вище.

Такі тенденції та явища відображають віршознавчий аспект загальних літературнознавчих явищ: пошуки нових форм у 1960-х, герметизм і сугестивне письмо 1970-х і частково 1980-х, оприявлення і продовження новаторських традицій 1960-х років у дев'ятдесятників, їхні проби на базі здобутків попередніх поколінь (це і повернення до тонічних традицій 1960-х і збереження верлібризму 1970-80-х) і рух до власних ритмічних пошуків зі збільшенням частки тонічних віршів, що сприяло в подальшому розробці складніших форм (тактовика і акцентного вірша).

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Аналіз українського тонічного вірша другої половини ХХ століття дав можливість дійти до таких результатів.

Доведено, що тонічна система не є зовсім новою, штучною чи занесеною ззовні для української літератури, оскільки її витoki знаходимо як у фольклорі (думи, билини, голосіння, заклинання-заговори, весільні обрядові промови тощо), так і в давній книжній традиції (героїчно-дружинна та моралістична поезія давньоруського періоду). Її відновлення і розквіт на початку ХХ століття зумовлений поширенням перекладної лірики, яка перекладалась на українську мову якнайближче до ритміки оригіналу, а саме тонічним віршем.

З'ясовано можливість застосування методологічних підходів аналізу тонічного вірша до текстів на помежів'ї ритмічних систем, зокрема між тонікою і силабо-тонікою, а також між тонікою та силабікою. Таким чином доведено плюривалентність розмірів та систем.

Показано особливості тонічних розмірів у порівнянні з силабічними та силабо-тонічними, визначено межі тонічних розмірів та доведено, що до тонічної системи віршування належать такі її форми як дольник, тактовик та акцентний вірш.

Уперше хронологічно окреслено історію досліджень українського тонічного вірша та описано внесок провідних українських віршознавчих шкіл. Першими на тонічність як основу нового вірша ХХ століття почали звертати увагу українські вчені та письменники кінця ХІХ - початку ХХ століття, такі як І. Франко, Б. Якубський, М. Йогансен, проте на той момент ще бракувало дослідницького матеріалу, написаного тонічним віршем, щоб дати повну оцінку цьому явищу. В другій половині ХХ століття тонічний вірш почав висвітлюватися у працях В. Ковалевського, Г. Сидоренко, І. Качуровського та Н. Костенко. Саме в цей період формувалися основні підходи до термінології, визначення природи та меж українського тонічного вірша, але в силу обставин перебування України під радянською владою зберігався тісний зв'язок українських досліджень із російськими науковими наративами. Наприкінці ХХ

століття в Україні сформувалося кілька наукових віршознавчих кіл, що зацікавилися дослідженням різних періодів та аспектів української лірики. Так, зокрема, виникли київська, чернівецька та волинська віршознавчі школи. Київська віршознавча школа, що виникла на базі Київського національного університету імені Тараса Шевченка, стала базою для досліджень українського тонічного вірша різних періодів та залучила до цього вчених з інших шкіл у рамках численних семінарів та конференцій. Український тонічний вірш першої половини ХХ століття та початку ХХІ століття були ґрунтовно досліджені у працях Н. Костенко та В. Соловія. Тому саме в цій дисертації заповнено прогалини в дослідженні українського вірша другої половини ХХ століття та опрацьовано великий масив даних, що дає змогу скласти повне уявлення про розвиток українського вірша протягом всього ХХ - початку ХХІ століття.

У теоретичному розділі також вдосконалено підходи до класифікації тонічного вірша, зокрема, ритмічні форми дольника доповнено формами зі стиком наголосів (форма -0-1 та її варіації в різних розмірах триїктового та чотириїктового дольника). Хоча такий варіант дольника давно вже визнаний віршознавцями на практиці, проте раніше не входив до парадигми ритмічних форм триїктового та чотириїктового дольників. Також упорядковано таблицю ритмічних форм триїктового і чотириїктового тактовика.

На основі антологій різних періодів та глибинних досліджень ритмічних особливостей творчості окремих поетів даних періодів здійснено повний аналіз розвитку та тенденцій тонічного вірша в українській поезії другої половини ХХ століття. Це практичне дослідження виявило такі результати.

Період другої половини ХХ століття у розрізі використання тонічного віршування характеризується вагомою часткою тонічних віршів у поезії 1960-х років (до третини від усієї кількості) на рівні із силабо-тонікою і верлібром, різким падінням частки тонічних віршів у 1970-1980-х років на користь збільшення часток, зближення та взаємопроникнення силабо-тоніки і верлібру, та вирівнювання частки тонічного вірша у 1990-х роках (до майже чверті від усієї кількості). Такі коливання частоти використання тонічного вірша

прямопропорційні експресивності та проявленості української лірики цих періодів та “екстравертності” поетів у цих періодах. Тому не дивно, що більш “інтровертний” період насильно зумовленого радянською владою “мовчання” українських поетів у 1970-1980-х характеризується уникненням римованих тонічних форм на користь класичних та верлібрових. Натомість яскравий період шістдесятництва та епатажний в окремих постатях, постмодерний період дев’яностих активно застосовують тонічний вірш як спосіб комунікації зі своєю читацькою аудиторією.

У ритміці поетів 1960-х років тонічний вірш займає третину всього ритмічного репертуару. Найактивніше проявляється дольник, за ним тактовик і насамкінець акцентний вірш, проте останній також представлений доволі широко на тлі всього досліджуваного періоду. Для ритміки поезії цього періоду характерні: незначні відхилення від силабо-тонічного ритму на базі двоскладників і трискладників, ритмічна моноформа дольників з опорою вірша на врегульованості, мікроформи тонічних віршів, тонічний вірш у складі поліметричних форм (ПМФ), вагома присутність тактовика чи акцентного вірша, білий тонічний вірш з чіткою строфічною будовою, розробка різноманітних форм дольника і тактовика від коротких до найдовших розмірів, майстерне і розмаїте використання всіх форм Дк3 і Дк4, вдавання до найкоротших Дк2 і Тк2 та розлогих Дк6, Дк7 і Тк7. Шістдесятники, як новатори в усьому, активно впроваджували найрізноманітніші форми тонічного вірша. Більшість із цих поетів, що опанувала тонічний вірш і проявилася з ним у 1960-х роках, стала обличчям шістдесятництва як такого.

У репертуарі поетів 1970 - 1980-х років тонічний вірш займає лише десятку частину всього ритмічного розмаїття. Разом з тим зіткнення силабо-тоніки і верлібру відбувається часто навіть без посередництва тонічного вірша (взаємопроникнення силабо-тоніки і верлібру). Для тонічного вірша цих поетів характерні: незначні відхилення від силабо-тонічного ритму на базі двоскладників і трискладників (ця тенденція триває ще з шістдесятих років і лише посилюється, причому більше розвивається відхилення від двоскладників,

зокрема ямбів), додатково до цього прослідковується впровадження трискладників зі змінною анакрузою, що є помежівною формою між класичними трискладниками і дольниками, зростає частка довгих віршів (двоскладників, трискладників, тонічних віршів), з цезурою і без, як-от: Дк4-5, Дк6, Дк6ц, Акц5-6, Тк3-6, Тк5-7, переважають неврегульовані різноіктові дольники, тактовики та акцентні вірші, серед ритмічних форм Дк3 переважають І, ІІ і V ритмічні форми, збільшується обсяг текстів, написаних тонічним віршем, зберігається велика кількість білих тонічних віршів з чіткою строфічною будовою, усталеним ритмом, зберігаються подекуди і короткі форми дольника і тактовика переважно в ролі пуанта або окремих вкраплень серед довших віршів. Багато з поетів, що розпочали свою творчість у 80-х, плідно продовжили творити і в 90-х, тому декого ми зараховуємо і до поетів-дев'ятдесятників.

У 1990-х роках в українській ліриці тонічний вірш надолужив свої позиції і становив понад п'яту частину усього ритмічного розмаїття. У тонічному вірші поетів-дев'ятдесятників спостерігаємо такі тенденції: незначні відхилення від силабо-тонічного ритму на базі двоскладників і трискладників, поява поліметричних композицій та інших видів поліметрії, єднання силабо-тоніки з верлібром без участі тонічного вірша, проте без взаємопроникнення та в поліметричних композиціях, коротші віршові рядки тонічних розмірів з одночасним збільшенням обсягу творів, написаних таким розміром, переважання рівноіктових розмірів - Дк3, Дк4, Дк5, водночас - наявність різноіктових розмірів, довгі дольники переважно містять цезуру, різноманітні поліметричні ритми на основі перетікання трискладовиків у двоскладовики і навпаки із вкрапленням дольникових рядків, акцентний вірш присутній поодинокими рядками (але спостерігається тенденція до зростання, що розквітне на початку ХХІ століття в окремих поетів), утворений на базі трискладовика дольник переважно проявляється в ритмічних формах з усіченим останнім міжіктовим інтервалом (-2-2-2-1-, наприклад) або в стягнених формах (-4-). Тенденції до посилення позицій тоніки у 1990-х роках зумовлені, зокрема,

й цікавістю поетів до нових та забутих старих форм поезії, а також до виходу із “мовчазного” періоду на сцену як ще один майданчик оприлюднення своєї поезії, читання творів на загал, що вимагало ритміки, наближеної до природних розмовних форм.

Показано, що такі суто віршознавчі тенденції тонічного вірша як об’єкт віршознавчих досліджень прямо корелюють із загальнолітературними явищами: пошуки нових форм у 1960-х призвели до збільшення тонічних розмірів у творчості шістдесятників, герметизм і “інтровертність” 1970-х і частково 1980-х різко зменшують кількість тонічних розмірів у творчості цих поетів, але оприявлення і продовження новаторських традицій у 1990-х, вихід на сцену для розмови із читачем і рух до власних формотворчих пошуків визначає помітне зростання частки тонічних віршів, що в подальшому сприяло розробці складніших форм (тактовика й акцентного вірша). У розрізі особливостей ритміки окремих поетів також виявлено, як особливості ритміки автора впливають на його індивідуальний авторський стиль, проявляють його спроможність і потяг до віршових проб та імпровізацій. Віршознавчі дослідження цього питання допомагають скласти цілісне уявлення про особливості поетики того чи іншого покоління, а також постатей окремих поетів.

Поєднання досліджень загальних тенденцій літературного покоління на матеріалі поетичних антологій та особливостей віршування окремих авторів виявилось виправданим і продуктивним для розкриття проблематики тонічного вірша та може бути застосоване для подальших досліджень з віршостилістики.

Список використаних джерел

1. Актуальні проблеми сучасного віршознавства : зб. наук. пр. конф., присвяч. ювілею д-ра філол. наук, проф. Н. В. Костенко / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці: ЧНУ, 2012. 280 с.
2. Андрухович Ю. Листи в Україну: вибрані вірші. – Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2013. 240 с.
3. Базилевський В. Сенс і чар стилізації // Слово Просвіти. 27.03.2015.
Режим доступу: <http://slovoprosvity.org/2015/03/27/сенс-і-чар-стилізації/>
(дата звернення: 10.09.2024).
4. Баран Є. Літературне дев'ятдесятництво: історія і істерія // Березіль. 2000. No 3-4. С. 182–185.
5. Башкирова О. Версифікація Ліни Костенко (метрика, ритміка, строфіка, фоніка): автореф. дис. канд. філол. наук. Київ, 2005. 18 с.
6. Башкирова О. Метричний репертуар Романа Скиби (на матеріалі збірки “Хвороба росту”). // Віршознавчі студії: Збірник наукових праць конференції «Українське віршознавство XX – початку XXI століть. Здобутки і перспективи розвитку». К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. С. 150 - 156.
7. Бондар-Терещенко І. Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-х рр. // Слово і час. 2005. No 2. С. 62–71.
8. Бросаліна О. “Сер Гавейн і Зелений Лицар”: зустріч алітераційної та римованої англійської тоніки. // Український акцентний вірш у контексті сучасного некласичного віршування. Віршознавчий семінар. К., 2019. С. 73 - 82.
9. Брюсов В. Наука о стихе. Ч. 1: Частная метрика и ритмика русского языка. Москва: Альциона, 1919. 134 с.
10. Бунчук Б. Віршування Івана Франка: [монографія] / Борис Бунчук. Чернівці : Рута, 2000. 308 с.
11. Бунчук Б. Деривати гекзаметра та “верлібр” у поезії Лесі Українки. // Літературознавчі студії. Випуск 45. К., 2015. С. 29 - 41.

12. Бунчук Б. Леся Українка про віршову форму // Науковий вісник Чернівецького університету. 2010. Випуск 496—497. Слов'янська філологія, С. 181—188.
13. Бунчук Б. Розвиток версифікації Івана Франка : [навч. посібник] Чернівці: Рута, 2002. 188 с.
14. Величковський І. Твори. К.: «Наукова думка» (Пам'ятки давньої української літератури), 1972. Режим доступу: <http://litopys.org.ua/velych/vel.htm> (дата звернення: 10.09.2024).
15. Версифікація: Теорія і практика віршування: [навч. посібник. автори Г. Ф. Семенюк, А. Б. Гуля, О. Є. Бондарєва]. К.: Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2003. 258 с.
16. Від силабіки до верлібру. Шляхи розвитку українського віршування: до 100-річчя від дня народження Галини Сидоренко. Всеукраїнський віршознавчий семінар. Київ, березень - квітень 2021 року. Збірник наукових статей /упорядники Н.В. Костенко, Н. В. Гаврилюк, О. Г. Бросаліна. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 164 с.
17. Віршознавство. Поетика. Віршостилістика. In memoriam Наталії Василівни Костенко (20.01.1941 - 27.02.2024). Збірник матеріалів Всеукраїнського віршознавчого семінару імені Наталії Василівни Костенко. Київ, 15 жовтня 2024 р. Київ: ВД Дмитра Бураго. 224 с.
18. Віршознавчий семінар: з нагоди 90-річчя від дня народження Ігоря Качуровського: зб.наук.пр. / упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. К., 2009. - 81 с.
19. Віршознавчий семінар. Ігор Васильович Качуровський (1918 - 2013). In memoriam: зб.наук.праць та спогадів. / Упоряд. Н.В. Костенко, О.Г. Бросаліна, Н.І. Гаврилюк. К., 2015. 124 с.
20. Віршознавчий семінар, присвячений пам'яті Михайла Леоновича Гаспарова: Збірник наукових праць та спогадів / Упорядники Є. І. Ветрова, Н. В. Костенко. К., 2006. 80 с.
21. Віршознавчий семінар: присвячується пам'яті Галини Кіндратівни

- Сидоренко: Зб. наук. праць та спогадів / Упорядники Н. В. Костенко, Є. І. Ветрова, Я. В. Ходаківська. К., 2008. 104 с.
22. Віршознавчий семінар. Сучасний верлібр в українській та світовій поезії. Збірник наукових праць / Упор.: Н. В. Костенко, Н. І. Гаврилюк. К., 2023. 188 с.
23. Віршознавчий семінар. Український тонічний вірш: Дк, Тк, Акц, В.в. Тактовик: типологія форм: Збірник наукових праць. Упор. Н. В. Костенко та ін. К. 2017. 160 с.
24. Віршознавчі студії: Збірник наукових праць конференції «Українське віршознавство XX – початку XXI століть. Здобутки і перспективи розвитку» / Упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 262 с.
25. Віршознавчі студії. Збірник праць наукового семінару “Вірш у системі перекладу” (21 вересня 2010 року) /упорядники Н.В. Костенко, Я. В. Ходаківська. К., 2010. 138 с.
26. Вісімдесятники: антологія нової української поезії. Автор: Упоряд. Ігоря Римарука. Опубліковано: Едмонтон, 1990. 205 с.
27. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. № 2(34) (2023). 166с.
28. Волинь філологічна: текст і контекст. Мова і вірш: зб.наук.пр. / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: Східноєвроп.нац.ун-т ім. Лесі Українки, 2013. Вип. 16. 352 с.
29. Гаврилишина Л. Назви поетичних збірок Тараса Федюка як вияв творчої еволюції поета // Історико-літературний журнал. Одеса: Астропринт. № 14. 2007. С. 318 – 327.
30. Гаврилюк Н. Кілька акцентів про акцентний вірш. // Український акцентний вірш у контексті сучасного некласичного віршування. Віршознавчий семінар. К., 2019. С. 57 - 72.
31. Гаврилюк Н. Тк3 і його ритмічні деривати. // Віршознавчий семінар.

- Український тонічний вірш: Дк, Тк, Акц, В.в. Тактовик: типологія форм: Збірник наукових праць. Упор. Н. В. Костенко та ін. К. 2017. С. 32 - 44.
32. Гаврилюк Н. Український поліметричний вірш. Київ: Фенікс, 2009. 250 с.
33. Гаспаров М. Брюсов и буквализм (По неизданным материалам к переводу "Энеиды") // Поэтика перевода: Сборник: Переводы с разных языков / Составл. С. Гончаренко; Предисл. Е. Николовой. М.: Радуга, 1988. 236 с.
34. Гаспаров М. Русский народный стих и его литературные имитации // Гаспаров М. Избранные труды, том III. О стихе. М.: "Языки русской культуры", 1997. С. 54 - 131.
35. Гаспаров М. Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха / Под ред. В. Е. Холшевникова. Л., 1969. С. 59-106.
36. Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. 488 с.
37. Герасим'юк В. Діти трепети: поезії. К.: Молодь, 1991. 128 с.
38. Герасим'юк В. Космацький узір: поезії. К.: Рад. Письменник, 1989. 135с.
39. Герасим'юк В. Потоки: поезії. К.: Молодь, 1986. 120 с.
40. Гиршман М. Стихотворная речь. // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. В трех томах. Том 3. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М.: Наука, 1965. 504 с.
41. Глушков В., Амосов Н., Артеменко И. Энциклопедия кибернетики. Том 2. К., 1974. 576 с.
42. Голобородько В. Яблуко добрих вістей. Вибране. Серія "Українська поетична антологія". К. А-ба-ба-га-ла-ма-га. 2023. 351 с.
43. Голобородько Я. Ель Класіко: Формація Тараса Федюка. К.: Факт, 2007. 103 с.
44. Грица С. Мелос української народної епіки. Київ, 1979.
45. Драч І. Анатомія блискавки: Поезії, проза / Упорядкування, коментарі та примітки В. О. Брюггена; Вступ. ст. М. Г. Жулинського; Худож.-оформлювач О. С. Юхтман. Харків: Фоліо, 2002. 509 с.
46. Драч І. Крила: Поезії / Худож.-оформлювач Л. Д. Киркач. Харків: Фоліо,

2001. 75 с.

47. Драч І. Слово: [переводи з українського] / авт. вступ. ст. В. Л. Скуратовський. К.: Либідь, 2009. 448 с.: ил.
48. Драч І. Соняшник. Поезії. К.: Держ. Видавництво художньої літератури, 1962. 140 с.
49. Драч І. Сізіфів меч: Вірші дев'яностих. К.: Укр. Письменник, 1999. 95 с.
50. Жадан С. Динамо Харків. Вибрані вірші. К. А-ба-ба-га-ла-ма-га. 2014. 240с.
51. Жирмунский В. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. 664 с.
52. Забужко О. Вірші: 1980 - 2013. К.: Комора, 2013. 304 с.
53. Загул Д. Поетика : підручник по теорії поезії / Д. Загул, переднє слово Б. Якубського. Київ: Спілка, 1923. 144 с.
54. Іменник: антологія дев'яностих / упоряд.: А. Кокотюха, М. Розумний. К. : Смолоскип, 1997. 264 с.
55. Ірванець О. Санітарочка Рая. Вибрані вірші. К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2015. 160 с.
56. Йогансен М. Елементарні закони версифікації (віршування) / М. Йогансен. Харків: Всеукрлітком, 1922. 68 с.
57. Качуровський І. Метрика: підручник / Ігор Качуровський. К.: Либідь. 1994. 120 с.
58. Качуровський І. Нарис компаративної метрики. Мюнхен, 1985. 119 с.
59. Качуровський І. Силабічний поет Шевченко // Актуальні проблеми сучасного віршознавства. Збірник. Чернівці. 2012. С. 18 - 29.
60. Квятковский А. Поэтический словарь. М.: Издательство “Советская энциклопедия”, 1966. 375 с.
61. Кириленко Н., Якименко В. Художньо-стильові тенденції літературного процесу 70–80-х років ХХ століття. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. Том 35(74). No1. 2024. Частина 2. С. 51–55.

62. Кицан О. Взаємодія класичного й некласичного вірша у творчості Василя Голобородька: монографія. Луцьк, 2013. 211 с.
63. Кицан О. Класичний і некласичний вірш в історії європейської поезії // Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». Вип. 15. 2010. С. 125–130.
64. Кицан О. Класичний і некласичний вірш як бінарна опозиція // Світязь. Альманах Волинської обласної організації Національної Спілки письменників України. ВМА «Терен», 2011. С. 36 – 43.
65. Ковалевський В. Ритмічні засоби українського вірша. Київ: Рад. письменник, 1965. 288 с.
66. Колесса Ф. Речитативні форми в укр нар поезії // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. 1927. С. 60. Режим доступу: <http://elib.nplu.org/view.html?id=1053> (дата звернення: 10.09.2024).
67. Колмогоров А. О дольнике современной русской поэзии // Вопр. языкознания. 1963. № 6. С. 84 - 95.
68. Коптилов В. И вширь, и вглубь (в сокращении) // Поэтика перевода: Сборник: Переводы с разных языков / Составл. С. Гончаренко; Предисл. Е. Николовой. М.: Радуга, 1988. 236 с.
69. Костенко Л. Вибране. К.: Дніпро, 1989. 559 с.
70. Костенко Л. Триста поезій. Вибрані вірші. К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2014. 416 с.
71. Костенко Н. Борис Якубський – теоретик українського вірша (передмова) // Якубський Б. Наука віршування. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. 207 с.
72. Костенко Н. Вірш і поезія: Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей. К: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. - 692 с.
73. Костенко Н. До літературних витоків українського дольника (Дк4, Дк4343). // Актуальні проблеми сучасного віршознавства. Збірник. Чернівці. 2012. С. 9 - 17.

74. Костенко Н. До літературних джерел дольника Михайля Семенка (Дк3, Дк4). Фактор Г. Гейне. // Літературознавчі студії. Випуск 37 (Ч. 1). К., 2013. С. 421 - 430.
75. Костенко Н. Елементи тонічного і силабічного віршування в думовому вірші Т. Г. Шевченка. // Віршознавчий семінар. Ігор Васильович Качуровський (1918 - 2013). In *memoriam*: зб.наук.праць та спогадів. / Упоряд. Н.В. Костенко, О.Г. Бросаліна, Н.І. Гаврилук. К., 2015. С. 15 - 22.
76. Костенко Н. З історії і теорії вірша епохи авангарду (на матеріалі українського і польського футуризму і конструктивізму. // *Na styku kultur: wiersz polski i ukraiński* (На стику культур: польський та український вірш). К., 2007. С. 24 – 39.
77. Костенко Н. З історії українського віршознавства (1960 - 1970-ті рр.). Віршознавчі дослідження Галини Сидоренко і Володимира Ковалевського. // Від силабіки до верлібру. Шляхи розвитку українського віршування: до 100-річчя від дня народження Галини Сидоренко. Збірник наукових статей. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. С. 49 - 63.
78. Костенко Н. Ігор Качуровський про тонічний вірш // “Сучасність”. 2004. № 10. С. 136-138.
79. Костенко Н. Максим Рыльский – мастер украинского классического стиха. К.: Издательство при Киевском государственном университете издательского объединения «Вища школа», 1988. 200 с.
80. Костенко Н. Метрика і ритміка альтернативної української поезії 80-х – 90-х рр. // Вірш і поезія: Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. С. 102 - 108.
81. Костенко Н. Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка. Вид. 2-ге. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020. 58 с.
82. Костенко Н. Національні типи чистотонічного (акцентного) вірша в поезії Павла Тичини. // Український акцентний вірш у контексті сучасного неklasичного віршування. Віршознавчий семінар. К., 2019. С. 31 - 47.

83. Костенко Н. О стихе українських народних дум и его связи с былинным стихом // Вісник Київського університету. Серія. «Літературознавство, мовознавство». 1989. Вип. 27. С. 64 - 70.
84. Костенко Н. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. К.: Вища школа, 1982. 253 с.
85. Костенко Н. Українське віршознавство ХХ – початку ХХІ століть. // Віршознавчі студії: Збірник наукових праць конференції «Українське віршознавство ХХ – початку ХХІ століть. Здобутки і перспективи розвитку» / Упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. С. 9 - 16.
86. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття: Навчальний посібник. – 2-ге вид., випр. та доп. К.: ВПЦ «Київський університет», 2006. 287 с.
87. Костенко Н. Український тактовик. Проблема метричного статусу. Ритмічні форми (на матеріалі української поезії 1920-х рр.). // Віршознавчий семінар. Український тонічний вірш: Дк, Тк, Акц, В.в. Тактовик: типологія форм: Збірник наукових праць. Упор. Н. В. Костенко та ін. К. 2017. С. 7 - 21.
88. Лебединцева Н. Поезія 90-х : новий рівень самоусвідомлення // Слово і час. – 2000. – № 10. – С. 41–45.
89. Лебединцева Н. Явище літературного покоління в українській культурі ХХ ст. / Наталія Лебединцева // Наукові праці. Філологія. Літературознавство: науково-методичний журнал. – Вип. 105. – 2009. – С. 35 – 40.
90. Левицький В. Дольник і семіозис Києва // Український дольник: Колективна монографія / за ред. Н. В. Костенко ; упор. О. М. Собачко. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. С. 394–407.
91. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. К.: Рад. школа, 1971. 487 с.
92. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. К: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.

93. Літературознавчий збірник. Вип. 49-50: Матеріали міжнародної наукової конференції "Онтологія і поетика: теоретичні та аналітичні аспекти", присвяченої 75-річчю професора М. М. Гіршмана. Донецьк: ДонНУ, 2012. 268 с.
94. Літературознавчий словник-довідник. 2-ге вид., випр., допов. Київ: Академія, 2007. 751 с.
95. Літературознавчі студії. Випуск 37 (Ч. 1). К., 2013. 479 с.
96. Літературознавчі студії. Випуск 42 (Ч. 1). К., 2014. 407 с.
97. Літературознавчі студії. Випуск 45. К., 2015. 293 с.
98. Лотман Ю. Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю.М.Лотман. Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
99. Любімова О. Українське віршування 80-х – 90-х років XIX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 „Теорія літератури”. Тернопіль, 2009. 20 с.
100. Мальцев В. Елементи тоніки у версифікації Григорія Сковороди. // Українська версифікація: питання історії та теорії. Збірник праць. Чернівці, 2017. С. 104 - 115.
101. Мальцев В. Між силабо-тонікою та акцентним віршем (про деякі метричні експерименти українських поетів-романтиків у 30-ті роки XIX століття) / В. С. Мальцев // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 31. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. С. 276 - 280.
102. Мальцев В. Українське віршування перших десятиріч XIX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 „Теорія літератури”. Чернівці, 2007. 20 с.
103. Матяш С. Вольный ямб или полиметрия? (О числовой оценке пограничных стиховых форм). // Віршознавчі студії: Збірник наукових праць конференції «Українське віршознавство XX – початку XXI століть. Здобутки і перспективи розвитку» / Упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. С. 53 - 60.

104. Моклиця М. Віршознавчий аналіз як ключ до поезики у працях Наталії Костенко. // Українська версифікація: питання історії та теорії. Збірник праць. Чернівці, 2017. С. 24 - 32.
105. Моклиця М. Формалістичні методи віршознавчих студій. // Волинь філологічна: текст і контекст. Мова і вірш: зб.наук.пр. / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: Східноєвроп.нац.ун-т ім. Лесі Українки, 2013. Вип. 16. С. 168 - 178.
106. На стику культур: польський та український вірш. Київ, 2007. 215 с.
107. Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: зб.наук.праць / наук.ред. Бунчук Б. І. Чернівці: Чернівецький нац.ун-т, 2012. Випуск 585—586: Слов'янська філологія, 384 с.
108. Науменко Н. Поетична антологія “Дві тонни” як синкретичне мистецьке явище. // Віршознавчі студії: Збірник наукових праць конференції «Українське віршознавство ХХ – початку ХХІ століть. Здобутки і перспективи розвитку» / Упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. С. 217 - 222.
109. Науменко Н. Секрети творчої лабораторії верлібриста: нескінченність і визначеність вільної форми. // Актуальні проблеми сучасного віршознавства. Збірник. Чернівці. 2012. С. 55 - 65.
110. Нахлік Є. І.Франко про оновлення українського віршування пошевченківської доби. // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнар. наук. конф. Львів: Світ, 1998. С. 517-523.
111. Наші рідненькі чорно-білі казки. К.: Час Майстрів. 2015. 60 с.
112. Неборак В. Літаюча голова. Вибрані вірші. К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2013. 288 с.
113. Петренко Т. Акцентний вірш як елемент верлібру Ігоря Калинця (на матеріалі збірки “Реалії”, 1972). // Український акцентний вірш у контексті сучасного некласичного віршування. Віршознавчий семінар. К., 2019. С. 105 - 110.
114. Підпалій А. Маргінальні форми в українській поезії ХХ століття: дис.

- канд. філол. наук: 10.01.06 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. К., 2004. 220 с.
115. Плунгян В. О понятии метрических дериватов в русском стихосложении. Разбор некоторых случаев. Режим доступа: https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAAahUKEwj3j-SqiL_HAhVL_HIKHcBnBVw&url=http%3A%2F%2Fwww.philol.msu.ru%2F~otipl%2Fnew%2Fnpmmvya%2Fhandouts%2Fmetricheskie_derivaty.doc&ei=ranZVbeFNMv4ywPAz5XgBQ&usg=AFQjCNG7Q040jGDHU6YP5455AiZPQ7Fveg&sig2=0YM9Z2FA_vTFWF4ztCvkkA&cad=rjt (дата звернення: 10.09.2024).
 116. Поети «витісненого покоління». Антологія. Серія “Українська муза” Том 4. 2009. 256 с.
 117. Поетичні та віршознавчі заповіді Ігоря Качуровського: До 100-річчя від дня народження: Всеукраїнський віршознавчий семінар. Київ 28-29 вересня 2018 року. - К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 272 с.
 118. Пяст В. Современное стиховедение: ритмика. Изд-во писателей, 1931. 375 с.
 119. Рагойша В. Літаратурознавчі слоўнік: тэрміны і паняцці: для школьнікаў і абітурыентаў/ В. П. Рагойша. Мінск : Нар. Асвета, 2009. 303с.
 120. Ралько І. Вершаскладання. Мн., 1977. 240 с.
 121. Римарук І. Діва Обида. Видіння і відлуння. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 128 с.
 122. Римарук І. Нічні голоси: поезії. К.: Рад.письменник, 1991. 95 с.
 123. Сад віршознавчий: збірник до ювілею доктора філології, професора Наталії Василівни Костенко. Упор. Надія Гаврилук. Дрогобич: Коло, 2021. 200 с.
 124. Семенов В. Ранний тактовик Блока как постметрический стих: (В защиту деривационной модели тонической метрики). Статьи на случай: Сборник в честь 50-летия Р. Г. Лейбова. Тарту, 2013. Режим доступа:

- http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Semenov.pdf. (дата звернення: 10.09.2024).
125. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. К., Вища школа. 1980. 184 с.
 126. Сидоренко Г. Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка. К.: Вид-во Київського університету, 1972. 140 с.
 127. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. Х.: Майдан, 2010. 1400 с.
 128. Скулачева Т. Методы определения метра в неклассическом стихе. // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012. С. 45–54.
 129. Слово і час. 2014. № 10. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2014_10_15 (дата звернення: 10.09.2024).
 130. Смаль-Стоцький С., Гартнер Ф. Граматика руської мови. 3-є вид., випр. і доп. Відень: Книгарня тов-ва ім. Шевченка, 1914. 202 с.
 131. Соловій В. Акцентний вірш в українській ліриці 1990-х - 2010-х років. // Український акцентний вірш у контексті сучасного некласичного віршування. Віршознавчий семінар. К., 2019. С. 48 - 56.
 132. Соловій В. Українська лірика 1990-х – 2010-х років: метрика, ритміка, строфіка, фоніка. - Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Режим доступу: https://chtyvo.org.ua/authors/Solovii_Vasyl/Ukrainska_liryka_1990-kh_2010-kh_rokiv_metryka_rytmika_strofika_fonika/ (дата звернення: 10.09.2024).
 133. Сулима М. До питання про особливості українського акцентного вірша кінця XVI - початку XX ст. // Український акцентний вірш у контексті сучасного некласичного віршування. Віршознавчий семінар. К., 2019. С. 5 - 14.
 134. Сулима М. Метрична структура мініатюр Михайля Семенка. // Віршознавчі студії: Збірник наукових праць конференції «Українське віршознавство XX – початку XXI століть. Здобутки і перспективи розвитку» / Упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. С.61 - 66.

135. Сулима М. Тактовик у циклі Михайля Семенка “Біла студія” (1918). // Віршознавчий семінар. Український тонічний вірш: Дк, Тк, Акц, В.в. Тактовик: типологія форм: Збірник наукових праць. Упор. Н. В. Костенко та ін. К. 2017. С. 22 - 31.
136. Сулима М. Українське віршування кінця XVI - початку XVII ст. К.: Наукова Думка. 1985. 147 с.
137. Сулима М. Ще раз про вірш Климентія Зіновієва “Рахуба древам розным...” // Літературознавчі студії. Випуск 45. К., 2015. С. 236 - 242.
138. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти). К.: Смолоскип, 2010. 632 с.
139. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво як концепція «духу часу». // Roczniki Humanistyczne. Lublin: Wyd-wo TN KUL, 2007. Т. LIV-LV. Z. 7: Słowianoznawstwo. S. 109–124.
140. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. - 3-є вид., випр. і доповн. К.: Видавництво Ліра-К, 2025. 472 с.
141. Ткаченко А. Українська віршознавча терміносистема: дискусійні аспекти. // Українська версифікація: питання історії та теорії. Збірник праць. Чернівці, 2017. С. 33 - 46.
142. Ткачук М. Літературний процес 90-х років XX століття // Українська мова та література. 2000. число 22 (178). С. 1–6.
143. Ткачук М. Літературний процес 90-х років XX століття. Художнє шукання Василя Махна // Українська мова та література. 2000. число 22 (178). С. 16-26.
144. Українська версифікація: питання історії та теорії. Збірник праць Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої ювілеєві доктора філологічних наук, професора Наталії Василівни Костенко. Чернівці, 2017. 254 с.

145. Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. К. Видавництво “Рось”. 687 с.
146. Український акцентний вірш у контексті сучасного неklasичного віршування. Віршознавчий семінар. Упор. Н. В. Костенко, О. Г. Бросаліна, Н. І. Гаврилюк. К., 2019. 112 с.
147. Український дольник: Колективна монографія / за ред. Н.В. Костенко. К. Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. 432 с.
148. Українські билини: Історико-літературне видання східнослов'янського епосу. ред. Шевчук В. 2003. Режим доступу:
<https://archive.org/details/bylyny2003> (дата звернення: 10.09.2024).
149. Федюк Т. Чорним по білому: Вірші. К.: Молодь, 1990. 104 с.
150. Федюк Т. Хрещаті південні сніги. К.: Основа, 1995.
151. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. К., 1976. Т. 6.
152. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. К., 1976. Т.13.
153. Ходаківська Я. Вірш Сергія Жадана: ритміка тактовика. // Віршознавчий семінар. Український тонічний вірш: Дк, Тк, Акц, В.в. Тактовик: типологія форм: Збірник наукових праць. Упор. Н. В. Костенко та ін. К. 2017. С. 71 - 85.
154. Ходаківська Я. Дольник Василя Стуса. // Актуальні проблеми сучасного віршознавства. Збірник. Чернівці. 2012. С. 236 - 243.
155. Холшевников В. В. М. Жирмунский – стиховед (послесловие) // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1975. 664 с.
156. Холшевников В. Основы стиховедения: Русское стихосложение: Учеб. пособие. СПб.: Филологический ф т СПбГУ, 2001. 208 с.
157. Чамата Н. Віршування Тараса Шевченка: основні параметри. // Актуальні проблеми сучасного віршознавства. Збірник. Чернівці. 2012. С. 30 - 35.
158. Червоткіна І. Метрика і ритміка у збірці “Бермудський трикутник” Ігоря Римарука. // Поетичні та віршознавчі заповіти Ігоря Качуровського:

- До 100-річчя від дня народження: Всеукраїнський віршознавчий семінар. Київ 28-29 вересня 2018 року. - К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. С. 252 - 261.
159. Шевчук В. Муза Роксоланська: українська література XVI-XVIII століть. Кн. 1: Ренесанс. Раннє бароко. 2004. 398 с.
 160. Шенгели Г. Техника стиха / Ред.: Л. И. Тимофеев. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. 312 с.
 161. Шенгели Г. Трактат о русском стихе. 2-е изд. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. Ч.1: Органическая метрика. 184 с.
 162. Шістдесят поетів шістдесятих років. Антологія нової української поезії / Упор. Б. Кравців. Нью-Йорк: Пролог, 1967. 299 с.
 163. Шуміло С., Спанезі М. Новіша історія України у віршах та перекладах. Роздуми над збіркою поезій: Poeti d'Ucraina a cura di Alessandro Achilli e Yaryna Grusha Possamai. Milano: Mondadori, 2022, 250 p. Сіверянський літопис. 2023. No 4. С. 162–171. Режим доступу: <https://sl-journal.com.ua/index.php/journal/article/view/369/314> (дата звернення: 10.09.2024).
 164. Шутенко Ю. Фольклорна традиція та авторське "Я" в поезії Василя Голобородька [Текст] : Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня канд. філол. наук : 10.01.07. Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Київ, 2005. 20 с. Режим доступу: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiP6uL7poH-AhVywIsKHeBzD2QQFnoECAkQAQ&url=https%3A%2F%2Fuu.edu.ua%2Fupload%2Funiversitet%2FOsobisti_zdobutki%2FZahist_disertaciy_S_Ya%2FShutenko_Yu_M.doc&usg=AOvVaw1dNLQpYvsikYI4yAKXdwlr (дата звернення: 10.09.2024).
 165. Якобсон Р. Ретроспективный обзор работ по теории стиха. / Режим доступу: <http://abuss.narod.ru/Biblio/jacobson2.htm> (дата звернення: 10.09.2024).
 166. Яковина О. Метафізика в поезії: Україна XVII століття: монографія /

- Оксана Яковина; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка та ін. Л.:
Опілля-Л, 2010. 201 с.
167. Якубський Б. Наука віршування. К.: Видавничо-поліграфічний центр
“Київський університет”, 2007. 207 с.
168. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Cuddon. 5th ed.
Oxford : Blackwell, 2013. Режим доступу:
[http://www.blackwellreference.com/public/uid=73/tocnode?id=g97814443332752_ss1-19](http://www.blackwellreference.com/public/uid=73/tocnode?id=g9781444333275_chunk_g97814443332752_ss1-19) (дата звернення: 10.09.2024).
169. Accentual verse // Encyclopædia Britannica. Режим доступу:
<http://www.britannica.com/art/accentual-verse> (дата звернення: 10.09.2024).
170. Annali d'Italia. No61 2024. 91 p.
171. Lennard J. The Poetry Handbook. A Guide to Reading Poetry for Pleasure
and Practical Criticism. Oxford : Oxford University Press, 2005. 418 p.
172. Poeti d'Ucraina / a cura di Alessandro Achilli e Yaryna Grusha Possamai.
Milano : Mondadori, 2022. 250 p.
173. Pszczołowska L. Wiersz polski. Zarys historyczny. Wrocław, 2001. 300 p.
174. Pszczołowska L., Urbańska D. Wiersz polski // Słowiańska metryka
porównawcza. VI. Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich.
Warszawa: Wyd-wo IBL, 1995. S. 7 – 74.
175. Sampson Fiona. Beyond the Lyric. A Map of Contemporary British Poetry.
London. 2012. 309 p.
176. Słowiańska metryka porównawcza. IX. Heksametr. Warszawa, 2011. 333 p.

Додатки

Додаток 1. Список публікацій за темою дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Афанасьєва В. Авангардистський тип тонічного вірша в ранній поезії Андрія Чужого. Діалог з Михайлем Семенком (на прикладі віршів Андрія Чужого “Мій портрет” та “Ми з Семенком на смітнику”). *Літературознавчі студії*. Випуск 37. Частина 1. К.: ВПЦ “Київський університет”, 2013. С. 15 — 18.
2. Афанасьєва В. Дольник Василя Герасим'юка в контексті тенденцій вісімдесятиництва. *Слово і час*. 2014. № 10. С. 108-114. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2014_10_15.
3. Афанасьєва В. Методологічні підходи до вивчення вірша на сучасному етапі розвитку українського віршознавства. *Літературознавчі студії*. 2014. Вип. 42(1). С. 44-49. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2014_42%281%29_7.
4. Афанасьєва В. Поезія та футбол. Євро-2012: чемпіонат із віршування. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Мова і вірш: зб.наук.пр. / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: Східноєвроп.нац.ун-т ім. Лесі Українки, 2013. Вип. 16. С. 6 — 16.
5. Афанасьєва В. Тактовикові ритми у поезії Ліни Костенко. *Літературознавчі студії*. Випуск 45 К.: ВПЦ “Київський університет”, 2015. С. 3 — 7.
6. Гагара В. Василь Голобородько – майстер неklasичних віршових форм: віршознавчий аспект. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. № 2(34) (2023). С. 21 - 24.

Статті в іноземних виданнях:

1. Nahara V. Characteristics of the Ukrainian Dolnyk (Origins, Development, and Research of Accentual Verse in Ukrainian Verse Theory Based on 20th-Century Ukrainian Poetry). *Annali d'Italia*. No61 2024. P. 74 - 77.

Статті в інших виданнях:

1. Афанасьєва В. Дольник як класична тенденція у верлібрі (на прикладі збірки Василя Герасим'юка "Діти трепети"). *Актуальні проблеми сучасного віршознавства*: зб. наук. пр. конференції, присвяченої ювілеєві доктора філологічних наук, професора Наталії Василівни Костенко / упор.: Б. І. Бунчук, В. С. Мальцев. Чернівці: Чернівецький нац. Ун-т, 2012. С. 227 — 235.
2. Афанасьєва В. Дольник як класична тенденція у верлібрі (на прикладі збірки Василя Герасим'юка "Діти трепети"). *Науковий вісник Чернівецького національного університету. Слов'янська філологія*. 2012. Вип. 585-586. С. 102-106.
3. Афанасьєва В. Еволюція двоскладникового компонента у дольнику в українській поезії II половини XX століття. *Літературознавчий збірник*. Матеріали міжнародної наукової конференції «Онтологія і поетика: теоретичні та аналітичні аспекти», присвяченої 75-річчю професора М. М. Гіршмана. Вип. 49-50. Донецьк: ДонНУ, 2012. – С. 234 — 243.
4. Афанасьєва В. Кототоніка та інші віршопосуми: серйозний аналіз "дитячої іронічної поезії". *Науковий семінар: Веселе віршознавство*. Збірник статей, експромтів, віршознавчих переспівів та віршів про вірш / за ред. Н. В. Костенко; упор. О. Г. Бросаліна, В.С. Афанасьєва. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. С, 45 — 52.
5. Афанасьєва В. Тактовик: проблеми самовизначення і "внутрішній слух віршознавця" (на прикладі поезії Ліни Костенко). *Віршознавчий семінар*. Ігор Васильович Качуровський (1918 — 2013). In memoriam: зб.наукових праць та спогадів / Упор.: Н. В. Костенко, О. Г. Бросаліна, Н. І. Гаврилюк. К., 2015. С. 46 — 53.

6. Афанасьєва В. Тенденції українського дольника 1980 — 1990-х рр. *Український дольник: Колективна монографія* / за ред. Н. В. Костенко; упор. О. М. Собачко. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. С. 245 — 279.
7. Афанасьєва В. Трансформація палітри ритмічних форм у творах Івана Драча. *Віршознавчий семінар: з нагоди 90-річчя від дня народження Ігоря Качуровського: зб.наук.пр.* / упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. К., 2009. С. 56 — 60.
8. Гагара В. Внесок Наталії Василівни Костенко у розвиток вчення про український тонічний вірш. *Віршознавство. Поетика. Віршостилістика. In memorem Наталії Василівни Костенко (20.01.1941 - 27.02.2024). Збірник матеріалів Всеукраїнського віршознавчого семінару імені Наталії Василівни Костенко. Київ, 15 жовтня 2024 р. Київ: ВД Дмитра Бураго. С. 28 — 38.*
9. Гагара В. Тактовик у творчості поетів-”бубабістів”. *Віршознавчий семінар. Український тонічний вірш: Дк, Тк, Акц, В.в. Тактовик: типологія форм: Збірник наукових праць* / Упор.: Н. В. Костенко, Н. І. Гаврилюк, О. Г. Бросаліна. К., 2017. С. 54 — 60.
10. Гагара В. Тонічні тенденції у творчості поетів-силабістів. *Українська версифікація: питання історії та теорії. Збірник праць Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої ювілеєві доктора філологічних наук, професора Наталії Василівни Костенко* / упор.: Б. І. Бунчук, Р. В. Пазюк. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 185 - 195.

Додаток 2. Метричний репертуар тонічного вірша у творчості поетів 1960-х років

Поетична антологія поетів-шістдесятників в Б. Кравціва			Дк		Тк		Акц		ТОНІКА			
	КВ	КР	КР	%Р	КР	%Р	КР	%Р	КВТ	%В	КРТ	%Р
	245	5699	1504	26,39%	129	2,26%	20	0,35%	86	35,10%	1653	29,01%
Ліна Костенко	15	345	106	30,72%	12	3,48%	0	0,00%	5	33,33%	118	34,20%
Станіслав Стриженюк	2	52	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Леонід Тендюк	3	105	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Михайло Литвинець	3	42	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Микола Ільницький	2	56	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Володимир Лучук	4	57	51	89,47%	6	10,53%	0	0,00%	4	100,00%	57	100,00%
Галина Гордасевич	4	100	26	26,00%	0	0,00%	0	0,00%	2	50,00%	26	26,00%

Володимир Коломієць	3	52	36	69,23%	0	0,00%	0	0,00%	2	66,67%	36	69,23%
Тамара Коломієць	3	46	14	30,43%	0	0,00%	0	0,00%	1	33,33%	14	30,43%
Борис Олійник	3	103	57	55,34%	0	0,00%	0	0,00%	2	66,67%	57	55,34%
Василь Симоненко	13	283	113	39,93%	0	0,00%	0	0,00%	5	38,46%	113	39,93%
Микола Сом	2	20	12	60,00%	0	0,00%	0	0,00%	1	50,00%	12	60,00%
Станіслав Тельнюк	2	42	30	71,43%	0	0,00%	0	0,00%	1	50,00%	30	71,43%
Микола Вінграновський	9	170	5	2,94%	0	0,00%	0	0,00%	1	11,11%	5	2,94%
Олесь Доріченко	3	60	10	16,67%	0	0,00%	0	0,00%	1	33,33%	10	16,67%
Іван Драч	12	249	20	8,03%	0	0,00%	0	0,00%	1	8,33%	20	8,03%

Віталій Коротич	8	250	50	20,00%	24	9,60%	0	0,00%	3	37,50%	74	29,60%
Володимир Підпалій	4	76	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Микола Сингаївський	8	173	99	57,23%	0	0,00%	0	0,00%	5	62,50%	99	57,23%
Роберт Третьяков	2	48	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Віталій Березинський	1	20	20	100,00%	0	0,00%	0	0,00%	1	100,00%	20	100,00%
Євген Гуцало	4	78	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Наталя Кащук	1	57	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Володимир Куликівський	2	42	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Володимир Мордань	3	54	12	22,22%	0	0,00%	0	0,00%	1	33,33%	12	22,22%
Анатолій Поліщук	1	24	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Олексій Булига	4	79	51	64,56%	0	0,00%	0	0,00%	3	75,00%	51	64,56%

Віктор Корж	4	74	12	16,22%	16	21,62%	0	0,00%	2	50,00%	28	37,84%
Олесь Лупій	3	78	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Борис Мамайсур	2	28	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Валентин Мороз	2	51	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Василь Стус	2	90	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Станіслав Зінчук	2	52	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Ігор Калинець	9	112	8	7,14%	56	50,00%	20	17,86%	8	88,89%	84	75,00%
Григорій Кириченко	3	92	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Віталій Колодій	2	40	16	40,00%	0	0,00%	0	0,00%	1	50,00%	16	40,00%
Борис Нечерда	8	400	98	24,50%	0	0,00%	0	0,00%	2	25,00%	98	24,50%
Ганна Світлична	4	47	25	53,19%	0	0,00%	0	0,00%	2	50,00%	25	53,19%
Володимир	4	106	60	56,60%	0	0,00%	0	0,00%	2	50,00%	60	56,60%

Забаштанський										%		%
Микола Лиходід	3	66	28	42,42%	0	0,00%	0	0,00%	1	33,33%	28	42,42%
Микола Холодний	3	93	29	31,18%	0	0,00%	0	0,00%	1	33,33%	29	31,18%
Микола Воробйов	2	50	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Ірина Жиленко	11	270	102	37,78%	0	0,00%	0	0,00%	5	45,45%	102	37,78%
Леонід Коваленко	2	46	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Роман Кудлик	3	177	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Роман Лубківський	7	158	102	64,56%	0	0,00%	0	0,00%	4	57,14%	102	64,56%
Василь Фольварочний	3	52	13	25,00%	0	0,00%	0	0,00%	1	33,33%	13	25,00%
Василь Голобородько	15	343	88	25,66%	15	4,37%	0	0,00%	6	40,00%	103	30,03%
Валерій Гончаренко	2	34	34	100,00	0	0,00%	0	0,00%	2	100,00	34	100,00

				%						%		%
Володимир Яворівський	1	27	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Богдан Стельмах	3	40	8	20,00%	0	0,00%	0	0,00%	1	33,33 %	8	20,00 %
Лесь Герасимчук	3	40	11	27,50%	0	0,00%	0	0,00%	1	33,33 %	11	27,50 %
Людмила Скирда	4	91	47	51,65%	0	0,00%	0	0,00%	2	50,00 %	47	51,65 %
Олександр Шарварок	4	72	51	70,83%	0	0,00%	0	0,00%	3	75,00 %	51	70,83 %
Світлана Йовенко	3	94	28	29,79%	0	0,00%	0	0,00%	1	33,33 %	28	29,79 %
Світлана Жолоб	2	57	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Михайло Саченко	2	52	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Леся Тиглій	2	28	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Валентина Отрощенко	2	24	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%

Світлана Хміль	2	32	32	100,00 %	0	0,00%	0	0,00%	2	100,00 %	32	100,00 %
----------------	---	----	----	-------------	---	-------	---	-------	---	-------------	----	-------------

Додаток 3. Метричний репертуар тонічного вірша у творчості поетів 1970-1980-х років

Поетична антологія поетів-вісімдесятник ів І. Римарука			Дк		Тк		Акц		ТОНІКА			
	КВ	КР	КР	%Р	КР	%Р	КР	%Р	КВТ	%В	КРТ	%Р
	151	4056	324	7,99%	34	0,84%	15	0,37%	17	11,26%	373	9,20%
Юрій Андрухович	5	130	74	56,92%	0	0,00%	0	0,00%	3	60,00%	74	56,92%
Наталка Білоцерківець	5	115	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Юрій Буряк	4	69	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Станіслав Вишенський	3	68	48	70,59%	0	0,00%	0	0,00%	2	66,67%	48	70,59%
Микола Воробйов	3	244	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Петро Галич	1	40	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Василь Герасим'юк	6	192	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Павло Гірник	5	104	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Василь Голобородько	9	101	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%

Олександр Гриценко	4	128	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Ярослав Довган	3	48	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Оксана Забужко	4	125	24	19,20%	0	0,00%	0	0,00%	1	25,00%	24	19,20%
Олександр Ірванець	2	80	9	11,25%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	9	11,25%
Анатолій Кичинський	5	160	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Віктор Кордун	4	247	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Світлана Короненко	2	69	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Олег Лишега	6	185	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Ігор Маленький	5	100	0	0,00%	0	0,00%	15	15,00%	1	20,00%	15	15,00%
Іван Малкович	6	111	46	41,44%	0	0,00%	0	0,00%	2	33,33%	46	41,44%
Тарас Мельничук	5	103	0	0,00%	6	5,83%	0	0,00%	1	20,00%	6	5,83%
Ірина Мироненко	1	20	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Петро Мідянка	5	116	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%

Віктор Могильний	3	31	12	38,71%	0	0,00%	0	0,00%	1	33,33%	12	38,71%
Аттила Могильний	1	20	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Костянтин Москалець	4	78	0	0,00%	28	35,90%	0	0,00%	2	50,00%	28	35,90%
Володимир Назаренко	1	18	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Віктор Неборак	4	106	55	51,89%	0	0,00%	0	0,00%	2	50,00%	55	51,89%
Володимир Олейко	1	16	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Василь Осадчий	5	122	40	32,79%	0	0,00%	0	0,00%	1	20,00%	40	32,79%
Оксана Пахльовська	4	76	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Ігор Римарук	6	156	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Василь Рубан	5	136	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Микола Рябчук	3	48	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Михайло Саченко	4	70	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Василь Старун	4	41	16	39,02%	0	0,00%	0	0,00%	1	25,00%	16	39,02%

												%
Микола Тимчак	2	48	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Тарас Федюк	4	84	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Володимир Цибулько	3	71	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Станіслав Чернілевський	3	236	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Григорій Чубай	1	144	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%

Додаток 4. Метричний репертуар тонічного вірша у творчості поетів 1990-х років

Поетична антологія поетів-дев'ятдесятни ків А. Кокотюхи			Дк		Тк		Акц		ТОНІКА			
	КВ	КР	КР	%Р	КР	%Р	КР	%Р	КВТ	%В	КРТ	%Р
	81	1985	402	20,25%	24	1,21%	0	0,00%	17	20,99%	426	21,46%
Іван Андрусак	9	181	40	22,10%	0	0,00%	0	0,00%	2	22,22%	40	22,10%
Юрій Бедрик	9	206	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Сергій Жадан	7	264	204	77,27%	0	0,00%	0	0,00%	4	57,14%	204	77,27%
Василь Махно	7	221	20	9,05%	24	10,86%	0	0,00%	2	28,57%	44	19,91%
Ростислав Мельників	10	121	30	24,79%	0	0,00%	0	0,00%	3	30,00%	30	24,79%
Сергій Пантюк	10	276	16	5,80%	0	0,00%	0	0,00%	1	10,00%	16	5,80%
Степан Процюк	12	170	48	28,24%	0	0,00%	0	0,00%	3	25,00%	48	28,24%
Максим Розумний	10	406	4	0,99%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	4	0,99%
Роман Скиба	7	140	40	28,57%	0	0,00%	0	0,00%	2	28,57%	40	28,57%

Додаток 5. Ритмічна структура творчості Ліни Костенко

ЗВЕДЕНА загальна ритмічна структура творчості					
	Розмір	К-ть віршів	%	К-ть рядків	%
Кл		397	77,84%	11865	84,26%
	Х	22	4,31%	393	2,79%
	Я	348	68,24%	11079	78,67%
	Д	2	0,39%	30	0,21%
	Ам	9	1,76%	145	1,03%
	Ан	16	3,14%	216	1,53%
	з.а.З-скл.	0	0,00%	2	0,01%
НКл		87	17,06%	2163	15,36%
	Дк	64	12,55%	1659	11,78%
	Тк	2	0,39%	37	0,26%
	Акц	0	0,00%	0	0,00%
	Верлібр	21	4,12%	467	3,32%
Силабіка		2	0,39%	30	0,21%
Вірш-проза		1	0,20%	24	0,17%
ПМФ+ПК		23	4,51%	*	*
	Всього	510	100%	14082	100%
<i>* Кількість рядків у творах ПМФ та ПК включатиметься/розподілятиметься за окремими метрами.</i>					

Додаток 6. Ритмічна структура творчості Василя Голобородька

	К-ть творів	% творів	К-ть рядків	% рядків
ВСЬОГО	259	100,00%	1498	100,00%
<i>Силабіка (СБ)</i>	0	0,00%	0	0,00%
<i>Кл (СБТ)</i>	1	0,39%	12	0,80%
Я	1	0,39%	12	0,80%
Х	0	0,00%	0	0,00%
Д	0	0,00%	0	0,00%
Ам	0	0,00%	0	0,00%
Ан	0	0,00%	0	0,00%
<i>НКл (Т)</i>	8	3,09%	135	9,01%
Дк	3	1,16%	48	3,20%
Тк	4	1,54%	77	5,14%
Акц	1	0,39%	10	0,67%
<i>Вв</i>	250	96,53%	1216	81,17%

Додаток 7. Ритмічна структура творчості Василя Герасим'юка

ЗВЕДЕНА загальна ритмічна структура творчості																	
Систе ма	Розмі р	Пото ки (вірш і)	Пото ки (вірш і) %	Косм ацьки й узір (вірш і)	Косм ацьки й узір (вірш і) %	Діти трепе ти (вірш і)	Діти трепе ти (вірш і) %	Загал ом	Загал ом у %	Пото ки (рядк и)	Пото ки (рядк и) %	Косм ацьки й узір (рядк и)	Косм ацьки й узір (рядк и) %	Діти трепе ти (рядк и)	Діти трепе ти (рядк и) %	Загал ом	Загал ом у %
Кл		78	72,90 %	93	68,89 %	49	59,04 %	220	67,69 %	1202	65,18 %	1599	60,50 %	1092	49,37 %	3893	58,11 %
	Х	12	11,21 %	5	3,70 %	5	6,02 %	22	6,77 %	152	8,24 %	61	2,31 %	108	4,88 %	321	4,79 %
	Я	40	37,38 %	63	46,67 %	29	34,94 %	132	40,62 %	681	36,93 %	1114	42,15 %	644	29,11 %	2439	36,41 %
	Д	2	1,87 %	4	2,96 %	0	0,00 %	6	1,85 %	32	1,74 %	67	2,53 %	0	0,00 %	99	1,48 %
	Ам	14	13,08 %	14	10,37 %	11	13,25 %	39	12,00 %	183	9,92 %	247	9,35 %	193	8,73 %	623	9,30 %
	Ан	10	9,35 %	7	5,19 %	4	4,82 %	21	6,46 %	154	8,35 %	110	4,16 %	147	6,65 %	411	6,14 %
НКл		29	27,10 %	41	30,37 %	34	40,96 %	104	32,00 %	642	34,82 %	1014	38,37 %	1120	50,63 %	2776	41,44 %
	Дк	8	7,48 %	10	7,41 %	14	16,87 %	32	9,85 %	78	4,23 %	181	6,85 %	261	11,80 %	520	7,76 %
	Тк	0	0,00 %	1	0,74 %	0	0,00 %	1	0,31 %	0	0,00 %	4	0,15 %	0	0,00 %	4	0,06 %

	Акц	2	1,87 %	0	0,00 %	1	1,20 %	3	0,92 %	20	1,08 %	0	0,00 %	12	0,54 %	32	0,48 %
	Верлі бр	19	17,76 %	30	22,22 %	19	22,89 %	68	20,92 %	544	29,50 %	829	31,37 %	847	38,29 %	2220	33,14 %
Сб	10-ск л.	0	0,00 %	1	0,74 %	0	0,00 %	1	0,31 %	0	0,00 %	30	1,14 %	0	0,00 %	30	0,45 %
	Всього	107		135		83		325	100%	1844		2643		2212		6699	100%

Додаток 8. Ритмічна структура творчості Тараса Федюка

ЗВЕДЕНА загальна ритмічна структура творчості													
Система	Розмір	Чорним по білому (вірші)	Чорним по білому (вірші) %	Хрещаті південні сніги (вірші)	Хрещаті південні сніги (вірші) %	Загалом	Загалом у %	Чорним по білому (рядки)	Чорним по білому (рядки) %	Хрещаті південні сніги (рядки)	Хрещаті південні сніги (рядки) %	Загалом	Загалом у %
Кл		89	92,71 %	149	90,30 %	238	91,19 %	1649	94,28 %	2853	92,36 %	4502	93,05 %
	Х	14	14,58 %	35	21,21 %	49	18,77 %	280	16,01 %	726	23,50 %	1006	20,79 %
	Я	55	57,29 %	79	47,88 %	134	51,34 %	1001	57,23 %	1459	47,23 %	2460	50,85 %
	Д	5	5,21 %	3	1,82 %	8	3,07 %	100	5,72 %	44	1,42 %	144	2,98 %
	Ам	10	10,42 %	13	7,88 %	23	8,81 %	172	9,83 %	228	7,38 %	400	8,27 %
	Ан	5	5,21 %	16	9,70 %	21	8,05 %	96	5,49 %	308	9,97 %	404	8,35 %
	3-скл.з. а.	0	0,00 %	3	1,82 %	3	1,15 %	0	0,00 %	88	2,85 %	88	1,82 %
НКл		7	7,29 %	16	9,70 %	23	8,81 %	100	5,72 %	236	7,64 %	336	6,95 %
	Дк	7	7,29 %	14	8,48 %	21	8,05 %	100	5,72 %	215	6,96 %	315	6,51 %

	Тк	0	0,00%	1	0,61%	1	0,38%	0	0,00%	9	0,29%	9	0,19%
	Акц	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
	Верліб р	0	0,00%	1	0,61%	1	0,38%	0	0,00%	12	0,39%	12	0,25%
	Всього	96		165		261	100%	1749		3089		4838	100%

Додаток 9. Ритмічна структура творчості Ігоря Римарука

ЗВЕДЕНА загальна ритмічна структура творчості													
Система	Розмір	Нічні голоси (вірші)	Нічні голоси (вірші) %	Діва Обида (вірші)	Діва Обида (вірші) %	Загало м	Загало м у %	Нічні голоси (рядки)	Нічні голоси (рядки) %	Діва Обида (рядки)	Діва Обида (рядки) %	Загало м	Загало м у %
Кл		48	73,85 %	80	79,21 %	128	77,11 %	1157	70,12 %	1547	75,46 %	2704	73,08 %
	Х	9	13,85 %	7	6,93%	16	9,64%	190	11,52 %	130	6,34%	320	8,65%
	Я	18	27,69 %	29	28,71 %	47	28,31 %	495	30,00 %	540	26,34 %	1035	27,97 %
	Д	5	7,69%	10	9,90%	15	9,04%	118	7,15%	248	12,10 %	366	9,89%
	Ам	4	6,15%	8	7,92%	12	7,23%	60	3,64%	132	6,44%	192	5,19%
	Ан	12	18,46 %	25	24,75 %	37	22,29 %	294	17,82 %	456	22,24 %	750	20,27 %
	3-скл.з. а.	0	0,00%	1	0,99%	1	0,60%	0	0,00%	41	2,00%	41	1,11%
НКл		17	26,15 %	21	20,79 %	38	22,89 %	493	29,88 %	503	24,54 %	996	26,92 %
	Дк	2	3,08%	8	7,92%	10	6,02%	20	1,21%	115	5,61%	135	3,65%
	Тк	0	0,00%	1	0,99%	1	0,60%	0	0,00%	24	1,17%	24	0,65%

	Акц	0	0,00%	3	2,97%	3	1,81%	0	0,00%	88	4,29%	88	2,38%
	Верлібр	15	23,08%	9	8,91%	24	14,46%	473	28,67%	276	13,46%	749	20,24%
	Всього	65		101		166	100%	1650		2050		3700	100%