

Чорноморський національний університет імені Петра Могили  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**СЕМЧИШИН ДМИТРО ВОЛОДИМИРОВИЧ**

УДК 801.63+801.65]:821.161.2-1 Він (043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ВЕРСИФІКАЦІЯ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО**  
**(МЕТРИКА, РИТМІКА)**

10.01.06 – теорія літератури

035 – філологія

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

Д.В. Семчишин

Науковий керівник – **ДАНИЛЕНКО Ірина Іванівна**, доктор філологічних наук, професор

Миколаїв – 2018

## АНОТАЦІЯ

*Семчишин Д. В.* Версифікація Миколи Вінграновського (метрика, ритміка). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури» (035 – Філологія). – Чорноморський національний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 2018.

Актуальним завданням українського віршознавства є створення теорії українського вірша, що зумовлює необхідність опису віршувальних картин поетичних майстрів. У дисертації досліджено версифікацію Миколи Вінграновського в аспектах метрики й ритміки у віршувальному контексті другої половини ХХ ст. і як одну із важливих складових його індивідуально-творчої самобутності. Оглянуто версифікаційні особливості української поезії ХХ ст. за десятиліттями, період кінця 1950-х – 1960-х рр. – час, коли М. Вінграновський входив у літературу, – охарактеризовано як важливий етап розвитку інтелектуалізму, пошуку різноманітних версифікаційних засобів, форм класичного й некласичного вірша, звернення до поетичної спадщини різних народів та культурно-історичних епох. Відтак приділено увагу літературній дискусії, що розгорнулася навколо творчості молодих поетів, питань традиції і новаторства, і мала помітне ідеологічне забарвлення. Її завданням було утримати молодих поетів у рамках соцреалістичного стандарту.

Зроблено огляд науково-критичних розвідок, присвячених питанням версифікації М. Вінграновського, відзначено необхідність застосування структуралістських принципів дослідження: художній твір слід розглядати як структуру, що всі її елементи перебувають у взаємозв'язку. Наголошено на важливості під час віршознавчого аналізу використовувати підрахунки на основі статистичних методів, що дозволяють аргументувати твердження, які потребують кількісної характеристики.

Із залученням поетичних книг М. Вінграновського, книг вибраного, публікацій у літературно-художніх часописах і газетах уточнено корпус поетичних текстів митця, дати написання творів, визначено часові межі його творчості, відзначено відмінності в редакціях тих чи інших віршів, поетичну творчість митця поділено на періоди, згідно з якими простежується динаміка віршових форм поета.

Структуру віршування М. Вінграновського розглянуто з погляду співвідношення класичних і некласичних форм у його доробку, простежено динаміку їхнього творення, що характеризується поступовим наростанням силабо-тоніки і перерозподілом форм у сфері класичного й некласичного вірша.

Детально досліджено силабо-тонічні двоскладові й трискладові розміри у творчості М. Вінграновського. Уточнено класифікацію найбільш поширених ямбічних форм у творчості поета – ямбів за участі п'ятистопного і шестистопного різновидів, виділено вольний ямб та перехідні форми між вольним і п'ятистопним, вольним і різностопним ямбом. За аналогією виділено подібні форми в межах інших класичних метрів. Схарактеризовано тяжіння поета до експериментів з метрикою та ритмікою у силабо-тоніці. Стверджено, що митець випробовує різні двоскладові й трискладові розміри, порушує їхню метричну інерцію в межах одного тексту за допомогою метричних вставок або фрагментів інших розмірів цього метра, усічення рядка, цезурного нарощення або усічення, перевіряє різні ритмічні варіації двоскладових розмірів, варіює ритм словоподілів у трискладових розмірах, експериментує з позасхемними наголосами, додатково посилюючи ефект за допомогою лексико-синтаксичних повторів, віршових перенесень тощо. Інтерпретовано окремі тексти, в яких метрико-ритмічна організація зумовлює тональність ліричного висловлювання і відіграє визначальну роль у смислоутворенні.

Проаналізовано некласичні форми вірша М. Вінграновського: дольник, гекзаметр, трискладовий розмір зі змінною анакрузою, верлібр,

народнопісенні розміри, виявлено їхні ритмічні особливості. У цих формах відзначено вплив ритміки класичного вірша. У дольнику він виявляє себе через використання тих ритмічних форм, які найменше порушують ритмічну інерцію трискладових розмірів (III і I форми); у гекзаметрі – через переважання першої ритмічної форми, що співпадає з формою шестистопного дактиля; у верлібрі – через наявність силабо-тонічних вкраплень, частка яких може перетворювати вільний вірш на метричну ПМФ.

Розглянуто перехідні метричні форми за участі класичних і некласичних розмірів, що свідчить про тяжіння поета до поліметрії, і класифіковано їх. Виділено два види ПМФ: в одних із силабо-тонікою поєднується дольник, в інших – верлібр. Деякі з них є унікальними експериментами в історії української поезії, що чинять опір науковій класифікації віршових форм.

В умовно силабічних розмірах відзначено дотримання правил народнопісенного вірша, а також тяжіння до хореїчного чи амфібрахічного ритму. Поет віддає належне фольклорній традиції, однак свідомо змінює деякі аспекти форми відповідно до свого індивідуального почуття ритму. Фольклорне світовідчуття майстра дозволяє йому уникати наслідування народної пісні і створювати оригінальні поетичні зразки, звертаючись до найпоширеніших розмірів народної поезії і конструюючи різні модифікації урегульованого і нерегульованого різноскладового вірша.

Поліметрію М. Вінграновського розглянуто як явище, що засвідчує взаємодію різних систем віршування і віршових розмірів у межах одного поетичного тексту (вірш) і в міжсистемному сполученні (ліричний цикл). У поліметричних композиціях визначено найбільш поширені віршові розміри. Зміну метрів схарактеризовано у зв'язку з розвитком ліричного висловлювання.

Простежено семантичні ореоли двоскладових і трискладових розмірів, гекзаметра, народнопісенного вірша М. Вінграновського – стійкі комплекси тем і мотивів, що втілені за допомогою певної віршової форми і асоціюються

з нею, є механізмом культурної пам'яті. Поет перебуває в діалозі з віршувальними традиціями: античною (гекзаметр, елегія), романською (сонет, вінок сонетів, вінок строф, тріолет, станси, романс), східною (ліричні замальовки, подібні до хоку), фольклорною (народнопісенні розміри), сприйнятими і через посередництво української та російської поезії ХІХ–ХХ ст., відчуває версифікаційні впливи поетів-попередників (Т. Шевченко, М. Рильський, В. Сосюра, А. Малишко). Його поезія засвідчує віршувальні й образно-тематичні перегуки із зарубіжними поетами (Дж. Байрон, О. Пушкін, М. Лермонтов, Н. Бараташвілі, Ф. Г. Лорка, В. Маяковський, С. Єсенін, Н. Хікмет). У той же час відзначено, що поет не копіює класичних взірців, а виявляє індивідуальне розуміння виразності кожної віршової форми і свідомо трансформує риси канону – не як авангардист, а як експериментатор-у-межах-традиції, знаходячи у своїй творчості досконалий варіант співіснування «традиційного» і «новаторського».

**Ключові слова:** віршовий розмір, класичне віршування, двоскладові розміри, трискладові розміри, некласичне віршування, дольник, верлібр, гекзаметр, перехідна метрична форма, поліметрична композиція, ритмічна форма, семантичний ореол метра.

### Список публікацій здобувача

1. Семчишин Д. Спроба аналізу віршової структури (на прикладі поезії М.Вінграновського «Сеньйорито акаціє, добрий вечір...») // Українська література в загальноосвітній школі. 2015. № 1. С. 6–8.

2. Семчишин Д. В. Прийом enjambement у дебютній збірці Миколи Вінграновського «Атомні прелюди» // Літературознавчі студії. Київ: ВПЦ КНУ ім. Т.Шевченка. 2015. Вип. 45. С. 209–215.

3. Семчишин Д. В. «Пророк» О. Пушкіна і поетичні твори М. Вінграновського: ідейна та версифікаційна спадкоємність // Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 264. Т. 276. Філологія.

Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили. 2016. С. 102–106.

4. Семчишин Д. В. Верлібр у творчості Миколи Вінграновського: ідентифікація, метрична структура, строфа, графіка // Мандрівець. 2016. №4. С. 47–52.

5. Семчишин Д. В. Рання поетична творчість Миколи Вінграновського. Метрика та ритміка // Українська версифікація: питання історії та теорії / упор.: Б. І. Бунчук, Р. В. Пазюк. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 216–229.

6. Семчишин Д. В. Народнописенні розміри у поезії Миколи Вінграновського // Наукові праці: науково-методичний журнал. – Вип. 283. Т. 295. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили. 2017. С. 79–83.

7. Семчишин Д. Метричні та ритмічні особливості юнацьких віршів Миколи Вінграновського // Spheres of Culture. Lublin: Wydawn. Un-tu Maria Curie Skłodowska, 2017. Vol. XVI. P. 299–306.

## ABSTRACT

Semchyshyn D. V. Versification of Mykola Vinhranovskyi (metrics, rhythmic). – Qualifying scientific work on the manuscript rights.

The thesis for the Candidate Degree in Philology (Doctor of Philosophy), specialty 10.01.06 «Theory of Literature» (035 – Philology). – Petro Mohyla Black Sea State University, Mykolaiv, 2018.

Creation of theory of Ukrainian verse is a topical task of Ukrainian verse studies. It includes studies of versification of the highly-talented poets who made a strong impact on their followers. The thesis investigates versification of Mykola Vinhranovskyi in the metrical and rhythmical aspects in the context of versification of the second half of the 20<sup>th</sup> century and as the important factor of his individual creative uniqueness. Versification peculiarities of Ukrainian poetry of the

20<sup>th</sup> century are considered. The period between late 1950s and 1960s when verses by Mykola Vinhranovskyi appeared in literary journals for the first time is characterized as the important stage in the development of intellectualism, search of different poetic means, forms of classical and non-classical verse. The dissertation focuses on the literary discussion of early 1960s which dealt with works by young poets, problems of tradition and innovation and had intensive ideological element.

Scientific and critical papers dedicated to versification of Mykola Vinhranovskyi are observed. Necessity of use of the structuralistic principles of analysis is discussed. Poetic text should be examined as a structure of interrelated elements. So the importance of calculations based on statistic methods in order to prove statements which demand quantitative characteristics is emphasized.

The poetic corpus of Mykola Vinhranovskyi was determined by means of examination of the poetic books, selected works, and publications in literary journals. It also helped to define time frames, to discuss difference in the versions of some texts, is to divide poetic works chronology into several periods in order to describe dynamics of verse forms.

Verse structures by Mykola Vinhranovskyi are characterized in the aspect of relation of classical and non-classical verse forms, dynamics of their use is explored. It is characterized by increase of accentual-syllabic forms and a shift within classical and non-classical verse forms.

Accentual-syllabic meters in the poetic works by Mykola Vinhranovskyi undergo deep analysis. It allows to clarify the classification of the poet's most widely used iambic meters, so-called «long iambs» (combinations of iambic pentameter and hexameter), to distinguish free iambic verse and transitive forms between free iambic verse and iambic pentameter, free iambic verse and heterometric iamb (with regular alternation of feet of different length), and the similar forms of other accentual-syllabic meters. The dissertation discusses poet's inclination to experiments with metrics and rhythmic within accentual-syllabic system. Poet examines five classical meters, breaks metrical inertia by means of

insertions or fragments of another measure, cutting the line and varying caesura, uses different rhythmic forms of binary meters, varies rhythm of word division within ternary meters, makes some experiments with additional (extra-pattern) stress, intensifies this effect by means of lexical and syntactic repetitions, enjambments etc. Metrical and rhythmical peculiarities which determine lyrical expression of the texts are interpreted.

Non-classical verse forms such as dolnik, hexameter, ternary meter with variable anacrusis, vers libre, and folk song syllabic meters are analyzed, their rhythmical peculiarities are revealed. Accentual-syllabic meters have an influence on poet's vers libre and accentual meters. So, Mykola Vinhranovskyi uses those rhythmic forms of dolnik which slightly break inertia of ternary meters (the 3<sup>rd</sup> and the 1<sup>st</sup> forms) as well as the 1<sup>st</sup> rhythmic form of dactylic hexameter. Among his free verse there are the texts with accentual-syllabic insertions and transitive metrical forms.

Transitive metrical forms which include classical and non-classical meters are considered and classified. They are divided into two types: the forms which combine accentual-syllabic meters and dolnik, and the combinations of classical meters and free verse. Some of them are the unique experiments in the history of Ukrainian poetry that offer resistance to the scientific classification of verse forms.

The rhythm of syllabic meters by Mykola Vinhranovskyi corresponds to folk poetry tradition, trochaic and amphibrachic metrical inertia is revealed. Poet consciously modifies some formal characteristics of these meters. Having learnt the folk-lore principles of depicting the world he is able not to imitate the folk song but creates original poetic texts by means of homosyllabic and heterosyllabic meters.

Polymetry by Mykola Vinhranovskyi is a phenomenon that deals with interaction of different versification systems within separate poetic texts and within intersystem combinations (lyric cycles). The thesis defines the most used meters of the polymetric structures and considers their alternation in connection with lyrical expression. It observes semantic auras of accentual-syllabic meters, hexameter and



folk song syllabic meters. They represent constant complexes of themes and motifs associated with some meters. Poet gets into the dialogue with different traditions of versification: Ancient Greek (dactylic hexameter, elegy), Roman (sonnet, crown of sonnets (a wreath of sonnets), a wreath of stanzas, triolet, romance), Eastern (lyric miniatures similar to Japanese haiku), Ukrainian folk poetry (folk song meters). He is influenced by poets-predecessors (T. Shevchenko, M. Rylskyi, V. Sosiura, A. Malyshko etc.). His versification, image, and subject also correspond to the texts of the world poets (G. Byron, A. Pushkin, M. Lermontov, N. Baratashvili, Federico Garcia Lorca, V. Maiakovsky, S. Esenin, Nazym Khikmet) is discussed. Poet does not imitate classical patterns but has personal attitude to the expressiveness of different verse forms; he intentionally transforms some canon techniques (meter, rhyme) and performs not as avant-garde artist but as an experimentalist-within-tradition. So, Mykola Vinhranovskyi finds an ideal combination of coexistence of «traditional» and «innovative» in his poetic works.

**Key words:** meter, classical versification, binary meters, ternary meters, non-classical versification, dolnik, vers libre, transitive metrical form, polymetric structure, rhythmic form, semantic aura of meter.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ .....</b>	<b>2</b>
<b>ВСТУП .....</b>	<b>12</b>
<b>СПИСОК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ .....</b>	<b>18</b>
<b>Розділ 1 ВІРШ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ ....</b>	<b>20</b>
1.1. Поезія М. Вінграновського в контексті української віршувальної традиції кінця 1950-х – 1960-х рр. ....	20
1.2. Віршознавчі дослідження поетичної спадщини митця .....	32
<b>Розділ 2 КЛАСИЧНЕ ВІРШУВАННЯ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО .....</b>	<b>47</b>
2.1. Метрика і ритміка двоскладових розмірів .....	47
2.1.1. Ямбічні розміри у поезії М. Вінграновського .....	50
2.1.2. Хореїчні розміри у творчості поета .....	89
2.2. Метричні й ритмічні особливості трискладових розмірів у поезії М. Вінграновського .....	100
<b>РОЗДІЛ 3 НЕКЛАСИЧНИЙ ВІРШ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО. ПОЛІМЕТРІЯ .....</b>	<b>134</b>
3.1. Ритмічні особливості дольника М. Вінграновського .....	135
3.2. Гекзаметр у творчості поета .....	150
3.3. Трискладовий розмір зі змінною анакрузою .....	156
3.4. Перехідні метричні форми за участі класичного і некласичного вірша .....	157
3.5. Верлібр у поетичній спадщині М. Вінграновського .....	164
3.6. Народнопісенні розміри у творчості митця .....	176
3.7. Поліметричні композиції М. Вінграновського .....	183

<b>ВИСНОВКИ</b> .....	205
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	212
<b>ДОДАТОК А</b> Статистичні таблиці .....	228
<b>ДОДАТОК Б</b> Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації .....	258

## ВСТУП

Створення теорії та історії українського вірша залишається важливим завданням сучасного українського віршознавства. Останнім часом на цьому шляху відбувається помітне поживлення, що виявляється у прагненні до деталізованого аналізу творчості видатних поетів, що вплинули на еволюцію українського вірша, і в спробі створити цілісну картину української віршової культури. В обох напрямках проводиться значна за обсягом робота, накопичується великий фактичний матеріал, що дозволяє аналізувати вірш з точки зору змістовності поетичної форми. Вагомими результатами цієї роботи стали докторські дисертації Н. Костенко, Б. Бунчука, кандидатські – В. Мельник-Андрущук, М. Якубовської, А. Підпалого, Н. Гаврилук, О. Башкирової, О. Кудряшової, В. Мальцева, О. Любімової; монографії Н. Костенко «Українське віршування ХХ століття» (1993, перевид. 2006), Б. Бунчука «Віршування Івана Франка» (2000), колективна праця «Український дольник» (2013), книга Н. Чамати «Дослідження з поетики: вірш, жанр, композиція» (2016).

Створення цілісної картини розвитку українського вірша ХХ століття неможливе без опису й аналізу версифікації видатних митців, що вплинули на поетичну культуру свого часу. Цілком закономірним з цієї точки зору видається інтерес до вірша Миколи Вінграновського – одного з найбільших українських поетів другої половини ХХ ст.

Поезія М. Вінграновського неодноразово ставала об'єктом наукової рефлексії, про що свідчать численні наукові праці (кандидатські дисертації Л. Гливінської, Т. Бахтіарової, О. Каленченка, Т. Можарової, Л. Пришляк, В. Слапчука, С. Богдан, нариси Т. Салиги, Л. Тарнашинської, статті І. Борисюк, Г. Вокальчук, Л. Кужільної, Л. Мініч, Л. Старовойт, М. Сулими, М. Токар, Л. Фоміної тощо), які висвітлюють творчість митця у філософському, жанрово-стильовому, міфопоетичному, лінгвістичному аспектах. На жаль, поза увагою літературознавців перебуває версифікаційний

чинник як одна з складових ідіостилю поета. Спираючись на слова самого митця про відповідальність і страх перед Словом, дослідники оминають факт опанування М. Вінграновським поетичної форми, високий рівень його віршувальної техніки. Рідкісні розвідки про версифікацію поета (Т. Салига, Л. Старовойт, М. Сулима, Я. Ходаківська) зосереджуються на певному аспекті віршової форми і залучають до розгляду не всі поетичні тексти митця, що дає неповне уявлення про специфіку його вірша, а отримані ними дані потребують уточнення.

Необхідність комплексного вивчення віршування М. Вінграновського на матеріалі усього корпусу його поетичних текстів, безперечно, обумовлює актуальність теми нашого дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана як складова частина комплексної теми «Актуальні аспекти вивчення літературних текстів і контекстів» (№ 0114U004602), розробкою якої займається кафедра української філології, теорії та історії літератури Чорноморського національного університету імені Петра Могили. Тему дисертації затверджено вченою радою Чорноморського національного університету імені Петра Могили (протокол № 4 від 11 грудня 2014 року).

**Мета дослідження** полягає у з'ясуванні особливостей версифікації Миколи Вінграновського, метрики та ритміки вірша як особливої складової творчої манери поета.

Мета дослідження передбачає розв'язання таких **завдань**:

- здійснити огляд наукових праць, пов'язаних із питанням віршування М. Вінграновського та української версифікації ХХ ст. загалом;
- визначити основні періоди поетичної творчості автора і простежити динаміку розгортання віршових форм протягом цих періодів;
- дослідити метрико-ритмічну організацію поезії М. Вінграновського 1955–2003 рр.;
- з'ясувати співвідношення класичних та некласичних форм у поезії М. Вінграновського і виявити типологічні риси основних віршових розмірів;

– осмислити особливості версифікації М. Вінграновського в контексті українського віршування другої половини ХХ століття.

**Об’єктом дослідження** є поезії М. Вінграновського, написані у 1955–2003 рр., що друкувалися у літературно-художній періодиці 1957–2008 рр., склали книги поезій «Атомні прелюди» (1962), «Сто поезій» (1967), «Поезії» (1971), «На срібнім березі» (1978), «Київ» (1982), «Губами теплими і оком золотим» (1984), книги вибраного «Вибрані твори» (1986), «Цю жінку я люблю» (1990), «З обійнятих тобою днів» (1993), «Любово, ні! не прощавай!» (1996), «Поезії» (2004), «На срібнім березі» (2014).

**Предмет дослідження** – метричні та ритмічні особливості віршованих творів поета.

**Теоретико-методологічною основою дисертації** є наукові праці українських та зарубіжних дослідників із теорії віршування та аналізу художньої структури В. Жирмунського, Ю. Тинянова, Б. Ейхенбаума, Б. Томашевського, Г. Шенгелі, К. Тарановського, Л. Тимофеева, О. Квятковського, І. Качуровського, В. Холшевникова, Г. Сидоренко, М. Гаспарова, Ю. Лотмана, Дж. Бейлі, К. Вишневського, П. Руднева, Н. Костенко, Н. Чамати, Л. Бельської, С. Матяш, Т. Скулачової, М. Шапіра, Ю. Орлицького, І. Даниленко, Б. Бунчука, В. Москвіна.

**Методи дослідження.** Під час систематизації наявних віршознавчих концепцій використано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, абстрагування, конкретизації, узагальнення, порівняння. Культурно-історичний, порівняльно-історичний та порівняльно-типологічний методи дали можливість охарактеризувати діалог М. Вінграновського з різними віршувальними традиціями через використання певних віршових форм і жанрів; визначити семантичні ореоли віршових розмірів у його поезії і виявити версифікаційні впливи. В інтерпретації художнього тексту було застосовано структурно-семантичний метод. Вивчення особливостей віршування М. Вінграновського зумовило використання статистичних методів дослідження. Узагальнення і висновки роботи ґрунтуються на

результатах статистичного аналізу, що отримані за допомогою квантитативних методів і оформлені у вигляді таблиць.

**Наукова новизна** дисертації полягає у тому, що:

1. Вперше в українському літературознавстві здійснено системний віршознавчий аналіз поезії М. Вінграновського;
2. До аналізу залучено тексти автора, які друкувалися у літературно-художній періодиці України, увійшли до оригінальних книг і книг вибраного, а також юнацькі вірші, уперше опубліковані 2008 року в журналі «Київ»;
3. Проведено значну текстологічну роботу: методом порівняння текстів М. Вінграновського в українських літературно-художніх журналах та газетах 1957–2008 рр., авторських книгах поезії та книгах вибраного, уточнено дати їхнього написання і відмінності у редакціях;
4. Особливості версифікації М. Вінграновського досліджено у вимірах метрики та ритміки з точки зору художньої цілісності тексту;
5. Поетичний матеріал розглянуто у діахронії;
6. Віршування поета розглянуто у контексті творчих шукань покоління 1960-х рр. і разом з тим як один із найбільш вагомих чинників індивідуально-творчої самотності.

**Теоретичне значення дисертації.** Основні положення та висновки дисертації створюють індивідуальний версифікаційний портрет М. Вінграновського, конкретизують загальну картину особливостей українського вірша другої половини ХХ ст., надають матеріал для порівняння версифікаційних особливостей поетичного доробку сучасників митця, є підґрунтям для подальшого дослідження українського віршування ХХ ст. та аналізу поетичного тексту.

**Практичне значення одержаних результатів.** Статистичний матеріал, теоретичні узагальнення та висновки можуть бути використані під час викладання курсів «Теорія літератури», «Теорія та історія вірша», «Історія новітньої української літератури», розробки нових теоретичних

спецкурсів для студентів вищих навчальних закладів, написання курсових, магістерських робіт, дисертацій, підручників і посібників з теорії вірша.

**Особистий внесок дисертанта.** Віршознавчий аналіз поетичного доробку М. Вінграновського з погляду метрико-ритмічних особливостей та змістовності форми, виявлення та опис особливостей віршування поета виконані дисертантом самостійно.

**Апробація основних положень дисертації.** Основні положення роботи представлено в доповідях на наукових конференціях: IV Міжнародній науковій конференції «Українське віршування в контексті європейської віршової культури» (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 28–29 вересня 2015 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Поетика художнього тексту» (Херсонський державний університет, Херсон, 20 травня 2016 р.); I Міжнародній науковій конференції «Слов'янські студії» (Чорноморський національний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 24–26 травня 2016 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Літературний дивосвіт краян-ювілярів» (Миколаївський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, Миколаїв, 22–23 вересня 2016 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Українська версифікація: питання історії та теорії» (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Чернівці, 29–30 вересня 2016 р.); II Міжнародній науковій конференції «Слов'янські студії» (Чорноморський національний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 21–22 квітня 2017 р.); Міжнародній міждисциплінарній науково-практичній конференції «Комунікативний дискурс у полікультурному просторі» (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, Миколаїв, 6–7 жовтня 2017 р.). Дисертацію обговорено і схвалено на засіданні кафедри української філології, теорії та історії літератури Чорноморського національного університету імені Петра Могили (протокол №3 від 30.10.2017).



Основні результати дисертації відображені у семи публікаціях, п'ять з яких надруковані у фахових виданнях, одну статтю надруковано в закордонному періодичному виданні.

**Структура й обсяг дисертації:** текст складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 231 позицію, і додатків. Загальний обсяг роботи дисертації становить 262 сторінки, з них 200 сторінок – основного тексту.

## СПИСОК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

Амф – амфібрахій

Амф4 – амфібрахій чотиристопний

Ан – анапест

Ан4цн1 – анапест чотиристопний з цезурним нарощенням на 1 склад

АнВ – анапест вольний

АнРЗ – анапест різностопний

Гк – гекзаметр

Д – дактиль

Д4цу2 – дактиль чотиристопний з цезурним усіченням на 2 склади

ДРЗ – дактиль різностопний

Дк – дольник

Дк3 – дольник триіктівий

Дк6 – дольник шестиіктівий

ДкВ – дольник вольний

ДкРЗ – дольник різноіктівий

з. а. 3-скл. – трискладовий розмір зі змінною анакрузою

КЛ – класичне (силабо-тонічне) віршування (класичний віршовий розмір)

Лог – логаети

МК – монометрична композиція

НКЛ – некласичне віршування (некласичний віршовий розмір)

ПК – поліметрична композиція

ПМФ КЛ–КЛ (КЛ–НКЛ, НКЛ–КЛ) – перехідна метрична форма від класичного до класичного розміру, від класичного до некласичного, від некласичного до класичного

Силаб. – силабічне віршування (силабічний віршовий розмір)

14-скл. – народнопісенний 14-складовий вірш

(10+8) – народнопісенний вірш із чергуванням 10-складових і 8-складових рядків

Тк – тактовик

Х – хорей

ХЗ (4, 5) – хорей тристопний (чотиристопний, п'ятистопний)

Х6ц – хорей шестистопний цезурований

ХВ – хорей вольний

ХРЗ – хорей різностопний

Ч, Ж, Д – чоловічі, жіночі, дактилічні словоподіли

Я – ямб

ЯВ – ямб вольний (різностопний нерегульований)

ЯВ 5–6 – ямб вольний, укладений п'яти- і шестистопними рядками

ЯВ–ПК – ямб вольний, що переходить у поліметрію

Я5–ЯВ – ямб п'ятистопний, що переходить у вольний ямб

ЯВ–Я5 – ямб вольний, що переходить у п'ятистопний ямб

ЯРЗ – ямб різностопний (врегульований)

ЯРЗ–ЯВ – ямб різностопний, що переходить у вольний ямб

ЯВ–ЯРЗ – ямб вольний, що переходить у ямб різностопний

Я4343 – ямб з чергуванням 4- і 3-стопних рядків

ЯЗ (4, 5, 6) – ямб тристопний (чотиристопний, п'ятистопний і т.д.)

а, в, с – римовані рядки (чоловічі закінчення)

А, В, С – римовані рядки (жіночі закінчення)

Х, х – неримовані рядки

## Розділ 1.

### ВІРШ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ

#### 1.1. Поезія М. Вінграновського в контексті української віршувальної традиції кінця 1950-х – 1960-х рр.

Входження Миколи Вінграновського в українську літературу відбувається у кінці 1950-х рр. – на початку 1960-х рр., коли його поетичні твори публікуються у літературно-художніх часописах «Дніпро» (лютий 1957 року), «Жовтень» (серпень 1958 року), «Вітчизна» (травень 1960 року, жовтень 1961 року), «Прапор» (серпень 1960 року) і «Літературній газеті» (7 квітня 1961 року). 25 грудня 1961 року здано на виробництво першу книгу поета «Атомні прелюди», що виходить у наступному році.

Перші публікації, за Т. Салигою, «стали фактом народження поета, без осягнення творчості якого український літературний процес <...> нагадував би книгу з вирваними із неї сторінками, де зав'язуються важливі лінії сюжету» [155].

У цей час у літературному, зокрема поетичному житті України складається дуже сприятлива ситуація, обумовлена покращенням соціально-політичних умов у СРСР. «Поезія – продукт часу, художньо-історичний феномен, і саме ця істина диктує потребу розуміння суті тих соціально-духовних характеристик, які цей час визначають <...>» [155, с. 3].

Розвиток художньо-образної системи української поезії кінця 1950-х – 1960-х рр. перебуває в органічному зв'язку з культурними тенденціями доби. До них належать: 1) часткове повернення в українську літературу реабілітованих письменників «Розстріляного відродження»: М. Йогансена, М. Драй-Хмари, В. Еллана (Блакитного), Є. Плужника тощо; 2) поява якісних українських перекладів (пера М. Рильського, М. Лукаша, Б. Тена, Г. Кочура, В. Мисика) творів видатних зарубіжних поетів, що експериментували з

поетичною формою: ХІХ століття – У. Уїтмена, Е. Верхарна, ХХ століття – Г. Аполлінера, Ж. Превера, П. Елюара, Ф. Г. Лорки, Л. Арагона, П. Неруди, Н. Хікмета тощо; 3) скликання всесоюзних і республіканських нарад з різних проблем фольклору, публікація ряду академічних видань української народної творчості; 4) міжлітературні зв'язки народів СРСР (Р. Гамзатов, Е. Межелайтіс, О. Твардовський, М. Танк, К. Кулієв тощо). Тож в українській поезії цього часу «творчого розквіту досягає одразу кілька поколінь видатних поетів»: старших (М. Рильський, В. Сосюра, М. Бажан), середнього покоління (Л. Первомайський, А. Малишко, П. Воронько та ін.) і молоді (Д. Павличко, Л. Костенко, В. Симоненко, І. Драч, Є. Гуцало, В. Коротич та ін.) [108, с. 87].

Попри оновлення поетики старшими майстрами найбільш схильною до художніх експериментів виявляється творча молодь [94, с. 11]. У своїй поезії молоді поети загалом намагаються вийти за межі традиційних тем, прагнуть до інтелектуалізму, метафоричності й ускладнення образу, осягнення світу в його глобальних вимірах, тож звертаються до інших видів духовної людської діяльності – науки та філософії, надихаються різними видами мистецтва, такими як музика і живопис, запозичуючи у них принципи побудови твору. На думку Б. Кравцева, «те, що відбулося 1961 року на відтинку поезії, можна визначити як початок справжньої революції» [111, с. 49].

Стильове і жанрове розмаїття поезії цього часу доповнюється багатством класичних і некласичних віршових форм, які мають значну культурну пам'ять. Для того, щоб скласти уявлення про характер змін у поезії кінця 1950–1960-х рр. порівняно з попередніми періодами, слід згадати, в яких умовах розвивалося українське віршування від 1910-х рр. У таблиці 1.1 подано одну з найбільш характерних ознак українського віршування за десятиліттями від 1910-х до 1980-х рр.: співвідношення між класичними та некласичними формами вірша за кількістю творів / рядків [108]. Нагадаймо їх:

Період	Класичне віршування	Некласичне віршування
1910–1920-і рр.	72,3% / 70,9%	27,7% / 29,1%
1930-і рр.	80,7% / 74,3%	19,3% / 25,7%
1940-і рр.	87,4% / 85,1%	12,6% / 14,9%
1950-і рр.	83,7% / 81,9%	16,3% / 18,1%
1960-і рр.	74% / 69,5%	26% / 30,5%
1970-і рр.	78% / 74,9%	22% / 25,1%
1980-і рр.	70% / 69,2%	30% / 30,8%

У 1910–1920-і рр. спостерігається високий відсоток НКЛ форм вірша, інтерес до оновлення форми, за А. Кацнельсоном, «активна, а іноді й войовнича наступальність на ритмічні традиції класики» [99, с. 171]. Однак умови існування поезії різко змінює радянська епоха, проводячи своєрідну культурну революцію (організація лікнепів, робфаків та ін.) і забезпечуючи поезії якнайширші читацькі кола. Відтепер найбільш важливим критерієм, за яким оцінюється поетична форма, стає її доступність для масового читача. На думку М. Гаспарова, «простота, звичність, свобода від складних історико-культурних асоціацій сприймаються як велика перевага, відхилення від цих якостей трактуються як формалізм. Строкате багатство поетичних форм, що були накопичені попереднім періодом, відчувається як надлишкове» [68, с. 268]. Чимало з них вибуває з віршувальної практики поетів: як правило, це різні види канонізованих строф. Категоричне звільнення від культурно навантажених форм пропагується адептами пролетарського мистецтва. Показовим є напучування Гео Шкурупія молодим поетам на шпальтах видання «Гонг комункульта» (1924): «ПАМ'ЯТАЙ: 1) Що не всі технічні зразки поезії можна використовувати. 2) Що є технічні зразки, які по своїй будові ворожі пролетаріатові. **Тому:** ніколи не використовуй таких технічних прийомів, як **сонет, рондо, ода, танк, рондель і взагалі** всіляких вичурних прийомів класики, бо це є **контрреволюція форми**» [219, с. 11] (виділення шрифтом – авторське). Відмовившись від одних форм, українські футуристи

експериментували з іншими, наприклад, з верлібром, проте їхні експерименти повторили шлях класики, проти якої вони виступали, адже у 1930-і рр. починається відступ НКЛ форм, «“бурхливість” ритмів дещо спадає» [99, с. 173]. Причиною цього було посилення партійного контролю над літературним життям країни: ліквідація різноманітних літературних угруповань і створення єдиного письменницького органу (Спілка письменників) відповідно до постанови ЦК КПРС 1932 року про перебудову літературних організацій, проведення у 1934 році Першого з'їзду письменників СРСР, на якому єдино правильним методом художнього освоєння дійсності було утверджено соціалістичний реалізм. За спостереженням М. Гаспарова над російською радянською поезією, саме у цей час «у вірші майже усіх поетів відбувається різкий зсув від новаторських поетичних засобів до традиціоналістських» [68, с. 269]. Зазнає непоправних втрат і українська поезія. Талановитих поетів було доведено до самогубства (М. Хвильовий) або репресовано й знищено (О. Влизько, Д. Фальківський, М. Зеров, М. Йогансен, М. Драй-Хмара, В. Поліщук, В. Еллан-Блакитний, Є. Плужник, М. Семенко, Гео Шкурупій та ін.). Разом із загибеллю майстрів згасає дух творчого пошуку 1920-х рр., пам'ять та культивування строгих форм («неокласики») і формальні експерименти (українські футуристи) – як на рівні маніфестації, так і в практичному виконанні. Ті митці, які залишаються живими (П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра, М. Бажан, Л. Первомайський, Л. Дмитерко, А. Малишко, П. Воронько та ін.), змушені стримувати свої образно-стильові й версифікаційні пошуки, долучаючись до створення тоталітарного міфу навіть на рівні віршової форми. Разом з цим літературу поповнює значний масив поетичних творів низької художньої якості, проте уніфікації формальних характеристик поезії в ідеологічно орієнтованій науці й критиці надається позитивна оцінка внаслідок підміни поняття шаблонності загальнозрозумілим і семантично позитивним поняттям традиції. Так, Л. Новиченко, ведучи мову про 1930-і рр., пише: «Саме в ці роки на повний зріст постає майже перед кожним з наших поетів невичерпне

знання художніх традицій... Бурхливе формальне експериментаторство, характерне для 20-х років, помітно вщухає; строкатих і скороминучих поетичних “шкіл” стає нібито менше; зате в поезії посилюється внутрішній процес зросту майстерності, суворішою стає дисципліна вірша і слова, більш вивіреними і глибокими – епітети і метафори; в більш чи менш традиційних класичних і фольклорних формах, до яких тепер широко звертаються поети, іде визрівання нової поетичної культури, значно вищої і змістовнішої, ніж досі» [140].

Надмірна усередненість форми, що набуває статусу традиції та поетичного мірила, робить українську поезію на кілька десятиліть заручницею версифікаційного шаблону. На початку 1940-х різко зростає кількість творів, написаних силабо-тонікою. Цей процес торкнувся і строфічних особливостей поезій. За О. Морозом, «40-і роки були найбільш неврожайними на сонети, оскільки давалося ще взнаки ігнорування деякими поетами давніх форм, класичної строфіки» [134, с. 72].

Процес уніфікації формальних ознак української поезії під маскою поетичної дисципліни триває до середини 1950-х рр. Дослідник ритміки українського поезії цього періоду Г. Сивокінь наводить промовистий факт: «До декади української літератури й мистецтва в Москві 1960 року видані збірки кращих творів найпомітніших сучасних поетів України, числом до сорока. Переважна більшість авторів – це представники середнього покоління радянських поетів, чия творчість розвинулася в основному, між 1930 і 1960 рр. Ритмічна характеристика цих збірок, складена за найзагальнішими ознаками: строфа, переважаючий метр, римування, ритм образів та ін. – показує дуже незначні коливання» [170, с. 51]. В іншій своїй розвідці «Об’єктивна зумовленість ритмічного вираження в поезії» науковець намагається оцінити цей процес. Відзначаючи тяжіння поезії 1930–1950-х рр. до ритмічної простоти, силабо-тонічності, цитуючи думки критиків про зростання поетичної майстерності, Г. Сивокінь ставить питання: «Чи можна беззастережно піддатися переконанню, ніби повернення до



традиційності, скажімо, в ритміці, було корисним, а точніше, природним для всієї української поезії?» [99, с. 174]. На його думку, це «не могло не придушити творчих шукань <...> І лихо тут не в пануванні класично правильних розмірів, бо і в межах цих розмірів може бути значна ритмічна енергія і розмаїтість. Гірше те, що мало було пошуків цієї ритмічної енергії...» [99, с. 174].

Гегемонія традиціоналізму припиняється у другій половині 1950-х рр., і починається зворотний процес, який продовжується у наступному десятилітті. Позаяк вираження нових почувань потребує відповідних форм, а відтак наполегливого пошуку засобів для їхнього оновлення, ритміко-інтонаційна структура поезії кінця 1950-х – 1960-х рр. активізується, поетична тканина стає гетероморфною [153, с. 132], «розкованішою, чутливішою до руху думки й почуття» [99, с. 174], адже поети, за Б. Томашевським, «<...> структуру вірша (грубо кажучи, «розмір» його) обирають як адекватну виразові, а сам стрій мовлення відсіюють у процесі творчості так, що він природно втілює цей “розмір”» [198, с. 26]. Молоді митці, що у версифікаційний спадок від попереднього покоління отримали засилля й одноманітність силабо-тоніки, беруть до уваги найрізноманітніші віршові форми і перевіряють їх на практиці, оновлюють КЛ розміри і заново актуалізують НКЛ розміри, а також вдаються до вільного переходу одних віршових конструкцій в інші. Відроджується інтерес до канонічних строфічних форм, занедбаних у попередні десятиліття: сонету, стансів, різновидів східного вірша [108]. Серед форм НКЛ вірша найпомітніший прорив здійснює дольник. Відтепер він стає «ніби шостим класичним метром» [68, с. 270] і за кількістю написаного посідає третє місце після класичних ямбічних розмірів Я5 і Я4 (11,1% рядків), готуючи ґрунт для свого подальшого плекання у поетів різних поколінь: друге місце у метричному репертуарі 1970-х рр. (9,6 % творів / 8,1% рядків) та четверте у 1980-х рр. (9,8% / 7,5% відповідно). Маючи одночасно схильність до відносної постійності інтервалів між іктами (наголошеними місцями в рядку) і до

послаблення цієї урегульованості, дольник знаходиться на межі між КЛ розмірами і тонічним віршем [72, с. 222], тому прийнятний і для традиційного вірша, і для експерименту.

Завдяки перекладам і літературним зв'язкам народів СРСР у поетичний обіг повертається і верлібр [16; 108; 148; 171; 205], все більше зростаючи у наступні десятиліття. Він з'являється не лише у поетичному доробку молодих В. Коротича, М. Вінграновського, І. Драча, Л. Кисельова, В. Симоненка, В. Стуса, але й у П. Тичини, М. Рильського і А. Малишка [137, с. 12].

Утім, за А. Кацнельсоном, «відголоски утвердження одного смаку лишалися досить сильними» [170, с. 51], набуваючи у творчих та критичних колах статусу переконання. Інерція 1930–1940-х рр. яскраво проявляється у дискусії, що розгортається після публікації поетичних творів М. Вінграновського та інших авторів у «Літературній газеті» 1961 року. У цей час з'являються перші наукові й критичні матеріали, присвячені молодій поезії і М. Вінграновському зокрема.

Як зазначає прониклива дослідниця українського шістдесятництва Л. Гарнашинська, «дискусія <...> була означена творчо-особистісними параметрами «батьки» і «діти», що насправді вкладалися в параметри художньо-стильових пошуків у парадигмі «традиція і новаторство». За цими умовними позначеннями стояв цілий комплекс проблем – від ідейно-політичних позицій до жанрово-стильових прозрінь» [193, с. 517].

Надмірна ідеологізація усіх сфер життя радянської людини, а відтак вульгарно-соціологічний підхід до мистецьких явищ негативно позначається на якості перших критичних матеріалів, в яких обґрунтування тяглості традицій у літературі є ширмою, яка приховує бажання політичних та літературних дивідендів. Як свідчить очевидець і учасник дискусії І. Дзюба, «була зворушлива спільність інтересів партії і консервативного крила діячів літератури й мистецтва <...>: обом сторонам життєво важливо було зберегти статус-кво і в політиці, і в мистецтві <...>» [81, с. 513]. Йому суголосна

В. Хархун: «Радянська критика функціонує як засіб управління літературою, тому відбуваються спазматичні зрощення, коли партія виступає головним критиком <...>, а критика стає “голосом партії”» [201, с. 101]. Типологічно полеміка довкола ідеології та літератури початку 1960-х років подібна до літературної дискусії 1925–1928 рр., адже відбувається артикуляція тих самих питань: проблема творчого методу, ставлення до культурної спадщини тощо.

Неприхильна критика, спираючись на висловлювання авторитетних постатей радянської ідеології (В. Леніна, М. Хрущова, Л. Ільчова), приклади класичної (Т. Шевченко, Л. Толстой) і соцреалістичної літератури (М. Горький), звинувачує М. Вінграновського та інших талановитих молодих поетів у формалізмі, штукарстві, абстракціонізмі, сюрреалізмі, маючи на увазі під ними мистецький пошук і бажання відрізнятись від інших у літературі. «Отут по нас і всадили з усіх гармат! Не було газети – від «Радянської України» до обласних і районних, – які би не стали нас молотити! <...> Особливо дісталось Івану Драчу і мені», – згадував М. Вінграновський [60, с. 315].

Навіть побіжний перегляд значної кількості цих публікацій свідчить про загалом упереджене ставлення до поезії М. Вінграновського, а також про необізнаність оглядачів у термінології теорії та історії літератури, переважання емоційних оцінок над раціональними побудовами. Пафос заідеологізованих публікацій свідчить про стійке побутування і за часів «відлиги» міфу про ворога і про необхідність цього ворога відшукати і перемогти [176]. Так, наприклад, «вчителька літератури» О. Войнова, автор одного з перших і найбільш цитованих істориками літератури критичних матеріалів «“Асоціації-ребуси” і тенденційна оцінка», не приховує, що їй «хотілося б <...> побачити правильну оцінку творів М. Вінграновського, ділову критику хиб його творів» [62], що, зрештою, є критикою критики, а не поезії. На її думку, поет «в пошуках нового став... на стежку, яка призвела до старого – аж ніяк не властивого нашій епосі – символізму» [62]. У ще одній

своїй статті «Новаторство чи жонглиювання словом?», спираючись на голосну критику М. Хрущовим художників-абстракціоністів, авторка ще більш різко висловлюється про поета і тих молодих авторів, «хто став на стежку М. Вінграновського» [63]. Подібні критичні матеріали з'являються протягом 1961–1963 рр. з-під пера О. Степаненка, Ю. Збанацького, О. Левади, В. Маланчука, М. Шеремета та інших літературних функціонерів [89; 114; 122; 183; 217]. У них не знайдеться спроб розважливо оцінити естетичні вартості поезії М. Вінграновського, натомість вказано на «невизначність світогляду, стилістичний еkleктизм, а то й формалістичне трюкацтво під виглядом новаторства» [217]. Послугуючись зрозумілими загалу поняттями мілітарного дискурсу, висловлено бажання, «щоб він ішов разом з усіма в одному бойовому строю, не кульгаючи, не спотикаючись і не збиваючись на небезпечні манівці» (О. Левада) [114], задекларовано: «Абстракціонізм в усіх його проявах чужий естетичним смакам та ідеалам нашого народу. Треба вберегти від його згубного впливу нашу талановиту молодь і оголосити війну всім нездоровим настроям, треба закрити всі канали, по яких проникають до нас тлінні буржуазні віяння» (М. Шеремет) [217, с. 152].

Войовничі настрої підтримав і поет-академік П. Тичина у статті «Бути вірними великій ідеї до кінця», в якій поєднав літературознавче й політичне значення слова «ідея»: «<...> заради голого новаторства ладні в поезії нашій геть-чисто все перевернути: і образ, і ритміку, розмір, а ще й саму ідею твору, як на зло, вмістити в позакласове оточення, аби щоб хоч чим-небудь та відрізнятись їм від поетів старих та попередніх» [196, с. 145].

Тож на сторінках республіканських літературно-художніх видань протягом 1961–1963 рр. відбувається битва за ідеологічну правильність поетів, обстоюється зрозумілість творчості, а по суті – загальнодоступність, масовість. Ідеологічні лозунги висунуто у заголовки статей: «Поети, пишіть для народу!», «Бути ідейним бійцем за велику справу партії», «З народом, для народу», «Ідейність – душа мистецтва». Апофеозом цього стала

Республіканська нарада активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників України 8 квітня 1963 року, на якій поезії М. Вінграновського, І. Драча та Л. Костенко були покритиковані партійним керівництвом [16, с. 80–81]. Має рацію О. Тарнавський, який, будучи представником літературної інтелігенції в еміграції, пильно стежив за перебігом цієї дискусії і іронічно зазначив: «Ще не змогли молоді поети і висловити своєї думки, як вся критика почала намагатись убити їх новаторство в рами нових програм партійних з'їздів» [191, с. 104].

На відміну від ідеологічно заангажованої критики, раціональну характеризувала інша модальність – вести конструктивну розмову про нову поезію, виявити її слабкі та сильні сторони. Раціональна критика представлена статтями та оглядами Ю. Барабаша, Б. Буряка, М. Котенка, М. Мельника, Л. Сеника, С. Крижанівського, А. Макарова, М. Острика, Л. Забашти, Г. Корінця, М. Ільницького тощо [3; 20; 87; 95; 105; 109; 113; 121; 127; 145; 168]. Серед цієї когорти особливу вагу має творчість молодих І. Бойчака, І. Дзюби, І. Світличного, Є. Сверстюка, кожен з яких долучився до виведення літературної критики на новий рівень, позначений уважним аналізом, інтелектуалізмом [13; 80; 158; 159]. Загалом було наголошено на оригінальності та своєрідності кожного поетичного голосу, відзначено формальне та змістове експериментаторство, яскраву образність і глобальність лірики молодого покоління.

Позначені м'якістю голосу, а подекуди й іронічністю, матеріали раціональної критики мали на меті зняти загострене протиріччя між поколіннями, закликати їх до щирого, доброзичливого діалогу. Було звернено увагу на об'єктивність і неминучість змін, що відбуваються у літературному процесі. За Є. Сверстюком, «надмірні умовності поетичної мови Вінграновського і Драча викликали якесь збентеження в читача, який звик до цілком і насамперед зрозумілого вірша <...> А від збентеження ближче до крайності суцільного заперечення, ніж схвалення <...> Надто вже мало розвивала нашу уяву, думку, наші засоби розуміння пересічна поезія

десятків років» [158, с. 149]. Пізніше про це більш м'яко висловився Д. Павличко: «Само собою розуміється, що прихід таких поетів, які ламають узвичаєні образні схеми, розширюють ідейні горизонти й формальні спроможності вірша, не відбувається легкома. Декому потрібно було десятиліття для того, щоб звикнути до їхнього асоціативного, тільки назверхи алогічного плину думки» [146, с. 400].

Промовистими у дискусії були виступи живих класиків української літератури М. Рильського, а за ним і А. Малишка, які, обережно йдучи в руслі загальноприйнятих ідей народності й зрозумілості мистецтва, теж надали позитивні оцінки ліриці М. Вінграновського. Одна з «Вечірніх розмов» М. Рильського під назвою «Батьки і діти» була охарактеризована критиками як така, що вгамувала пристрасті літературної суперечки й поклала початок раціональній розмові про поезику молодих митців [82, с. 332]. Як представник старшого покоління і неокласик М. Рильський, говорячи, що «правда завжди на стороні дітей, бо їм, як-то кажуть, належить майбутнє» [150], висловив свої зауваження з приводу «луски нарочитої оригінальності» у молоді, відзначив простоту і щирість М. Вінграновського у розмові про найгостріші питання сучасності і першим звернув увагу на національність його поезії. Йдучи за М. Рильським, А. Малишко у статті «Люблю нашу молоду літературу» підкреслив вдалі образи молодого поета і провів паралелі з фольклором і творчістю Т. Шевченка. Виступивши проти абстракціонізму і формалізму, митець у той же час зазначив, що талановиту молодь слід оберігати «від огульного охаювання» [123, с. 150].

Поряд із повчальним словом молодим від А. Малишка і П. Тичини у журналі «Дніпро» було показово надруковано і самовиправдання М. Вінграновського під назвою «Мій поетичний план». Передусім поет знімає з себе обвинувачення: «Я глибоко переконаний, що абстракціонізм – явище сліпе, безперспективне, приречене на цілковитий крах. В однаковій мірі мені глибоко ворожа і та беззуба ліра окремих наших літераторів, які, очевидно, в силу інертності своїх естетичних критеріїв, усе нове,

прогресивне, що з'явилося в нашому мистецтві та літературі, і, зокрема, в поезії, часом огульно оцінюють як явища формалістичні, а то й абстракціоністичні» [49, с. 156]. Поет обстоює національну основу кожного мистецтва, що аж ніяк не заперечує право митця на експеримент і самоствердження. Причина непорозуміння між критикою і письменниками, за М. Вінграновським, полягає у неправильному розумінні критикою поняття традиції, на яку існує заклик орієнтуватися. Молодий поет іронічно висловлює свій протест у дусі Миколи Хвильового: «Не дивно, що й у наш час імена Шевченка, Франка, Лесі Українки, великих мрійників нашого сьогодні і завтра, припасовують для своїх хуторянських атак ті письменники, для яких Шевченко, Франко і Леся Українка зводяться до двох-трьох, так би мовити, народних епітетів, до ямбів та хореїв. Чимало поезій я написав верлібром, але я повинен сказати, що шевченківський ямб або Лесин амфібрахій для мене тричі становить той культ, який ми називаємо новаторством. Це єдиний для мене культ, за який я голосую обома руками, бо у першу чергу Шевченко, Франко і Леся Українка в свій час були в нашій літературі тими новаторами, яким ми завдячуємо і сьогодні» [49, с. 157].

Прихильність до традиції поет висловлює і в своїй рецензії на книгу А. Малишка «Полудень віку», відзначаючи, що серед митців, які відкрили для нього світ поезії (П. Неруда, Ф. Г. Лорка, В. Маяковський), український поет захопив його пісенністю своєї лірики [48]. Утім, у власній поезії М. Вінграновський як представник другої половини ХХ ст. виходить далеко за межі усталених смаків і довіряє творчій інтуїції, потверджуючи поетичний принцип свого покоління, сформульований І. Драчем:

Художнику – немає скутих норм.

Він – норма сам, він сам в своєму стилі... [83, с. 52]

Звідси бере початок і розмаїття версифікаційної палітри поета.

## 1.2. Віршознавчі дослідження поетичної спадщини М. Вінграновського

За більш як півстоліття, що минули з моменту появи перших поезій М. Вінграновського та перших критичних матеріалів, у яких було розглянуто ці тексти, в українському літературознавстві було накопичено об'ємний науковий матеріал, присвячений ліриці М. Вінграновського. Широко висвітлено багатогранну творчість митця у філософському, ідейно-тематичному, жанрово-стильовому, лексико-семантичному аспектах; останнім часом регулярно з'являються нові розвідки, що розглядають народнопоетичний характер його поезії, міфопоетику, колористичну палітру тощо. Відбувається критичний перегляд традиційних методик аналізу поезій з точки зору новітніх методів літературознавчого дослідження: герменевтичного, психоаналітичного, семіотичного; теоретично розглянуто і практично втілено можливість додаткових інтерпретацій поетичних текстів. Творчість митця у контексті літературного процесу обговорено на всеукраїнських наукових конференціях «Творчість шістдесятників у координатах української і світової літератури» (Дніпропетровськ, 2005), «Творчість Миколи Вінграновського: доба і контекст» (Миколаїв, 2006), міжвузівській студентській науковій конференції «Творчість Миколи Вінграновського в літературному контексті ХХ століття» (Миколаїв, 2006), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Літературний дивосвіт краян-ювілярів» (Миколаїв, 2016) тощо.

Попри помітні здобутки в аналізі поетової творчості та проникненні у глибини його поетичного мистецтва мусимо з жалем констатувати, що поза увагою літературознавців перебуває техніка віршування М. Вінграновського. Майже не зроблено спроб розглянути версифікаційний чинник як одну із важливих складових ідіостилю поета. Серед 297 науково-критичних матеріалів, присвячених творчості М. Вінграновського, що складають упорядковану в 2006 році Л. Тарнашинською та О. Гриценко бібліографію праць за 1961–2006 рр. [192], є лише одна стаття віршознавчого характеру.



Це пояснюється тим, що у 1960–1980-х рр., коли митець створив більшу кількість своїх поетичних текстів, віршознавці здебільшого приділяли увагу фольклору, давній українській поезії та творчості поетів ХІХ століття, а також офіційно визнаних радянських поетів: П. Тичини, А. Малишка, П. Воронька тощо. «Більша частина віршознавчих праць на Радянській Україні – це дослідження Шевченкового вірша», – так характеризує Г. Сидоренко стан вітчизняного віршознавства на 1968 рік [174, с. 131] і далі згадує найпомітніші дослідження ритміки Г. Сковороди, І. Франка, Лесі Українки. М. Гаспаров справедливо зазначає: «Вірш ХІХ століття переглядали у світлі досвіду ХХ століття, але сам вірш ХХ століття <...> залишали без детального розгляду. Він був у цей час не об'єктом вивчення, а фактом безпосереднього естетичного переживання» [72, с. 5]. Тож єдиною віршознавчою розвідкою, в якій йдеться і про поезію М. Вінграновського, є стаття Г. Сивоконя «Про активізацію ритмічних шукань в сучасній українській поезії», опублікована у лютому 1963 року в журналі «Радянське літературознавство». Автор розглядає віршовий ритм як один із творчих засобів, що зазнає оновлення у загальному процесі пошуку нових форм художнього вираження дійсності, спричиненому суспільними змінами. Творчості М. Вінграновського присвячено півсторінки. На прикладі заключної строфи вірша «Проклятий прелюд» дослідник зазначає, що попри помітні особливості поетичного голосу «далеко не всі шукання молодого поета в галузі ритміки є плідними» [170, с. 45].

Окремі зауваження віршознавчого характеру, що стосуються поезії М. Вінграновського, знаходимо у критичних студіях. Так, у 1968 році В. Громова позитивно оцінює ритміко-інтонаційну гнучкість його текстів, розширення віршових форм української поезії та здатність до експерименту [77, с. 205]. У розлогіму критичному етюді «В сучасному – минуле і майбутнє» (1980) М. Ільницького на тлі розмови про розвиток образної стихії поета впродовж 1960–1970-х рр. зроблено ряд цікавих спостережень щодо

особливості структури окремих поезій, відповідності віршової форми емоційності ліричного висловлювання [93].

Безумовно, одним із найбільших здобутків літературознавчих досліджень творчості митця є літературно-критичний нарис «Микола Вінграновський» (1989) Т. Салиги, в якому зроблено спробу розкрити секрети поетичної та прозової творчості письменника у контексті літературного процесу 1960–1980-х рр. У ньому проаналізовано образно-стильові особливості поезії М. Вінграновського, простежено творчу еволюцію поета, версифікації фактично не приділено уваги, можливо, тому, що, на думку дослідника, «ми майже відвикли сьогодні говорити про ритміко-інтонаційні аспекти сучасного вірша» [155, с. 65]. У нарисі ритміко-інтонаційну структуру віршів М. Вінграновського коротко охарактеризовано як «милозвучну, повну особливої краси, довершену», зазначено тяжіння його пісенної лірики до романсово-елегійної мелодійності. Констатуючи відсутність розвідок про верлібр М. Вінграновського, Т. Салига вперше торкається питання вільного вірша поета, але знову ж розглядає його лише з точки зору образно-тематичної своєрідності [155, с. 91–94]. У ХХІ ст. дослідник продовжує віршознавчі студії поезії М. Вінграновського, про що буде сказано далі.

Певні метричні та ритмічні особливості лірики М. Вінграновського на тлі віршових особливостей епохи зазначені у монографії Н. Костенко «Українське віршування ХХ століття», опублікованій 1993 року (перевидано 2006 року) [108]. Це єдине видання, що подає результати скрупульозних підрахунків частки тих чи тих КЛ розмірів, тонічних і поліметричних форм за десятиліттями ХХ століття і виявляє закономірності літературного процесу на версифікаційному рівні, що дає можливість охопити загальну картину віршувальних тенденцій, зокрема 1960–1980-х років, і співвіднести з нею особливості віршування М. Вінграновського.

Деякі строфічні форми у ліриці поета проаналізовано в дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук «Вінок сонетів в

українській поезії. Генезис та історія розвитку» М. Якубовської (2002) [224]. Дослідниця розглядає особливості цієї складної форми у поезії 1960-х рр., визначає «Вінок на березі юності» М. Вінграновського як типовий зразок вінка сонетів «полегшеної форми», і оцінює твір як один із кращих в українській ліриці.

Схожу спробу простежити зміни літературної традиції, розбіжності у філософсько-світоглядних основах поезії 1960-х рр. і 1990-х рр. на прикладі жанру вінка сонетів робить І. Цапліна, порівнюючи «особливості плетення» «Вінка на березі юності» М. Вінграновського та поеми І. Андрусяка «Отруєння голосом», написаної у формі вінка сонетів. Дослідниця не обмежується лише версифікаційною складовою, долучаючи до аналізу ідейно-тематичні й лексико-семантичні особливості творів. Авторка відзначає, що М. Вінграновський намагався дотримуватися чітких правил сонетописання у метриці та строфіці (з деякими нечастими відхиленнями), натомість помітно розширив межі фонічного канону, постійно змінюючи систему римування в сонетах вінка. В експериментуванні з формою, у суб'єктивізмі та естетизмі текстів М. Вінграновського І. Цапліна вбачає новаторство поета [203].

У 2007 році захищена дисертація Т. В. Бахтіарової «Поетична творчість М. Вінграновського 60–80-х років» на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук – одне з найбільш ґрунтовних досліджень лірики митця, що має на меті «означити й схарактеризувати концептуальні основи поетичної творчості М. Вінграновського як цілісної художньої системи, простежити еволюцію його мотивно-образної сфери впродовж 60 – 80-х років ХХ століття» [5, с. 2]. Авторка вирішує проблему відсутності наукової праці, «яка б охоплювала всю поетичну творчість М. Вінграновського в її полісемантичності й цілісності...» [5, с. 2], проте не враховує віршувальних особливостей поезії митця, семантичної навантаженості форм.

За останні десять років з'явилося всього декілька розвідок, присвячених окремим віршовим формам у творчості поета. Так, у статті

М. Сулими «Верлібр Миколи Вінграновського» (2007) з опертям на праці М. Гаспарова було створено класифікацію вільного вірша поета і проаналізовано окремі тексти [184, с. 67]. П. Водяна зосереджується на «засобах емоційної виразності та версифікаційних особливостях збірки «Атомні прелюди» [61, с. 20] («Поетика ранньої лірики М. Вінграновського», 2007), а Л. Старовойт – на строфіці поета, включаючи і такі тверді форми, як сонет і вінок сонетів («Розмаїття строфічної палітри лірики М. Вінграновського», 2010) [182]. Співавторка колективної монографії «Український дольник» (2013) Я. Ходаківська розглядає ритмічні характеристики цього НКЛ розміру в українській поезії 1960–1970-х рр. і у творчості М. Вінграновського зокрема, відзначаючи риси, що вирізняють поетів дольник з-поміж текстів його сучасників [200]. Т. Салига у розвідці «У версифікаційному ареалі Миколи Вінграновського» (2012) [157] розглядає «поетові верлібри, сонети і станси», уточнює класифікацію верлібрів за М. Сулимою, розглядає їх як виразно індивідуальні зразки у творчості поета, зазначаючи, що М. Вінграновський як експерт із силабо-тоніки «у пошуках верлібрових форм від неї нізащо не відмовляється» [157, с. 116].

Зважаючи на наукову цінність цих розвідок, все ж мусимо зазначити, що в них розглянуто не весь корпус поетичних текстів М. Вінграновського, що дає неповне уявлення про особливості його віршування. Окрім цього, фактично не зроблено спроб (окрім Я. Ходаківської) дослідити структуру цих текстів, а подекуди має місце суб'єктивний погляд на методологію літературознавчого дослідження. Так, говорячи про простоту будови окремих творів української поезії, Т. Салига доволі категорично виступає проти прибічників формального методу, зазначаючи, що найістотнішим в поетичному творі є не технічний аспект, а те, «що в спільнім ритмі дихання чудодійно сполучує його з природою, з музикою всесвіту, з Творцем всесвіту» [157, с. 117]. Однак завдання формальних студій, за В. Жирмунським, полягає саме в тому, щоб «виходити з матеріалу цілком безперечного і, незалежно від питання про сутність художнього

переживання, вивчати структуру <...> витвору художнього слова [84, с. 31]. Цей принцип дозволяє говорити про можливість наукового дослідження літератури [1; 14], в той час як описовість та ігнорування структуралістської методології, на думку Н. Костенко, загрожує віршознавству поверненням до «провінційної смаківщини і суб'єктивних містифікацій» [108, с. 11].

За Ю. Лотманом, правильним є дослідження не ізольованих елементів твору як художньої системи, а зв'язку між ними [120, с. 11], проте без обліку цих ізольованих елементів важко правильно зрозуміти і відношення між ними. Одиниці вірша, які цікавлять віршознавців, на думку М. Гаспарова, «значно легше піддаються формалізації й обробці об'єктивними методами, ніж одиниці вищих рівнів» [223, с. 11]. Їх можна ідентифікувати, порахувати і на основі підрахунків зробити цікаві висновки у галузі віршової семантики, аргументувати твердження, що потребують кількісної характеристики (К. Вишневський) [22, с. 134], як це бачимо у працях теоретиків вірша декількох поколінь: В. Жирмунського, Б. Томашевського, К. Тарановського, М. Гаспарова, В. Баєвського, Ю. Лотмана, С. Кормілова, Н. Костенко, С. Матяш, Дж. Бейлі, П. Руднева, М. Шапіра та ін.

Під час обробки даних слід звернутися до статистичного методу, що, за С. Бобровим, «є могутньою зброєю дослідницького типу, а понад те ще й чудовим інструментом для істинної (дослідної) перевірки тих загальних висновків, які зазвичай талановиті літературознавці роблять на словах, користуючись рядом своїх безпосередніх спостережень над досліджуваними текстами» [12, с. 109]. Під статистичним методом розуміють саме імовірісно-статистичні методи. Під імовірністю мають на увазі ступінь можливості появи певної події за певних умов. Науковець враховує дію множинності випадкових факторів, які характеризує стійка частота, і віднаходить необхідність (закон), що пробивається через цю дію. Статистична закономірність виникає як результат взаємодії великої кількості елементів, що складають ціле, і тому характеризують не стільки появу окремого елемента, скільки цілого.

За В. Гейзенбергом, «хоча статистичні закономірності й можуть привести до стверджень, ступінь ймовірності яких така висока, що вона межує з достовірністю, тим не менш принципово завжди можливі винятки» [74, с. 125]. Тож, за порадою Т. Скулачової, під час аналізу варто відзначати тексти, які істотно виділяються серед маси подібних своїми ритмічними особливостями, і розглядати їхню несхожість з позиції змістовності форми [178, с. 121].

Досягти повноти дослідження вірша М. Вінграновського в галузі метрики й ритміки можна лише враховуючи всі його опубліковані віршові твори. На жаль, на цьому шляху дослідника чекають вагомні перепони. На сьогодні в українському гуманітарному просторі немає повного академічного видання творів М. Вінграновського, як немає й фундаментальної праці текстологічного характеру, яка б описала весь корпус його поетичних текстів, що ускладнює ідентифікацію об'єкта нашого дослідження. Тож найбільш повний масив поезій митця було сформовано самотужки із залученням його поетичних книг і публікацій у літературно-художніх часописах та газетах.

Окремі поезії М. Вінграновського ніколи не входили до його книг, зрідка з'являючись у періодиці 1970–1980-х рр. («Сміхота, сміхота...», «В снігу сміялись снігурі...», «Летіло. Що летіло?», «Потихло поле... поле-сон...» тощо). Інші невідомі твори поета продовжують з'являтися в наш час. Так, у 2008 році у журналі «Київ» вперше було опубліковано цікаву добірку поетичних творів юного М. Вінграновського 1955 року та віршів у листах до своєї адресатки 1956–1957 рр. [103; 104]. Вони різняться за обсягом, жанром і технікою виконання. Уже в цих віршах помітні унікальні риси поетики митця. Уважний розгляд цих текстів допоможе простежити творчу еволюцію М. Вінграновського у галузі віршових форм. Отже, доцільно окреслити хронологічні межі поетичної спадщини М. Вінграновського і поділити її на певні періоди творчості.

Визначення часових меж поетичної творчості М. Вінграновського потребує уточнення. У найповнішому виданні вибраних творів 2004 року перші тексти датовано 1954 роком, проте таке датування викликає сумніви. Ці вірші не публікуються у газетах і журналах у кінці 1950–1960-х рр., не входять до книги «Атомні прелюди» (1962) і вперше зустрічаються у книзі «Сто поезій» (1967). Відповідно до цього важко визначити, в якому році було написано ту чи іншу поезію, і до якого періоду поетичної творчості М. Вінграновського вона має належати в нашій класифікації. Поява віршів 1955–1956 рр. у журналі «Київ» дає уявлення про рівень майстерності юного поета, який є нижчим, ніж у віршах, датованих 1954 роком. Тому нижньою хронологічною межею творчості поета пропонуємо вважати 1955 рік, а твори із суперечливим датуванням зараховуємо до 1960-х рр.

Сумніви щодо датування текстів митця виникають досить часто. Річ у тім, що в процесі укладання книг поезії митець мав звичку додавати твори із попередніх книг у наступні. Із шести оригінальних книг поезії М. Вінграновського дві містять велику кількість віршів, опублікованих раніше. «Пропонована збірка поезій Миколи Вінграновського містить вибране з перших двох книжок – «Атомні прелюди» та «Сто поезій», – а також нові вірші» [54, с. 3], – повідомляє анотація до книги «Поезії» (1971). «Самобутній талант відомого українського радянського поета найбільш повно і глибоко розкривається у цій збірці, до якої ввійшли кращі твори з попередніх книжок» («Київ», 1982) [45, с. 158].

В оригінальних книгах поета дати написання творів не зазначені, і використовуючи лише їхні вихідні дані, можна говорити тільки про приблизний час створення тексту. Наприклад, перша книга поета «Атомні прелюди» вийшла 1962 року, але це не дозволяє розглядати всі поезії з цієї збірки у групі творів, написаних у 1960-х роках, оскільки вона містить тексти, опубліковані у літературно-художніх часописах і газетах і в 50-х рр. ХХ ст., і в 1960-х рр. (1960–1961). Твори з книги «Поезії» 1971 року теж не дають підстав розглядати їх як такі, що написані у 1970-х рр. тощо. Таким

чином, у книгах одного десятиліття зустрічаємо вірші поета, написані в іншому. Дослідження версифікаційних особливостей поезії за книгами означає повторення даних, чого не можна допустити.

Продуктивною видається можливість звіряти дати написання творів з оригінальних книг, користуючись книгами вибраного, серед яких «Вибрані твори» (1986), «Цю жінку я люблю» (1990) (є книгою вибраного з невеликою кількістю нових текстів), «З обійнятих тобою днів» (1993), «Любово, ні! не прощай!» (1996), перший том тритомного видання – «Поезії» (2004), «На срібнім березі» (2013). Але й тут на дослідника очікує неприємність, адже інформація про рік написання великої кількості віршів відрізняється у різних книгах, таких як «Цю жінку я люблю» (1990) і «Поезії» (2004). В останній допущено чимало помилок, пов'язаних із хронологією, і на ці дати орієнтуються укладачі новіших видань вибраного. Подиву гідна ситуація з поезією «Щуче» («Озер осінніх сонні небеса...»), яка у книзі «Цю жінку я люблю» датована 1965 роком, у «Поезіях» 2004 року – 1975 роком у той час, як насправді вона уперше була опублікована у газеті «Літературна Україна» за 4 грудня 1962 року [37].

Окрім невпорядкованої хронології, на заваді стоїть проблема іншого характеру. По-перше, нерідко у пізніших виданнях поетичні твори не зберігають своєї назви, і їх слід знаходити за першим поетичним рядком (ілюстрацією знову може бути твір «Щуче»). По-друге, іноді зазнає зміни сам текст: як через цензурні спотворення, так і через авторську правку. Це може бути заміна певного елемента віршової форми або його видалення. Заміна на фонетичному, лексичному і синтаксичному мовних рівнях позначається на метричній, ритмічній та фонічній організації тексту, що спостерігаємо, наприклад, у редагованій поезії «Київ» з однойменної книги. Інші промовисті приклади роботи цензури над поезією М. Вінграновського першої половини 1960-х рр. наводить Б. Кравців [112]. Редаговані варіанти поезій М. Вінграновського можна зустріти фактично в усіх наступних його книгах, включаючи книги вибраного.



У випадку видалення текст зазнає ще відчутнішої зміни. Наприклад, поширений варіант ранньої поеми М. Вінграновського «Демон» в усіх поетичних книгах митця на 25 рядків коротший за оригінальний, що представлений лише в «Атомних прелюдах» [24, с. 32–33].

Більшість поезій М. Вінграновського зустрічаються у різних книгах у всіх можливих варіантах. Так, наприклад, вірш «Учора ще я в цьому колі жив...», що був опублікований 1963 року в одинадцятому числі журналу «Зміна» [53], у книзі «Сто поезій» 1967 року надрукували без найбільш викривально-нищівного катрена, «де живіт / на троні поруч з фокстер'ером» [57, с. 98]. У книзі «Поезії» (1971) цей катрен присутній [54, с. 9], у книзі «Київ» (1982) його вилучено знову [45, с. 23]. Чотиривірш «В затоплених лугах, де тліють води теплі...», що у першому томі тритомника зустрічається як самостійний текст [30, с. 388], був закінченням двокатренного вірша «Двадцятий вік» («Він водить нас. Його ці води...»), надрукованого у 1988 році в журналі «Київ» [52, с. 3], а також останньою строфою чотирикатренного вірша «Мені приснилося, що вже тебе нема...» у книзі «Любово, ні! не прощай!» (1996) [47, с. 87]. У вірші «День Перемоги» у книзі «На срібнім березі» (1978) [50, с. 7] не було одного катрена, що починався рядком «Погиб народ. Не стало знаку», але він з'явився у книзі «Київ» (1982) [45, с. 13], і звідтоді зустрічається лише у другому варіанті.

Найбільшою мірою різниця у варіантах опублікованих текстів залежить від джерела, на яке спираються укладачі новіших видань. Скажімо, упорядники книги вибраного «На срібнім березі» (2013) [51] І. Малкович та П. Вольвач орієнтуються на книги вибраного 2004 року, про що подана інформація у змісті, тож у варіантах вірша «Так швидко відминули кавуни...» сьомий і восьмий рядки звучать ідентично: «Вже дихає Різдво, вже дихають Пости, / Стручки акації тремтять на пересядку» [51, с. 169], в той час як у публікації в журналі «Вітчизна» (грудень 1969 року) було «Вже дихає різдво в заінені мости, / Стручки акації тремтять на пересядку» [41, с. 10], а в книзі «На срібнім березі» (1978) – «Риплять під інесем останні

капусти, / Стручки акації тремтять уздовж посадки» [50, с. 29]. Сам факт існування декількох варіантів свідчить про необхідність звіряти різні у часі публікації одних і тих самих поетичних текстів.

У нашому дослідженні ми не ставимо за мету вивчення змін у поетичних текстах у різних виданнях і причин, які покликали ці зміни до життя, що дійсно надає можливість для створення цікавої текстологічної наукової роботи. Проте для успішного збору матеріалу, його класифікації та обробки за допомогою статистичного методу мусимо упорядкувати поетичні тексти М. Вінграновського за хронологією, звіряючи дати за вихідними даними оригінальних книг, роки написання поезій, засвідчені у книгах вибраного, з орієнтиром на дати оперативної публікації цих творів у літературно-художніх газетах та часописах. За відсутності публікації деяких віршів у пресі та оригінальних поетових збірках встановити точну дату їхнього написання неможливо, проте, сподіваємося, що невелика кількість останніх мало вплине на статистичний аналіз віршів за десятиліттями і не зашкодить створенню об'єктивної картини версифікаційної еволюції М. Вінграновського.

Між різними варіантами текстів для аналізу обиратимемо той, який був надрукований найраніше, тобто не зазнав замін чи зменшення через цензурні утиски або авторську правку. Виняток складатимуть тексти, які у процесі редакції збільшили свій обсяг. Цензурні чи авторські правки буде обговорено окремо, якщо вони позначаються на кількості та якості одиниць досліджуваного матеріалу. У випадку з наявністю / відсутністю у різних джерелах заголовків поезій вважаємо правильним наводити як авторську назву твору (за наявності), так і його перший рядок.

Обсяг поетичних текстів М. Вінграновського варіюється від 2 рядків («І та весна, і ця весна...») до 298 рядків (поема «Демон»), тому тексти з такою великою різницею в обсязі ніяк не можуть бути прирівняні один до одного як твори. Тому за одиницю статистичного підрахунку беремо твір у

цілому і віршовий рядок окремо, щоб уникнути «надмірної «усередненості» [152, с. 113].

Пропонуємо у поетичній творчості М. Вінграновського виділити **такі періоди** і орієнтуватися на версифікаційні зміни відповідно до цих хронологічних відрізків:

1. 1955–1957 рр. – невелика добірка з 32 юнацьких віршів М. Вінграновського: 16 поезій та ліричних фрагментів зі шкільного зошита митця, написаних між 9 березня і 12 травня 1955 року; 15 поезій з листів М. Вінграновського до адресатки Світлани, написаних між 4 березня 1956 року і 27 червня 1957 року, а також 1 поезія з листа 30 квітня 1959 року. Жоден із цих текстів поет за свого життя не друкував у літературній періодиці і не включав до своїх збірок, таким чином, вони уперше побачили світ у 2008 році у журналі «Київ» (числа 5–6 та 7–8). Серед них зустрічається уривок із драматичної поеми «Осінні чари», відомостей про яку немає. Загалом добірка складається із 32 текстів / 587 рядків.

2. Кінець 1950-х – 1961 рр. – період становлення поетичної майстерності митця, що охоплює вірші, позначені індивідуальною манерою письма М. Вінграновського і закінчується тріумфальним входженням поета в українську літературу. 1961 рік виявився для митця знаковим: 7 квітня побачила світ найбільша публікація віршів М. Вінграновського у «Літературній газеті», що спричинила гучну літературну дискусію навколо творчості молодих поетів. 25 грудня 1961 року була здана на виробництво дебютна книга поезій «Атомні прелюди», що містила вірші 1950-х та 1960–1961 рр., в тому числі наймасштабніші поетичні полотна М. Вінграновського: поему «Демон» (298 рядків), вінок сонетів «Вінок на березі юності» (210 рядків) і цикл «Золоті ворота» (211 рядків). Точних дат написання творів, версифікаційні особливості яких аналізуємо за десятиліттями, немає, як і можливості достеменно їх встановити, тому розглянемо всі опубліковані до 1962 року поезії М. Вінграновського як такі, що належать до часу становлення М. Вінграновського як митця. Це твори з книги «Атомні

прелюди», а також поезії цього періоду, що не увійшли до книги з різних причин: вірші «До порога моєї землі...», «Її ім'я» («Спалений, спечалений печалю...»), «Батькова пілотка», «Дитинство», «Дай мені губи свої над Дніпром...», «Не піднімай мечі в очах...», «Сиві могили в зеленому полі...» і вірш «Ленінград» із підзаголовком «уришок із поеми “Чорна райдуга”». Всього 85 текстів / 2104 рядки.

3. 1962–1969 рр. – вірші, написані протягом цього часу, широко друкувалися у республіканській пресі, а потім увійшли до книг «Сто поезій» (1967) і «Поезії» (1971), а також до збірок дитячих віршів «Андрійко-говорійко» (1970) і «Мак» (1973). До цього ж періоду належать тексти, які з'явилися у самвидаві у книзі «Так! Є народ...» (1964) [43] і через свою гостру політичну спрямованість довгий час залишалися ненадрукованими: «Пророк», «У ластів'ячих гніздах хмар...», «Ні! Цей народ із крові і землі...», «Мова». Всього 158 текстів / 2867 рядків.

4. 1970–1979 рр. – вірші цього періоду друкувалися у літературній періодиці і склали книгу «На срібному березі» (1978), зустрічаються у книзі «Київ» (1982) і в книзі «Мак» (1973). До цього ж періоду відносимо драматичну поему «Утоплена», вперше надруковану у 1989 році у журналі «Київ» з датуванням «1970» [39], вірші «Гайдамацькі скелі у Вільховій», «Сміхота, сміхота...». Всього 70 текстів / 1211 рядків. До розгляду не було взято вірші, які М. Вінграновський спочатку публікував як переклади, а потім включив до своїх поетичних книг: «Мерані» («Без дороги-сліду мчить мене Мерані...») і «Моя молитва» («Отче небесний, син твій спокушений...») Н. Бараташвілі [4], «Серпнева елегія» («Ніжне творіння, тебе я не завжди докликаю...») Л. Даміана.

5. 1980–1989 рр. – вірші цього періоду з'являються у літературній періодиці, формують останню оригінальну книгу поезій М. Вінграновського – «Губами теплими і оком золотим» (1984), що містить 20 нових текстів. До цього ж періоду належать твори, написані й опубліковані у другій половині 1980-х років: «Вночі, середночі хтось тихо...», «Я думав – сам іду.

Дорога...», «Сеньйорито акаціє, добрий вечір...», «У Старостинцях з лободою...», «Я б тебе заховав за коня чи могилу», «Мені приснилося, що вже тебе нема...», «Теплий дощик-срібнопад...», а також вірші, які після газетних та журнальних публікацій досі не ввійшли до жодної книги вибраного: «Потихло поле... поле-сон...», «Жив на світі чоловік...», «Летіли тихо, тихо сіли...». Всього 31 текст / 613 рядків.

б. 1990–2003 рр. – до цього періоду належать 3 поезії, написані митцем протягом 1990-х рр. («Забриніло – і незчувсь, як відбриніло...», «Ненадійне ніщо, ні в дощах, ні в снігах...», «Поводимо гусочку по воді...»), і дві останні поезії митця: «Понад лугом сіра сірячина...» і «Країно темних брів, важких темнавих губ...» (датовані 2003 роком). Всього 5 текстів / 52 рядки.

Таким чином, загальний обсяг поетичної спадщини М. Вінграновського, який ми розглядаємо, становить **381 текст / 7434 рядки**.

Запропонований нами хронологічний поділ цілком відповідає датам виходу поетичних книг митця, які підводять певні підсумки його творчої роботи. Так, перша книга «Атомні прелюди», що здана на виробництво 25 грудня 1961 року, репрезентує поезію М. Вінграновського другої половини 1950-х рр. Книга «Сто поезій» (1967) представляє 1960-і рр. у творчості митця, а книга «Поезії» (1971), що була здана на виробництво 9 лютого 1970 року, поглиблює уявлення про цей період. Книга «На срібному березі» (1978) містить більшу частину текстів, створених у 1970-х рр., «Губами теплими і оком золотим» – створених у 1980-х рр. Своєрідні підсумки етапів поетичного шляху митця підводять книги «Поезії» (1971) – за 1950–1960-і рр., «Київ» (1982) – за 1950–1970-і рр., «Цю жінку я люблю» (1990) – за 1950–1980-і рр.

Поетична продуктивність М. Вінграновського не була однорідною протягом його творчого життя. Кількісне зростання його текстів відбувається від юнацьких спроб до 1960-х рр. Найбільше автор творив у кінці 1950-х – 1961 рр. (22,3% творів / 28,3% рядків) і у 1960-х рр. (41,5% / 38,6%). Надалі у поетовій творчості спостерігається відчутне кількісне зменшення (табл. А1).

Т. Салига пояснює це так: «Вінграновський писав лише тоді, коли від нього не відступало слово <...> Тут і криються первні його авторського стилю» [156, с. 10].

З погляду метричної специфіки ми слідом за П. Руднєвим розділяємо досліджуваний матеріал на три основні категорії, якими виявляються: 1) розміри КЛ віршування; 2) НКЛ розміри; 3) ПК. Класичний вірш – двоскладові (ямбічні, хорейчні) і трискладові (дактилічні, амфібрахічні, анапестичні) розміри – розглядаємо у другому розділі дисертації, НКЛ вірш і поліметричні форми – у третьому.

НКЛ розміри, у свою чергу, аналізуємо у такому порядку: дольник, перехідні метричні форми за участі некласичного й класичного вірша, гекзаметр і його деривати, трискладовий розмір зі змінною анакрузою, верлібр, народнопісенні (умовно силабічні) розміри (14-складовий, 12-складовий, 10-складовий тощо). У наступному пункті розглядаємо ПК митця, у більшості з яких задіяні КЛ та НКЛ (дольник, верлібр, силабіка) розміри.

Пропоноване дослідження віршування М. Вінграновського, з одного боку, долучиться до півстолітньої традиції вивчення творчості поета, з іншого – поповнить фонд української віршознавчої науки, що останнім часом активно зростає як кількісно, так і якісно.

## РОЗДІЛ 2.

### КЛАСИЧНЕ ВІРШУВАННЯ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО

Основу віршування М. Вінграновського складають **класичні віршові форми**. Вони представлені 306 текстами / 5409 рядками (80,3% / 72,8% від усієї поетичної спадщини) (табл. А2). Частка усіх некласичних форм, враховуючи різні ПМФ, складає відповідно 15,2% / 14,5%. У ПК, що поєднують у собі КЛ та НКЛ форми, показник ще менший.

Класичні віршові форми мають велику перевагу на кожному етапі поетової творчості (табл. А3). Найменший відсоток – 65,3% – силабо-тоніка М. Вінграновського показує наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр., коли автор, експериментуючи з традиційними та новими формами, укладає чимало текстів дольником або перехідними КЛ–НКЛ формами, а також поєднує КЛ і НКЛ розміри у ПК. По закінченню цього періоду поет пише все більше класичних МК, суттєво збільшуючи частку КЛ з кожним новим десятиліттям своєї творчості а показник НКЛ у структурі поетового віршування зменшується після виходу в світ «Атомних прелюдів» (1962).

Серед КЛ форм поета на всіх етапах творчості впевнено переважають двоскладові розміри, займаючи 86,7% рядків. Їхня частка виявляється найменшою у ранніх (юнацьких) віршах поета – 54,8%, однак продовжує зростати до 1960-х рр., а потім доволі плавно спадає через збільшення показника трискладовиків (табл. А4).

Розглянемо детальніше метричну й ритмічну специфіку двоскладових і трискладових розмірів у поезії М. Вінграновського.

#### 2.1 Метрика і ритміка двоскладових розмірів

Двоскладові розміри представлені у кожному періоді творчості поета й беруть активну участь в утворенні МК і ПК поета, логедів, а також ПМФ

КЛ–КЛ та КЛ–НКЛ. Загальна їхня частка у структурі поетового віршування наближається до  $\frac{3}{4}$  (5502 рядки, 74%) (табл. А5). Для порівняння наводимо дані про частку лише хореїчних та ямбічних МК і ПМФ (без перехідних НКЛ форм, λοгаєдів і ПК) – (4692 рядки, 63,1%) (табл. А6).

М. Вінграновський користується двоскладовими розмірами від своїх перших поетичних спроб до останніх текстів. Найбільш ранні свідчення їх використання – вірші зі шкільного зошита [104], написані навесні 1955 року: ямбічні «Чому ж руки ти не подала...», «Світлана», «Вона прийшла нестримно, ніжно, люто...», «Повітря свіжого прибий в серця ласкавий...», «І марю хижо в ночі ці весняні...», хореїчні – більша частина ПМФ «Думам», «Я піснями шлях тобі устелю...» і «Лийся піснею у даль золотооку...». Серед цих текстів є закінчені ліричні висловлювання і поетичні фрагменти невеликого обсягу. Вони складають лише 28,6% віршової добірки зі шкільного зошита, поступаючись трискладовим розмірам. Поет використовує у хореї та ямбі рядки лише двох видів стопності: 5 і 6, що дає такі форми, як Х5, Я5, Х6ц, а також перехідні форми Х5–ХВ, Я5–ЯВ і ЯРЗ–ЯВ.

Надалі митець починає активніше звертатися до ямбів і хореїв, про що свідчать вірші, які він надсилає у листах до своєї адресатки Світлани протягом 1956–1957 рр. (і ще один текст 1959 року): «Скаче полем...», уривок з драми «Осінні чари», «Поле моє, поле...», єдиний відомий російськомовний текст поета «И стихнет ветер музыкою злой...», «Соняхи», «Хай розкаже вітер...», перша ПК поета, створена за участі ямбів та хореїв «За днями дні, за днями ночі, ночі...» і «Ти знаєш, що таке дороги...». Частка текстів, написаних двоскладовими розмірами, у цих листах зростає до 62,7%, до уже згаданих розмірів поет додає ХЗ («Поле моє, поле...») і Я4 (у ПМФ «Ти знаєш, що таке дороги...»), а також ХРЗ у складних строфах («Скаче полем...»).

У середньому відсоток ямбів та хореїв у юнацькій творчості М. Вінграновського становить менше половини – 48,7% (серед власне КЛ форм – 54,8%). Однак ця частка продовжує зростати у наступні періоди



творчості поета. Двоскладовими розмірами було укладено 69% рядків усіх віршів, написаних у кінці 1950-х рр. – 1961 рр. Більшість з них увійшла до першої книги поета «Атомні прелюди». У ній є лише один хореїчний текст, зате ямби займають 65,5% рядків книги. Продовжуючи використовувати Я4 як один із розмірів у ПМФ, поет у той же час пише ним МК, окрім цього, вперше використовує урегульований різностопний ямб Я4343. У цей час з'являються і перші тексти, які визначаємо як поліметрію в межах ямба.

Поет веде діалог зі світовою та українською віршувальною традицією, укладаючи ямбами станси, елегії, романс, тріолет, сонети і вінок сонетів. Загалом у кінці 1950-х – 1961 рр. написано більше чверті усіх творів, укладених ямбами та хорейми – 26,4% (табл. А7).

Розквіт поетичної творчості М. Вінграновського у 1960-х рр. позначається і на двоскладових розмірах. У цей період поет укладає ними 42,5% усіх текстів, що укладені двоскладовиками (2337 рядків), включаючи МК, використовує в МК 7 ямбічних розмірів і 4 хореїчних, додаючи Х4 (табл. А11).

Поступове зменшення продуктивності письма М. Вінграновського, що починається у 1970-і рр. і триває до кінця життя, не оминає і двоскладові розміри. З 1970-х по 2000-і рр. ними написано менше, ніж у кінці 1950-х – 1961 рр. У межах кожного поетичного періоду, однак, їхня частка залишається дуже високою (табл. А5). Незмінно продовжуючи писати трійкою улюблених ямбічних розмірів (Я4, Я5 і ЯВ), у 1970-х рр. автор дає зразок цікавої ПК, написаної ямбічними різностопними розмірами («Щаслива пісня»), і вперше за багато років вдається до експериментів з ХРЗ, даючи зразки двох розмірів: Х5151 («Я сьогодні не прийду додому...») і Х4343 («Жив на світі чоловік...»). Останні два свої вірші поет уклав своїм класичними розмірами: Х5 («Понад лугом сіра сірячина...») і ЯВ («Країно чорних брів й важких, повільних губ...»).

Активність використання хореїчних та ямбічних розмірів за періодами має у М. Вінграновського спільні і відмінні риси у своїй динаміці (табл. А8,

А9). Дійсно, найбільшу частину своїх МК і ПМФ на основі 2-скл. розмірів поет написав у 1960-х рр. Однак якщо поетове звертання до ямбів стає все активнішим від юнацьких віршів до 1960-х рр., а з початком 1970-х рр. спадає, то динаміка хореїв виражається кривою з кількома вершинами – у період юнацьких текстів, 1960-і і 1980-і рр., відповідно, показники падають у період «Атомних прелюдів», 1970-і рр. і 1990–2000-і рр. У ПК поета спостерігається дуже схожа ситуація: більшу частину всього масиву ямба у них поет пише у період «Атомних прелюдів», а з кожним наступним періодом ця частка спадає. У хорях – навпаки: пікові значення, що припадають на юнацькі спроби і ПК 1970-х рр., чергуються з нульовим значенням – у період «Атомних прелюдів» і в 1980-і рр.

### **2.1.1. Ямбічні розміри в поезії М. Вінграновського**

Серед двоскладових розмірів у віршах поета перше місце впевнено посідають ямбічні (табл. А10) – найпоширеніші в українському віршуванні ХХ ст. [108]. Поет укладає ямбом 85,8% усіх МК і ПМФ в межах двоскладових розмірів. Активно творячи ямбами і хорями у юнацький період творчості, поет надалі збільшує ямбічну частку, яка у кінці 1950-х – 1961 рр. та у 1970-х рр. перевищує загальний показник, а у 60-х та 80-х рр. ХХ ст. незначно йому поступається. Тільки у 1990–2000-х рр. поет пише хореем більше, ніж ямбом (2 твори / 26 рядків – 1 твір / 12 рядків відповідно). Дані щодо ямбічних форм поета подано в табл. А12 і А12-1.

Спроба визначити основний ямбічний розмір у творчості М. Вінграновського зіштовхується з проблемою правильної ідентифікації віршових форм. Поза сумнівом, найбільшу кількість віршових рядків (2465) М. Вінграновський уклав Я5, що складає 33,1% – фактично третину його доробку. Утім, у більшості віршів поета, де переважає Я5, зустрічаються рядки Я6. Зі 153 КЛ форм (2658 рядків) М. Вінграновського, в яких

зустрічається Я5, Я6 присутній у 123 текстах (2268 рядків), показуючи дуже великий відсоток (80,4% творів / 85,3% рядків).

Часто такі тексти виглядають як Я5 з нерегулярними метричними перебоями, однак розглядати їх як «чистий» Я5 не можна. Постає питання, чи можна розглядати ці форми як вольний ямб.

Під вольним віршем науковці мають на увазі «такий різновид силаботонічного вірша, який складається з нерівних за величиною (за кількістю «стоп») відрізків, на відміну від звичайного силаботонічного вірша, кожен із відрізків якого складається з рівної кількості складів і тим самим «стоп» <...>» (Л. Тимофеев) [194, с. 73], «вірші, які складаються з нерівноскладових ритмічних відрізків (рядків)» (М. Штокмар) [220, с. 117], «нерівностопний ямб з нерегульованим чергуванням рядків різної довжини» [115], «різностопний нерегульований ямб» (М. Гаспаров) [68, с. 59].

Зазвичай у вольному ямбі використовувалися рядки трьох або більше стопностей. Тож проблемну форму В. Холшевников на прикладі поезії Б. Пастернака визначає як «своєрідний вольний ямб тільки з 5- і 6-стопних рядків» [136, с. 437], «ямб 6 і 5 нерегульований» [136, с. 508], що сприймається як один розхитаний розмір – «довгий» ямб» [136, с. 437, 508], оскільки «різниця між Ямб6 і Ямб5 невелика» [136, с. 406].

Велика кількість таких «довгих» ямбів у творчості М. Вінграновського змушує розмежувати твори з більш однорідним ритмом зміни рядків і твори з сильними метричними перебоями. Отож, залежно від кількості рядків Я6 та їхнього розташування у вірші можна виділити декілька віршових форм:

- Я5, якщо кількість Я6 менша 10%;
- ЯВ 5–6, якщо кількість рядків Я6 складає більше 15% і має місце їхнє розосередження у тексті (строфічному або астрофічному);

В історії поезії вольний ямб розвивався від астрофічної до строфічної форми. Під строфічним ЯВ розуміють «строфічні тексти, в яких є мінімум два види стопності, якщо у строфах рядки цих двох стопностей утворюють різні схеми» [124, с. 78].

Досліджуючи історію строфічного ЯВ на матеріалі російської поезії XVIII–XIX ст., С. Матяш виявляє декілька шляхів його формування у XIX ст.: розхитування різностопного ямба, коли «для поета уже не було особливою доблестю демонструвати неухильне дотримання обраної схеми, можна було і порушити її, і це порушення сприймали не як похибку, а як прийом додаткової експресії» [124, с. 88]; розхитування рівностопного ямба, «вживлення у тканину рівностопного вірша «чужих» ямбічних рядків», які теж вважалися результатом пошуків додаткових засобів експресії [124, с. 89]. Спираючись на спостереження дослідниці, пропонуємо у творах М. Вінграновського зі структурою «Я5 з певною кількістю рядків Я6» виділити і вважати перехідними метричними формами (ПМФ) такі форми:

– Я5–ЯВ (у строфічних текстах, якщо частка Я6 становить 10–15% і їхнє розташування у тексті дозволяє виділяти, окрім строф з метричними перебоями, декілька строф «чистого» Я5; в астрофічних текстах, якщо рядок іншої стопності починає або закінчує твір: 555556) і ЯВ–Я5 (в астрофічних текстах, якщо частка Я6 становить 10–15% і рядки цього розміру «розкидані» по тексту так, що це зберігає великий масив Я5);

– ЯРЗ–ЯВ – форма строфічного ЯВ, в якому має місце подібна метрична структура строф (наприклад, 5555 5556 5556 5556). Таку форму С. Матяш виділяє у російській поезії початку XIX ст., коли строфічний ЯВ з'являється на розхитуванні урегульованого ЯРЗ [124, с. 88–89]; ЯВ–ЯРЗ – форма строфічного ЯВ, в якому регулярно змінюється метричний малюнок строфи, однак деякі строфи мають однаковий малюнок;

– ЯВ–ПК – віршова форма, в якій разом з ЯВ функціонує фрагмент, написаний певним ямбічним розміром (наприклад, вірш «І липи темна тінь, горіха тінь прозора...», перша частина якого – 8 рядків ЯВ 5–6, друга – 13 рядків Я4). Інша назва цієї форми – поліметрія в межах ямба (П. Руднев).

Розхитування ямба різностопного і рівностопного дає вищезазначені перехідні форми ЯРЗ–ЯВ і Я5–ЯВ [124]. Версифікація М. Вінграновського

демонструє другий шлях: у віршах поета часто зустрічаються строфи рівностопа ямба (Я5), в інших виникають метричні перебої за рахунок включення рядків Я6. Вольний ямб М. Вінграновського розвивається на подоланні монотонності «чистого» Я5. Увиразнення метричної класифікації ямбічних форм стає можливим лише через звернення до строфіки поета.

Метрична ідентифікація деяких віршів М. Вінграновського може бути неоднозначною з огляду на текстологічні відмінності різних варіантів одного й того ж тексту. Наприклад, у газетному варіанті вірша «Вставай, рибалко! Гаснуть метеори...» було два рядки Я6 (11,8% обсягу) [27], що дає змогу визначити його як Я5–ЯВ, а в книзі вибраного 2004 року цей вірш має лише 1 рядок Я6 (5,9%) [30, с. 96], тому має бути визначений як Я5 з метричною вставкою Я6. Якщо правки здійснював сам поет (а в цьому практично немає сумнівів), це може свідчити про те, що М. Вінграновський, редагуючи текст, не надавав принципового значення точному відтворенню метричної структури вірша. Залишаючи вирішення цієї проблеми фахівцям-текстологам, ми зосередимося на первісних варіантах поезій, що до моменту правки деякий час (іноді досить тривалий) існували саме у такому вигляді.

Серед ямбічних текстів М. Вінграновського виділяємо:

- МК (Я3, Я4, Я5, Я6, Я7);
- різностопний урегульований ямб (Я4343);
- різностопний неурегульований (вольний) ямб ЯВ;
- межові форми між Я5 і ЯВ: Я5–ЯВ, ЯВ–Я5, ЯРЗ–ЯВ, ЯВ–ЯРЗ;
- ПМФ між рівностопами розмірами: Я4–Я5, Я5–Я4;
- поліметрія в межах ямба (ПК в Я): Я4+ЯВ, ЯВ+Я4цн1, Я5+Я4, ЯВ+Я4, Я22332+Я2323

Відповідно до наших підрахунків найбільш використовуваним ямбічним розміром поета залишається ЯВ (70 текстів / 1113 рядків). Йому належить 27,6% усіх ямбічних структур поета. Майже таку саму частку має Я4 (56 текстів / 1091 рядок) – 27,1%. На третьому місці – Я5 (42 тексти /

573 рядки) – 14,2%. Усі виділені нами ПМФ за участі Я5 і Я6 разом складають 34 тексти / 719 рядків (17,9%).

Використання так званих «довгих» ямбів і перехідних форм притаманне не лише М. Вінграновському. Подібні тексти – строфічні й астрофічні – зрідка знаходимо у різних поетів у кінці 1950-х – 1960-х рр.: А. Малишка («Не забувай за отчий свій поріг...», «Ніхто не міряв серця глибочінь...», «За тим селом, де в полі бліндажі...»), І. Драча («Сонячний етюд», «Врубелівський етюд», «Балада про батька», «Лягають зорі навznak, як і ми...» і т.д.), В. Симоненка («Жорна», «Верба», «Леся Українка», «Ми думаєм про вас. В погожі літні ночі...», «Земля кричить. Шинкують кров'ю війни...», «З глибин віків і гордо, й величаво...» тощо), І. Калинця («Цвинтар», «Повернення», «Лист», «Сьома ніч», «Ілюзія»), В. Стуса («Удруге кульбаба в долині пророста...»), Л. Костенко («В маєтку гетьмана Івана Сулими...», «Шалені темпи. Час не наша власність...», «Юдоль плачу, земля моя, планета...», «Прощай, морська короно із Командорських островів!..» тощо). У покажчиках розмірів у ліричних творах Л. Костенко [6; 108] такі форми, за нашими спостереженнями, не відзначені.

**Вольний ямб** – універсальний розмір М. Вінграновського, придатний для розкриття найрізноманітніших тем. Поет використовує його у різних жанрах (медитація, елегія, станси, сонет), часто поєднуючи мотиви інтимної лірики й громадянської («Дружиною мені приснились ви...», «Лошиця з дикими і гордими ногами...»), філософської і пейзажної («Відпахла липа, білим цвітом злита...», «Води із очерету хлюпавиця...», «Над гаєм хмара руку простягає...», «У білім сні, у білім сні зимовім...», «Чи то було мені, чи снилося мені...», «У лісі вже нічого не цвіте...», «Вже ночі під листопадом ночують...»), пейзажної і громадянської («І є народ...», «Оце воно: наш перший з вами крок...», «Ти, сивий лісе, в сутіні прозорій...») тощо.

Поет виражає у вольному ямбі викривальні інтонації («Ні! Цей народ із крові і землі...», «Гуцульщино! Твій вік, як чорний сонях...», «Повернення Хікмета»), декларує життєві цінності (сонети «Вінка на березі юності»), пише

присвяти («Плач Ярославни» (І. Драчу), «Мене осяяння сповняє перед Вами...» (Ю. Солнцевій), «Чи то було мені, чи снилося мені...» (В. Земляку), «Учителю, уже ми вдвох з тобою...» (К. Гамсахурді) тощо), створює ліричні портрети дорослих і дітей («Баба Марта», «Сумні без батька двоє діток цих...»), «Ще молодесенька. Навшпіньках не ходило...»), а також дитячі вірші («Сама собою річка ця тече...», «У ластівки – ластовенятко...»).

Як уже було сказано, ЯВ поета постає на розхитуванні рівностопного Я5 (структуру ЯВ див. у табл. А13). Його метричним каркасом є Я5 (70,5% рядків), Я6 виконує роль супутника (27,4%). Частка інших ямбічних розмірів (Я2, Я4, Я7) у складі ЯВ дуже невелика (усього 2,1%). Таким чином, формула поетового вольного ямба – ЯВ 5–6. Два основних розміри, які беруть у ньому участь, відрізняються за кількістю стоп лише на одиницю, що дозволяє говорити про вольний ямб уніфікованого типу, який цілком відповідає віршувальним тенденціям ХХ ст.

У віршах М. Вінграновського рядки Я6 не утворюють в ЯВ локалізованих, автономних фрагментів, а розсіпані по всьому тексту. В астрофічних творах («Соняхи», «Осяяння», «Води із очерету хлюпавиця...», «Відпахла липа, білим цвітом злита...», «Спогад про війну», «Ще молодесенька. Навшпіньках не ходило...» тощо) можна говорити про розрізання масивів Я5, у строфічних («Гуцульщино! Твій вік, як чорний сонях...», «Коли моя рука, то тиха, то лукава...», «Повернення Хікмета», «Чи то було, чи снилося мені...», «На синю синь води лягла від хмари тінь...» тощо) – про поєднання строф Я5 зі строфами з іншим метричним малюнком, який, як правило, не повторюється. Це правило діє і в твердих строфах поета – сонетах – і сприймається як порушення метричної чистоти («Боюсь поворухнутись... тишина...», «Індустріальний сонет», «Ти плачеш. Плач. Сльозам немає влади...», сонети «Вінка на березі юності» тощо) [див.: 166].

Співвідношення стопностей у ЯВ поета дещо відрізняється за періодами творчості (табл. А13).

Ступінь розхитаності віршової структури «Я5 з рядками Я6» залежить від співвідношення ЯВ, Я5 і пограничних форм. У поезії М. Вінграновського він є максимальним у тих періодах творчості, в яких найбільше представлений ЯВ, найменшим – у тих, в яких переважає Я5 (табл. А12-1).

У структурі віршування митця ЯВ починає посідати панівне місце з перших поетичних спроб (1/3 у юнацьких віршах), дорівнюючи сумі Я5 і ПМФ. У текстах кінця 1950-х – 1961 рр. переважають ПМФ. На 1960-і рр. припадає розквіт ЯВ (1/3 усіх ямбічних структур) і занепад «чистого» Я5 і ПМФ. У 1970–1980-і рр. частка ПМФ залишається приблизно на такому ж рівні, ЯВ поступається п'ятистопному (табл. А12-1).

Я6 стає метричним каркасом і утворює ЯВ 6–5 всього тричі (вірші «Чому ж руки ти не подала...», «Я повен мрій про велелюдну згоду...», «Димів долинних вечорове стлище...», займаючи до 62,5% обсягу тексту.

Дуже рідко у ЯВ поета бере участь Я4. Як правило, він починає вірш («Мій день народження – це ти...», «Жовтавим безневинним гроном...», «Київ»), іноді виникає всередині вірша, починаючи строфу ЯВ («Мені приснилося, що вже тебе нема...»), рідше – завершує строфу («Скоріш пливи, нова ріко моя!...»).

Окрім названих формул ЯВ у поета зустрічаються одиничні випадки інших. Поезія «У ластівки – ластівенятко...» – єдиний випадок ЯВ 4–2:

У ластівки – ластівенятко,	Я4
В шовковиці – шовковенятко,	Я4
В гаю у стежки – стеженятко,	Я4
У хмари в небі – хмаренятко,	Я4
В зорі над садом – зоренятко:	Я4
Вже народилися,	Я2
Лиш зажурилися	Я2
Старезна скеля над урвищем	Я4
Та дуба всохле стовбурище [29, с. 182].	Я4



У вірші не лише зображено пейзаж, «зігрітий і проїнятий людською ласкою» [156, с. 41], але й представлено дві картини, межа між якими проходить між рядками 6–7. У рядках, написаних Я4, концентруються іменники, називаються предмети і явища. У першій групі з 5 рядків створено картини радісного материнства, продовження життя, щастя, велику роль у цьому відіграє використання демінутивів-неологізмів. Фінальна група з двох рядків Я4 – сум, старість і смерть, підкреслені означеннями (старезна, всохле) та пейоративами. На тлі Я4 коротші рядки Я2 динамічніші – і за звучанням, і з огляду на те, що в них знаходяться дієслова, які характеризують названі явища і слідом за ними вступають між собою у відношення контекстуальної антонімії: розквіт – згасання. Тим не менш, такі особливості віршової форми, як астрофічність будови і зв'язка рядків Я2 дієслівною римою, постулюють нерозривну єдність явищ, які утворюють єдиний пейзаж, космос – від урвища до зорі. Єдність протилежностей, зміна поколінь, життя і смерть, ідея родинного щастя – різні інтерпретації вірша доповнюють одна одну. Простежується дивовижна суголосність українського митця одному зі своїх улюблених поетів – Ф. Г. Лорці, у ліриці якого, на думку І. Ізотової, смерть присутня від початків «як явленість, безпосередня даність, що виявляє себе через багато личин і завжди не дається до розуміння. При цьому смерть виявляється гармонійно вплетеною у структуру світобудови» [91, с. 102]. Як приклад дослідниця наводить вірш Ф. Г. Лорки «Алмаз», в якому малята-тополенята читають буквар, а стара тополя хитає у лад засохлою гілкою.

Особливу групу текстів ЯВ М. Вінграновського складають 2–3-рядкові ліричні мініатюри поета, які здобуваються на звання «заготовок» або хоку [184, с. 64]. Із 17 мініатюр 1960–1970-х рр. шість укладені ямбами різної стопності, що дає такі формули ЯВ: ЯВ 5–6 («По хвилях, бачу, доле, – до того...»), ЯВ 5–4 («Ніколи б не подумав, що ця хмара...»), ЯВ 4–6 («Над чорнобривцями в саду...»), ЯВ 6=5 («До Золотих воріт ти ходиш. Не ходи...»), ЯВ 5=6 («Погасло на ніч світло. Лиш Десна...»), ЯВ 5=6=3 («У хаті

холодно. Твоїх духів лиш запах...»). Як бачимо, основними розмірами знову залишаються Я5 і Я6:

У хаті холодно. Твоїх духів лиш запах.	Я6
Серед подвір'я на сухій акації	Я5
Одружується шпак [50, с. 63].	Я3

З другої половини ХХ ст. **п'ятистопний ямб**, що тяжів до ліро-епіки, за Н. Костенко, «звільнився від жорсткої жанрової визначеності і набув властивостей універсального розміру (яким раніше був 4-стопний ямб); з достатньою гнучкістю він обслуговує тепер усі жанри сучасної поезії» [108, с. 58]. Молода поетична генерація завважила за Я5 необмежені можливості ліричної оповіді і зробила його своїм улюбленим розміром. Я5 бере на себе основне навантаження і у структурі віршування М. Вінграновського (2465 рядків), виступаючи метричним каркасом (75%) у ЯВ і головним розміром у різноманітних ПМФ. «Чистий» Я5 поета в монометричних композиціях, однак, поступається ЯВ і Я4 (табл. А12-1).

У більшості текстів Я5 і ЯВ цей розмір виявляє ореол оповідності, успадкований від поезії попередників, зокрема, поетів 1930-х рр. [108, с. 172]. Тож за допомогою Я5 у період «Атомних прелюдів» митець говорить зі своїм сучасником на теми війни і миру, людського призначення, творчого горіння, наснажує Я5 інвективними інтонаціями, а в 1960–1980-і рр. залучає якнайширше коло тем і настроїв, створює неперебутні зразки лірики, в яких тісно переплітаються інтимні, громадянські та філософські мотиви. Цим розміром, зокрема, укладено 7 сонетів кінця 1950-х – 1961 рр. («Сонет», сонети №№4, 5, 7, 8, 10, 15 «Вінка на березі юності») і 5 мініатюр 1970-х рр. («Між очеретом зорі над Десною...», «На вухо літу коник сюркотить...», «Поблимаło впищастя – й будь здоров!..», «Посунув сірий під горою сніг...», «Ти звідки йдеш? Ти слово, чи ти хто?..»).

Схильність ямба М. Вінграновського до ритмічної розкутості, що виявляє себе у широкому використанні ЯВ, починається саме з Я5 (табл. А14). З 42 текстів поета, укладених Я5, у 16 текстах трапляються

метричні вставки ямба іншої стопності – Я6 (3,1% від обсягу всіх текстів). Метричні вставки з'являються у період «Атомних прелюдів» (3,6%), зростають у 1960-х рр. (4,5%), надалі їхня частка спадає (табл. А15). Зокрема, мінімальний відсоток вставок Я6 показує вірш «Моєму морю» (4,2%), максимальний – 8,3% – вірші «Ви чуєте? Ви чуєте, він спить!..», «Горить собі червоний глід в ярах...» «Під темними вітрилами ночей...», «Снігами вітровінь поля відволочила...» тощо. Іноді єдиним рядком цього розміру у тексті автор починає вірш («Снігами вітровінь поля відволочила...», «Я встигну долюбить! Доклясти встигну я!..») або закінчує його («Оксана»).

Іншим способом досягнення ритмічного розмаїття є білий астрофічний Я5 з неупорядкованими клаузулами («Ми підійшли до скирти, і впізнала...»), що має продовження у текстах ЯВ (див. с. 70 дисертації).

Коротко охарактеризуємо **перехідні форми** між ЯВ і Я5.

Форма **Я5–ЯВ** найчастотніша серед усіх ПМФ у творчості поета (9,6% усіх ямбічних форм). Її прикладом є вірші «Двадцятий прелюд», «Червоні рожі білою водою...», «Десть є там яр у глибині полів...», «Стоїть мені моя гірка зоря...», «Цю жінку я люблю. Така моя печаль...», «Величальна народів», «Я скучив по тобі, де небо молоде...» тощо, в яких рівностопні строфи перемежуються зі строфами з метричними порушеннями, наприклад: 5556 5555 5555 6555 («Десть є там яр у глибині полів...»). Найбільше текстів Я5–ЯВ припадає на період «Атомних прелюдів» (17,5%), надалі їхня частка падає, хоча у 1960-х рр. все ще переважає «чистий» Я5.

Форма **ЯВ–Я5** у поета має вигляд астрофічного тексту, в якому Я6 має невелику частку і своїм розташуванням у тексті зберігає великі масиви Я5. Прикладом такої форми є вірші 1950-х рр.: «Вогненна людина», «Стояла в травах ніч, а трави пахли літом...», «Біжать думки... Їх відгомін я хочу...», 1960-х рр.: «Сосновий день хилився в сосновий вечір...», «Червоною задумливою лінією...», 1980-х рр.: «Бабунин дощ – на клямці цяпота...».

До форм **ЯВ–ЯРЗ** відносимо вірші, в яких серед строф з різним метричним наповненням трапляються строфи з однаковою схемою, що

обрамлюють текст: «Вже небо не біжить тим синьо-білим бігом...» (6555 5555 6555), «Новорічна заяча пісня» (5566 5565 5655 5566). До них зарахуємо й вірш «Димить стерня над синіми ярами...», який тяжіє до різностопного малюнка строфи. Перший катрен вірша (5655) змінюється трьома п'ятивіршами, що закінчуються рядками Я2: 55562 55662 55552.

Використання Я2 на фоні Я6 і Я5 виконує композиційну функцію. Семантично навантажений холостий рядок «Кого мені?», що закінчує другу й третю строфи, долучається до створення своєрідного кільця строфи, в якому знаходяться заримовані рядки:

Кого мені, глибокомудра земле?	Х
Чи, може, поля? Ось мої поля...	а
Чи роду-племені? Тут рід мій і сім'я,	а
І мир, і злагода... Собі ж не ворог я!	а
Кого мені?.. [24, с. 63].	х

До форм **ЯРЗ–ЯВ** зарахуємо вірші, в яких має місце постійний метричний малюнок строфи, що порушується в одній зі строф: юнацький вірш «Светлана» (5565 5565 5556) і вірші 1960-х рр. «Людина і ніч» (6555 6555 6556) і «Поїду з Києва. Важке підтале серце...» (6565 6565 6565 5555). Сталість метричного малюнка ідентичних строф додатково підкреслюється лексико-синтаксичними повторами:

Поїду з Києва. Важке, підтале серце	Я6
На води і на зорі понесу...	Я5
Поїдьмо з Києва! Потроху пронесеться,	Я6
Замініться на тюльку й ковбасу... [30, с. 334].	Я5

**Шестистопний ямб** упродовж всього поетичного шляху М. Вінграновського виконує радше допоміжну функцію. Поет не уклав Я6 жодного вірша, утім, мініатюру 1964 року «Тут перед хатою, де я колись ходив...», розбиту поетом на три рядки (що формально робить її ЯВ 6–2–3), можна прочитати як Я6:

Тут перед хатою, де я колись ходив, Я6

Зацвів для матері Я2

Осінній пізній сонях [30, с. 181]. Я3

Я6 у поета відіграє роль головного «супутника» [125, с. 67] Я5 у ЯВ та пограничних формах (Я5–ЯВ, ЯРЗ–ЯВ). Як уже було сказано, у структурі ЯВ поета Я6 лише тричі стає метричним каркасом, сягаючи 62,5%. В інших творах (окрім дворядкових мініатюр, де Я6 і Я5 належить по 50%) максимальна частка Я6 становить близько 31–32% в астрофічних текстах («Уже тоді, оповесні, коли...», «Спогад про війну», «Ліс в осені стояв. Дивився на райцентр...», «Води із очерету хлюпавиця...»), до 43,8% – у строфічних («На синю синь води лягла від хмари тінь...»).

Строфи Я6 у строфічному ЯВ поета (строфоїди Я6 – в астрофічному) – рідкісне явище. Серед них – перший строфоїд у вірші «Ліс в осені стояв. Дивився на райцентр...», четвертий дистих у творі «Мені не байдуже, щоб ти була байдужа...» (з циклу «Золоті ворота»), другий катрен вірша «Я повен мрій про велелюдну згоду...» і перший катрен вірша «І є народ...»:

На сизих пагорбах рясне село горіє,  
І сірі вітряки докрилюють свій вік.  
В брунатних берегах ріка багряна мріє,  
І гай засмучений стоїть, як чоловік [57, с. 8].

Поява рядків іншої стопності у віршах з рівнестопними рядками часто змушує поставити питання про їхню роль в якості ритмічного курсиву. М. Штокмар, ведучи мову про надкороткі (1–2 стопи) рядки у вольному ямбі, вважав, що дієвість рядків іншої стопності як ритмічного курсиву обернено пропорційна їхній кількості у поетичних текстах, бо «те, що зустрічається часто, не привертає саме по собі уваги, а тому не може служити засобом підкреслення» [220, с. 123]. На нашу думку, рядки Я6, що постійно зустрічаються у текстах М. Вінграновського, укладених переважно Я5, часто не сприймаються на слух як відмінні від основного розміру, але своїм постійним включенням у тканину п'ятистопника сприяють більш розкутому звучанню вірша. Утім, у деяких текстах з невеликою часткою Я6 рядки цього

розміру привертають увагу своїми семантичними особливостями. Наприклад, у вірші «Гост», укладеному Я5, у єдиному рядку Я6 поет синтезує образ наповненого любов'ю келиха:

Ти тут! Ти тут! Кохана, ти, як світ –  
 Початок і кінець твій загубився...  
 Багряною півчарою схилювся  
 В вологих сонцетінях небозвід;

І морезвід півчарою другою –  
 І чара зустрічі в руці моїй горить! Я6  
 Вино в ній – ти. Любовною рукою  
 Я п'ю тебе за тебе у цю мить [24, с. 72].

**Чотиристопний ямб** за кількістю творів / рядків посідає друге місце серед ямбічних розмірів М. Вінграновського й у віршувальній картині поета загалом. У юнацьких текстах митця Я4 укладено лише одну строфу в ПМФ Я4–Я5 «Ти знаєш, що таке дороги...». Однак у кінці 1950-х рр. уже з'являються перші МК, написані цим розміром: «Не піднімай мечі в очах...», «Станси до Л...» і «Мій друже, плач! Вона любила...» (з циклу «Кінотриптих»), однак його частка невисока – 7,8% рядків (табл. А12-1). Невелику кількість звернень до Я4 поет компенсує експериментами з його ритмічними формами («Станси до Л...») (див. с. 75 дисертації), а також строфою і використанням сильних віршових перенесень, як-от у «Мій друже, плач! Вона любила...»:

Не плач, мій друже. Ти щасливий.  
 Ти все віддав, щоб уквітчать  
Свій сон любові... серця сили  
І сили розуму... безсилий  
Страждання ти лише віддять [24, с. 75].

Кількість перенесень у М. Вінграновського «різко зростає в окремих творах надзвичайної емоційної напруги» [див.: [164]]. Окрім ритмічної

функції, перенесення може виконувати і функцію стилістичну [185]. Так, у процитованому уривку цей прийом актуалізує зіставлення і протиставлення понять.

Можна припустити, що поетові близьке ритмічне чуття класиків ХІХ ст., які активно користуються перенесенням у своїх віршах і поемах, зокрема і тих, що написані Я4: «Руслан і Людмила», «Мідний вершник», роман у віршах «Євгеній Онегін» О. Пушкіна [126]; численні поезії, уривки з поем «Чернець», «Варнак» та ін. Т. Шевченка [78, с. 40–41; 172, с. 105].

У 1960-х рр. Я4 з 30 текстами (509 рядками) виходить у творчості поета на друге місце після ЯВ (29,9% рядків). Уже з 1963 року поет пише цим розміром вірші напруженого громадянського звучання «Пророк», «У ластів'ячих гніздах хмар...», «Вже все прощально. Я боюсь...». Причина, з якої митець, що до того часу користувався Я4 досить стримано, раптом виявив інтерес до цього розміру, може полягати у зверненні до класичної поезії, зокрема О. Пушкіна і Т. Шевченка. У їхніх текстах молодий поет знаходить близькі для себе мотиви протистояння художника і влади, високого ідеалу – рабській ситості й покорі й у своїх віршах вводить їх у радянський контекст, виявляючи дивовижну суголосність інвективам класиків на образному та інтонаційному рівні [див.: 165, с. 104]. Після написання «Пророка», натхненного текстом О. Пушкіна, М. Вінграновський ще декілька разів використовує Я4 у віршах, в яких ідеться про зустріч ліричного героя з духовною силою, його переживання містичного досвіду і виразно простежується мотив дороги: «В кукурудзинні з-за лиману...» (1970), «Вночі, середночі хтось тихо...» (1986), «Я думав – сам іду. Дорога...» (1987) [див.: 165, с. 105].

Чотиристопник з'являється у кращих зразках інтимної лірики поета («Не починайся. Ні з очей...», «Сміятись вам, мовчати вами...», «Минулося. І вже не треба...», «Мій Києве, гайда до неї...», «Як світле сниво, як плавба...», «Але було вже пізно мальвам...», «І те, і те: як птах ранковий...»), у віршах для дітей («Мизатий хлопчик, як горобчик...», «Що робить сонце

уночі?...», «Джмелі спросоння – буц лобами...», «Пришерхла тиша – сіра миша...», «В ясновельможному тумані...»). Митець пише цим розміром літопис українських рік (вірші з циклу «Голубі сестри людей») і «хімерні» поезії («В Холодній Балці ніч відьмача...», «У лісі темно. В лісі ніч...», «Заходить сонце. Сніг іде...»). Віддаючи належне віршувальній традиції, він укладає Я4 здвоєний тріолет «До думи дума доруша...».

Після 1960-х рр. Я4 стає головним силабо-тонічним розміром у творчості поета, займаючи 39,9% рядків усіх ямбічних форм у 1970-х рр. і 58% у 1980-х рр.

На відміну від Я5 чотиристопник поета дуже рідко урізноманітнюється ямбічними рядками інших розмірів. Коротші рядки виконують композиційну функцію, завершуючи строфи, про що йтиметься далі.

**Різностопний ямб** зустрічається у М. Вінграновського у невеликій кількості, маючи в МК лише одну метричну формулу Я4343 з двома варіантами розташування клаузул: ЧЧЧЧ і ЧЖЧЖ.

Перший варіант підказує асоціації з перекладами англійських народних балад («Робін Гуд і шериф» у перекладі С. Маршака), а також творів німецьких, англійських та шотландських поетів передромантичної і романтичної епохи («Рибалка» Й.-В. Гете у перекладі В. Жуковського, «Моя люба Неллі», «За молоді літа», «Джон Ячмінь», «Моя любов – рожевий квіт» Р. Бернса у перекладі М. Лукаша, «Люсі», «Зозуля» В. Вордсворта у перекладі М. Михайлова, «Прощання Чайльд-Гарольда» Дж. Байрона у перекладі Д. Паламарчука й В. Левика тощо). Тож цей розмір має сталу романтичну семантику, в якій можна виділити мотив «автобіографічного романсу» [66, с. 383]. Саме цей мотив зустрічається у поезії М. Вінграновського «Романс» («Не говори, не говори...»). Поет вступає в діалог з жанровою і віршувальною традицією романсу, розробляючи любовну тему твору, а також зберігаючи такі особливості форми, як невеликий обсяг, віршовий розмір, поділ на строфи і наспівність інтонації [117, с. 349]. Разом з тим змінюється характер ліричної експресії [148, с. 269].



Цьому сприяють не лише різкі чоловічі закінчення, але й «руйнівна», «мілітарна» образність («вибухи хмар», «багнети солов'їв»):

Не говори, не говори	Ч
Про світанковий яр,	Ч
Там сплять прощання явори	Ч
Під вибухами хмар [24, с. 76].	Ч

Більш продуктивною у поета виявляється модель Я4343 із системою клаузул ЧЖЧЖ. Цим розміром протягом 1960-х років написано 10 текстів (188 рядків). В одних поет створює дивний загадковий світ, суголосний дитячій уяві, тож семантичне забарвлення віршового розміру можна описати словами «фантазія», «вигадка», «казка». У цих віршах груша розмовляє з громом («Грім»), а просо – із зайченням («Приспало просо просеня...»), Дід Мороз вітає снігурів з новим роком («В снігу сміялись снігурі...»), лев плаче за літом, що минуло («Прощалось літо. Тьмянів лист...»), у царстві цвіркунів дивовижним чином з'являється солодкий інжир («У срібне царство цвіркунів...»), так же раптово з-під хмар з'являється маленький дідусь і біжить вниз, до землі («То дощ, то сніг, то знову дощ...»), каченяті сниться солодкий сон («Сон»).

В інших текстах Я4343 у реальний світ ліричного героя вривається ірраціональне, домінують тривожні інтонації: ліричний герой відчуває неспокій у різдвяні свята («Цієї ночі птах кричав...»), під час дощу розмірковує про буття («В Іллі на дачі лиє дощ...»), перебуває в очікуванні снігопаду («Вже неминуче буде сніг...»):

Під самим садом обрій ліг  
 На сіру павутину...  
 Вже неминуче буде сніг  
 З хвилини на хвилину... [30, с. 336].

Найбільш рідковживані ямбічні розміри у поезії М. Вінграновського – це тристопний і семистопний ямб, що з'являються у віршах 1960-х рр.

**Трестопним ямбом**, що відчувається у сучасній поезії як екзотичний розмір [72, с. 122], написано три поезії для дітей: «Далекими світами...», «До нас прийшов лелека...» і «Летіло! Що летіло?..» (усього 36 рядків). Ці твори вирізняє не лише схожість їхніх віршових структур: обсяг у 12 рядків (три катрени або 4-рядкові строфоїди), чергування жіночих та чоловічих клаузул, але й семантичне забарвлення – відчуття руху (політ птаха і грому, прихід лелеки), казкове олюднення персонажів (роздуми і дії птаха і лелеки, слово грому).

За М. Гаспаровим, у поезії ХХ ст. семантичні забарвлення творів, написаних ЯЗ, об'єднує поняття «простота»: «простота предмета, простота почуття, простота думки – «побут», «пісня», «гімн» і «кредо», а також освоєний ще наприкінці ХІХ ст. мотив «шляху» [66, с. 135, 144]. У М. Вінграновського ці мотиви поєднуються із семантикою загадки.

**Семистопний ямб** зустрічається у творчості поета лише в одній ліричній мініатюрі «Червоний светр, білий сміх я обійняв за плечі...», в якій, за А. Ткаченком, є «щось невимовне, незбагнено-особисте, непідвладне розщепленню на елементи» [197, с. 195]. Звучання інтимної ноти посилене зображенням вечірнього пейзажу:

Червоний светр, білий сміх я обійняв за плечі.

U-U-U-U- || UUU-U-U

Лимонний вітер задмухав понаддніпровий вечір...

U-U-UUU- || UUU-U-U

Так це було спочатку: ніч і зойки сойки в плавнях...

Ú-U-U-U- || U-U-U-U

Темнавий вітер, темні губи й темні трави травня [57, с. 79].

U-U-U-U-U || -U-U-U

Ритм Я7 урізноманітнено за допомогою таких прийомів, як позасхемний наголос на анакрузі, цезурне перенесення [221, с. 371] (у третьому рядку), а також варіювання цезури. Як можна помітити, чоловічий словоподіл ділить рядок чітко після четвертої стопи ямба у перших трьох

рядках твору, які розпадаються на два піввірші: Я4 + Я3. В останньому рядку поезії цей принцип порушено словом *зуби*, яке забезпечує жіноче закінчення, словоподіл пересувається на 1 склад до кінця рядка і не співпадає з поділом на стопи, рядок «розламується» на три частини:

Темнавий вітер, | темні губи | й темні трави травня

Рідкісною з точки зору класичної поезики є і наявна у цьому вірші дієреза – читання групи нескладових звуків у слові *светр* як складу (*све-тер*) – з метою збереження метричної структури розміру [90; 118; 119].

Помітна кількість **перехідних метричних форм** різних видів у поезії М. Вінграновського свідчить про його пошук свіжого звучання вірша. Зміна розміру може бути багаторазовою (ЯВ, що є неурегульованим різностопником, а також всі форми між ЯВ і Я5) або одноразовою – від коротшого розміру до довшого і навпаки. Перехід від Я4 до Я5 у поета виявляється непродуктивним і здійснений лише в одному вірші («Ти знаєш, що таке дороги...»), натомість ПМФ Я5–Я4 частіші: вірші «Вона була задумлива, як сад...», «Качки летять, Марієчко, качки...», «Учора ще я в цьому колі жив...». Останній з огляду на співвідношення Я5 і Я4 перетворюється з ПМФ Я5–Я4 на поліметрію в межах ямба.

Вважається, що зміна віршового розміру може означати зміну поетичного настрою. Так, у поета перехід від Я5 до Я4 свідчить про зростання ліричної напруги. Наприклад, у вірші «Качки летять! Марієчко, – качки...» споглядання перелітних птахів (Я5) переходить у зізнання:

Маріє, мріє, мрієчко моя, Я5

Моя Марієчко тривожна Я4

Твоїм гірким, як світ, ім'ям Я4

Мені звучить хвилина кожна [57, с. 36]. Я4

Перехід від «ти» до «Ви» у п'ятій строфі вірша тематично співпадає з переходом від зображення тіла жінки (земна, плотська любов) до розуміння її як музи. Ліричний герой переживає кохання як потужний стимул до

творчості й боротьби. Зміна ритмічно плавної інтонації на пришвидшену відбувається відповідно до наростання його почуття («закипання»).

Більша частина поліметричних форм у межах ямба М. Вінграновського з'явилася у кінці 1950-х рр. і в 1960-х рр. У раніших спробах поет комбінує звичні для себе розміри (Я4, Я5, ЯВ), у 1970-х рр. звертається до ЯРЗ.

**Поліметрія в межах одного метра** у поета має декілька різних типів, що, окрім зміни у ліричному сюжеті, кожного разу створюють новий естетичний ефект. Виділимо такі форми:

1. Поєднання двох фрагментів, написаних різними розмірами (що є логічним продовженням ПМФ, в яких співвідношення розмірів вирівнюється між собою). До цього типу належать вірші «Ранковий сонет» (Я4+ЯВ), «І липи темна тінь, горіха тінь прозора...» (ЯВ+Я4), «Учора ще я в цьому колі жив...» (Я5+Я4). Як і в ПМФ, зміна розміру акцентує зміну ліричного настрою. У вірші «Учора ще я в цьому колі жив...» вона увиразнює гнівні інтонації ліричного героя, що споглядає міщанський побут, у вірші «І липи темна тінь, горіха тінь прозора...» відбувається поворот ліричного сюжету пейзаж – зізнання героя.

Сюди ж віднесемо й вірш «Ти так далеко, аж нема...» (з циклу «Встав я – ранній птах...»), у якому дві строфи Я4 змінюються двома різними строфами різностопного ямба (4343 4344) без видимої зміни настрою. В. Холшевников визначає схожі форми як поліструктури [136, с. 69]. Нестандартний малюнок останньої строфи вірша є результатом лексико-синтаксичного повтору (поєднання ЯРЗ із третьої строфи і Я4 із першої).

У поліметрії цього типу, як і у ПМФ, довший розмір частіше переходить у коротший, ніж навпаки, ритм прискорюється. Поет надає перевагу динамізації ліричної композиції перед ретардацією.

2. Вставка фрагмента іншого розміру в віршове полотно як цитати. Такий тип ПК двічі випробуваний молодим поетом у циклі «Золоті ворота», що входить до книги «Атомні прелюди». У першому випадку в емоційний монолог ліричного героя на тему кохання «Ну, не мовчи ж... Ну, подивись на

мене...» за контрастом виявляється вмонтоване «інше слово» із сентиментальної поезії або пісеньки:

...моя зірнице, перепелице,  
моя зорено, моя зоря...  
тобі водиці я із криниці,  
тобі кохання мої моря... [24, с. 110].

На нашу думку, автор іронізує над «чужим словом», що виявляється в особливостях графіки (більший відступ від краю сторінки, маленька буква на початку рядків), пунктуації (три крапки виділяють конструкцію з обох боків, говорячи про те, що це випадково прочитаний чи почутий фрагмент), незвичайного віршового розміру (Я4цн1, яким М. Вінграновський більше ніколи не користувався), внутрішньої рими й «солодкової» образності.

У другому випадку («Я, Катре, жив з тобою у селі...») вставка ще цікавіша, оскільки виділена не лише за допомогою повороту ліричного сюжету, зміни графіки, пунктуації та віршового розміру (Я4 на фоні Я5), але й має іншу строфічну форму: у звичайні катрени вмонтовано тверду строфу – тріолет. Ця форма навряд чи була поширеною в українській радянській поезії, тож митцю тим більше було цікаво випробувати свою версифікаційну майстерність. Його починання мало продовження як у власній творчості («До думи дума доруша...»), так і в поезії сучасників (див.: «Подражание Миколі Винграновському» з циклу «Загорск» (1964) Л. Кисельова).

3. «Пісенна» поліметрія – чергування строф двох типів, написаних різними розмірами. До цього типу належить вірш «Щаслива пісня» («На тепле поле...») укладений строфами двох видів. Три 5-рядкові строфи зі схемою Я22332 чергуються з двома 4-рядковими строфами Я2323, як куплети і приспів у пісні:

На тепле поле	X	І тіль крила,	x
Дивився дощик,	X	І золото весла,	b
І хата в білім сні,	a	І квіти ті,	x
Дорога при мені –	a	Яким нема числа	b

Все при мені. а [30, с. 366].

Через наявність неримованих рядків 5-рядкові строфи можуть сприйматися на слух як такі, що мають структуру Я4цн1 3 3 2, а 4-рядкові – як дистих Я5.

Окремо виділимо ще три тексти молодого М. Вінграновського, які своєю природою нагадують поліметрію в межах ямба. Вони представляють поєднання строф з великим астрофічним фрагментом:

– римований строфічний ЯВ + неримований астрофічний Я5. Це вірші «Український прелюд» («Останній міст проплив удалині...») і «Проклятий прелюд» («Мені привиділось затемнення Землі...»), в яких величина фрагмента сягає 22 і 17 рядків відповідно;

– римований ЯРЗ (5556) + римований астрофічний ЯВ (16 рядків) – вірш «Щуче» («Озер осінні сонні небеса...»), в якому катрени Я5556 створюють кільце вірша;

Близькими до таких метричних рішень є білий вірш «Осяяння», в якому 4- і 3-рядкове утворення ЯВ змінюються середніми й великими фрагментами Я5–ЯВ і ЯВ (12, 10, 17 рядків), і монолог Солдата з поеми «Демон» (див. розділ 3.7).

Нерозчленованість астрофічних фрагментів у названих творах зумовлена, на нашу думку, семантикою поетичного висловлювання: звертання до України («Український прелюд»), перелік із 43 (у книжковому варіанті – 40) країн, чії компартії в Москві беруть участь в антивоєнній нараді («Проклятий прелюд»), сповідь деморалізованого вояка («Демон»). Білий астрофічний ямб із різним обсягом строфоїдів і невпорядкованими клаузулами («Український прелюд», «Осяяння») змінює інтонаційний лад і характер синтаксису вірша [195, с. 342; 116, с. 102].

Поет часто порушує ритмічну інерцію своїх ямбічних текстів за допомогою **кінцевого усіченого рядка** [166]. Тут можливі такі варіанти:

1. Усічений рядок додається до кінця інтонаційно й синтаксично завершеної строфи (або строфоїда – в астрофічних текстах), як у віршах «Вогненна людина», «Стояла в травах ніч, і трави пахли літом...»:

Кажу тобі: в руках твоїх сьогодні	A
Життя Землі і пульс її краси.	b
Я вірю: людства думи благородні,	A
Звогніть Землі ніколи не даси,	b
Земний мій друже!.. [24, с. 21].	X

(«Вогненна людина»)

Останній строфоїд побудований симетрично: смислові повтори у непарних рядках («кажу тобі», «я вірю»), ідентична пунктуація, дзеркальна позиція слова «Землі» у парних рядках, точні рими мають створити відчуття впорядкованості й завершеності, однак вірш закінчується холостим рядком Я2, що емоційно забарвлений звертанням.

Цей же прийом використано у «Стансах до Л...», «де поезія проступає вже в мелодії найпростішого слова» [87]. Після шести упорядкованих восьмивіршів у сьомому поет непередбачено застосовує наприкінці восьмого рядка віршове перенесення, закінчуючи фразу у дев'ятому, написаному Я3 (або Я2 з дактилічним закінченням):

Я знов коханий... Боже мій!	a
Щасливий вік той, у якому	B
Живе твій подих долі й мрій,	a
Краси і грації... німому,	B
Ти робиш честь мені... [24, с. 94].	x

Таке усічення, що увиразнює вірш, в українській поезії бере свій початок від Т. Шевченка, відоме у поезіях І. Франка, В. Самійленка, П. Тичини тощо [див.: 172, с.105].

2. Усічений рядок закінчує строфу, порушуючи не лише метричне очікування, але й очікування рими («Коли моя рука, то тиха, то лукава...»):

I голоси у гніздах ластівочі	Я5
------------------------------	----

Стихають тихо... Золоте кермо Я5

Заснулої хмарини понад полем, А Я5

І спить рука в руці, і на щоці б Я5

Краплина щастя, виказана болем, А Я5

До ранку світиться... [57, с. 54]. х Я2

3. Усічений рядок завершує останню усічену строфу вірша, відповідно порушується очікування метру, рими й строфи. У ПК «Я стою біля тебе, Дніпре...» четверта строфа починає розгортатися як попередні катрени, але обривається:

Крізь воду чисту і не темну А

Відбилася в Дніпрі своєму А

Вся Україна... [24, с. 112]. х

4. Усічений рядок закінчує строфу всередині тексту – порушується лише метричне очікування, як у вірші «Качки летять! Марієчко, – качки...»:

І зрушень різних на планеті. А

Ви – та струна моя одна, б

В якій усі життя і смерті А

Мені – сповна! [57, с. 36–37]. б

Переважна кількість усічень припадає на період «Атомних прелюдів» і першу половину 1960-х рр. Поет також використовує їх у трискладових розмірах і НКЛ вірші кінця 1950-х рр. (див. с. 104, 111, 153 дисертації).

«На фоні уявлення про обов'язкові ознаки закінченості обірваний останній рядок <...> заповнюється численними значеннями» [120, с. 120], наприклад, неможливістю виразити словами повноту буття. Це «спонукає під час читання робити подовжену паузу» [70, с. 78].

Основні особливості ритму двоскладових розмірів, в тому числі і ямбів, чітко описані М. Гаспаровим [72, с. 77]. Метр двоскладових розмірів утворюється чергуванням обов'язково ненаголошених складів на слабких місцях і довільно наголошених складів на сильних місцях. Останнє сильне



місце має обов'язковий наголос, є ритмічною константою. Розподіл наголосів на сильних місцях є ритмічною тенденцією. Різні ікти по-різному прагнуть наголошеності, тож поряд із первинним ритмом сильних і слабких складів у вірші з'являється вторинний ритм сильно наголошених і слабо наголошених стоп. Ритмічна тенденція, що визначає їхнє розташування у рядку, підвладна двом законам: 1) **закону висхідного начала** – перший ікт у позиції між ненаголошеними складами (у ямбі перший, у хореї – другий) прагне до сильної наголошеності; 2) **закону регресивної акцентної дисиміляції** – сильно наголошені і слабо наголошені стопи чергуються від кінця рядка до початку через одну, чим далі від кінця рядка, тим менша різниця між наголошеністю тих і тих.

Дія цих двох законів співпадає у ямбах з непарною кількістю стоп (Я3, Я5) і не співпадає в ямбах з парною кількістю стоп (Я4, Я6). Відтак ритмічний профіль Я4 і Я6 з плином часу змінюється не лише у загальній версифікаційній картині епохи, але й у різні періоди творчості того чи іншого поета; має місце і відмінність ритмічних профілів ямбічних розмірів у поетів одного часу [72, с. 89–91].

Ритміка Я4 М. Вінграновського виказує традиційний, двочленний (альтернуючий) ритм із сильними II і IV стопами і слабкими I і III – ритм, властивий ямбу класичної поезії XIX ст. Ця тенденція поступово посилюється (тут і далі див. табл. А16). Високо наголошена у кінці 1950-х рр. II стопа (91,4%) зберігає цей показник і в наступному десятилітті на значно більшому матеріалі, у той час як I стопа понижується на 1,9%, а III фактично залишається без змін. Різниця між наголошеністю II і I стоп не перевищує 8,1%.

У кінці 1950-х рр. і в 1960-х рр. М. Вінграновський дає зразки текстів з посиленою наголошеністю усіх стоп Я4, що робить ритм більш «важким» (ПМФ «Вона була задумлива, як сад...», «Вже все прощально. Я боюсь...», «Сміялись вам, мовчати вами...», «Душа наїлася та бреше...») Найбільшу

середню наголошеність стоп Я4 у поета – 89,6% – засвідчує вірш «Пришерхла тиша – сіра миша...»:

На сірім мурі чорний кіт	ЯЯЯЯ
Крізь білі вуса парко диха,	ЯЯЯЯ
За ним лиман синіє стиха –	ЯЯЯЯ
Синіє осені приліт [50, с. 28].	ЯЯПЯ

У 1970-х рр. відбувається різке увиразнення традиційного ритму: на 1,5% посилюється II стопа, а слабкі стопи зазнають сильного пониження (I – на 11,7%, III – на 8%). II стопа стає сильнішою за I на 20,3%. Ритмічна крива загострюється. Якщо у 1950–1960-х рр. різниця між середньою наголошеністю сильних і слабких стоп складала 29–30%, то у 1970-х рр. вона досягає свого максимуму (40,1%) – подібні показники були у поезії XIX ст. [72, с. 91]. Ось як звучить цей ритм у вірші «В ясновельможному тумані...»:

Бо в золотій жовтневій рані,	ПЯЯЯ
Де під березою бугор,	ПЯПЯ
В ясновельможному тумані	ПЯПЯ
Коронувався мухомор! [30, с. 350].	ПЯПЯ

У 1980-х рр. відбувається легкий рух назад. Наголошеність II стопи зменшується на 1,8%, слабкі стопи посилюються (I – на 5,7%, III – на 2,3%), різниця між II і I стопами, як і між середньою наголошеністю сильних та слабких стоп стає меншою (12,8% і 35,2% відповідно). Крива ритму дещо згладжується, але все ж залишається більш гострою, ніж у 1962–1969 рр.

За рахунок I і III стоп середня наголошеність у Я4 відчутно знижується: від 81,1% наприкінці 1950-х рр. до 76,3% у 1970-х рр. Пониження ударності свідчить про впевненість поета у тому, що ритм відчувається чітко і без посиленого підкреслення сильних місць. Утім, у 1980-х рр. показник середньої наголошеності незначно зростає.

Із отриманими даними корелює статистика за ритмічними формами Я4 за десятиліттями (табл. А17). Для пониження слабких стоп поет мусив користуватися відповідними ритмічними формами: другою, четвертою і

шостою. У 1970-х рр. пониження I і III стоп відбувається через відступ першої ритмічної форми на користь шостої, яка зростає значно динамічніше, ніж друга та четверта, узяті разом. Таким чином, у 1970-х рр. збільшується загальний відсоток використання усіх форм з одним та двома пірихіями (відповідно 60% і 17,4% проти 56,9% і 10,1% у 1960-х рр.). Наголошеність же другої стопи зростає через незначний відступ третьої та п'ятої форм – загалом найменш використовуваних.

Дані, що ми отримали, коригують висновок Н. Костенко про те, що поети 1950–1960-х рр. «змінити пропорції ритмічних форм у 4-стопному ямбі, фактично переозвучили його» [108, с. 167]. Стосовно творчості М. Вінграновського це зауваження справедливе хіба що для періоду 1970–1980-х рр. Активізація рідкісної п'ятої форми ЯППЯ, цього «граціозного і дещо претензійного виду» [149, с. 105] ритму, про який пише Н. Костенко, у поета майже не відчутна у загальному масиві інших ритмічних форм. Звичайно, це не означає, що у М. Вінграновського немає віршів, у яких II стопа Я4 поступається I стопі за наголошеністю. Ми знаходимо 11 таких текстів: два – «Ранковий сонет» і «Ти зла, як дика груша при дорозі...» – у 1950-х – 1961 рр., сім – «Душа наїлася та бреше...», «До думи дума доруша...», «Минулося. І вже не треба...», «Мій Києве, гайда до неї...», «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...», «У ластівки – ластовенятко...», «Ніколозу Бараташвілі» («Чужинцем варене на мило...») – у 1960-х рр., у 1970-х рр. – «Затям собі на віки вічні...», у 1980-х рр. – «Потихло поле... поле-сон...». Найяскравіше архаїчний ритм Я4 звучить у вірші «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...» з циклу «Голубі сестри людей». Поет ніби прислухається до III ритмічної форми, чергуючи її з IV формою:

Я хочу розказати вам	ЯПЯЯ	III	а
Про наші ріки невеликі	ЯЯПЯ	IV	В
Я хочу показати вам	ЯПЯЯ	III	а
Предтечі наші... Щоб вовіки	ЯЯПЯ	IV	В
Світилось голубе ім'я	ЯПЯЯ	III	с

У нашім домі і дорозі.	ЯЯПЯ	IV	D
Щоб в їхній голубій тривозі	ЯПЯЯ	III	D
Тривога ваша і моя	ЯЯПЯ	IV	c
Була присутня ношеденно.	ЯЯПЯ	IV	E
Бо невідмінна і священна	ПЯПЯ	VI	E
Нам сестер голубих сім'я [38].	ЯПЯЯ	III	c

Незвичайна регулярність чергувань ритмічних форм не випадкова, звучання вірша видається таким же «текучим», як і ріки, про які йдеться у тексті. Враження «переливності» посилює астрофічна форма уривка і складне римування, яке «зливає» строфоїди разом.

До експерименту можна зарахувати і ритм Я4 у вірші «У ластівки – ластовенятко...», в якому виняткове вживання ритмічних форм ЯЯПЯ і ЯППЯ дає нульове наголошення III стопи. Проте вірші, укладені 2–3 ритмічними формами Я4, зустрічаються у поета рідко. Як правило, він використовує не менше 4 ритмічних форм (у кінці 1950-х рр. – у середньому 4,1 на 1 текст, у 1960-і і 1980-і рр. – 4,4, у 1970-і рр. – 4,7). Багатство експериментів молодого поета легко простежити на прикладі його «Стансів до Л...», у яких вдається не лише вжити усі 7 ритмічних форм розміру, але й довести до максимуму їхню кількість в межах однієї строфи (на 8 рядків – 6 форм, включаючи рідкісну сьому форму):

Нам вічно треба небом жить,	ЯЯЯЯ	I
По шию будучи в планеті!	ЯЯПЯ	IV
Якби я міг розворожить	ПЯПЯ	VI
Міщанство в реактивнім леті	ЯПЯЯ	III
І на серцях колючий дріт,	ПЯЯЯ	II
Одежі сірі стоганебні	ЯЯПЯ	IV
І на економічнім небі	ППЯЯ	VII
Всеїжоїжучий живіт! [24, с. 93].	ПЯПЯ	VI

За спостереженнями Н. Костенко, зміни у ритмі Я4 у 1960-х рр. пов'язані і з такими явищами, як частіше використання позасхемних

наголосів [108, с. 167]. Як правило, у ямбі довільної стопності вони найбільше зустрічаються в анакрузі, на першому складі. Найвідчутніше обтяження створюють слова з сильним наголосом (іменник, дієслово, прислівник). У поета вони зустрічаються на першому складі ямбічного рядка, у сусідстві з наголошеним першим іктом:

*Пий, світе мій, вино свободи* («Станси до Л...») [24, с. 93].

*Біг дід мій здалеку мені* («То дощ, то сніг, то знову дощ...») [50, с. 69].

*Грім жив у хмарі, і згори* («Грім») [45, с. 103].

Рідше – з пропущеним наголосом на першому ікті:

*Ліг золотий осінній сум* («На Псло, на Ворсклу, на Сулу...») [38].

*Цар цвіркунів Цвіркун-Співець* («У срібне царство цвіркунів...») [30, с. 219].

*Як би ти жив? Отак би й жив!* («Ніч Івана Богуна») [30, с. 190].

Іноді позасхемний наголос забезпечує метрично подвійне слово у рядку, на якому стоїть логічний або емфатичний наголос:

*І наша воля нас зассала,*

*Нас, та у нашому ж човні.* («Ніч Івана Богуна») [30, с. 191].

або службове слово:

*Ні, не журба. Ти не вона* («Як світле сніво, як плавба...») [30, с. 199].

*Так, винен я. Я йшов крізь глуми* («Якась завмерла чи примерла...») [30, с. 224]

Один раз таке обтяження зустрічається на всій довжині рядка, двічі потрапляючи на слабкий склад рядка і один раз – на ікт:

*Де льон? Де небо? Де ріка?* («Літній ранок») [30, с. 184].

Окремо слід сказати про переміщення наголосів з сильного на слабке місце стопи. У поета вони дуже нечасті і трапляються переважно на метрично подвійних словах:

*Вашим ім'ям сповнять гортань* («Сміялись вам, мовчати вами...») [30, с. 151].

*З нашим собакою й котом* («Що робить сонце уночі?...») [30, с. 218].

В тебе нема на мене зла («Якась завмерла чи примерла...») [30, с. 224].

Як будеш спать – будеш рости («Приспало просо просеня...») [30, с. 265].

Один випадок переакцентуації спостерігається у метрично сильному слові, що в українській і російській поезії заборонено класичною поетикою [67, с. 165; 189, с. 28–29]:

Краще дивись, як мла намулиться («Ніч Івана Богуна») [30, с. 190].

До інших цікавих прийомів, що урізноманітнюють ритм Я4, належать:

1. Заповнення рядка короткими фонетичними словами, що у синтаксичній конструкції виконують роль однорідних членів і/або створюють повтори на різних мовних рівнях. Словоподіли, як правило, співпадають з поділом Я4 на стопи:

Ми тут. Ми є. Ми – всі. Ми – гурт («Ніч Івана Богуна») [30, с. 191].

На лист, на сніг, на квіт, на тіні («Сміятись вам, мовчати вами...») [30, с. 151].

Усе, усе, усе – для битви! («Рябко, і дощ, і з вітром цвіт...») [30, с. 161].

Мовляв, була. Була – мана.

Була? Була. Не верне. («Ти так далеко, аж нема...») [30, с. 329].

На пил – не пил, на згин – не згин!.. («Чужинцем варене на мило...») [30, с. 278].

2. Виділення паузами і наголошення службових частин мови, які потрапляють на ікт (у сусідстві з такими ж словами на слабких місцях):

Джмелі спросоння – буц! – лобами! («Літній ранок») [30, с. 184].

Найяскравіше і найповніше цей прийом втілено у вірші «Не руш мене. Я сам самую...»):

Не – відбувалосьь. Не – тремтіло.

Не – золотіло. Не – текло.

Не – полотніло. Не – біліло.

Не... – Господи!.. – не – не було!.. [30, с. 286].

3. Потрапляння службових слів, які беруть участь в утворенні віршового перенесення, на ритмічну константу:

Любов – не зло. Любов, якби

Від себе утікати можливо. («Станси до Л...») [24, с. 93].

Листопад... що ти? А якби

Отак усе відкрокувалось («Ніч Івана Богуна») [30, с. 190].

4. Дієреза – прочитання нескладового сполучення звуків як склад:

Т-с-с, не збуди наш сон... не плач. («Я думаю, як і чиню...») [30, с. 79]

На слові «т-с-с» також стоїть і позасхемний наголос.

5. Синкопа – випадіння звука з метою дотримання метричної схеми, клаузули, рими:

Мій труд – не горе, не *приречність* («Я думаю, як і чиню...») [30, с. 79].

Випадки таких прийомів у митця нечасті, однак в окремих творах їхня питома вага зростає, і вони, поєднуючись з іншими ритмічними рішеннями, виявляються не випадковим експериментом, а отримують значне смислове навантаження, увиразнюють внутрішнє мовлення, психологічний стан ліричного героя («Ніч Івана Богуна», «Я думаю, як і чиню...», «Не руш мене. Я сам самую...»). У цьому М. Вінграновський виявляє себе як послідовник класичної української та російської поезії XIX ст. Ритмічні порушення Я4 увиразнюють і вірші поета для дітей, написані різностопним ямбом Я4343 («У срібне царство цвіркунів...», «Грім», «То дощ, то сніг, то знову дощ...», «Приспало просо просеня...»), створюючи відповідність «нетипове у ритмі – нетипове у світі казки і вигадки».

Я6 Вінграновського – це яскраво виражений «несиметричний вірш» з переважанням дактилічної цезури: II стопа (79,8% наголосів) сильніша за III, що має найменший відсоток наголошеності (41,5%) (табл. А18). За М. Гаспаровим, така цезура «пов'язує два піввірші в єдиному, більш складному ритмі», ніж чоловіча [72, с. 118]. Такий «традиційний» ритм був притаманний класичній поезії першої половини XIX ст. Рядок не

розламується строго навпіл, а звучить більш м'яко. Цей ефект посилюється лексико-синтаксичними повторами («За літом літо, літо літо лове...»):

Що посміхалося – сьогодні у задумі. ПЯПЯПЯ

І що журилося – не журиться, мовчить [30, с. 140]. ПЯПЯПЯ

Відповідно до цього ритму з 19 ритмічних форм Я6, які використовує поет, найчастотнішими є форма Я6 з пірихіями на III та V стопах (ЯЯПЯПЯ) і форма з пірихієм на III стопі (ЯЯПЯЯЯ) (табл. А19).

Однак у Я6 поета такий ритм був не завжди. Найбільша різниця між II й III стопами спостерігається у кінці 1950-х – 1961 рр. (64,6%). Наголошеність III стопи у деяких текстах складає 0% («Соняхи», «Осяяння», «Двадцятий прелюд»), особливо яскраво проявляючись у поемі «Демон» (на 42 рядки Я6 – 3 наголоси на III стопі – 7,1%). Серед віршів цього періоду виділяється сонет №12 «Вінка на березі юності» «Я повен мрій про велелюдну згоду...», в якому переважання Я6 над Я5 у структурі вольного ямба ще підкреслюється різкою чоловічою цезурою. Цей ритм для молодого поета був експериментальним:

Бо там, де я пройшов, удруге не пройду, ЯЯЯПЯ

В слідах моїх земля дуби підніме й трави, ЯЯЯЯЯ

І виплеснуть вони знов силу молоду ЯПЯПЯ

Під крила вечорів і під світань заграви [24, с. 104]. ЯПЯПЯ

Різниця у наголошеності стоп починає спадати у 1960-х рр. (36%). Поряд із нульовою наголошеністю III стопи («Щуче», «Повернення Хікмета», «Лошиця з дикими і гордими ногами...») спостерігається і її підвищення («Води із очерету хлюпавиця...», «Коли моя рука, то тиха, то лукава...», «Ніч Івана Богуна», «Учителю, уже ми вдвох з тобою...») і навіть переважання над II стопою («І є народ...»). Різке тяжіння до вирівнювання посилюється у 1970-х рр. (4,7%). У 1980-х рр. ритм остаточно вирівнюється, показуючи «золоту середину між традиційністю та архаїзаторством» [72, с. 119]. Ось так все частіше звучить Я6 у 1970–1980-х рр.:

Ліс в осені стояв. Дивився на райцентр. ЯПЯПЯ



Смолою синьою перекипало літо,	ЯЯППЯЯ
І дихала земля з прив'язаних люцерн,	ЯПЯЯПЯ
Прощався з літом джміль, марудив розджмеліто...	ЯЯЯЯПЯ

(«Ліс в осені стояв. Дивився на райцентр...») [34, с. 20].

Таким чином, традиційний ритм Я6 у М. Вінграновського відступає через постійне пониження II і постійне підвищення III стопи.

Також змінюється співвідношення між I та IV стопами, кожна з яких починає піввірші Я6. У юності поет понижує I стопу (58,8%), IV – повнонаголошена, у період «Атомних прелюдів» ці показники вирівнюються (81% і 92,5% відповідно), залишаючись на такому рівні і в 1960-х рр. (80,9% і 91,1%). Вирівнювання II і III стоп у 1970-х рр. органічно пов'язане зі змінами, що відбуваються і з сусідніми I і IV – I стопа ще більше зростає, IV – спадає (85,9% і 87,5%). Остаточне вирівнювання II та III стоп у 1980-х рр. впливає на IV (71,4%): після сильної чоловічої цезури посередині рядка другий піввірш не потребує посиленої наголошеності.

Ритмічно складні форми Я6 з 2–3 пірихіями підряд, зустрічаються у поета рідко. Вони можливі за нагромадження службових слів, що не наголошуються, і довгих (5–6 складів) самостійних слів. У поета вони рідко зустрічаються на I–II стопах і на IV–V стопах у рядках з «архаїчним» ритмом (сильна III стопа), частіше – на III–IV стопах за «традиційного» ритму:

Якби не глибина вселюдського страждання	ППЯЯПЯ
Співаєм тяжко так, що наче залюбки	ЯЯЯППЯ
Додому дітлашні вечірньосірогусо	ЯПЯППЯ
На краплю молиться всеокеанське море	ЯЯППЯЯ
Очима синіми вже золотіло літо	ЯЯППЯЯ

Виразний ритмічний експеримент засвідчує рядок Я6 з вірша «Бабунин дощ»:

І стежка в яблуках вже стежкоюяблуката [30, с. 356]. ЯЯПППЯ

Як правило, поет варіює у віршах різноманітні форми Я6, однак іноді витримує всі рядки в одній ритмічній формі. Наприклад, у вірші «Цю жінку я

люблю. Така моя печаль...» використовується повнонаголошена форма Я6. Довгі рядки з чоловічою цезурою – семантичний курсив (ідея любові як почуття, що викликає страх):

Цю жінку я люблю. Така моя печаль. ЯЯЯЯЯ

Така моя тривога і турбота.

У страсі скінчив ніч і в страсі день почав. ЯЯЯЯЯ

Від страху і до страху ця любовота [50, с. 18].

За М. Гаспаровим, «чим рідше поет звертається до 6-стопного ямба, чим екзотичніший для нього цей розмір, тим більш архаїзованим виявляється ритм цього розміру» [72, с. 120]. У М. Вінграновського ж ритм Я6 пов'язаний із частотою вживання ЯВ: у часи його розквіту (1950–1960-і рр.) ритм тяжіє до традиційності. Це зрозуміло: інтонація Я6 з дактилічною цезурою органічно доповнює інтонацію Я5, утворюючи «довгий ямб» з «переливанням» рядків. Архаїчний ритм Я6 з сильною паузою посередині рядка руйнував би плавне звучання, тому він переважає у час, коли ЯВ відступає під тиском Я4 і Я5 або у текстах ЯВ з формулою 6–5 («Я повен мрій про велелюдну згоду...», «Димів долинних вечорове стлище...»).

Ритм ЯЗ в поезії М. Вінграновського, досліджений на вкрай невеликому матеріалі, має двочленну структуру: наголошеність I і III стоп близька до 100%, II стопа у середньому значно слабша (табл. А20), однак в окремих випадках наголошена значно сильніше, ніж у поетів ХІХ і навіть ХХ ст., доходячи до 75% у вірші «До нас прийшов лелека...». З кожним новим текстом, укладеним ЯЗ, поет послаблює II стопу за рахунок активнішого використання ритмічної форми ЯПЯ («Червоний грім»), тож середня наголошеність стоп цього розміру падає (див. табл. А21):

Пропало десь далеко, ЯЯЯ Не міг же вовк летіти ЯЯЯ

Не видно вдень-вночі... ЯЯЯ Чи заєць перед ним? ЯПЯ

І плакав наш лелека ЯЯЯ Латаття лопотіти, ЯПЯ

З косою на плечі. ЯПЯ Летіти до хмарин? ЯПЯ

«До нас прийшов лелека» [30, с. 152]. «Червоний грім» [25, с. 116].

Для порівняння отриманих результатів до аналізу було залучено рядки ЯЗ у віршах, написаних Я4343 з клаузулами ЧЖЧЖ (табл. А22, А23). Загалом таблиця показує подібні результати ритміки ЯЗ, однак у ЯРЗ спостерігається пониження I стопи, натомість II стопу підвищено – через збільшення частки ритмічної форми з пірихієм на I стопі (ПЯЯ) і пониження форми з пірихієм на II стопі (ЯПЯ):

Хвоста розпушить курці сніг	Я4
I пожене за вітром,	ПЯЯ
Останні яблучка із ніг	Я4
Зіб'є із віт над світом [30, с. 336].	ЯЯЯ

Різниця між середньою наголошеністю I і III та II стоп у двох групах складає відповідно 41,7% і 32,5%. Це свідчить про згладжування ритмічної кривої ЯЗ у текстах Я4343.

У всіх текстах, написаних ЯЗ, спостерігаються легкі позасхемні наголоси на першій стопі, коли на місці метрично слабкого складу стоїть метрично подвійне слово. У короткому рядку обтяження відчутне:

Все, що косити мав («До нас прийшов лелека...») [30, с. 152].

Нам лиш літати небом («Далекими морями...») [30, с. 245].

У структурі ЯРЗ ЯЗ не показує таких обтяжень, оскільки полем авторських експериментів з ритмом виявляється Я4.

Ритм Я7 показує приблизно ті ж результати, що і ямб у текстах Я4343. Якщо згідно із законом регресивної акцентної дисиміляції, яка має діяти у кожному піввірші Я7, сильними мають бути другий і четвертий ікти Я4 і перший і третій ікти ЯЗ, тобто другий, четвертий, п'ятий і сьомий ікти [9, с. 235], то у поета всі ікти першого піввірша тяжіють до повнонаголошеності, рівного ритму, ритм другого піввірша – висхідний.

Найцікавіші зміни відбуваються у ритмічному профілі Я5 М. Вінграновського. Нагадаємо класифікацію видів ритму цього розміру: 1) тричленний альтернуючий, який відповідає закону регресивної акцентної дисиміляції – з сильними I, III і V стопами; 2) французький висхідний, за

якого II стопа така ж сильна або й сильніша за I; 3) англійський низхідний, за якого II стопа дорівнює III або сильніша за неї; 4) рівний, за якого перші три стопи наголошені приблизно однаково [8, с. 24–25; 72, с. 105–106].

За підрахунками Н. Костенко, в українській поезії 1960-х рр. «в ролі домінуючої виступає форма 3-членного альтернуючого ритму», згодом «підвищується акцентна насиченість рядків» за постійного послаблення четвертої стопи [108, с. 173]. За нашими спостереженнями, у поезії М. Вінграновського з кожним творчим періодом дійсно понижується IV стопа Я5, складаючи в середньому 38,0%. Понижується і середня наголошеність стоп: від 82,3% у юнацьких текстах до 77,5% у 1980-х рр. (табл. А24). Поет сприймає ритм Я5 як звичний і перестає посилено підкреслювати наголосами його сильні місця. Ритм перших трьох стоп Я5 у М. Вінграновського найменш урівноважений, змінюється від періоду до періоду і не співпадає з версифікаційними тенденціями свого часу.

Як уже було показано на матеріалі Я4 (с. 74–75), ритм розміру окремих віршів може відчутно відрізнятися від загальної картини ритміки. Фактично у кожному періоді своєї творчості М. Вінграновський дає зразки усіх видів ритму Я5, щоправда, із переважанням того чи іншого виду. Так, в юнацьких текстах поета зустрічається низхідний («Вона прийшла нестримно, ніжно, люто...»), рівний («Соняхи») і альтернуючий («І марю хижо в ночі ці весняні...») ритми Я5, однак французький висхідний виражений найбільш чітко. Загальна наголошеність другої стопи сягає 93,2%. Ось його звучання:

Ким нерозділене? Ти ж знаєш, я люблю!	Я6
Але такою вирною любов'ю,	ПЯЯПЯ
Що коло тебе, мила, не присплю,	ПЯЯПЯ
Я не присплю її, не заспокою [104, с. 107].	ПЯЯПЯ

(«Ти знаєш, що таке дороги?...»)

У період «Атомних прелюдів» частка рядків Я5 у структурі віршування різко зросла, поле для експериментів поета стало значно ширшим. Низхідний ритм Я5 у цей період виражений дуже слабо («Вона була задумлива, як

сад...», «Прелюд №13», «Юлії Солнцевій»), рівний – також («Ти зла, як дика груша при дорозі...»). Основне протистояння відбувається між альтернуючим («Осяяння», «Ви чуєте? Ви чуєте, він спить!...», «Ми підійшли до скирти, і впізнала...», «Саду», «Український прелюд», «Моєму морю», «Тост», «Двадцятий прелюд», «Проклятий прелюд») та висхідним ритмом Я5 (поема «Демон», «Дитинство», «За гай ступило сонце, і пішло...», «Елегія» («Зіходить ніч на витишений сад...»), «Тополя», «Вогненна людина», «Червоні рожі білою водою...»). Порівняймо:

Ви чуєте? Ви чуєте – він спить!	ЯПЯПЯ
Я жду вас, товариство, як епоху!	ЯПЯПЯ
Не дай вам Бог його в мені збудить...	ЯЯЯЯЯ
Не кваптеся, беріть мене потроху [24, с. 77].	ЯПЯЯЯ

і

Щоб повертався я на Україну	ПЯЯПЯ
Плугами чорнокрилим орать,	ЯПЯПЯ
І тополята в полі поливають,	ПЯЯПЯ
І поливати землю тополину [24, с. 87].	ПЯЯПЯ

Загальна картина ритму Я5 у цей період промовиста. Між I і II стопами дуже невелика різниця (82,8% і 82,5% відповідно). За сильної III стопи (87,6%) ритм виглядає скоріше висхідним, ніж альтернуючим.

У 1960-х рр. Я5 поета більше тяжіє до альтернуючого ритму (за незмінного показника III стопи II стопа менш наголошена від I на 1,6%) («Ніч Івана Богуна», «Води із очерету хлюпавиця...», «Дружиною мені приснились ви...», «Плач Ярославни», «Лошиця з дикими і гордими ногами...», «І є народ...», «Імператриця Варвара», «Учора ще я в цьому колі жив...», «Учителю, уже ми вдвох з тобою...», «Червоною задумливою лінією...», «Ще молодесенька. Навшпиньках не ходило...» тощо), ніж до висхідного («Ні! Цей народ із крові і землі...», «Б'ють в доміно – з ногами стіл ввігналі...», «Морським рибалкам», «Остання сповідь Северина Наливайка», «За літом літо, літо літо лове...»). З'являється невелика кількість текстів з

низхідним ритмом («Повернення Хікмета», «Вже небо не біжить тим синьо-білим бігом...», «Десь є там яр у глибині полів...», «Людина і ніч», «Це ти? Це ти. Спасибі. Я журюсь...») та рівним ритмом («Тринадцять руж під вікнами цвіло...», ПМФ «Качки летять! Марієчко, – качки...»).

У 1970-х рр. Я5 характеризується вирівнюванням перших трьох стоп (81,4% – 79,9% – 79,9%), хоча автор дає різні зразки ритму в окремих віршах. Нарешті, у 1980-х рр. I стопа понижується в той час, як виростають II і III, демонструючи висхідний ритм. Загальна картина ритму Я5 поета показує, за нашими підрахунками, рівність I і II стоп (81,7%) і більш високий показник для III (86,4%). Таким чином, за постійного коливання перших двох стоп упродовж всього поетичного шляху М. Вінграновського його Я5, хоч і не дуже промовисто, але тяжіє до висхідного ритму.

Із 15 можливих ритмічних форм Я5 поет використовує 10, серед яких найпоширеніші форма з пірихієм на IV стопі, повнонаголошена форма, «альтернуюча» форма ЯПЯПЯ, за нею – «висхідна» ПЯЯПЯ (разом – 80,8%) (табл. А25). Одночасне пониження сусідніх стоп Я5 зустрічається у митця дуже рідко: наприклад, форми ЯППЯЯ і ЯЯППЯ разом складають усього 1,5%.

Урізноманітнення ритму Я5 відбувається за допомогою сильних позасхемних наголосів в анакрузі – поряд з наголошеним першим іктом:

Брат спав, як і належить хліборобу («Стояла в травах ніч, і трави пахли літом...») [24, с. 50].

Сплять босі села в хаті на печі («Вже небо не біжить тим синьо-білим бігом...») [57, с. 53].

і ненаголошеним:

Цвів молочай. Посічкану солону («Цю жінку я люблю. Така моя печаль...») [50, с. 18].

Сплять горобці, і гори, і трава («За гай ступило сонце і пішло...») [24, с. 81].

На третьому ікті такі обтяження рідші:

Шмат сонця я, шмат радості і муки («Вогненна людина») [24, с. 20].

Чи, може, це шмат хліба, того хліба («Не маю зла до жодного народу...») [57, с. 13].

Найбільшу кількість обтяжень виявлено у вірші «Б'ють в доміно – з ногами стіл ввігнали...». З 20 рядків вірша дев'ять (45%) мають обтяження на першому складі:

Б'ють в доміно – з ногами стіл ввігнали.

Б'ють в доміно – світанок море п'є.

Б'ють в доміно – серця понапухали.

**Б'ють день. Б'ють ніч. Б'ють все життя своє** [30, с. 148].

Четвертий рядок вірша – ритмічно найважчий рядок Я5 у всій творчості поета: окрім усіх наголошених іктів, тут є три наголоси на метрично слабких складах ямба (першому, третьому і п'ятому), усі словоподіли співпадають з поділом на стопи. Ритм грає у вірші смислоутворювальну роль. За допомогою «нав'язливого» повтору автор намагається передати не лише різке, уривчасте звучання «кісточок» доміно, якими гравці в азарті ударяють об поверхню столу, але й отупляючу, деструктивну суть «биття» – насильства над людськими почуттями.

Позасхемні наголоси з'являються на метрично подвійних і на службових словах – якщо вони виділені паузами, логічним чи емпатичним наголосом:

Живу – назад. Я – Наливайко. Все («Остання сповідь Северина Наливайка») [30, с. 229].

Ми – ви і я – голубка й голубок («Танго–1945») [30, с. 347].

Ні! Мій народ не дим, не горевіз («Ні! Цей народ із крові і землі...») [30, с. 127].

Я5 поета засвідчує рідкісний випадок наголошення службового слова, що потрапляє на ікт:

І сходить і... і сходить наді мною

І Бог, і ти, і тиша, і душа.

(«Широка ніч, цвіркун над головою...») [47, с. 120].

і переакцентуації, що заборонена у класичній поезії – на I або на II стопі:

Діду Морозе, ніс нам холоди! («Новорічна заяча пісня») [30, с. 267].

Дванадцять рублів пенсії, коза («Баба Марта») [47, с. 77].

Іноді поет у рядку Я5 нагромаджує короткі фонетичні слова, які вкладаються у поділ на стопи:

Він мій, він я, він – світ в моїм чолі [30, с. 127].

(«Ні! Цей народ із крові і землі...»)

Ваш крик, і крок, і кров для мене гине («Чорна райдуга») [57, с. 47].

У творі «Ніч Івана Богуна» автор розбиває такий рядок у стовпчик на 4 підряддя по межі синтаксичних конструкцій – з метою посилення емоційної напруги: «Болиш? / Боли ж! / Боли, / бо лине крик» [30, с. 188].

Двічі в Я5 поета зустрічається дієреза:

В манері *рок-н-ролівського* стилю («Щуче») [30, с. 305].

На *центр* серця в плинучих літах («Під темними вітрилами ночей...») [30, с. 234].

Нестандартні рішення в Я5 для поета увиразнюють смислові відтінки окремих текстів («Б'ють в доміно – з ногами стіл ввігнали...»), «Ні! Цей народ із крові і землі...», «Чорна райдуга»). Вони здебільшого характерні для поезії М. Вінграновського кінця 1950-х – початку 1960-х рр.

Серед усіх КЛ розмірів у творчості М. Вінграновського ямби найяскравіше і найповніше засвідчують гнучкість його вірша, що підкреслює високу емоційність поетичної тканини, «переливання» настроїв; широкі можливості ритмічного розмаїття, що включають в себе: поєднання на одній площині тексту рядків та фрагментів різних віршових розмірів, строфічних і астрофічних утворень, римованого і білого вірша з невпорядкованими клаузулами, нагнітання ліричної напруги за допомогою повторів.

Ямбічні розміри М. Вінграновського характеризує різний ступінь ритмічної постійності. Він найвищий у Я4 і Я3 поета, в той час як найбільш використовуваний Я5 і Я6 як розмір-супутник показують коливання між



різними видами ритму. Упродовж творчого шляху митця середня наголошеність стоп всіх ямбічних розмірів падає, оскільки поет впевнено відчуває ритм, і не відчуває потреби додатково підкреслювати його за допомогою сильних місць у рядку. Разом із помірним використанням позасхемних наголосів це позначається на легкості поетового вірша. Послідовне використання в окремих текстах сильних обтяжень на слабких місцях рядка і ритмічних форм, які суперечать домінуючому виду ритму ямбічних розмірів, є семантично значущим і належить до сфери поетового експерименту.

### **2.1.2. Хореїчні розміри у творчості М. Вінграновського**

Порівняно з ямбічними розмірами хореїчні поет використовує значно менше. Їхня частка складає лише 14,2% рядків у структурі КЛ форм і постійно коливається (табл. А10).

Невелику кількість хореїчних віршів автор компенсує використанням семи розмірів. Серед них – чотири рівностопні розміри (Х3, Х4, Х5, Х6ц) і три різностопні: неурегульований ХВ, урегульовані Х4343 і Х5151. Окрім того, хореїчним розміром (Х4) поет написав свою найбільшу і чи не найвідомішу монометричну композицію – вірш «Гайявата» (124 рядки).

Найбільше текстів хореєм поет написав у 1960-і рр., а в 1980-х рр. використав найбільшу кількість хореїчних розмірів (п'ять), враховуючи урегульовані різностопні розміри, до яких раніше не звертався (табл. А11).

З-поміж хореїчних віршів поета виділяються декілька текстів, укладених рядками різної довжини. До них ми застосовуємо ті ж принципи ідентифікації, що й до ямбічних розмірів. Тож вірші «Її ім'я», «Даленіє вечір в бабиному літі...», «Сестри білять яблуні в саду...» і «Теплий дощик-срібнопад...», які укладені строфами з різним метричним малюнком, визначаємо як строфічний ХВ, астрофічний вірш «Лийся піснею у даль золотооку...» – як ПМФ Х5–ХВ, вірш «Скаче полем...» – як ПМФ ХР3–ХВ.

Найбільш використовуваним хореїчним розміром у М. Вінграновського є Х5 (20 текстів / 287 рядків) – 54,1% / 43,1%. На другому місці – Х4 (6 текстів / 206 рядків) – 16,2% / 31,0%. ХВ (4 тексти / 59 рядків) – на третьому місці (10,8% / 8,9%). Картина розподілу хореїчних розмірів нагадує поетові ямби: найбільше рядків так само укладено Х5 і Х4, однак, на відміну від ямбів, хореїчні ПМФ поступаються усім розмірам (окрім Х3) і складають 5,4% творів / 3,5% рядків (табл. А26, А26-1).

**П'ятистопний хорей** залишається найбільш вживаним хореїчним розміром М. Вінграновського у юнацький період, у кінці 1950-х – 1961 рр., 1970-х і 1990–2000-х рр. У 1960-х рр. він поступається Х4, у 1980-х рр. – експериментам з ХРЗ. Поет розробляє «власне літературний» тип цього розміру, що, за спостереженнями Н. Костенко, «ввібрав у себе гнучку варіативність народних ліро-епічних джерел» [108, с. 183]. На відміну від Я5, у віршах, написаних Х5, метричні вставки інших хореїчних розмірів (Х6) зустрічаються лише у двох текстах («Батькова пілотка», «Забриніло – і незчувсь, як відбриніло...»), а ефект усіченого рядка не використовується.

У семантичному ореолі Х5 виділяють декілька забарвлень: «Ніч, Пейзаж, Любов, Смерть (що торжествує або долається) і Дорога» [66; 186], елегантність, якої поети дотримують («Голосіївська осінь» М. Рильського) і не дотримують (О. Теліга) [64; 108]. Перші спроби Х5 у М. Вінграновського – мініатюри «Я піснями шлях тобі устелю...» і «Лийся піснею у даль золотооку...» (1955) – цілком відповідають тематиці його інших юнацьких віршів – це радісне вітання життя, юності, творчих сил, почуття любові до світу. Надалі барви Х5 поета змінюються. У 1956 році М. Вінграновський працює над драмою-феєрією «Осінні чари», частину якої пише рідкісним для цього жанру білим Х5. У планах поета було зобразити горе закоханих, метаморфози, які відбуваються з героями [103, с. 151], що може свідчити про вплив «Лісової пісні» Лесі Українки [162, с. 304]. Таким чином, «радісна» семантика Х5 поета змінюється барвами «осінь», «сум», «дивовижне». У вірші «Батькова пілотка», що з'являється за 2 роки до написання

«Голосіївської осені», простежується елегійне забарвлення розміру (осінній пейзаж, спогад ліричного героя). Ці основні барви (сум, пейзаж, незвичайна ситуація) у різних поєднаннях визначають семантику інших текстів поета: «сум» і «пейзаж» – у віршах «Може бути, що мене не буде...», «За селом, за посірілим тином...», «Позахолодало на ріллю...», «Зазимую тут і залітую...», «Ворон», «Довго-довго давнє літо давніло...», «Забриніло – і незчувсь, як відбриніло...», «Понад лугом сіра сірячина...», «сум» і «жінка» – з пейзажем («Обнімає ніч зорю за плечі...», «Марія») і з натяком на нього («Що сама тоненька, як бриндуша...»). Барви «пейзаж» і «дивовижне» зустрічаються у творах для дітей «Озирались маки: що таке?...», «Перепеленят перепелиці...», «Отакого літа ще не мали...», «Розкажу тобі я ще й про те...», а також у вірші «Перша колискова» («Спи, моя дитино золота...»). Таким чином, Х5 М. Вінграновського має традиційну семантику, і поет послідовно розвиває її.

За К. Тарановським, у Х5 закон регресивної акцентної дисиміляції вступає в конфлікт з законом висхідного зачину [187, с. 275], і результатом часто стає ритмічна структура, що нагадує «французький» варіант Я5 – з сильним другим, третім і п'ятим іктами (Дж. Бейлі) [8, с. 34]. За переважання такого ритму Х5 у поезії М. Вінграновського зустрічаються тексти з «архаїзованим» ритмом, коли наголошеність І стопи вища за 60% і ІІІ стопа сильніша за ІІ [72, с. 113] («Її ім'я», «Перша колискова», «Сестри білять яблуні в саду...»). Також поет випробував ритм, за якого І стопа понижена, а ІІІ сильніша за ІІ, тобто протягом перших трьох стоп наголошеність зростає («Перепеленят перепелиці...», «Марія», Х5 у ПК «Ти бачиш: попід часом, попід віком...»).

У ХХ ст. відбувається боротьба між першим і другим іктами Х5 – послаблення одного і посилення іншого і навпаки. У Х5 М. Вінграновського вона виявлена слабо (табл. А27), оскільки ІІ стопа завжди набагато сильніша за першу (на 25,6% у юнацьких текстах, на 21,9% у період «Атомних прелюдів»), з плином часу ця амплітуда лише збільшується, досягаючи



Веде щастя молоденьке U– –UUU–U

Веде щастя попід гору, U– –UUU–U

Від лиману полинами [30, с. 321]. UU–UUU–U

Вплив народної пісні у «Гайяваті» можна вбачати і в тяжінні до симетричного поділу 8-складового рядка X4 з постійними жіночими закінченнями на дві групи 4+4, що відзначено у 81 рядку (65,3% тексту) у 9 варіаціях словоподілів (табл. А31).

Серед українських літературознавців існують дві прямо протилежні точки зору на метрико-ритмічні особливості «Гайявати». На думку Т. Салиги, твір М. Вінграновського має збіг з поемою Г. Лонгфелло «тільки в гімні життю, природі, людині, а не в формальних ознаках чи лініях сюжетів» [157]. В. Моренець же вважає, що ритміко-інтонаційна будова твору М. Вінграновського «свідомо взорована на славетний твір Лонгфелло» [133, с. 132]. Справді, митець не випадково обрав ім'я головного героя твору і віршовий розмір, отже, білий X4 з жіночими клаузулами асоціювався у М. Вінграновського саме з духом народної творчості, української та іноземної, що живила романтичну поему Г. Лонгфелло. Тож можна погодитися з Н. Костенко у тому, що випадки застосування X4 у 1960-х рр. – «це, як правило, стилізації певної жанрової манери <...>» [108, с. 180], уточнивши: вірш М. Вінграновського «Гайявата» попри фольклорні та літературні впливи самотній, адже створює міфологізовану картину життя українського народу.

В інших текстах, таких як «Іде кіт через лід...» і «Сміхота, сміхота...», теж спостерігається вплив народної пісні на X4 М. Вінграновського. Про це свідчить строфіка й римування (парно римовані дистихи віршів), спорадичні внутрішні співзвуччя і цезурне усічення X4 на 1 склад, через що рядок звучить як An2 [див.: 66, с. 379]:

Іде кіт через лід U– – || UU– або UU– || UU– (An2)

Чорнолапо на обід [30, с. 248]. UU–UUU–

Сміхота, сміхота, UU– || UU– (An2)

Засміялась, та – не та [32, с. 12]. UU–UUU–

У той же час поет порушує принципи побудови фольклорного тексту, використовуючи віршове перенесення:

Лампачу насушим – шифер

На Привозі десь в Одесі. («Гайявата») [30, с. 319].

Коли чує він: зима

Його біла підзива. («Іде кіт через лід...») [30, с. 248].

і позасхемні наголоси («Іде кіт через лід...»):

Ти чого йдеш через лід –U–UUU–

І пішов кіт через лід [30, с. 248]. UU–UUU–

X4 М. Вінграновського виразно засвідчує альтернуючий ритм (табл. А29), II і IV стопа є константами, порівняно з ними I й III стопи дуже слабкі. «Вірш ніби коливається між цими двома точками опори, і це коливання майже симетричне» [189, с. 58]. Це зумовлює використання відповідних ритмічних форм (табл. А32).

У межах такого ритму автор все ж допускає різні ритмічні рішення, що стосуються співвідношення наголошеності слабких стоп. У 1960-х рр. вони показують приблизно однаковий результат, у 70-х рр. ХХ ст. автор найбільше понижує I стопу – до 25% – і підвищує III, ще через десятиліття підвищує наголошеність обох слабких стоп, роблячи I стопу сильнішою за III. Тож на відміну від інших двоскладових розмірів, середня наголошеність X4 не знижується, а зростає.

**Тристоронній хорей** поет використав лише один раз в своїх юнацьких текстах у 16-рядковому астрофічному вірші з чергуванням жіночих та чоловічих закінчень «Поле моє, поле...»:

Поле моє, поле, –U–U–U Не любив нікого UU–U–U

думи золоті... –UUU– і любить не міг... UU–U–

Не любив ніколи UU–U–U О, прощань тривога UU–U–U

Так ще у житті, –UUU– і пшениць усміх... [103, с. 157] UU–U–

Цей розмір не можна назвати широковживаним в українській поезії ХХ століття. За підрахунками Н. Костенко, він найактивніше використовувався у 1940-і та 1950-і роки, однак серед хореїчних розмірів сильно поступався Х4, Х5, ХРЗ і конкурував лише з Х6 [108, с. 53]. Чи не найчастіше до цього розміру звертався В. Сосюра, тож імовірно, що саме його тексти стали зразками для юного поета. У М. Вінграновського зустрічаються майже всі змістовні асоціації ХЗ, визначені М. Гаспаровим на матеріалі російської поезії XVIII–XIX ст. і присутні у творчості В. Сосюри (за винятком асоціації «смерть»): сум, шлях, вечір, пейзаж [66], а також подібні ритміко-синтаксичні формули. Основна ж відмінність ХЗ М. Вінграновського полягає у ритмі (табл. А33), його тристопнику притаманний альтернуючий ритм, а не висхідний, як у старших поетів (І. Франко, М. Рильський, В. Сосюра). За такого ритму I стопа сильніша за II, що зумовлене найбільш активним використанням третьої ритмічної форми з пірихієм на другій стопі. Порівняно з ним ХЗ у вірші «Жив на світі чоловік...», що укладений різностопним Х4343, показує зовсім інший тип ритму – різко висхідний. Це обумовлене переважанням однієї ритмічної форми ХЗ, в якій I стопа слабка (її наголошеність у вірші складає всього 7,7%), а II – сильна (табл. А34).

**Шестистопний хорей** також з'являється у М. Вінграновського в юнацькому віці (у складі ПМФ «Думам» і у вірші «Хай розкаже вітер...»). Поет звертається до нього і пізніше, але рідко: у віршах «Зупинилась тиша, тиха і не збудна...» і «Даленіє вечір в бабиному літі...» (останній визначаємо як ХВ з метричним каркасом Х6ц).

Автору не вдається послідовно витримати Х6ц з жіночою цезурою у 100% рядків у жодному тексті, окрім вірша «Думам». Ритмічні перебої виникають через:

1. Вставки Х5, що перетворює Х6ц на ХВ 6–5 («Даленіє вечір в бабиному літі...»).

2. Вставки X5 і X6 без цезури, а також варіювання жіночої і дактилічної цезури і цезурне перенесення («Хай розкаже вітер...»):

Що пливем незнані ми, || як зоря невивчені, UU–U–UU || UU–U–UU

В мріях, лиш у мріях, || без чужих прикрас... –UUU–U || UU–U–

У дороги сизії, || як думки нескінчені, UU–U–UU || UU–U–UU

І лиш батько, мати, || вітер знають нас [103, с. 165]. UU–U–U || –U–U–

або варіювання жіночої, дактилічної і рідкісної чоловічої цезури, як у вірші «Зупинилась тиша, тиха і незбудна...»:

Не спинись лиш ти, любове моя трудна UU–U– || U–U–U–U

Трудним світом білим падай, але йди. –U–U–U || –UUU–

і

Проглядають ранки, проглядають ночі UU–U–U || UU–U–U

В голоді і холоді проглядають нас. [57, с. 77] –UUU–UU || UU–U–

X6ц підказує асоціації з хрестоматійними зразками української лірики:

«Яблука доспіли, яблука червоні...» М. Рильського, «Подивилась ясно, – заспівали скрипки!..» П. Тичини, поезіями В. Сосюри «Ластівки на сонці, ластівки на сонці», «Розтулило сонце золоті повіки...», а також віршем «Садом я блукаю тихою ходою...» з ремінісценціями, які відсилають до твору М. Рильського [162, с. 301]. Вірші М. Вінграновського мають ті ж елегантні настрої, так само проникнуті інтимними почуттями роздуму й печалі. Ранній вірш «Хай розкаже вітер...» свідчить, що у попередників були позичені окремі образи і дактилічна цезура. Пор.:

Чи мені це здалося, чи мені приснилося, UU–U–UU || UU–U–UU

Чи мені привиділось у вечірню синь, UU–U–UU || UU–U–

Що пливем незнані ми, як зоря невивчені UU–U–UU || UU–U–UU

[103, с. 165].

з віршем В. Сосюри «Щось мені згадалося, що давно одснилося...»:

Щось мені згадалося, що давно одснилося, –U–U–UU || UU–U–UU

наче поміж вітами молодість з'явилася, UUUU–UU || –UUU–UU

мов іду з тобою я берегом Дніпровим UU–U–UU || –UUU–U



юнаком задуманим, ніжним, чорнобровим. UU–U–UU || –UUU–U

[181, с. 408]

У ритмічному аспекті поезії М. Вінграновського істотно відрізняються від творів старших поетів. Автор відчутно послаблює наголошеність I стопи Х6ц (у юнацьких текстах – 20,5%) і посилює другу (92,3%) (див. табл. А35). Ні у М. Рильського, ні у В. Сосюри, ні у жодного з російських поетів [72, с. 123] не спостерігається такої великої амплітуди. У 1960-х рр. середня наголошеність стоп Х6 незначно зростає порівняно з юнацькими текстами: поет дещо послаблює II стопу, але відчутно посилює I. Утім, нечасте звертання поета до цього розміру не дає змоги визначити тип ритму Х6, найбільш характерний для його творчості.

**Хорей вольний** присутній у структурі віршування поета у період «Атомних прелюдів» («Її ім'я»), у 1960-х рр. («Даленіє вечір в бабиному літі...»), «Сестри білять яблуні в саду...») і 1980-х рр. («Теплий дощик-срібнопад...»). Загальна структура ХВ подана у табл. А36, однак у кожному тексті вона неповторна. Розглянемо ці твори детальніше.

Вірш «Її ім'я» укладений строфічним вольним хореем з метричним каркасом Х5 за участі Х6. Перша строфа має найбільш вибагливий метричний малюнок – 5752. З наступних 8 строф вірша 2 катрени й дистих написані лише Х5, 5 катренів – Х5 і Х6 у різних варіаціях: 5655 (двічі), 5566, 6655, 5565. ХВ належить до уніфікованого типу 5–6.

Поет експериментує з ритмом, вводячи в текст багатоскладові (4–5 складів) слова і використовуючи сильні паузи всередині рядка. Четверта строфа вірша «Її ім'я», у якій йдеться про переломний момент у житті героя, складається з односкладних дієслівних речень (по 3 у кожному рядку):

Наздогнало. Обхопило. Глянуло.	ПХПХХ	Х5
Прокляло. Простило. Обняло.	ПХХПХ	Х5
Засмутилося. Задумалось. Поганило.	ПХПХПХ	Х6
Випросталося. Звело. І – повело! [30, с. 125].	ХППХПХ	Х6

Поєднання «стовпчика» і «східців» як особливих типів графіки у першій строфі і «східцями» записаний останній рядок вірша «Так уже випростуємось ми!», що вибивається з уніфікуючої графіки решти строф, підкреслює емоційний стан ліричного героя, що мусить утвердити «її ім'я», йдучи від легкого бездумного життя до вивищення власного духу. За власним зізнанням поета, цей вірш став його реакцією на російськомовне оточення на київській кіностудії [59, с. 310]. Можна припустити, що вживання ХВ у розмові про мовне питання було підказане віршем В. Маяковського «Долг Украине».

Вдруге й востаннє у своїй творчості поет звертається до ХВ з формулою 5–6 у вірші «Сестри білять яблуні в саду...». Звертає на себе увагу структура тексту – три строфічних утворення, кожне наступне з яких зменшується на рядок (4–3–2). На формальному рівні підкреслено смислову низхідну градацію – зменшення родини, що складається з батька, матері й дочок. У першому чотирирядковому строфоїді зображена вся родина. У другому, трирядковому, – мати й батько, в останньому – лише матір.

Іншу формулу – ХВ 6ц–5 – має поезія «Даленіє вечір в бабиному літі...», в якій інерція Х6ц переривається рядком Х5. Структуру вірша для дітей «Теплий дощик-срібнопад...» визначимо як ХВ 4–3. Особливістю цього тексту є перший рядок другої строфи, що містить звуконаслідування і читається як три односкладові слова:

Льоп-люп-ляп	---	1-склад.
В гусака з-під лап –	-UUU-	X3
При такому ляпі-льопі	UU-U-U-U	X4
Лапи не болять! [58, с. 5].	-UUU-	X3

У віршознавстві такі стопи умовно називаються «односкладовими» і не мають чітко визначеного статусу [див.: 70, с. 126]. Через хореїчний зачин рядок, заповнений такими словами, гармоніює з метричною інерцією хорей.

Експерименти М. Вінграновського з **різностопним хореем** зустрічаються вкрай рідко. Перша спроба поета укласти поезію ХРЗ припадає

на юнацький вірш «Скаче полем...» (1955), однак розмір послідовно не витримано: дві семирядкові строфи відрізняються за метричним наповненням (4454442 і 4454422) і змінюються чотиривіршем 4242. Тому визначимо цю структуру як ПМФ ХРЗ–ХВ. Очевидно, чергуванням довгих і коротких рядків автор хотів передати галоп «лихого» (баского) коня.

У 1980-х рр. поет використовує два інші різновиди ХРЗ. Розмір Х4343 із закінченнями ЧЖЧЖ зустрічаємо у вірші «Жив на світі чоловік»:

Жив на світі чоловік

З іменем НЕ ЗНАЮ.

– Ти томатний любиш сік?

– Та хіба я знаю... [52, с. 6].

Жартівливі діалоги з відтінком абсурду, укладені цим розміром, цілком відповідають його семантиці, зв'язку з піснею (М. Гаспаров) [66, с. 386]. Відповідний Х4343 13-складовий (7+6) народний вірш в українській літературі використовується у співомовках С. Руданського («Вір не вір, а не кажи: “Брешеш”», «Оливо не вадить», «Окуляри», «Еге, гай», «Скільки душ?», «Чуприна» тощо). Окрім того, пригадується англійська поезія-небилиця «There was a crooked man», відома радянському читачеві у перекладі К. Чуковського: «Жил на свете человек / Скрюченные ножки, / И гулял он целый век / По скрюченной дорожке...» [141, с. 149].

Для вірша «Я сьогодні не прийду додому» поет обирає дуже незвичайний різностопний розмір – Х5151:

Я сьогодні не прийду додому – Х5

Де я? Х1

Я сьогодні в Київ не прийду – Х5

Де я? [30, с. 360]. Х1

Таке сполучення середніх і коротких хореїчних рядків руйнує метричну інерцію Х5, що дозволило М. Сулімі говорити про верліброву техніку цього вірша [184, с. 67]. За нашими спостереженнями, в історії української поезії такий розмір більше не зустрічається.

М. Вінграновський досить стримано користується хорейми, і найбільше пише ними з кінця 1960-х рр., завважаючи їхню пісенну семантику. Х4 з'являється у поета разом з народнопісенною силабікою і зазнає її впливу, що насамперед виявляється у симетричній будові рядка і профілі наголошеності. Вірші, написані рідкісними хорейними розмірами, залишаються даниною літературній традиції або постають як одиничний експеримент, що підтверджується нестійким проявом ритмічних особливостей.

### **2.3. Метричні й ритмічні особливості трискладових розмірів у поезії М. Вінграновського**

Трискладові розміри у поезії М. Вінграновського розроблені значно менше, ніж двоскладові. Вони репрезентовані невеликою кількістю творів і форм, що загалом є характерним для української версифікації ХХ ст. [108]. Утім, найбільш ранні поетичні спроби митця були пов'язані саме з трискладовими розмірами, про що свідчить добірка юнацьких віршів і листів, вперше опублікованих у 2008 році у журналі «Київ». Перші вірші М. Вінграновського зі шкільного зошита (березень – квітень 1955 року) з заголовком «Воспоминания» написані тристопним анапестом: «Молодість», «Я чекаю», «Ти взяла моє серце рукою...», «Тобі». Також у добірці є різностопний анапест А4343, яким укладено вірші «Очі твої», «Моє серце – це слово ліричне, лунке...» і фінальний катрен ПМФ Х6ц–Ан4343 «Думам». У травні цього ж року з'являється дактиль: різностопний Д4343, яким укладено вірш «Марево біле, марево біле...» і тристопний – «Чекаю». У цей же час поет випробовує свої сили у ямбах і хорейх (7 текстів), однак пропорції за кількістю рядків явно нерівні. У добірці з 16 поетичних текстів зошита, що складають 241 рядок, співвідношення двоскладових і трискладових розмірів промовисте: 28,6% проти 71,4%. Деякі тексти, укладені двоскладовиками, мають характер ліричного фрагмента, а кожен вірш, написаний трискладовим розміром, є закінченим цілісним ліричним

висловлюванням. В анапестичних і дактилічних текстах митець переживає своє юнацьке кохання і дорослішання (1955 року поет закінчив школу, що знайшло своє відображення у тексті «Марево біле, марево біле...»). Надалі ж частка трискладових розмірів у його творчості падає: серед віршів у листах до Світлани 1956–1957 рр. немає жодної МК, натомість з'являються нові, більш складні і цікаві форми: ДРЗ і АнРЗ разом з дольником у ПМФ Д4343–Дк4343 («Буду я завжди, кохана, з тобою...») і Ан4343–Дк4343 («Розтривожені крила північного сна...»), надзвичайно рідкісний в українській поезії вольний дактиль (ДВ) в унікальній ПМФ ДВ – верлібр («Грудень, як вовк, притулився до тіла...»), ПМФ АнРЗ–Дб у чотирирядковій мініатюрі «Над гуртожитком вітер догойдує зорі ранково...». Окремо слід згадати «поганий вірш» [103, с. 163] – одну з перших двох поліметричних композицій поета «Здрастуй, здрастуй... Живий і здоровий...», що її перша частина (4 катрени) написана АнЗ (див. розділ 3.7).

На матеріалі трискладових розмірів у юного М. Вінграновського уже можна робити певні висновки про версифікаційну еволюцію поета. Менш ніж за рік він відмовляється від дактилічних та анапестичних МК, комбінуючи в нових своїх текстах КЛ та НКЛ розміри, а також створюючи свої перші дольники на основі анапеста. Серед причин цієї зміни найбільш імовірно видається зміна культурного оточення. Як відомо, 1955 року М. Вінграновський вступив до Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, де на талановитого юнака звернув увагу О. Довженко. Забравши М. Вінграновського на свій курс до Всесоюзного державного інституту кінематографії (м. Москва), митець встиг не лише відкрити для нього світ кіно, але й познайомив з творчістю видатних поетів ХХ ст. (П. Неруда, Ф. Г. Лорка, В. Маяковський) [48].

Частка трискладових МК складає 28,6% від усієї кількості написаного у зошиті й листах до Світлани (разом з ПМФ і ПК ця частка зростає до 38%). Надалі, у період написання поезій, більшість яких увійшла до першої книги поета «Атомні прелюди», трискладовими розмірами було укладено

приблизно таку ж кількість поезій (вісім), але більше рядків (186 в МК), утім, їхня частка у віршуванні цього періоду значно нижча і становить 8,8% (табл. А38). У цей час дактиль відсутній в МК і зустрічається лише як частина поеми «Демон» (це єдиний випадок включення дактиля в ПК поета), натомість з'являється амфібрахій, представлений чотиристопним розміром, в анапестичних МК зникає АнРЗ, але вперше з'являється Ан4 («Не чіпай наші сиві минулі тривоги...»), «Слово димаря» тощо) і АнВ («Ленінградє, алло! Гей, алло-розалло, Ленінградє...»), а також форма, яку можна трактувати як поліметрію в межах анапеста – сонет «Сікстинська Мадонна», що відкриває першу книгу митця.

У 1960-х рр. трискладовики поета вперше представлені всіма трьома метрами: є ДЗ, Амф4, АнЗ, Ан4, вперше з'являється вольний амфібрахій (АмфВ), поет знову звертається до АнРЗ (табл. А37). У 1970-х рр. М. Вінграновський зберігає ДЗ, Амф4, Ан4 і АнРЗ, додаючи Ан2. Після цього дактиль зникає з версифікаційної палітри поета – у 1980-х рр. трискладові розміри репрезентовані АмфРЗ (вперше), Ан4 і знову АнВ. Після 1980-х рр. трискладовики представляє лише один невеликий вірш «Ненадійне ніщо, ні в дощах, ні в снігах...» (записаний поетом Л. Талалаєм, вперше опублікований у книзі вибраного «На срібнім березі...» (2014) [51].

Таким чином, у ранніх віршах і у віршах кінця 1950-х – 1961 рр. було використано по 4 розміри, у 1960-х рр. – 6 розмірів, у 1970-х рр. – 5, у 1980–1989 рр. – 3, далі – 1. Як бачимо, поет ішов від наростання кількості використаних трискладових розмірів до її спадання, в той час як їхня частка у структурі поетового віршування знижувалася до кінця 1960-х рр. (3,5%), а в 1970–1980-х рр. зросла через загальне кількісне згасання поетичної творчості М. Вінграновського (див. табл. А38).

Співвідношення трискладових метрів у структурі віршування поета за періодами творчості і загалом наведена у табл. А39. Найпопулярнішим з них для митця завжди залишався анапест – з огляду на кількість написаного і кількість використаних розмірів – 7 (проти 2 дактилічних і 3 амфібрахічних)

(див. табл. А40). Анапестичні МК складають 62% усіх МК поета, написаних трискладовиками. У юнацьких віршах і віршах до 1961 року ця частка була приблизно такою ж, у 1960-х рр. вона падає найнижче – до 52% і залишається на тому рівні в наступне десятиліття – час, коли поет користувався трьома метрами. Після цього у 1980-х рр. зникає дактиль, за ним – амфібрахій, і частка метра зростає до 100%.

У МК 1950–1980-х рр. дактиль і амфібрахій ніби виключають одне одного зі структури віршування: в юнацьких віршах амфібрахій відсутній, натомість він, на відміну від дактиля, зустрічається у віршах кінця 1950-х – 1961 рр., де має найвищу частку за все творче життя поета. У 1960-х рр. амфібрахій вдвічі переважає дактиль, у наступне десятиліття дактиль відсуває амфібрахій, залишаючись другим після анапеста метром. У 80-х рр. ХХ ст. залишаються лише два метри, причому амфібрахій зростає порівняно з попереднім десятиліттям.

У табл. А41 подано відомості, в який час М. Вінграновський найбільше писав тим чи іншим метром. Для різних метрів це пора ранніх спроб або час «Атомних прелюдів». Після цього частка трискладових МК спадає. Найяскравіше цю ситуацію ілюструє амфібрахій. Написавши 47,1% всього амфібрахічного доробку у кінці 1950-х – на початку 1960-х рр., поет з кожним новим десятиліттям приділяє йому менше уваги. Дактиль і анапест показують коливання. В юності поет пише анапестом 27,6% своїх МК, у період «Атомних прелюдів» ця частка трохи зростає, у 1960-х рр. різко падає, потім знову трохи зростає, а з 1980-х знову падає. Створюючи понад половину (57,7%) дактилічних МК в юності, поет у 1960-х рр. різко знижує цей показник, однак в останнє для дактиля десятиліття пише 27,6% МК. Якщо розглядати всі МК на основі трискладових розмірів разом, то найбільша їхня частка написана у кінці 1950-х – на початку 1960-х рр. Натомість у ПК цього часу трискладовики присутні, але використовуються чи не найслабше порівняно з іншими метрами і мають найбільшу частку у 1980-х рр. і в 1955–1957 рр.

Якщо у ПК поета трискладові розміри були обов'язковим елементом від початків його творчості до кінця 1980-х рр., то у ПМФ вони найактивніше представлені у віршах 1950-х – 1961 рр. Із 1960-х рр. їхня частка зменшилася – М. Вінграновський згорнув ПМФ КЛ–НКЛ і НКЛ–КЛ. Надалі у його поезії зустрічається тільки 2 ПМФ, і вони утворені лише КЛ розмірами: Аn4 і Аn4цн1 (диптих «Повернення до Львова»).

Розглянемо метричні особливості трискладових розмірів детальніше.

**Дактиль** у творчості М. Вінграновського – найменш використовуваний трискладовий метр. У МК він представлений усього двома розмірами – Д3 та різностопним Д4343. Обидва зустрічаємо у юнацьких віршах поета («Чекаю» і «Марево біле, марево біле...» відповідно). Надалі поет використовуватиме лише тристопний різновид – у МК («Ластівко біля вікна...», «Скіфська колискова») та ПК («Коліскова Землі» у складі поеми «Демон»). Чотиристопний дактиль зустрічається у складі ПМФ Д4–Дк4 («Сиві могили в зеленому полі...»), Д4–Дк3 («Триста ночей я губами квітчав...»), Дк4–Д4 («Совість моя, говорити хочу!...»). Невисока активність поета у дактилі позначається і на характері його дольника: з 14 Дк3 поета лише один має дактилічну анакрузу – вірш «Канни».

Схильний до увиразнення поетичного полотна, автор у дактилічних текстах вдається до таких прийомів, як варіювання анакрузи, усічення довжини рядка, використання цезури і вставки дольникових рядків.

Варіювання анакрузи змінює віршовий розмір. Так, збільшення її на 1 склад перетворює Д3 в Амф3 (вірш «Чекаю...»):

Спека у серці жагуча, Д3

В серці палаюча мла... Д3

Глянь, який холод колючий, Д3

А... ти ж у кофтині прийшла [104, с. 181]. Амф3

Усічення довжини рядка вперше було використане поетом у ДР3 у вірші «Марево біле, марево біле...». Строфа Д4343 набуває вигляду Д4342:

Хоче припасти до квіток вустами, Д4



Спокій і силу вдихнуть. ДЗ

Серце моє розцвітає піснями. Д4

Вишні цвітуть! [104, с. 180]. Д2

Далі цей прийом використано і в рівностопному ДЗ. Так, останню строфу «Колискової Землі» поет завершує рядком Д2:

Люлі, Америчко, люлі, ДЗ

В вічні полинемо сни. ДЗ

Двадцять столітьок сниться ДЗ

Світ без війни [24, с. 32]. Д2

Погоджуючись з думкою К. Вишневського, що перебої ритму «несуть більш емоційні і експресивні відтінки, ніж семантичні чи жанрові» [23, с. 92], спробуємо, залучивши більш широкий літературно-мистецький контекст, показати, що перебіг може мати і семантичний відтінок. Насамперед це стосується перебою у «Колисковій Землі» – завершальній частині поеми «Демон». Це найбільший за обсягом твір поета (298 рядків) і найбільш грандіозне втілення його антимілітаристських настроїв. «Демон» входить у більшість книг вибраного, які М. Вінграновський упорядковував самостійно.

Поема вперше була надрукована у книзі «Атомні прелюди», в якій завершувала композицію першого розділу книги «Світ без війни». Принагідно слід зауважити, що під такою назвою митець створив і свій перший кіносценарій, чимало образів з якого перегукуються з поетичними образами віршів «Атомних прелюдів». У цей час М. Вінграновський уже здобув всесоюзне визнання як виконавець головної ролі у фільмі О. Довженка «Повість полум'яних літ», в якому запам'ятався в образі солдата, що засіває рідну ниву. Схожий образ «мирного солдата», навіяний подібністю Рафаелевої Богоматері й пам'ятника роботи Є. Вучетича, М. Вінграновський створює у вірші «Сікстинська Мадонна», що відкриває книгу «Атомні прелюди». Таким чином, «світ без війни» – це не лише назва кіносценарію митця, не лише назва розділу його першої книги, не лише рядок з поеми «Демон», а кредо, яке пронизує усю його ранню творчість:

поетичну і кінематографічну. Сучасники поета згадують, що він «скоріше грав, а не читав» [175] поему «Демон», яка у первісному вигляді мала дещо більший обсяг і була подібною до симфонії. Фінальним її акордом стає «Колискова Землі», останній усічений рядок якої виконує функцію ритміко-семантичного курсиву.

Зрідка М. Вінграновський цезурує дактилічний рядок. Так, наприклад, першу строфу ДРЗ в поезії «Марево біле, марево біле...» поет починає рядком Д4 з цезурним усіченням на 1 склад:

Марево біле, марево біле...                    –UU–U || –UU–U (Д4цу1)

Вишні кохані цвітуть...                    –UU–UU–

Серце хвилюється, зраджує тіло,           –UU–UU–UU–U

Вирватись хоче у путь [104, с. 180]. –UU–UU–

Таке усічення «стягує» рядок трискладового розміру, уподібнюючи його до дольника. Дольникові рядки автор теж вводить до силабо-тонічного тексту з метою його ритмічного урізноманітнення. Їхня кількість може якісно змінювати вірш, перетворюючи його на ПМФ КЛ–НКЛ, як у випадку з поезією «Буду я, завжди, кохана, з тобою...». Перші дві строфи вірша поет укладає різностопним дактилем, однак останню, третю строфу закінчує рядками дольника, зберігаючи при цьому її різноіктову структуру:

Мрії дитинством зринають нескінчено,            Д4

Греблі, дороги, мости...                            ДЗ

Дівчино, дівчино, щастя-дівчино,                Дк4

Ти, Батьківщино, ти... [103, с. 165].            Дк3

У вірші для дітей «Ластівко біля вікна» для збереження метричної структури ДЗ поет допускає неправильне наголошення слова *налітатись*:

Ластівко, де не літайсь –                        –UU–UU–

Мало налітатись вволю [30, с. 211].        –UU–UU–U

Частка **амфібрахія** у структурі МК поета не набагато більша за дактилічну (8 текстів / 136 рядків). На його основі автор використовує три розміри: Амф4, АмфРЗ та АмфВ. Найпоширенішим серед них є Амф4 з

«характерним для нього пісенним етосом» [108, с. 185], яким укладено 6 віршів (112 рядків): у 1950-х рр. – «Скажи мені, Дніпре, в якому стражданні...» і «Вечірне...», у 1960-х рр. – «Вже сказано «ні» в одлетілому літі...» і «У синьому небі я висіяв ліс...», у 1970-х рр. – «Пам'яті кінооператора Миколи Бикова» і «Це свято печалі – моє. Не твоє...» з циклу «Встав я – ранній птах...». Плавна течія амфібрахія підкреслює виразність медитативних інтонацій поета:

Ідеш чи стоїш, але слово за слово,  
 Ідеш чи стоїш – за літами літа.  
 Не встиг оглянутись, як слово солоно  
 На сон твій, на крок, на літа обліта [30, 207].  
 («Вже сказано «ні» в одлетілому літі...»)

У віршах, написаних Амф4 наприкінці 1950-х рр., поет використовує ті ж прийоми ритмічного урізноманітнення, що й у дактилі. Це спорадичні вкраплення рядків дольника («Скажи мені, Дніпре...»):

Чим далі у вічність, тим в юність далі,            Дк4 (1.2.2.1.1)  
 Тим вище Тарас над тобою стає,                    Амф4  
 І, повен минулих надій і печалі,                    Амф4  
 Сьогодні він серце тобі віддає [24, с. 64].      Амф4

Збільшення частки дольникових рядків перетворюють Амф4 на ПМФ Амф4–Дк4: «На золотому столі» і «Ходім, Катерино, степами ходім...»:

Він йшов до стола крізь буденний хмиз            Дк4 (1.2.2.1.)  
 В буремнім вогні беззупиння живого.            Амф4  
 Це він не зійшов до народу вниз,                Дк4 (1.2.2.1.)  
 А рвійно злетів до народу свого! [24, с. 51]    Дк4 (1.2.2.1.1)  
 («На золотому столі»)

Варіюючи анакрузу, автор перетворює амфібрахій на дактиль. Під час підготовки у 1961 році книги «Атомні прелюди» із журнального варіанту поезії «Вечірне...» (1960) було вилучено передостанній катрен, що продовжує звернення ліричного героя до людини «з хліборобного роду».

Перелічуючи за допомогою полісиндетону явища, які формують людину, М. Вінграновський несподівано переходить з Амф4 на Д4 з трибрахіями:

В мені ти зачата сторуким прощанням, Амф4  
 І криком вдови за козацьким конем, Амф4  
 І безнадією, і сподіванням, Д4 UUU-UUUUU-U  
 І революції жадібним днем [28, с. 87]. Д4 UUU-UU-UU-

Доволі поширений в українській поезії Амф3 зустрічається у поета лише у ПМФ КЛ-КЛ і КЛ-НКЛ. Поєднання двох зазначених вище прийомів, за допомогою яких в амфібрахічних МК поет створює ритмічні перебої, видно і на прикладі ПМФ Амф3-Дк3 «Морської осені»:

Стоїть голубою журбою Амф3 І ясно далеко мені, Амф3  
 Осінь морська голуба, Д3 І морю далеко ясно, Дк3  
 І моря бентежна плавба Амф3 Бо радісно нам і прекрасно Амф3  
 З моєю злилася ходюю. Амф3 Іти в голубому огні. Амф3  
 [24, с. 53].

Передчуття великих справ, переживання юності зумовлюють урочистість інтонації, що «майстерно приглушена інтимним ліризмом» [66, с. 208] і є одною зі складових семантичного поля цього розміру.

У 1960-х рр. поет проводить незвичайний експеримент у своїй практиці класичного віршування – пише рідкісним АмфВ твір «Так треба. Повернень – доволі!»:

Так треба. Повернень – доволі! Амф3  
 Не треба. Даремно. Амф2  
 Недолі потреба? Амф2  
 Напевно, недолі... Амф2

Недолі, напевно, потреба? Недолі? Амф4  
 Даремно! Амф1  
 Не треба! Доволі Амф2  
 Повернень! Так треба! [30, с. 228]. Амф2

У творі видається незвичним усе: лексичне наповнення, синтаксис, ощадливість у використанні художніх засобів. Так, у ньому функціонує всього 9 слів, серед яких відчутну частку складають модальні слова та слова категорії стану (треба, доволі, так, напевно) та іменники на позначення абстрактних понять (недолі, потреба, повернень). За В. Гориничем, «категоріальне значення модальників – ставлення мовця до висловленої думки» [76, с. 243]. Художнє полотно підкорене цій інтенції: воно позбавлене предметності. Автор використовує парцеляцію та еліпсис, створюючи малі за обсягом (1–2 слова) синтаксичні конструкції. Окрім того, слова із фраз першого катрену розташовані у другому катрені у зворотному порядку і не руйнують семантики висловлювання, тож вірш є синтаксичним паліндромом. Строфічний АмфВ з формулою 2–3=4=1 (Амф3222 4122) може означати свободу висловлення поетової думки. Словоподіли повністю співпадають з поділом на стопи, що робить ритм вірша монотонним. Найконсервативнішим елементом вірша залишається традиційна графіка контрастного типу, яка зустрічається у вольних розмірах. За допомогою відступу автор маркує рядки, що мають меншу довжину.

Різностопний амфібрахій з'являється у поета лише у 1980-х рр. у вірші «Ні жінки, ні хати тієї нема...». Автор обирає найпоширеніший, «баладний» різновид АмфРЗ з чергуванням 4-стопних і 3-стопних рядків:

Ні жінки, ні хати тієї нема,	Амф4
Старі лиш валяються капці,	Амф3
Та вітер з туману несе у лиман	Амф4
Осіннє насіння акацій [30, с. 358].	Амф3

**Анапест** – найбільш розроблений метр у творчості митця. У своїх МК М. Вінграновський використовує сім анапестичних розмірів: Ан2, Ан3, Ан4, АнВ і три різновиди врегульованого АнРЗ (Ан4343, Ан5454 і Ан223223). Деякі розміри поет опановує замолоду (Ан3, Ан4343, Ан4, Ан5454), деякі з'являються значно пізніше (Ан2, Ан223223). До АнВ митець звертається двічі – замолоду і в роки творчої зрілості.

Перші поезії зі шкільного зошита М. Вінграновського дивують послідовним використанням анапестичних розмірів – передусім АнЗ з клаузулами ЖЧЖЧ («Молодість», «Ти взяла моє серце рукою...», «Тобі»), ЧЖЧЖ («Я чекаю»), а також Ан4343 з клаузулами ЧЖЧЖ («Очі твої»). Ці поетичні спроби можна віднести до інтимної лірики. Вище зазначені різновиди віршових розмірів, які мають такі семантичні барви, як «почуття закоханості», «молодість», «сентиментальний тон», вказують на вплив поета зі старшого покоління – В. Сосюри. У 1920-х рр. він уклав анапестом велику кількість хрестоматійних текстів. Так, АнЗ з клаузулами ЖЧЖЧ написані відомі «Коли потяг у даль загуркоче...», «Ну, прощай. Я тобі тільки жінка...», «Моє сяйво погасло на віки...», ЧЖЧЖ – «Ой, весна!..», а різностопним Ан4343 – «Догоріли, погасли останні вогні...», «Марія» і хрестоматійний вірш «Так ніхто не кохав. Через тисячу літ...». Окрім віршових розмірів, М. Вінграновський запозичує деякі образи. Пор.:

Вип'ю я очі твої молоді,	Буду пити я очі, як щастя я п'ю,
Повні туману кохання...	Їх в життя ти мені подарила...
В. Сосюра. «Білі акації будуть цвісти...» [181, с. 156]	М.Вінграновський. «Очі твої» [104, с. 176]
Ні! Я зовсім іще не заповнив Золотої анкети життя.	І піснями своїми, я знаю,
В.Сосюра. «Знов село...» [180, с. 90].	Ще заповню анкету життя. М. Вінграновський. «Молодість» [104, с. 174].

Не оминати увагою і подібність колористики, і використовувані М. Вінграновським стягнені форми інфінитивів (марить, вдихнуть) і нестягнені форми прикметників (золотая, незабутня, єдине, кохана тощо), що є характерним для народної пісні. На думку В. Моренця, «естетика пісні, чарівна сила ліричного слова, усвідомлювана саме як чарівна» [132, с. 7–8], розбудила поетичний талант В. Сосюри, і схильність поета до трискладовиків це підтверджує [див.: 108, с. 189]. Очевидно, юного Вінграновського

привабила сосюринська емоційна пісенна стихія, наснажена молодістю духу, і він, в свою чергу, намагався її опанувати і сприймав власні тексти як пісні: «І піснями своїми, / я знаю, / Ще заповню анкету життя» («Молодість»), «Щоб на тебе дивившись, я пісні співав, / І вони були юні і вічні» («Мое серце – це слово ліричне, лунке...»), «Я візьму твої очі у пісню свою, / Щоб вона молодою дзвеніла!..» («Очі твої»).

Як і у випадку з дактилем та амфібрахієм, в анапесті поет продовжує ритмічно урізноманітнювати свої анапестичні МК за допомогою вставок рядків дольника. Приклад – з вірша «Синій сон у небесному морі...»:

Доки доля дорогу стеле,	Дк3
Доки в снах я літаю ночами,	Ан3
Доки весни стоять за плечами, –	Ан3
Подаруй мені дівчину, Земле! [24, с. 83].	Ан3

У ранній творчості поета в Ан3 незалежно від ритмічного перебою зберігається 3-іктова структура строфи, а в Ан4343 урегульованість чотири- і тристопних рядків руйнується довгим дольником рядком («Очі твої»):

Хочеш, я напишу хороше-хороше тобі –	Дк5
Все, що серце лиш може сказати,	Ан3
Я напишу про очі твої голубі,	Ан4
Що любив і люблю цілувати [104, с. 175].	Ан3

Зрідка поет користується усіченням фінального рядка, як у вірші «Не чіпай наші сиві минулі тривоги!..»:

Тіні предків моїх відійдуть на світанці,	Ан4
І прокинеться світ у пташинім раю...	Ан4
Мені світить твій погляд, і шия, і пальці, –	Ан4
І зоря доганяє зорю [24, с. 67].	Ан3

У вірші для дітей «На рябому коні прилетіла весна...» [30, с. 185] неправильне наголошення слів (*пуд*, *позички*) і дієрезу (*щавелю*) використано зі стилістичною метою, а також для того, щоб витримати розмір Ан4:

Привезла щавелю для зелених борщів	UU–UU–UU–UU–
------------------------------------	--------------

Горобцям привезла по три пуди зерна                   UU–UU–UU–UU–  
 Як в снігах зимувать і як жить на позичках.       UU–UU–UU–UU–U

У кінці 1950-х – на початку 1960-х рр. М. Вінграновський укладає декілька своїх МК рядками Аn4 і Аn5 з помітним переважанням останнього. Залежно від їхнього розташування у тексті виділимо такі форми, як АnВ (нерегулярне чергування рядків різної стопності), АnРЗ (регулярне чергування рядків різної стопності), та поліметрія в межах анапеста (рядки різної стопності організовані як фрагменти ПК).

Вольним анапестом укладено вірш «Ленінград» («Ленінграде, алло! Гей, алло-розалло, Ленінграде...»), що публікувався лише один раз – у «Літературній газеті» за 15 вересня 1961 року з підзаголовком «3 поеми «Чорна райдуга». У працях українських літературознавців, які вивчають творчість М. Вінграновського, не виявлено відомостей про поему з такою назвою. Щоправда, образ чорної райдуги з'являється в однойменному творі поета, написаному на початку 1960-х рр., однак за своїм обсягом (32 рядки) і жанровими особливостями цей текст не може претендувати на те, щоб називатися поемою. Очевидно, М. Вінграновський так і не втілює до кінця свого задуму, сліди якого знаходимо у двох віршах, але творчі наміри молодого поета говорять про масштабність його мислення, бажання втілити художні ідеї в монументальних формах.

Вірш «Ленінград» написаний астрофічним АnВ з формулою 5–4. На основі системи римування можна виділити 6 строфоїдів зі схемою 5554 4444 5555 5544 5545 5555, що свідчить про наявність в АnВ масивів рівностопного анапеста:

Відступіть, Миколаєви, Києви, Ніжини!	Аn4
Дайте змогу мені долю серця почать:	Аn4
Губенятами ніжними, пальченятами ніжними	Аn4цн1
В долю серця мого нахиливсь Ленінград [46].	Аn4

Додатковим засобом експресії є варіювання системи клаузул у строфоїдах (ЖЧЖЧ, ДЧДЧ, ЖЧЖЧ, ЖЧЧЖ, ЖЧЖЧ).



Однією з найцікавіших анапестичних структур поета є вірш «Ви, як стежка, кохана. Лине сон мій по вашій стежині...», укладений АНРЗ із чергуванням рядків А<sub>5</sub>цн1 і А<sub>4</sub>. У 14-рядковому астрофічному вірші на основі римування можна виділити два 4-рядкові строфоїди А<sub>5</sub>цн1 4 5цн1 4 з римуванням АbАb, СdСd і два 3-рядкові А<sub>5</sub>цн1 5цн1 4 з римуванням EЕf GGf. Таким чином, вірш є сонетом італійського зразка. У розвідках про творчість митця твір не згадується як сонет – жанрову належність старанно приховує громіздка конструкція з довгими цезурованими рядками, які не вміщуються на сторінці книги, тож продовжуються у наступному рядку. Оскільки графічне оформлення тексту відрізняється у різних книгах, подаємо перший строфоїд вірша за книгою «Сто поезій» (1967):

Ви, як стежка, кохана. UU-UU-U||UU-UU-UU-U

Лине сон мій по Вашій стежині

З неба падають зорі в дзьоби журавлів. UU-UU-UU-UU-

На крило небокраю сіла хмара UU-UU-U||UU-UU-UU-U

в червоній хустині

І задумалась, тиха, над краєм землі [57, с. 75]. UU-UU-UU-UU-

Пізніше поет звернувся до цього вірша і відредагував останній терцет, змінивши метричну структуру останніх рядків – так А<sub>5</sub>цн1 став А<sub>5</sub>, а А<sub>4</sub> – А<sub>4</sub>цн1, відповідно регулярність чергування довших і коротших рядків порушилася [30, с. 57].

Єдиним випадком поліметрії в межах анапеста і трискладових метрів загалом у М. Вінграновського є вірш «Сікстинська Мадонна». Кількість рядків, строфічні особливості (3 катрени та 1 дистих) та схема римування (AbbA CdCd EffE GG) дозволяють визначити його як сонет, близький до англійського зразка (Т. Ваєтт, В. Шекспір тощо) [227]. А<sub>5</sub> написано перший і третій катрени та фінальний дистих, А<sub>4</sub> – другий катрен. У катрені А<sub>4</sub> поет відступає від кільцевого римування (AbbA), заданого першою строфою, на користь перехресного (CdCd). Перехід до коротшого віршового розміру

робить поетичне висловлювання більш динамічним, адже йдеться про відчай матері, яка дає життя, перед обличчям смерті:

Ви дивились в майбутнє – у смерть і наругу –

І дитя їм несли, бо ваш поклик – нести,

І надію, і жах, недовір'я і тугу

Ви простерли з очей в нерозумні світи [24, с. 7].

Пишучи свої сонети незвичними розмірами (анapestичними), комбінуючи різні розміри і схеми римування в межах одного вірша, поет веде гру з нормами, від якої, за Б. Шерром, залежить сама життєздатність сонетної традиції [218, с. 322]. Нестандартне художнє рішення поета у радянській критиці зустріли прихильно: «<...> балада М. Вінграновського не викликає жодного бажання сперечатися з автором щодо міри дотримання ним канону, оскільки вірш цікавий сам собою, а переможців, як відомо, не судять» (О. Никанорова) [139, с. 53].

У кінці 1960-х рр. в арсеналі митця з'являється «короткий» розмір – Ан2, що бере участь в утворенні МК («Мак і кіт») і в складі АнРЗ (с. 114).

У 1960-х рр. М. Вінграновський востаннє користується Ан3 («Сива стомлена сутінь снігів...»), «Хто розцвів, хто розцвів...»), натомість Ан4 продовжує писати до 1990-х рр. («На рябому коні прилетіла весна...», «Пісня Сіроманця», «Ще під інеєм човен лежав без весла...», «Не дивись у сніги на дорогу оту...», «Я б тебе заховав за коня чи могилу...», «Ненадійне ніщо, ні в дощах, ні в снігах...»). На відміну від кінця 1950-х – 1961 рр. у ці вірші вже не проникають «синкоповані» дольникові ритми, поет перестає варіювати кількість іктів і використовує інші способи ритмічного урізноманітнення – пов'язані з цезурою. Так, цезурне нарощення у рядку Ан4, яке зустрічалося лише в АнВ у поезії «Ленінград», використане у рівностопному Ан4 у віршах «Ненадійне ніщо, ні в дощах, ні в снігах...» та «Не дивись у сніги на дорогу оту...». В останньому вірші, побудованому на лексичних і синтаксичних повторях («не дивись», «не люби»), «обтяжене» звучання чотиристопника поет «приберігає» на останню строфу, яка дає ключ до інтерпретації

ліричного висловлювання, і для більшого увиразнення фіналу останній рядок, розбитий цезурою на два піввірші, записує «східцями»:

Не люби свого сина від колиски його,	Ан4цн1
Не люби товариства від порогу його,	Ан4цн1
Не люби всього світу, себе не люби,	Ан4
Не люби свого духу –	
домовину роби! [30, с. 254]. Ан4цн1	

Чергування Ан4 і Ан4цн1 М. Вінграновський використовує у віршах диптиха «Повернення до Львова». Кількість «нарощених» рядків у них настільки велика, що дозволяє визначати ці вірші як ПМФ Ан4цн1–Ан4. Ан4цн1 складає 58,3% вірша «Десь далеко-далеко, що лиш слово домове...» і 43,8% вірша «На маленькій планеті, у великому лузі...» (разом – 50% рядків диптиха). Непередбачувана зміна розмірів робить звучання вірша розкутим. Симетрії структури поет досягає за допомогою постійної цезури в рядках Ан4 і Ан4цн1 і великої кількості лексико-синтаксичних повторів.

У 1970-х рр. поет розробляє АнРЗ з іншою метричною структурою. Якщо на початку свого творчого шляху він поєднував у традиційні катрени рядки анапестичних розмірів середньої довжини (3–4 стопи), а трохи пізніше – середні з довгими (4–5 стоп), то тепер поєднує короткі й середні рядків (2–3 стопи) у більш складній строфічній формі – шестивірші. Його вірш для дітей «Молоденька хмаринка...» і частина ПК «Утоплена» «Сині очі бджоли...» написані розміром Ан223223. Різна система клаузул (ЖЖЧЖЖЧ і ЧЧЖЧЧЖ відповідно) дозволяє розглядати ці тексти як такі, що написані різновидами одного розміру. Справді, їхнє звучання відрізняється:

Молоденька хмаринка	Сині очі бджоли,
Шука в небі хатинку –	Сад тихенько зацвів,
Та у небі її не знайдеш.	Сад тихенько зацвів і закліпав, –
Молоденька хмаринко,	Сині очі бджоли
Нема в тебе хатинки,	Там, де груші жили,

То ж куди ти, хмаринко, підеш? Там, де груші жили в білих квітах.  
[30, с. 244]. [30, с. 273].

Синтаксична структура кожного шестивірша демонструє симетричну будову: кожні три рядки строфи займає одне речення. Кожен третій рядок підсумовує те, що сказане у двох попередніх, а четвертий, п'ятий і шостий рядки підхоплюють і продовжують фразу, почату у перших трьох рядках. За рахунок акаталектичного анапеста в рядках Ан2 кожні три рядки твору «Сині очі бджоли...» можуть сприйматися на слух як «безперервний анапест», в той час як гіперкаталектика рядків Ан2 у вірші «Молоденька хмаринка...» змушує кожен шестивірш звучати «важче».

Метричні зміни відбуваються не лише в АнРЗ, але і в АнВ. У 1980-х рр. поет знову – і востаннє – звертається до цього розміру у вірші «Елегія» («Одійде, і вишневі сади одійдуть...»). Як і раніше, роль метричного каркаса в АнВ належить Ан5, проте в «Елегії», окрім Ан4, супутником виступає і наддовгий Ан6, його частка у вірші дорівнює частці Ан4, що позначається на формулі цього АнВ – 5–4=6. «Елегія» написана катренами, що тяжіють до різностопної структури (4545 4565 4565 6565). Структура другого й третього катренів повторюється у першому й четвертому з незначними метричними відхиленнями, таку віршову форму можна трактувати і як ПМФ АнРЗ–АнВ або, йдучи за В. Холшевниковим, «довгим анапестом». За його допомогою поет розмірковує про скороминучість людського життя, якій протистоїть неперебутність суто людських духовних первнів – любові та пам'яті:

Одійде, і вишневі сніги одійдуть, Ан4

Одійде, і твоя біля мене пора одійде, Ан5

Не одійде любов – серце в серце влетіло! –

вона на одійде, Ан6

Аж як вив'ялить час

і плече, і щоку, і уста [30, с. 333]. Ан5

Поет вдається до різного наголошення слів «одійде», «одійдуть» не тільки для того, щоб витримувати анапестичну анакрузу. Акцентуаційна

характеристика слів семантично значуща, адже вона підкреслює опозицію минушність – неперебутність, яку додатково посилюють композиція строф і різні види повторів.

Довгими і наддовгими трискладовими розмірами у 1980-х рр. поет укладає вірш «В ніч кам'яну, коли темно воді і дорозі...». Неврегульована зміна рядків дактиля та анапеста дозволяють характеризувати цю форму як некласичну (див. розділ 3.3).

**Ритм трискладових розмірів** майже винятково визначають позасхемні наголоси та словоподіли [72; 130]. Для зручності і порівняння результатів трискладові розміри однієї стопності розглядалися разом.

Позасхемні наголоси виникають у випадку розташування безумовно наголошених слів – іменників, прикметників, дієслів (окрім допоміжних), прислівників (окрім займенникових) – на обов'язково ненаголошених складах у рядках трискладових розмірів. Відтак позасхемні наголоси можливі: у дактилі – на складах 2, 3, 5, 6, 8, 9 тощо, в амфібрахії – на складах 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10, в анапесті – 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11 тощо. Наприклад, прикметник *синій*, що знаходиться в анакрузі АнЗ, зумовлює позасхемний наголос на першому складі й обтяжує рядок своєрідним хореїчним зачином:

Синій сон у небесному морі                    ÚÚ–ÚÚ–ÚÚ–Ú

Очевидно, що у двоскладову анакрузу анапеста легко поставити будь-яке самостійне односкладове чи двоскладове слово, особливо з наголосом на першому складі. В амфібрахійній анакрузі це зробити важче, у дактилі – неможливо. Статистичні дані щодо тристопних трискладових розмірів, отримані С. Монаховим на матеріалі російської поезії XIX–XX ст. [131], показують, що частка позасхемних наголосів (стосовно якоїсь однієї слабкої позиції) та їхній відсоток (стосовно всіх слабких позицій) найбільші в анапесті, найменші – у дактилі, найбільшу кількість позасхемних наголосів на себе приймає перший склад АнЗ, за ним – зі значним відривом – перший склад амфібрахія. Частки інших слабких місць (третій склад ДЗ, четвертий склад АнЗ і АмфЗ) у загальній картині значно менші.

Аналізуючи позасхемні наголоси у трискладових розмірах М. Вінграновського, ми брали до уваги лише безумовно наголошені слова. Метрично подвійні слова (займенники, займенникові прислівники) та ненаголошені (службові) враховувалися лише тоді, коли на них стояв логічний наголос. Частка позасхемних наголосів стосовно певної слабкої позиції розраховувалася як відношення їхньої кількості до кількості рядків вірша, а відсоток – як відношення всіх випадків позасхемних наголосів до всіх слабких позицій у рядках. Наприклад, у вірші М. Вінграновського «Синій сон у небесному морі...» 27 рядків АНЗ, слабких позицій у рядку АНЗ – 6 (склади 1, 2, 4, 5, 7, 8), загальна кількість слабких місць – 162 (27\*6). У вірші виявлено 8 позасхемних наголосів – усі на першому складі. Таким чином, частка їхня стосовно першого складу анакрузи складає 29,6% (8/27\*100), а загальний відсоток позасхемних наголосів – 4,9% (8/162\*100).

Серед тристопних трискладових розмірів ДЗ поета показує мінімальну кількість обтяжень. Його вдалося знайти лише в одному рядку «Колискової Землі» (поема «Демон») – на п'ятому складі:

Концтабори сплять і я... [24, с. 32].    UUU–ÛU–

Таким чином, загальна частка позасхемних наголосів у ДЗ складає всього 0,29%. Серед рядків АмфЗ (у ПМФ) обтяжень не знайдено. Найбільша їхня кількість припадає на АНЗ (на першому складі – 18,1%, усього – 4,44%), зростаючи від ранніх спроб до пізніших. Так, у найперших віршах поета у рядках зустрічаються легкі обтяження за рахунок великої кількості метрично подвійних слів, як правило, займенників (мені, мої, тобі і т.д.), але безумовно наголошувани слова трапляються нечасто. У найпершому вірші «Молодість» вони стоять на першому складі анапеста у 3 рядках, що дає 11,1% від цієї позиції і 1,9% від усіх позицій, у вірші «Здрастуй, здрастуй... Живий і здоровий...» їх більше (31,3% і 5,2% відповідно) – за рахунок повторів. Приблизно на такому ж рівні тримаються показники у тексті «Синій сон у небесному морі...», однак рядки з позасхемними наголосами більш

зосереджені, і лексичне наповнення більш різноманітне – в анакрузі стоять не лише дієслова, але й прикметники та іменники:

Синій сон у небесному морі,	ÙU–UU–UU–U
Сплять часи, і віки, і літа.	ÙU–UU–UU–
Я лечу у сіянні прозорім,	UU–UU–UU–U
Труться зорі німі об літак [24, с. 83].	ÙU–UU–UU–

(«Синій сон у небесному морі...»)

Кількість позасхемних наголосів максимальна в АнЗ 1960-х рр.: 56,3% / 9,4% у вірші «Сива стомлена сутінь снігів...» і 66,7% / 22,2% у вірші «На болоті», який можна сприймати як «своєрідне прилучення до магії» (А. Ткаченко) [197], як сміливий експеримент чи, радше, свідчення геніальності поета. Амебейна композиція твору визначає крайній мінімалізм у використанні художніх засобів. Вірш складається з шести фраз монологу свідомості, яка рефлексує над своїм буттям, ставить запитання і сама ж на них відповідає: у непарних рядках подвоєне запитання і непряма мова, у парних – подвоєна відповідь і непряма мова. Непряма мова у кожному рядку відділена від прямої за допомогою «східців», авторська графіка свідчить про те, що цей текст треба читати як АнЗ, а не як різностопний Ан21212121.

«Мистецький твір більше живий своєю формою, аніж матеріалом. Саме структурою, внутрішньою будовою він зобов'язаний таємній чарівливості, яку випромінює» [144, с. 274]. У вірші привертає увагу вкрай ощадливе лексичне наповнення – 8 повнозначних слів, серед яких по 4 повторюваних займенника (хто, я, що, таке) і дієслова (розцвів, помер, запитало, відказало). Займенники *хто* і *я* перебувають на обов'язково ненаголошених складах анапеста (першому і четвертому), але несуть на собі логічний наголос, що позначається на ритмічному малюнку вірша:

<i>Хто</i> розцвів, <i>хто</i> розцвів –	ÙU–ÙU–UU–U
запитало.	
<i>Я</i> розцвів, <i>я</i> розцвів –	ÙU–ÙU–UU–U
відказало.	

<i>Хто помер, хто помер –</i>	ÙU–ÙU–UU–U
запитало	
<i>Я помер, я помер –</i>	ÙU–ÙU–UU–U
відказало.	
<i>Що ж таке, що ж таке –</i>	UU–UU–UU–U
запитало.	
<i>А таке, а таке –</i>	UU–UU–UU–U
відказало [30, с. 172].	

У чотиристопних трискладових розмірах спостерігається така ж ситуація. В Амф4 частка обтяжень складає всього 0,48%. Випадки важких обтяжень одиничні, пов'язані з обов'язково наголошеними словами:

П'є роси на яблуках вітер заблудлий [24, с. 40]. Ú–UU–UU–UU–U  
(«Вечірнє...»)

Або коли на службове слово падає логічний наголос:

Як я не хотів цього свята печалі! [30, с. 329]. Ú–UU–UU–UU–U  
(«Це свято печалі – моє, не твоє...»)

Винятком є вірш 1970-х рр. «Пам'яті кінооператора Миколи Бикова». Лише в ньому є три позасхемні наголоси – на шостому і дев'ятому складах Амф4 (2,7%):

Шинеля і фрак, блуза і кімоно U–UU–ÚU–UU–U

Де кратер ночей? Де життя лютий кратер? [50, с. 12]. U–UU–UU–ÚU–U

В Ан4 кількість позасхемних наголосів більша, ніж в амфібрахії, але їхня частка скромніша, ніж в Ан3 – всього 1,5%. У віршах до 1961 року загальна частка обтяжень складає 1,36%, у пізніших текстах вона виростає до 1,68%. Якщо у ранніх віршах переважають обтяження на першому складі:

Пахне звечора небо осінніми птицями [24, с. 66]. ÚU–UU–UU–UU–UU  
(«Не чіпай наші сиві минулі тривоги...»)

то у поезіях 1970–1980-х рр. вони іноді трапляються і на сьомому, і на десятому складах:

Степ з лиманом лягли – ждуть вітрило зорі. ÚU–UU–ÚU–UU–



(«Пісня Сіроманця») [30, с. 326]

Я б тебе заховав за Дніпра тиху спину [30, с. 377]. UU-UU-UU-ÚU-U

(«Я б тебе заховав за коня чи могилу...»)

Поет широко використовує важкі обтяження і в інших анапестичних розмірах, починаючи з Ан2 у вірші «Мак і кіт»:

Чорні вуса котячі                      ÚU-UU-U

У старого кота.                        UU-UU-

Чорні вуса ледачі                      ÚU-UU-U

Кіт наставив і став [30, с. 251]. ÚU-UU-

Кількість обтяжень доволі велика і у текстах, укладених АнРЗ 223223:

Зиму де зимувати,                      ÚU-UU-U

Літо де літувати                        ÚU-UU-U

Та і як тоді жить, як на те? [30, с. 244]. UU-UU-UU-

(«Молоденька хмаринка...»)

На купальній порі                      UU-UU-

Сині очі зорі                            ÚU-UU-

Зорять з зору твого дорогого [30, с. 273]. UU-UU-UU-U

(«Утоплена»)

У довгих анапестичних рядках позасхемні наголоси зустрічаються на першій і третій стопах Ан5цн1 і Анбцн1, на третій стопі Анб:

Лазить сонечко в травах, скаче коник за коником гоном [30, с. 311].

ÚU-UU-U || ÚU-UU-UU-U

Не одійде мій голос, голос мій не одлюбитья і не одійде

UU-UU-U || ÚU-UU-UUUUU-U

Не одійде любов, серце в серце влетіло, вона не одійде [30, с. 333].

UU-UU-ÚU-UU-UU-UU-U

Отримані дані варто підсумувати. М. Вінграновський допускає позасхемні наголоси у всіх трискладових метрах, однак у дактилі й амфібрахії вони зустрічаються радше як винятки. Найбільш придатними для сильних обтяжень виявляються анапестичні розміри – від коротких

двостопних до наддовгих шестистопних. Кількість таких обтяжень в анапесті повільно зростає у творчості поета. У ранніх своїх віршах М. Вінграновський переважно обтяжує перший склад анапеста, а у 1960–1980-х рр. позасхемні наголоси приймають четвертий і особливо сьомий склади, що знаходяться за першим і другим іктами, і навіть другий склад, що знаходиться перед першим іктом. У першому випадку обтяженню сприяють чоловічі словоподіли, що співпадають з границею стоп анапеста. У другому випадку, значно рідшому, це може свідчити про вплив народної пісні, в якій таке сусідство є звичайним явищем. Кількість позасхемних наголосів у раннього М. Вінграновського зменшувалася від початку до кінця рядка, однак у пізніших текстах такі обтяження розташовуються більш рівномірно.

**Ритміка словоподілів** є важливою характеристикою трискладових розмірів. Принципи розмітки сумнівних словоподілів були взяті з праць М. Гаспарова [72]. Для зручності підрахунку співвідношень між чоловічими, жіночими та дактилічними словоподілами ритм тристопного дактиля, а за ним – і інших трискладових розмірів, було простежено на матеріалі рядків з двома словоподілами (розрізами), ритм чотиристопних розмірів – на матеріалі рядків з трьома словоподілами (розрізами); рідкісні рядки з одним словоподілом у тристопних і з двома словоподілами у чотиристопних розмірах (у разі пропусків наголосів на іктах) не враховувалися, так само, як і рядки з дактилічними закінченнями. Для порівняння дані щодо трискладових розмірів однієї стопності були зведені у таблицях.

Для визначення ритміки ДЗ було взято вірші «Чекаю...», «Ластівко біля вікна...», «Скіфська колискова» та «Коліскова Землі» з ПК «Демон». Особливості ритму АнЗ було визначено на матеріалі віршів «Молодість», «Я чекаю», «Ти взяла моє серце рукою...», «Тобі», «Синій сон у небесному морі...», «Сива стомлена сутінь снігів...», «Хто розцвів, хто розцвів...», а також написані АнЗ частини ПК «Здрастуй, здрастуй... Живий і здоровий...» і «Остання сповідь Северина Наливайка».

Як уже зазначалося, Амф3 поет не написав жодної поезії, тож його рядки зустрічаються в Амф4343 та ПМФ. Щоб скласти бодай найзагальніше уявлення про ритм цього розміру і перевірити його на наявність нетипових ритмічних рішень, ми змогли залучити до аналізу 3 катрени «чистого» Амф3 у ПМФ Амф3–Дк3 «Морської осені», 3 рядки Амф3 у ПМФ Я5–Амф3 «Тринадцять руж під вікнами цвіло...» і парні рядки поезії «Ні жінки, ні хати тієї нема...» – усього 23 рядки. Серед чотиристопних розмірів через невелику кількість дактилічних рядків до уваги було взято лише Амф4 і Ан4.

У табл. А42 показано розподіл тристопних розмірів за 9 словоподільними формами. На першому розрізі форми ЧЧ, ЧЖ і ЧД дають словоподіл Ч, форми ЖЧ, ЖЖ і ЖД – Ж; форми ДЧ, ДЖ, ДД – словоподіл Д. На другому розрізі словоподіл Ч утворено формами ЧЧ, ЖЧ, ДЧ, словоподіл Ж – ЧЖ, ЖЖ, ДЖ, словоподіл Д – ЧД, ЖД і ДД. У табл. А43 подано співвідношення словоподілів Ч, Ж і Д на першому і другому розрізі у рядках з чоловічими і жіночими закінченнями, у табл. А44 – показники для першого і другого розрізу без врахування клаузул рядків і показники для рядків з різними закінченнями без урахування розрізів. Нарешті, у табл. А46 подано загальне співвідношення чоловічих, жіночих та дактилічних словоподілів, а в табл. А45 простежено найчастотніші комбінації словоподілів.

Отримані дані допомагають простежити ритмічні уподобання поета: наскільки словоподіли співпадають з поділами стоп, чи прагне поет зберігати інерцію того чи іншого трискладового метра. Нагадаємо, що інерція дактиля підтримується дактилічними словоподілами, амфібрахія – жіночими, анапеста – чоловічими, що, за С. Монаховим, «прирікає трискладовики на монотонність та одноманітність ритму» [131, с. 620]. Утім, найбільшу частку у всіх трискладових метрах займають жіночі словоподіли (табл. А46). Їхній відсоток найвищий в анапесті й амфібрахії – 54,0–54,3%. Як і очікувалося, частка дактилічних словоподілів серед трьох розмірів є найвищою у дактилі, чоловічих – в анапесті і навпаки – чоловічих словоподілів найменше у дактилі, дактилічних – в анапесті. Амфібрахій займає проміжне становище.

Табл. А43, А44 показують, що частки словоподілів залежать і від клаузул рядка: у ДЗ словоподіли Ч переважають у рядках з чоловічими закінченнями, найбільше їх на другому розрізі, тобто у місці, яке ближче до кінця рядка. Словоподіли Ж домінують у рядках з жіночими клаузулами, і їх більше на першому розрізі, Д – у рядках з жіночими закінченнями на другому розрізі. Можна припустити, що словоподіли прагнуть ритмічно уподібнитися до кінця рядка. Приблизно така ж ситуація з Д і Ч словоподілами в АмфЗ і АнЗ. В анапесті словоподілів Д найменше на другому розрізі. Ж словоподіли поведуть себе інакше, зустрічаючись найчастіше у рядках з чоловічими закінченнями на другому розрізі. Відтак найбільш частотними типами комбінацій словоподілів у ДЗ поета є: ЖЖ (18,99%), ДЖ (17,72%), ЖЧ (16,46%), ЖД (15,19%) – ті, в яких зустрічаються жіночі й дактилічні словоподіли (табл. А45). Для АмфЗ такими будуть ЖЖ (30,43%), ЧЖ (17,39%) і ЖЧ (13,04%) – ті, які максимально відповідають структурі стопи цього метра. В АнЗ перше місце знов посідає форма ЖЖ (28,3%), за нею – ЖЧ (15,72%) і неочікувана ДЖ (15,09%), і після цього вже йдуть форми зі словоподілами Ч на першому розрізі: ЧЖ (13,21%) і ЧЧ (11,32%). Підсумовуючи, зазначимо, що для тристопних трискладових розмірів найбільше характерні жіночі зачини рядка і жіночі словоподіли всередині, що мають таке звучання:

ДЗ. В серці моєму цвітіння

АмфЗ. І моря бентежна плавба

АнЗ. На всесвітнім святковім чолі

Загальні дані слід конкретизувати. Так, упевнене домінування жіночих словоподілів у дактилі залишається таким лише для перших текстів поета, укладених ДЗ. У пізніших віршах вони не лише мінімально переважають дактилічні («Ластівко біля вікна...»), але навіть поступаються чоловічим («Скіфська колискова») (див. табл. А47). «Звичайно, поет заздалегідь не задає собі схеми словоподілів» (Г. Шенгелі) [216, с. 51], але звучання рядка, розташування у ньому слів, що утворюють певні типи словоподілів, може

бути не випадковістю, а результатом свідомого чи несвідомого добору з метою досягнення певного ефекту. М. Вінграновський підбирає такі слова, щоб їхній ритм якомога краще відповідав семантиці, настрою вірша. «Скіфська колискова» уже через свою назву має відрізнятись від «Коліскової землі» і вірша «Ластівко біля вікна...» своєю суворістю і різкістю, тож не випадково у ній часто зустрічаються чоловічі закінчення, що руйнують інерцію дактиля:

Дим засина з колоском,	ЧЧ Ч
Сплять жеребці і кобили,	ЧЧ Ж
Спить у траві молоко,	ЧЧ Ч
Дихає баба з могили [30, с. 264].	ДЖ Ж

Натомість ніжне звертання ліричного героя (дитини) до пташки у вірші «Ластівко біля вікна...», «дитяча стихія захопленості й довірливості» [129] увиразнена за допомогою словесного ритму: у тексті повторюються дактилічні словоподіли: *ластівко, ластонько, горечко*. Стилістична функція зменшувально-пестливих слів очевидна. Це стосується і «Коліскової Землі», в якій дактилічні словоподіли утворюються через повтори слова-вигуку *люленьки* і використання зменшувально-пестливих слів *Афричко, Азійко, Америчко* (у пізніших публікаціях поет від них відмовляється на користь звичних звертань *Африко, Азіє, Америко*). Лексико-синтаксичні повтори сприяють повторенню і інших словоподільних комбінацій:

Сплять президенти і я	ЧЖ Ч
Сплять генерали і я	ЧЖ Ч
Сплять і могили забулі	ЧЖ Ж

В останньому катрені вірша повторюється одна ритмічна формула:

Люлі, Америчко, люлі,	ЖД Ж
В вічні полинемо сни –	ЖД Ч
Двадцять століточок сниться	ЖД Ж
Світ без війни [24, с. 32].	

Однакові комбінації можуть повторюватися на одному й тому ж місці у різних строфах, як, наприклад, комбінація ЧЧ, що виникає у третій рядках другого, четвертого і п'ятого катренів «Скіфської коліскової»: «Спить у траві молоко», «Бог прикотив небеса», «Соб, та гаття, та цабе», або ж у рядках, пов'язаних однією римою, як комбінація ЖЧ: «Гиля, моє скіфеня», «Гиля в сідло на коня», «Гиля на сон, на спання», «З ранку, моє скіфеня» та ін. Таким чином, повтори лексичні, синтаксичні і словоподільні створюють враження упорядкованості ритму.

На вкрай невеликому матеріалі АмфЗ видно найбільшу кількість співпадіння словоподілів з поділами на стопи, як у вірші «Тринадцять руж під вікнами цвіло...»:

Я плачу. Все біло навколо. ЖЖ Ж

Я плачу сліпими сльозами, ЖЖ Ж

І мова моя пересохла... [30, с. 135]. ЖЧ Ж

Утім, у вірші «Стоїть голубою журбою...» їхня частка падає до 41,7%, можливо, через емоційність роздумів ліричного героя, які виключають розміреність, монотонність ритму:

І я відчуваю, що жив я, ЧЖ Ж

Що житиму ще і живу, ДЧ Ч

Бо морю й землі не чужий я, ЖЧ Ж

Бо їх я собою зову [24, с. 53]. ЧЖ Ч

З плином часу частка жіночих словоподілів падає і в АнЗ. Вони впевнено переважають у ранніх текстах поета (63,7%) (табл. А48), в той час як дактилічні поступаються чоловічим. Використання лексико-синтаксичних повторів у віршах спричинює повтори комбінацій словоподілів, що впливає на загальну картину. Наприклад, у ранньому тексті «Ти взяла моє серце рукою...» повторюється ритмічна структура перших двох катренів: у непарних рядках з жіночими клаузулами словоподіли ЧЖ, у парних рядках з чоловічими клаузулами – ЖЖ:

Ти взяла моє серце єдине, ЧЖ Ж

Щось вложила у нього своє,                    ЖЖ Ч  
 І з тих пір я чекаю години,                    ЧЖ Ж  
 Коли стріну обличчя твоє... [104, с. 175]. ЖЖ Ч

Окрім цього, всі строфи вірша починаються рядками з ідентичними комбінаціями словоподілів ЧЖ: «Ти взяла моє серце рукою», «Ти взяла моє серце єдине», «Ти взяла моє серце. Навіщо?», «Ти взяла моє серце зелене».

У період «Атомних прелюдів» частка жіночих словоподілів знижується до 42,6%, виростають чоловічі й дактилічні словоподіли:

Пахне сіном з Чумацького Возу,            ЖД Ж  
 Що мені сивиною сія,                    ЧЖ Ч  
 І тремтить, як стебло верболозу,            ЧЧ Ж  
 Зачарована мрія моя... [24, с. 83].        ДЖ Ч  
 («Синій сон у небесному морі...»)

У 1960-і рр. частка жіночих словоподілів продовжує падати і поступається чоловічим: 34,8% проти 43,9%. В анапесті поета зростає тенденція до співпадіння словоподілів з поділом на стопи. Це яскраво видно на прикладі процитованого вище вірша «Хто розцвів, хто розцвів...», у якому використовується лише комбінація ЧЧ. Однак поет випробовує і посилене звучання дактилічних словоподілів, як у вірші «Сива стомлена сутінь снігів...», в якому співвідношення Ч:Ж:Д складає 33,3:30:36,7:

Сива стомлена сутінь снігів,                ДЖ Ч  
 Слід сорочий і лисячий слід.                ЖД Ч  
 І під крилами хмар-снігурів                ДЧ Ч  
 Сонця зимнього жевріє глід [30, с. 141]. ДД Ч

Ритміка чотиристопних розмірів цікава тим, що у повнонаголошеному рядку знаходяться 3 розрізи, відтак кількість комбінацій Ч, Ж і Д словоподілів зростає до  $3^3=27$  комбінацій. У табл. А49 і А50 наведено розподіл 4-стопників за цими формами в абсолютних цифрах, у табл. А51 – співвідношення словоподілів на першому, другому й третьому розрізах у рядках з чоловічими та жіночими клаузулами, у табл. А52 – загальні середні

показники для розрізів без розрізнення закінчень рядка і для клаузул без розрізнення розрізів. У табл. А53 представлено підсумкові дані зі співвідношення Ч:Ж:Д словоподілів у чотиристопниках М. Вінграновського.

Ритміку Амф4 розглянуто на матеріалі віршів «Скажи мені, Дніпре, в якому стражданні...», «Вечірне...», «Вже сказано «ні» в одлетілому літі...», «У синьому небі я висіяв ліс...», «Пам'яті кінооператора Миколи Бикова», «Це свято печалі – моє. Не твоє...» і амфібрахічних частин ПК «Я стою на сьогоднішній землі Гуцульщини...» і «Пісня» («Грім грому, блискіток аркани...»), Ан4 – на матеріалі віршів «Слово димаря», «Не чіпай наші сиви минулі тривоги...», «Піднімаються грози на тлі вечорів...», «На рябому коні прилетіла весна...», «Ще під інеєм човен лежав без весла...», «Пісня Сіроманця», «Не дивись у сніги на дорогу оту...», «Я б тебе заховав за коня чи могилу...», «Ненадійне ніщо, ні в дощах, ні в снігах...», диптиху «Повернення до Львова» і частини анапестичної ПК «Сікстинська Мадонна». У випадку з анапестичними розмірами до уваги бралися лише рядки без цезурних нарощень, оскільки це автоматично підвищило б рівень жіночих словоподілів.

В Амф4 спостерігаємо значну перевагу жіночих словоподілів над чоловічими й дактилічними, співвідношення виявляється близьким і до Амф3. Жіночі словоподіли, як видно із таблиць А51, А52, домінують з великою перевагою незалежно від розрізів та закінчень рядків. Ось як звучить Амф4 у ранньому вірші «Скажи мені, Дніпре, в якому стражданні...»:

Клекочучий Дніпре! В якому народі,	ДЖЖ Ж
В якому народі народжений ти?	ЖЖД Ч
Немеркнутий Дніпре! В яким переброді	ДЖЧ Ж
Народ переходить в майбутні світи? [24, с. 64].	ЧЖЖ Ч

Попри те, що частка дактилічних словоподілів у цьому періоді невисока і поступається чоловічим, видно, як поет звертає на них увагу, а в деяких віршах особливо уважно вслухається у це монотонне звучання:



Чорніє повітря... шляхи засиніли... ЖЖЧ Ж  
 Гойднулися квіти пахучими снами, ДЖД Ж  
 Натомлені села вечеряти сіли ДЖД Ж  
 Під грушами, вишнями і небесами [24, с. 40]. ДД– Ж  
 («Вечірне...»)

Однак виявлене співвідношення словоподілів не завжди було таким в Амф4. Так, відсоток жіночих словоподілів був традиційно високий у 1950–1960-х рр. (табл. А54). Показовим ритмом Амф4 для цього періоду є амфібрахічні приспиви з поліметричної композиції «Пісня»:

Бо воля ж в неволі, бо доля ж в недолі, ЖЖЖ Ж  
 І щастя в нещасті, Вітчизна в напасті [112, с. 37]. ЖЖЖ Ж

У цей час частка чоловічих словоподілів знижується через зріст дактилічних. Це чудово ілюструє вірш «У синьому небі я висіяв ліс...», в якому лексико-синтаксичні повтори зумовлюють повторення словоподільних комбінацій:

У синьому небі я висіяв ліс, ДЖД Ч  
 У синьому небі, любов моя люба, ДЖД Ж  
 Я висіяв ліс із дубів та беріз, ДЧЧ Ч  
 У синьому небі з берези і дуба [30, с. 206]. ДЖЖ Ж

У 1970-х рр. частка Ч словоподілів зростає до 40,9%, частка Д мінімальна – 10,6%. Ось так звучить Амф4 цього періоду:

Це свято печалі – моє. Не твоє. ЖЖЧ Ч  
 Як я не хотів цього свята печалі! ЧЧЖ Ж  
 Але воно вже заспівало своє, –ЧЖ Ч  
 І я вже не знаю, як жить мені далі [30, с. 329]. ЧЖД Ж

Загальне співвідношення словоподілів в Ан4 М. Вінграновського виявляється незвичайним: 42,4:47,7:9,9. Частка чоловічих словоподілів неймовірно висока (пор. з Ан3 у 1960-х рр.). Поступаючись жіночим на першому розрізі, вони з великою перевагою домінують на другому розрізі і

переважають на третьому у рядках з жіночими закінченнями (табл. А51–А53).

Утім, чоловічі словоподіли не завжди мали таку високу частку (табл. А55). У віршах, які увійшли до книги «Атомні прелюди», їхній відсоток в Ан4 був традиційно нижчим за частку жіночих і складав 35,7%, як у вірші «Слово димаря»:

Я тепер роздивляюсь, куди б задиміти,	ЧЖЧ Ж
Щоб мій дим не згубився безслідно у часі.	ЧЖЖ Ж
Бо Землі не одне ще століття прожити,	ЧЖЖ Ж
Бо димами моїми вже пахне на Марсі [24, с. 38].	ЖЖЖ Ж

У 1960-х рр. цей показник зростає до 56,3% – таку частку показує вірш «На рябому коні прилетіла весна...» – один у цьому періоді, укладений Ан4:

Прилетіла весна на рябому коні,	ЖЧЖ Ч
Снігу сорок лопат привезла для годиться.	ЖЧЧ Ж
І мені привезла все, що треба мені,	ЧЧЖ Ч
Але що привезла, не скажу, – таємниця [30, с. 185].	ЧЧЧ Ж

У 1970-х рр. чоловічі словоподіли знов стають нижчими за частку жіночих (однак ненабагато), а з 1980-х рр. знов перевищують жіночі й дактилічні, разом узяті «Не дивись на сніги на дорогу оту...»:

Не дивися на люд і на вулик його,	ЖЧЖ Ч
Не дивись на ім'я від наймення його,	ЧЧЖ Ч
Не дивися на те, на що завжди дививсь, –	ЖЧЖ Ч
Ні на що, ні на що, ні на що не дивись! [30, с. 254].	ЧЧЧ Ч

Укладений 4-стопними рядками з суцільними чоловічими закінченнями, вірш «Не дивись у сніги на дорогу оту...» сприймається як «безперервний анапест». Одноманітний ритм, увиразнений великою кількістю повторів та спорадичними внутрішніми римами, мусить підкреслити духовне звиродніння людини, яка «не дивиться» і «не любить».

Частоту словоподільних варіацій 4-стопних трискладових розмірів показано у табл. А56. Для Амф4 такими є ЖЖЖ (12,82%), ЖЧЧ (10,26%),

ЖЧЖ і ЧЖЖ (по 8,55%). Для Ан4 найчастотніші ЖЧЖ (21,66%), ЖЧЧ (12,74%), ЖЖЖ (10,19%) і ЧЧЖ (8,28%). Тож із чотирьох найпоширеніших варіацій в Амф4 і Ан4 повторюються три: ЖЧЧ, ЖЧЖ і ЖЖЖ. Як і слід було очікувати, амфібрахій тяжіє більше до форм з жіночим слогоподілом на другому розрізі, а анапест – до форм з чоловічим. Другий слогоподіл проходить на другій стопі, посередині рядка. Наші дані дають змогу уточнити твердження Н. Костенко про те, що «цезуровані 4-стопні 3-складники стали улюбленими розмірами Б. Олійника, І. Драча, М. Вінграновського, Л. Первомайського...» [108, с. 193]. Цезура залежить від рівня стійкості слогоподілу і може бути константною, якщо певний слогоподіл повторюється у 95–100% рядків вірша або вольною (80–95%). У випадку, коли менше 80% рядків показують постійний слогоподіл, цезура відсутня [7, с. 158].

У поезіях М. Вінграновського цезуру в чотиристопних трискладовиках можна простежувати на прикладі окремих строф віршів. Наприклад:

Я вагання не знаю: чи впасти, чи жити –	UU–UU–UU–UU–U
Людська кров у мені, хоч ім'я моє – глина.	ÚU–UU–  UU–UU–U
Моя думка – вогонь, моя мрія – горіти.	UU–UU–  UU–UU–U
Я живу на землі як димар і мужчина [24, с. 39].	UU–UU–  UU–UU–U

(«Слово димаря»)

За нашими підрахунками, рівня 80% цезура сягає лише в поезії «Нарябому коні прилетіла весна...» (87,5%). Проте, як уже було сказано, співвідношення слогоподілів у чотиристопних розмірах М. Вінграновського змінювалися з часом. Відповідно до отриманих даних можна говорити про те, що вірші поета тяжіють до цезури, але вона часто є не постійною, а пересувною – як у вірші «Не чіпай наші сиві минулі тривоги...»:

Я люблю тебе степом, Дніпром і Тарасом,	UU–UU–U    U–UU–U
Орлім небом в барвистості хмарних споруд.	ÚU–UU–UU    –UU–
Я люблю твої рухи, вчаровані часом,	UU–UU–U    U–UU–U
І вологу, розтулену музику губ [24, с. 67].	UU–UU–UU    –UU–

Отже, ритміка словоподілів у тристопних і чотиристопних трискладових розмірах М. Вінграновського не характеризується рівністю. Загалом домінують жіночі словоподіли, але у періоди, які можна назвати часом поетичної зрілості автора, переважають чоловічі словоподіли.

За браком загальної картини ритміки трискладових розмірів в українській поезії XIX–XX ст. знову звернімося до розвідки С. Монахова про тристопні розміри на матеріалі російських текстів. Автор відстежує такі загальні закономірності ритму цих розмірів, як зниження питомої ваги слів з жіночим закінченням через збільшення частки слів з чоловічим та дактилічним закінченнями і повернення чоловічому словоподілу в анапесті експресивної, а не стопоподільної функції [131, с. 620–621]. Ці риси властиві й поезії М. Вінграновського, однак вони характерні не лише для анапеста, але і для дактиля й амфібрахія, не лише для тристопного, але і для чотиристопного різновиду. Дійсно, можна погодитися з С. Монаховим у тому, що «стосовно поезії нової епохи ми уже не можемо говорити про одну або дві авторитетні ритмічні моделі; очевидно, кількість цих моделей буде дорівнювати кількості авторів, що зверталися до трискладових розмірів» [131].

**Профіль наголошеності** тристопних і чотиристопних трискладових розмірів М. Вінграновського показано у табл. А57, А58. Ці розміри завжди мають дуже високий відсоток наголошеності іктів [8, с. 40]. Випадки пропущення метричних наголосів у поета рідкісні і трапляються тоді, коли на ікт потрапляє службове слово:

І пролетиш на орлі UUU–UU– (Д3)

(«Скіфська колискова») [30, с. 264].

Сосеняточка і сосенята UU–UUUUU–U (Ан3)

(«Сива стомлена сутінь снігів...») [30, с. 141].

Під грушами, вишнями і небесами U–UU–UUUUU–U (Амф4)

(«Вечірне...») [24, с. 40].

Під дубами і хвилями, під жимолоттю UU–UU–UUUUU–U (Ан4)

(«Слово димаря») [24, с. 38].

Класичний вірш М. Вінграновського доволі точно відображає загальні тенденції українського віршування другої половини ХХ ст.: домінування двоскладових, зокрема ямбічних розмірів, серед яких панівне місце належить п'ятистопному різновиду з його оповідним ореолом; невелика увага до хореїчних розмірів, переважання анапеста серед трискладових метрів; випробовування віршових розмірів різної довжини з культивуванням середніх (4–5 стоп для двоскладових, 3–4 стопи для трискладових). Разом із тим детальний розгляд класичних розмірів у творчості М. Вінграновського дав змогу схарактеризувати тяжіння поета до розкнутості віршової форми і виявити способи ритмічного урізноманітнення поетичного полотна, які у сучасників поета зустрічаються рідше. Експерименти М. Вінграновського з класичними розмірами мають місце упродовж усіх періодів його творчості. Митець прагне випробувати різні двоскладові й трискладові розміри, порушити їхню метричну інерцію в межах одного тексту за допомогою вставок інших розмірів, усічення рядка, цезурного нарощення або усічення, перевірити різні ритмічні варіації двоскладових розмірів, варіювати ритм словоподілів у трискладових розмірах, додатково посилюючи ефект за допомогою лексико-синтаксичних повторів. В окремих випадках інтенсивне ритмічне урізноманітнення корелює з тональністю ліричного висловлювання і може вважатися визначальним для інтерпретації тексту.

## РОЗДІЛ 3

## НЕКЛАСИЧНИЙ ВІРШ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО

Початок творчого шляху М. Вінграновського припадає на пору, коли в українському віршуванні починають активно розвиватися форми некласичного вірша. За Н. Костенко, зростання НКЛ розмірів в українській поезії ХХ ст. починається з другої половини 1950-х рр. і зростає у 1960-х рр., засвідчуючи новий етап у розвитку української метрики й ритміки [108]. У цей час НКЛ розмірами укладено 26% поетичних текстів / 30,5% рядків, перевищуючи за останнім показником навіть «час сміливого експерименту» 1920-х рр. [108, с. 62]. Заново відкритими віршовими формами у процесі наростання некласичної хвилі стають дольник і верлібр.

НКЛ розмірами М. Вінграновський користувався упродовж всього творчого життя – від юнацьких віршів до останніх поезій. У творчому доробку поета наявна значна кількість НКЛ форм: дольник, гекзаметр, трискладовий розмір зі змінною анакрузою, умовно силабічні народнопісенні структури, верлібр, а також перехідні форми між класичним та некласичним (КЛ–НКЛ, НКЛ–КЛ) і некласичним та некласичним віршем (НКЛ–НКЛ). Частка НКЛ форм у структурі віршування М. Вінграновського невелика: 15,2% текстів / 14,5% рядків. Вона є найвищою у юнацьких віршах і віршах кінця 1950-х – 1961 рр. і після цього зменшується з кожним десятиліттям (табл. А3). У структурі ж ПК за винятком 1970-х рр. НКЛ форми займають теж не більше 15% (табл. А78).

Активність поета у творенні НКЛ форм протягом його творчого шляху показана в табл. А59. Вона зростає від юнацьких спроб до 1960-х рр., коли поет уклав 42,2% усіх своїх НКЛ форм. Після цього показник падає надзвичайно різко, дещо компенсуючись у 1970-х рр. підвищеною часткою НКЛ форм у ПК.

Розквіт НКЛ вірша М. Вінграновського припадає на кінець 1950-х – 1961 рр. і 1960-і рр., коли митець укладає дольники і різноманітні ПМФ, гекзаметри, верлібр та умовно силабічні структури. Між цими двома періодами можна провести типологічну межу, оскільки в цей час відбувається промовистий перерозподіл НКЛ форм. У період «Атомних прелюдів» (кінець 1950-х – 1961 рр.) основне навантаження на собі несуть віршові структури, що наближаються до тонічного вірша: ДкЗ і ПМФ, у 1960-і рр. – верлібр і умовно силабічні структури. Останні з'являються не лише в МК, але і в ПК, витісняючи з них дольник. Після згортання у 60-х рр. ХХ ст. всіх ПМФ за участі НКЛ розмірів та верлібру кількість НКЛ форм у М. Вінграновського значно зменшується: 5 текстів у 1970-х рр. (дольник, силабіка, гекзаметр), 2 тексти у 1980-х рр. (дольник і трискладовий розмір зі змінною анакрузою), 1 текст у 1990-х рр. (народнопісенний вірш).

### **3.1. Ритмічні особливості дольника М. Вінграновського**

Серед НКЛ форм у М. Вінграновського головна роль належить дольнику. Він стає першою НКЛ формою у творчості поета і займає 30,4% рядків усього НКЛ доробку. Вперше випробуваний митцем у юному віці, дольник зустрічається у кожному періоді його творчості (виняток складають 1990–2000-і рр.). Посідаючи у юнацьких текстах і текстах кінця 1950-х – 1961 рр. перше місце за кількістю написаного серед НКЛ, у 60-х рр. ХХ ст. він поступається верлібру, силабіці та ПМФ, але впродовж двох наступних десятиліть відновлює першість (табл. А59-1).

Дольник поета уже ставав об'єктом вивчення українських віршознавців. Зокрема, дані щодо його триктового різновиду містяться у розвідці Я. Ходаківської «Дольник в українській поезії 1960-х–1970-х років. Загальні тенденції. Триктовик» [200], що входить до колективної монографії «Український дольник» (2013) – найбільш нового і фундаментального дослідження цієї НКЛ форми в українській поезії ХХ – поч. ХХІ ст. Утім,

статистичні дані, які отримала дослідниця [200, с. 236], свідчать про те, що до розгляду був взятий не весь масив Дк3 поета. За нашими підрахунками, дольникова спадщина М. Вінграновського значно більша (табл. А60), до того ж, матеріал для аналізу дольника кількісно зріс після публікації у журналі «Київ» у 2008 році ранніх віршів і листів поета, які досі залишалися невивченими. Відтак, розглянувши Дк3 митця у повному обсязі, ми матимемо змогу уточнити результати дослідниці. Далі простежимо еволюцію цього розміру за періодами творчості М. Вінграновського для порівняння із загальними даними щодо Дк3 поета і його сучасників у 1960–1970-х рр. Також охарактеризуємо ще декілька цікавих дольникових форм, які були опубліковані на початку творчого шляху М. Вінграновського і залишаються маловідомими: різноіктівий Дк4343, а також дольник, укладений строфами з нетотожним тонічним обсягом.

Уточнимо визначення терміна *дольник* і віршознавчий критерій, за яким ті чи інші тексти класифікуються як дольники. За М. Гаспаровим, дольник – це віршовий розмір, що «займає проміжне становище між силаботонічною і суто-тонічною системами віршування. Як і силаботонічні розміри, дольник має відчутний внутрішній ритм, що утворюється чергуванням сильних місць (іктів) і слабких місць (міжіктових інтервалів) <...>. Але обсяг міжіктових інтервалів у дольнику, на відміну від силаботонічних розмірів, не постійний, а змінний і коливається в діапазоні 1–2 складів» [115].

За Я. Ходаківською, провідним дольниковим розміром у М. Вінграновського, як і в його сучасників, залишається Дк3 [200, с. 120]. На загальному тлі віршування поета його частка видається надзвичайно малою (лише 3,7% текстів / 4,2% від усього написаного), проте частотність звертання до цього розміру суттєво переважає в МК будь-які інші НКЛ форми, будь-який окремо взятий трискладовий розмір і навіть сміливо конкурує з двоскладовими, переважаючи за кількістю рядків кожен хореїчний розмір. Так, Дк3 виявляється другим найпоширенішим розміром у



юнацьких віршах (після Ан3), третім – у кінці 1950-х – 1961 рр. (після ЯВ і Я5), п'ятим – у 1970-х рр. (після Я4, Я5, ЯВ і Х5). У загальній картині поетового віршування Дк3 за кількістю текстів посідає п'яте місце, поступаючись ЯВ, Я4, Я5 і Х5, за кількістю рядків – четверте місце (після трійки ямбічних розмірів).

Усі ритмічні форми Дк3 – повнонаголошені і з пропусками наголосів – зводяться до п'яти основних форм. Нагадаємо їхню типологію за М. Гаспаровим [72, с. 224]:

I (.2.2.) Червоніють горошком стежини

II (.1.2.) Попід сонце йдуть поїзди

III (.2.1.) Заколисує вітер ліс

IV (.1.1.) Наче тихо щось говорить

V (.4.) Ти всміхатимешся, стара

Крапками позначено ікти, цифрами – міжіктові інтервали (у складах). I форма відповідає структурі трискладового розміру, IV – двоскладового. Через це визначення віршової структури може бути неоднозначним. Основну проблему складають дольники з великою кількістю рядків трискладових розмірів, а також силабо-тонічні тексти, в яких частка дольника є відчутною. Тож розрізнення дольника і ПМФ ґрунтується на визначенні частки КЛ і НКЛ розмірів у тексті. У науковій спільноті користуються різними підходами до ідентифікації таких структур. Так, М. Гаспаров вважав дольниками тексти, в яких власне дольникові форми складають щонайменше 25% [72, с. 224–225], Я. Ходаківська збільшила це число до 50% [200, с. 227]. Відповідно, до аналізу залучається різна кількість текстів / рядків і по-різному виглядає метричний профіль дольника [200, с. 239]. Під час аналізу будемо дотримуватися підходу української вченої, окрім того, застосовуючи той самий інструментарій, матимемо змогу порівняти отримані результати.

Ще однією проблемою є правильне визначення ритмічної форми Дк3. У поезії М. Вінграновського зустрічаються рядки з двоскладовою анакрузою і метрично подвійними словами – особовими і присвійними займенниками

*мені, моїх* тощо. Їх можна визначати як рядки дольника II або V форми – залежно від того, атонується чи не атонується подвійне слово:

Закричи *мені* над туманами            2.1.2.2 (або 2.4.2?)

В анапестичному рядку подвійні слова можуть знаходитися на двох позиціях:

Закричи ти *мені* над туманами        (наголошений)

Закричи *мені* ти над туманами        (ненаголошений)

За В. Жирмунським, у трискладових розмірах спостерігається значне ослаблення подвійних слів «за енклітичного примикання до попереднього наголошеного, особливо якщо словесний наголос двоскладового слова лежить через склад від попереднього метричного наголосу» [86, с. 105]. Правила наголошення слів для НКЛ вірша відрізняються. За М. Гаспаровим і Т. Скулачовою, «особові і присвійні займенники атонуються у положенні контактної постпозиції стосовно синтаксично головуючого слова, якщо за їхнього атонування утворюється дактилічний (але не гіпердактилічний або довший) слогоподіл. При цьому присвійні займенники атонуються незалежно від довжини утвореного міжктового інтервалу, а особові займенники – за утворення міжктового інтервалу не довше трьох складів» [73, с. 32]. Таким чином, в одній і тій самій позиції займенників у рядку (четвертий і п'ятий склади) профіль наголошеності рядка буде різний:

Закричи *мені* над туманами            2.1.2.2 (II форма)

(особовий займенник має наголос, щоб запобігти утворенню інтервалу, більшого за 3 склади).

Вип'ють днів *моїх* буревій            2.4. (V форма)

(присвійний займенник атонується, оскільки величина міжктового інтервалу неважлива).

Подвійне прочитання мають і рядки ДкЗ поета з нульовою анакрузою:

Канни цвітуть над морем...            .2.1.1 III форма

Канни – червоні чайки!                .2.1.1 III форма

Зором своїм червоним                .2.1.1 III форма

Палахкотять над морем [24, с. 58]. 3.1.1 III форма (або IV форма?) («Канни»)

В рядку «Палахкотять над морем» пропущений наголос на першому складі. За різного скандування цей рядок може бути прочитаний як III форма дольника, або як IV форма (що відповідає звучанню ЯЗ з пірихієм на першій стопі). Вибір на користь одного з варіантів уже є свідченням дослідницької суб'єктивності: «<...> контекст (а то і воля читача) впливає не лише на метричний статус рядка, але й на звучання, на фактичний ритм...» (М. Шапір) [212]. Погоджуючись з Я. Ходаківською в тому, що «неоднозначність – не слабкість, а перевага дольника, яка свідчить про його здатність до ритмічного нюансування» [200, с. 185], будемо відносити подібні випадки до III форми ДкЗ.

Дольник у творчості поета з'являється одночасно з КЛ віршем. Уже в ранніх текстах поета зустрічається стягнення останнього міжиктового інтервалу АнЗ, що перетворює його рядок на рядок ДкЗ (вірш «Молодість»):

Лише я – молодий, зелений –	ДкЗ (2.2.1.1)
В цьому спокої ніжно стою,	АнЗ
І листок із смереки огненний	АнЗ
Впав на голову тихо мою [104, с. 174].	АнЗ

Цим прийомом поет зрідка користується у віршах кінця 1950-х – 1961 рр.: рядок ДкЗ проникає в АнЗ («Синій сон у небесному морі...»), Дк4 – в Амф4 («Скажи мені, Дніпре, в якому стражданні...»).

Очевидно, що зростання кількості дольникових рядків у силаботонічному тексті перетворює його в ПМФ КЛ–НКЛ (вірші «Буду я завжди, кохана, з тобою...» і «Розтривожені крила північного сна...» – 16,7% і 18,8% рядків дольника відповідно) і далі в ДкЗ, виявляючи поетове прагнення ритмічної свободи. У листопаді 1956 – квітні 1957 рр. разом з листами М. Вінграновський надсилає своїй адресатці декілька віршів, які показують значне збільшення частки ДкЗ серед трискладових розмірів. Так, у листі від

6 листопада 1956 року міститься вірш «Я в цей вечір складаю тобі...».

Процитуюмо першу строфу:

Я в цей вечір складаю тобі,	2.2.2. (АнЗ)
Тиха тінь від пера лягла,	2.2.1.
І думки, мов човни голубі,	2.2.2. (АнЗ)
До могого пливуть чола [103, с. 160].	2.2.1.

Рядки дольника перемежуються з рядками АнЗ у кожній з 5 строф вірша, причому перші три строфи починаються силабо-тонічним рядком, а в першій і третій строфах існує рівномірне чергування АнЗ–ДкЗ–АнЗ–ДкЗ. З 20 рядків вірша дольником III форми з двоскладовою анакрузою (2.2.1.) укладено 13 рядків (65% обсягу), анапестом – 35%. Відповідно до вищевказаних принципів класифікації цей вірш визначаємо як ДкЗ.

У 1957 році продовжується активне наростання дольникових форм. У вірші «Не мовчи голубою тополею...» дольникова частка настільки велика (81,2%), що силабо-тонічні рядки сприймаються як I форма ДкЗ:

Не мовчи голубою тополею	2.2.2.2 (АнЗ)
Під вітрами твоїх благань.	2.2.1.
Закричи мені, тонкостволая	2.1.2.2
Над курганями розставань [104, с. 165].	2.4.

Вірш «Заспокойся в січневу лють» (1957) – перший ДкЗ поета, в якому немає жодного рядка I форми. Він написаний шестирядковими строфами на дві рими аВааВа. Перша строфа виконує магістральну функцію подібно до сонета-магістрала у вінку сонетів: її рядки починають наступні строфи, до того ж поет використовує прийом строфічного кільця:

Заспокойся в січневу лють,	2.2.1.
Слухай: вітер думки збирає...	2.2.1.1
Напиши мені що-небудь,	2.1.2.
І про те, що ці дні пройдуть	2.2.1.
Вереницями небокраєм...	2.4.1
Заспокойся в січневу лють [104, с. 163].	2.2.1.

Така структура називається вінком строф і насамперед навіює асоціації з поезією С. Єсеніна «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..», яка, в свою чергу, була написана, щоб імітувати складну техніку перської поезії [147, с. 254]. Вірш залишився незакінченим: М. Вінграновський написав усього чотири строфи, замкнені рядками «Заспокойся в січневу лють», «Слухай: вітер думки збирає», «Напиши мені що-небудь» і «І про те, що ці дні пройдуть», проте створення навіть декількох таких строф свідчить про те, що складна форма може підкоритися молодому поетові (докладніше див.: [162]).

Кінець 1950-х рр. у творчості М. Вінграновського ознаменований активним використанням дольника. На цей час припадають і перші публікації поета. У серпні 1958 року в журналі «Жовтень» було надруковано чотири поезії М. Вінграновського, перші три з яких – дольники «Прадід», «Дай мені губи свої над Дніпром...» і «Піч», четвертий – вірш Амф4 із дольниковою вставкою «Скажи мені, Дніпре, в якому стражданні...». У невеликій передмові редактора їм надано високу оцінку: «Друкуючи вірші М. Вінграновського, не будемо говорити про їх оригінальність – поезія говорить сама за себе» [55, с. 84].

Дольники з'являються майже у всіх наступних публікаціях М. Вінграновського, що передують виходу дебютної книги поезій «Атомні прелюди». Так, у журналі «Прапор» (серпень 1960 року) [56] друкують вірш «Канни», а велика публікація з 14 віршів у «Літературній газеті» від 7 квітня 1961 року [36] містить два дольники: «Зоряний прелюд» і «Паровози кричать! Паровози гудуть!..». Тож зі сторінок літературно-художньої періодици М. Вінграновський постає для читача як молодий майстер некласичної форми. Уже в книзі «Атомні прелюди» з'являються ще два Дк3: «Жоржина» («Впали бомби на видноколі...») і частина поеми «Демон» «Він стояв на горбі за селом...» (відсутня у всіх пізніших публікаціях).

Поезії Дк3 М. Вінграновського, що входять до книги «Атомні прелюди» (174 рядки), становлять 51,5% рядків всього Дк3 поета. Надалі їхня кількість значно зменшується: 3 вірші (44 рядки) у 1960-х рр. («Серпень ліг

під кущем смородини...», «Ця казка на білих лапах...» і мініатюра «Під рябими кущами вухатими...»), 2 вірші (40 рядків) – у 1970-х рр. («Щаслива пісня» і «Коло тебенько я – дивись...»), 1 вірш (20 рядків) – у 1980-х рр. («Сеньйорито акаціє, добрий вечір...»).

За Н. Гаврилюк, український ДкЗ відрізняється від російського своєю 1-складовою, амфібрахічною анакрузою [200, с. 308]. Утім, ДкЗ М. Вінграновського постає на анапестичній основі. Лише один раз поет випробовує ДкЗ на основі дактиля («Канни») (див. с. 138–139 дисертації) і амфібрахія («Ця казка на білих лапах...»):

Ця казка на білих лапах	1.2.1.1	III
Іде уночі по дорозі,	1.2.2.1	I
І місяць тече по хатах,	1.2.1.1	III
І в казки на віях сльози [30, с. 241].	1.2.1.1	III

Анакруза ДкЗ поета характеризується постійністю, маючи у кожному вірші 100%. Її незначне варіювання відзначене лише у вірші «Піч» на основі анапеста. Поет розпочинає вірш I формою дольника з односкладовою анакрузою (АмфЗ), потім переходить на більш звичний йому ритм, щоб у четвертому рядку знову зменшити анакрузу на 1 склад:

Зірок запізнїлі курчата	1.2.2.1	I
Розбіжаться від мене в ніч –	2.2.1.	III
Вибігай за село стрічати,	2.2.1.1	III
Моя посивіла піч! [24, с. 60].	1.2.1.	III

У четвертому катрені вірша звичний ритм знову порушено в останньому рядку, що укладений ДЗ з пропущеним наголосом на I стопі:

Будеш їсти свою солому	2.2.1.1	III
І поглядать на годинник [24, с. 60].	3.2.1	I

Іншим способом порушення метричного очікування у ДкЗ є вставки рядків іншого тонічного обсягу, що, очевидно, походять від варіювання довжини рядків у силабо-тонічних текстах. Вони складають 1,1% від обсягу всього ДкЗ М. Вінграновського. Поет користується цим прийомом двічі.

Коротші рядки (Ан2) він додає в дольникову ланку поеми «Демон», довші рядки з'являються у вірші «Сеньйорито акаціє, добрий вечір...»:

Сеньйорито акаціє, добрий вечір. 2.2.2.1.1 (Дк4)

Я забув, що забув був вас, 2.2.1. III

Але осінь зійшла по плечі, 2.2.1.1 III

Осінь, ви і осінній час [40, с. 41]. 2.2.1. III

Мінливість розміру має передавати сум'яття ліричного героя [167], хоча і сама по собі є знаком творчої свободи автора незалежно від теми ліричного висловлювання. Смыслове навантаження довгих рядків у цьому тексті полягає у підтриманні комунікації ліричного героя з адресатом.

Однією з важливих характеристик дольника є переважання тих чи інших ритмічних форм. За нашими підрахунками, у Дк3 М. Вінграновського найбільш поширеними виявляються III форма (71,2%), I (14,1%) і V (11,1%). II форма найменш використовувана (3,6%), IV – пасивна (табл. А61). Отримані дані (табл. А62) відрізняються від результатів Я. Ходаківської [200, с. 236], згідно з якими у Дк3 поета V ритмічна форма переважає над I, що дає дослідниці можливість твердити: «здавалось би парадоксом те, що Іван Драч позиціонується як найбільший прихильник I (трискладникової) форми, а Микола Вінграновський, навпаки, як поет, що уникає її, надаючи перевагу власне дольниковим III та V формам» [200, с. 238]. Згідно з нашими результатами, поет використовує I форму відчутно частіше, ніж V. Останнє твердження можна уточнити, залучивши цікаві текстологічні дані. До появи у книзі «Атомні прелюди» вірші «Піч» і «Прадід» друкувалися у журналі «Жовтень» (10/1958), а «Зоряний прелюд» – у «Літературній газеті» за 7 квітня 1961 року. У версифікаційному аспекті їхні варіанти у періодиці та у книзі поезій відрізняються. Порівняймо на прикладі першої строфи вірша «Прадід»:

Заспокоює вітер ліс,	III	Заколисуює вітер ліс,	III
Його душу тривожить снами,	III	Його душу наповнює снами.	I
А над нами Чумацький віз,	III	А над нами – Чумацький Віз,	III





три форми, «якщо сумарно вони становлять понад 80% усього ритмічного складу» [200], то вийде формула III + I.

Ритмічний профіль ДкЗ М. Вінграновського за частотою використання тих чи інших форм є неповторним. Він промовисто свідчить про його орієнтацію на класичне віршування. Аналізуючи ритміку трискладових розмірів, можна було побачити, що поет тяжіє до підкреслення їхніх наголошених місць: трибрахії трапляються у нього надзвичайно рідко. Тож видається закономірним, що III і I форми ДкЗ (на основі трискладового розміру) поширені у нього більше, ніж V форма. Таким чином, тенденція до ізотонізму в поета переважає тенденцію до ізосилабізму. Утім, це не пояснює його неприйняття II ритмічної форми, яка теж має 3 сильні місця в рядку і широко використовується у сучасників (І. Жиленко, В. Коротич, Л. Костенко). Очевидно, для поета більш органічно звучало стягнення перед третім іктом, ближче до кінця рядка («Заколисує вітер ліс»), ніж перед другим, посередині рядка («Попід сонце йдуть поїзди»), адже II форма, на відміну від III, руйнує ритм анапеста уже на другій стопі [72, с. 236], в той час як третя його зберігає. Поет уникає і IV форми як такої, що зближує дольник з двоскладовими розмірами.

За М. Гаспаровим, «специфічні ритмічні тенденції вірша проявляються достатньо чітко лише в галузі ритму наголосів та анакруз» [71, с. 86]. ДкЗ М. Вінграновського на основі анапеста має значну кількість позасхемних наголосів. Якщо в анапестичній анакрузі знаходиться самостійне слово, воно має наголос, і такий рядок можна визначити як ДкЗ з анапестичною анакрузою і позасхемним наголосом на першому складі або як Дк4 з нульовою анакрузою:

Йде до прадіда відпочить 2.4. (ДкЗ)

Йде до прадіда відпочить .1.4. (Дк4)

Помітна кількість таких рядків у творі дає можливість говорити про урізноманітнення ритму ДкЗ [200, с. 239] або ж розглядати твір як ПМФ ДкЗ–Дк4 (або навпаки).

Звичайно, рядок Дк4 може мати такий вигляд:

Ти забудеш зітхнути, піч .1.2.1. (Дк4)

Утім, нами враховано лише сильні обтяження на анакрузі, створені наголосами на безумовно наголошених словах, оскільки метрично подвійні слова зазнають атонування, як і в трискладових розмірах:

Ти забудеш зітхнути, піч 2.2.1. (III форма Дк3)

У трискладових розмірах сильні обтяження анакрузи найбільш характерні для анапеста, значно менше – для амфібрахія. Так, у вірші з амфібрахічною анакрузою «Ця казка на білих лапах...» немає жодного обтяження, натомість у Дк3 поета з 2-складовою анакрузою знайдено 66 випадків на 290 рядків (22,7%), до того ж позасхемний наголос значно частіше падає на двоскладові слова в анакрузі, ніж на односкладові (табл. А65). Але якщо в анапестах поета кількість позасхемних наголосів зростала від ранніх до пізніших текстів, у його дольнику, навпаки, найбільший відсоток обтяжень на анапестичній анакрузі спостерігається у юнацьких віршах і віршах періоду «Атомних прелюдів», в яких позасхемні наголоси розташовані на  $\frac{1}{4}$  усіх рядків Дк3 в той час, як у наступні десятиліття ця частка нижча (табл. А66, А66-1, А67). На рядки Дк3 М. Вінграновського у кінці 1950-х – 1961 рр. припадає  $\frac{2}{3}$  усіх позасхемних наголосів в анакрузі (44 з 66). Ось як звучить такий вірш («Зоряний прелюд»):

В тихім світлі нічних заграв      ЎУ–UU–U–      2.2.1.

Пахло море вечірнім сіном...      ЎУ–UU–U–U      2.2.1.1

Вітер хвилі на руки брав      ЎУ–UU–U–      2.2.1.

І виносив на берег синій [24, с. 17]. UU–UU–U–U      2.2.1.1

Частка таких рядків у віршах кінця 1950-х – 1961 рр. сягає 43,8% («Зоряний прелюд»), 36,5% («Жоржина»), 34,4% («Прадід»). Поет або вибудовує на них ритм цілого твору («Зоряний прелюд») або активно урізноманітнює ритм Дк3. Таким чином, рядки з позасхемними наголосами можна читати і як Дк3 з обтяженням на першому складі, і як Дк4. У нашому

дослідженні схилиємося до першого варіанту. Як уже зазначалося, у Дк3 М. Вінграновський найбільше використовує ті форми, які найменше порушують інерцію трискладового розміру. Так само у поета поводить себе «чистий» Дк4 на основі дактиля (у ПМФ Дк4–Д4):

Совість моя! Говорити хочу! .2.2.1.1 (Дк4)

В цю вересневу дозрілу ніч .2.2.1. (Дк4)

Хочу від тебе я віч-на-віч .2.2.1. (Дк4)

Вислухать тиху розмову пророчу [24, с. 113]. .2.2.2.1 (Д4)

Як видно з прикладу, стягнення дактилічної стопи відбувається в інтервалі після третього ікту, за двома стопами дактиля іде хорей. «Подвійні» ж рядки, які можна читати як Дк4, мають інший ритм. Нагадаймо:

Ти забудеш зітхнути, піч .1.2.1. (Дк4)

В тихім світлі нічних заграє .1.2.1. (Дк4)

Ритм трискладового розміру перебивається уже на I стопі, що загалом не характерно для М. Вінграновського.

Окрім обтяжень на анапестичній анакрузі, у Дк3 поета 1960–1970-х рр. зустрічаються ще два випадки позасхемних наголосів всередині рядка – у віршах «Під рябими кущами вухатими» і «Коло тебенько я – дивись!..»:

Під рябими кущами вухатими, UU–UU–UU–UU 2.2.2.2 I

Де стерня босі ноги коле [30, с. 163]. UU–ÚU–U–U 2.2.1.1 III

По воді сон зорі повивсь UU–ÚU–U– 2.2.1. III

Біля тебенько, коло тебе [30, с. 337]. UU–UUUU–U 2.4.1 V

Обтяження виникають у рядках III форми, у першому міжіктовому інтервалі, на четвертому складі.

Наголошеність Дк3 М. Вінграновського подано в табл. А68. Поетовому дольнику з нульовою анакрузою притаманний висхідний ритм (кожен наступний ікт наголошений сильніше від попереднього), з односкладовою – рівний, з анапестичною – двочленний ритм (другий ікт наголошений слабше за перший). Як і передбачалося, дольник з нульовою анакрузою має

найменшу наголошеність через пропуски наголосів на першому ікті. ДкЗ на основі анапеста теж має такі пропуски через рядки, в яких варіюється анакруза. У дольнику з амфібрахічною анакрузою поет витримує максимально можливу наголошеність.

Якщо розглянути еволюцію наголошеності поетового ДкЗ на анапестичній основі, можна помітити пониження другого ікту у 60–70-х рр. ХХ ст. через посилене використання V форми дольника і повернення до норми ранніх віршів у 1980-х рр. (табл. А69).

Окрім ДкЗ, М. Вінграновський створює і різноіктовий дольник Дк4343 «Паровози кричать! Паровози гудуть!..» з циклу «Золоті ворота». Поет продовжує користуватися уже знайомими з юності формами, зокрема АнРЗ, що за великої кількості дольникових рядків (50%) перетворюється на дольник:

Паровози кричать! Паровози гудуть!	Ан4
Крізь серця цокотять паровози!	АнЗ
І на серці людські поривання цвітуть	Ан4
І окрилює землю розум [24, с. 107].	ДкЗ (2.2.1.1)

Звернення до юнацького версифікаційного досвіду помітне і у вірші «Дай мені губи свої над Дніпром...» (частка суто дольникових форм ДкЗ і Дк4 складає 66,7% рядків). У строфічній структурі простежується поліметричний принцип: перший катрен – 4343 з чоловічими закінченнями, другий і третій – 4343 ЧЖЧЖ, четвертий і п'ятий – 4443 з чоловічими закінченнями, останній – рівноіктовий 4444 з чоловічими закінченнями. Таку віршову форму можна трактувати як різноіктовий дольник, зараховуючи до НКЛ, або ж, за методикою С. Матяш, конкретизувати: перехідна форма від ДкРЗ до вольного ДкВ (ПМФ НКЛ–НКЛ). Окрім порушення тотожності строф, поет користується й іншими, уже випробуваними прийомами метричного урізноманітнення: чергує рядки ДРЗ з ДкРЗ на дактилічній основі (вірш «Буду я, завжди, кохана, з тобою...»), допускає цезурне усічення

Д4 на 2 склади на одному й тому ж місці – у третьому рядку третього, п'ятого і шостого катренів з різним метричним наповненням:

Зорі калинам облишу щідить,      Д4  
 Шепіт візьмуть очерети.      ДЗ  
 Буду любить, щоб розлюбить,      Д4цу2  
 Й знову стогнати: де ти?! [55].      Дк3 (.2.1.1)  
 («Дай мені губи свої над Дніпром...»).

Додатковим ритмотворчим засобом у рядках Д4цу2 виступає внутрішнє співзвуччя: «Буду любить, щоб розлюбить», «Швидше приходь і не забудь», «Шлях прогуде, вітер майне». На прикладі цього вірша видно, як рання версифікація поета поєднує у собі два протилежні начала: порушення метричної інерції і її збереження на одному й тому ж рівні віршової форми.

За Л. Бельською, дольник має відчутний експресивний ореол, «асоціюючись з мотивами душевного неспокою і невлаштованості у тривожному, катастрофічному світі» [10, с. 69]. Це зауваження більшою мірою справедливе для кінця XIX – початку XX ст., коли дольник був на стадії активного розроблення і його ритм на фоні класичних трискладовиків ще вирізнявся незвичністю. Пізніше дольник став широко вживаним розміром, придатним для втілення будь-яких тем і висловлення найрізноманітніших емоцій. М. Вінграновський використовує «тривожний» ритм не лише тоді, коли співчуває горю свого героя («Жоржина»), переживає асоціації, викликані кольором квітів («Канни»), розповідає історію дружби людей різних національностей у час холодної війни («Зоряний прелюд») або горить передчуттям творчої праці (фінальна частина поеми «Демон»), але й тоді, коли пише дитячі вірші («Під рябими кущами вухатими...», «Ця казка на білих лапах...») і ніжні освідчення в любові («Пісня про щастя», «Коло тебенько я – дивись...»).

У дольниках кінця 1950-х рр., написаних під час навчання в Москві, М. Вінграновський часто використовує традиційні образи української поезії (села, селянина, хати, печі, криниці, зоряного неба, місяця). Його ліричний

суб'єкт подібно до автора відчуває тугу за Домом, який мислиться у просторових («Піч», «Дай мені губи свої над Дніпром...») та часових («Прадід») координатах. Він уявляє собі повернення додому («Піч»), розмірковування родоначальника («Прадід»), романтичне побачення («Дай мені губи свої над Дніпром...»). Так уявлюване повернення додому М. Вінграновський свідомо чи несвідомо втілює у віршову форму, яка сама наприкінці 1950-х рр. знаходиться у процесі активного повернення у версифікаційну практику поетичних майстрів ХХ ст.

М. Вінграновський постав як поет у час, коли, за М. Гаспаровим, «загальний вигляд дольника уже склався і переживав лише незначні зміни» [71, с. 106]. Поетична творчість митця за декілька років повторює еволюцію українського віршування від КЛ форм до ПМФ КЛ–НКЛ і дольникових форм – через наростання частки дольника. У молоді роки поет вдається до нечисленних експериментів з різноіктowymi формами, які мають силаботонічну або дольникову основу, однак пізніше розробляє рівноіктові форми. На відміну від своїх сучасників (І. Драч, Л. Костенко тощо) М. Вінграновський не використовує довгих дольників, надаючи перевагу Дк3, що має високий ступінь урегульованості і ритмічно близький до трискладових розмірів.

### 3.2. Гекзаметр у творчості поета

Гекзаметр поета репрезентують 3 поезії (67 рядків), що складає менше 1% його поетичного доробку. Ледве помітна кількість компенсується звертанням до цього розміру у трьох десятиліттях: наприкінці 1950-х рр. («Слава художнику!»), на початку 1960-х рр. («Мова») і в середині 1970-х рр. («1945-й кілометр – БАМ»).

Пишучи Гк, М. Вінграновський долучається до багатої традиції силаботонічного імітування Гк, що на слов'янських землях веде свій початок з XVIII ст. (В. Тредіаковський) [101, с. 85], а в українській літературі – з

середини XIX ст. (М. Костомаров, К. Думитрашко) [207, с. 111]. Однак якщо у попередні століття написання Гк було для митців показником високої поетичної майстерності з огляду на формальну складність [92, с. 60], то в українській радянській поезії античний розмір з тієї ж причини радше був непотрібною розкішшю. Аналіз таблиць Н. Костенко показує, що вірш М. Вінграновського «Слава художнику!» і був єдиним Гк у 1960-х рр., і його частка у віршуванні десятиліття складає всього 0,04% [108, с. 258].

Силабо-тонічна імітація Гк, за М. Гаспаровим, має 5 основних ознак: 1) нульова анакруза; 2) 6-іктова структура; 3) міжіктові інтервали у 2 склади з допущенням односкладових; 4) жіночі клаузули; 5) відсутність рими [66, с. 306]. М. Шапір додає шосту ознаку: останній міжіктовий інтервал 2-складовий [211, с. 277]. По суті, такий Гк є шестиіктовим дольником, в якому «дактилічні і хореїчні «стопи» присутні як ритмічні варіанти» [214, с. 64]. Хореїчне стягування дактилічних стоп дозволяє уникати ритмічної одноманітності і визнане доречним у теорії і практиці віршування і перекладу ще у першій половині XIX ст. (О. Востоков, М. Гнедич, П. Катенін). О. Востоков, зокрема, писав, що ніхто терпляче не напише і не прочитає хоча б 3–4 рядки, написані чистим Д6 з огляду на монотонність розміру [211]. Принцип ритмічного урізноманітнення Гк широко використовується і в практиці українського перекладу античної спадщини (Б. Тен) [17, с. 88].

Комбінації стоп Д і Х створюють 16 ритмічних варіацій [211]:

I	ДДДДД	Х	V	ДДДХД	Х	IX	ДХХДД	Х	XIII	ХХДХД	Х
II	ХДДДД	Х	VI	ХХДДД	Х	X	ДХДХД	Х	XIV	ХДХХД	Х
III	ДХДДД	Х	VII	ХДХДД	Х	XI	ДДХХД	Х	XV	ДХХХД	Х
IV	ДДХДД	Х	VIII	ХДДХД	Х	XII	ХХХДД	Х	XVI	ХХХХД	Х

За М. Шапіром, «інші варіації гекзаметра (з односкладовою анакрузою, з п'ятьма, сімома чи навіть вісьмома іктами, з нульовим або трискладовим інтервалом і т.д.), по суті, порушують розмір» [211, с. 282]. Б. Бунчук пропонує розрізняти власне Гк і його деривати – ті тексти, в яких «більше

ніж на 25% порушено хоча б одну з 6 перелічених ознак гекзаметра» [18, с. 30]. Часто такі порушення, як менша кількість іктів, рима, одночасно зберігають асоціації з античністю і показують, що оновлена форма готова до нового змісту.

Ритмічні варіації Гк М. Вінграновського (із 16 можливих) і частка рядків іншої стопності подано у табл. А70, в той час як у табл. А71 містяться відомості про частку двоскладових дактилічних інтервалів у Гк поета, відсоток рядків з нульовою анакрузою та жіночими клаузулами, а також коефіцієнт ритмічної інерції (КРІ), що визначається за такою формулою:

$m/(n-1)*100$  (де  $m$  – кількість границь між ізоритмічними рядками,  $n$  – кількість рядків) [211, с. 310]. КРІ показує, наскільки часто з рядка в рядок повторюється одна ритмічна варіація, наскільки монотонно звучить вірш.

Деякі канонічні ознаки Гк поет порушує досить стримано, інші – значно активніше. Так, порушення, пов'язані з анакрузою, клаузулами та останнім міжіктовим інтервалом, не зустрічаються у віршах «Слава художнику!» і «1945-й кілометр – БАМ». Лише у вірші «Мова» поет один раз допускає амфібрахічну клаузулу та чоловіче закінчення – все у 5-іктовому рядку:

І Суми, і Умань, і Миколаїв – усі, 1.2.4.2. (Дк5)

Всі, як один, серединою віку двадцятого стали [43]. .2.2.2.2.1 (Д6)

Порушення останнього інтервалу також зустрічається лише один раз:

Всіх запитав я про долю, про муки, про мрії й руки [43]. .2.2.2.2.1.1 (Дк6)

Так само стримано поет користується хореїчними стягненнями на I–IV іктах Гк: загальний відсоток двоскладових інтервалів перевищує 90% і зростає з кожним наступним віршем поета. Тож найпоширенішою ритмічною варіацією його Гк є перша – у вигляді Д6 без стягнень:

Ллється згори наша мужність, єдине, що нам необхідне .2.2.2.2.1 (Д6)

Її частка зростає з кожним наступним текстом, досягаючи 80% у поезії «1945-й кілометр – БАМ». Інші ритмічні варіації в межах шести іктів зустрічаються найчастіше у вірші «Слава художнику!» (III, IV і IX форми):

В небо піднявшись, осінь прощалася в небі з Москвою III



Поки не мовив він слова, дивлячись в будучні весни... IV

Так повторили ми, так ми повторюєм досі [24, с. 34–35]. IX

У віршах «Мова» і «1945-й кілометр – БАМ» поет залишає тільки I й IV форми:

Тут привітався я з нею, згарячу час призабувши, IV

Тут запитав про здоров'я, про долю, дочку і про сина [43]. I

(«Мова»)

Найпомітніші порушення канону пов'язані у поета з недотриманням шестиіктової структури рядка і римою. Рядки іншого тонічного обсягу характерні для всіх трьох текстів поета, складаючи 25% у віршах «Слава художнику!» і «Мова» і 13,3% у вірші «1945-й кілометр – БАМ», причому у вірші «Слава художнику!» функціонують рядки іншої стопності трьох видів (Д5, Д7, Д2), у двох інших текстах – лише Д7 і Д5. Як показує таблиця, частка Д7 найвища у вірші «Слава художнику!» і понижується з кожним наступним текстом. Ритмічний перебіг, створений Д7, відчутний:

В стиглому небі прощання повільно кричало і гусло, Д6

І запеклося над нами червоною раною сонця на сході [24, с. 35]. Д7

Рядки іншого розміру відіграють роль семантичного курсиву. У вірші «Слава художнику!» таким чином виділені важливі для поета: проходження учнями ініціації («Тихо стояли ми всі перед очима учителя свого»), настанова учителя («В зміні годин лиш прощення нема за вподіяні вчинки і рухи»), романтична мета («Добре, учителю, ти небокраї підняв нам людського стремління»). Усічений до Д2 рядок «Слава художнику!» є пуантом вірша.

Окрім порушень довжини рядка, автор використовує риму (пор.: [102, с. 240]). У вірші «Слава художнику!» 4 римові пари (Москвою – молоді, свого – нього, весни – бистролетних, нього – тривоги) зв'язують рядки 33,3% тексту, у вірші «Мова» – лише дві (України – сина, шанувати – псувати) (14,3% тексту), у вірші «1945-й кілометр – БАМ» рим немає.

Таким чином, з кожним новим віршем поет все більше обмежує себе у ритмічному розмаїтті, йдучи від відносної розкутості до «правильного» Гк з

високим КРІ. Тому поезію «1945-й кілометр – БАМ» правомірно визначити як Гк, а вірші «Слава художнику!» і «Мова» – як його деривати.

Рядки деривата Гк зустрічаються і в трирядковій ПМФ 1960-х рр.:

Крізь час, і простір, і крізь дерева, освітлені ніччю, 1.1.4.2.2.1

Летить на мене доля моєї Вітчизни і людства 1.1.1.2.2.2.1

І сиза чайка б'ється наді мною... [57, с. 22]. Я5

Як бачимо, поет використовує розмір, який відрізняється від Гк лише наявністю 1-складової анакрузи, стаючи, по суті, не дактило-хореїчним, а амфібрахічно-ямбічним Дк6, що в практиці віршування зрідка зустрічається поряд з більш поширеним розміром [211, с. 290–291].

Гк називають одним із найвиразніших семантично забарвлених розмірів [66; 204], хоча він може і не мати античної семантики [211], тому зі зміною форми варто звертати увагу і на змінені змістові акценти.

За О. Червінською, «давньогрецькі гекзаметри були першою своєрідною «матрицею», тобто програмували не тільки форму, але й пафос тексту» [210, с. 254]. Дійсно, величність, піднесеність Гк «з його розлого розповідним ритмічним пульсуванням» (І. Кошелівець) [110, с. 48] відповідає завданню М. Вінграновського звеличувати і прославляти свого вчителя О. Довженка, його мистецький хист та енергію, передану учням («Слава художнику!»), Україну («Мова»), рефлексувати над бойовим подвигом народу в роки війни, з яким асоціюється трудовий подвиг БАМівців («1945-й кілометр – БАМ»), оприявнити глобальність власного світосприйняття («Крізь час, і простір...»). Як давньогрецький епос подає вичерпні відомості про час, простір, людей і богів, які в ньому перебувають, за докладністю опису наближаючись до енциклопедії (див. другу пісню «Іліади», в якій наведено грандіозний перелік «беотійських мужів»), так і М. Вінграновський у віршах, що порівняно з епосом мають невеликий обсяг, чітко фіксує часові й просторові деталі:

В небо піднявшись, осінь прощалася в небі з Москвою,

Падали стиглі червінці на скроні землі молоді [24, с. 34].

(«Слава художнику!»)

Падали зорі останні з московського чистого неба

В далеч рожевих степів. Починався кордон України [43]. («Мова»)

Поет теж наводить переліки, наскільки це дозволяє обсяг тексту: 12 українських міст («Мова»), 22 річок («1945-й кілометр – БАМ»), широко використовує анафори, створюючи довгі синтаксичні конструкції, що сприяють розгортанню простору духовного чи географічного, і підкреслює ці повтори за допомогою найбільш монотонної і ритмічної форми Гк, приберігаючи це звучання на кінець тексту:

Ти, Україно, не покритка! Ти не вдова, Україно!

Чистої крові земля твоя, небо, сини твої, дочки.

Чистої крові культура твоя і твоя бездоганність

Чистою мовою ти майбуття привітаєш у хорі.

Чистою мовою ти колискову співатимеш дітям [43]. («Мова»)

Так само асоціації з античністю викликають і такі елементи художньої мови, як синтаксичні кліше: «Так говорив він» («Слава художнику!»); вирази життєвої мудрості: «Все забувається, губиться в зміні годин бистролетних», «Горе людині, коли недовір'ям стрічає свій ранок» і т.д. («Слава художнику!»), «Хитро полізуть в життя і безчестям укриється слід їх» («Мова»); «гомерівський» епітет: години бистролетні («Слава художнику!»), нащадки ясномовні («Мова»).

Отже, Гк М. Вінграновського не позбавлений ознак античної семантики, однак відрізняється від давньогрецького тим, що ця семантика виявляє себе в мовному оформленні, а не в колі зображуваних явищ. За допомогою Гк поет говорить про географічну і соціальну дійсність 1950–1970-х рр. Світ у всіх трьох текстах надається до символічного сприйняття – через використання відповідних лексико-стилістичних засобів увиразнення, і в той же час він конкретизований, «ореальнений» часопросторовими координатами (назви міст, річок, погодні умови), а у вірші «1945-й кілометр – БАМ» – ще й знаками радянської епохи (БАМ, День Перемоги, марка літака «Як-40»). У цих текстах функціонує ліричний герой, що надає позитивну або критичну

оцінку подіям та явищам дійсності і навіть рефлексує в тексті над власним текстом: «Тут я запишу письмо своє БАМу на проголодь часу», «Ні. Не запишу. Запишу одні лише очі народу» [50, с. 5].

Після 1993 року гекзаметри поета не з'являлися у книгах вибраного, які він укладав самостійно до кінця життя. Очевидно, причиною цього є елементи радянської ідеології у текстах і наявність у поетовому доробку сильніших віршів подібної тематики.

### 3.3. Трискладовий розмір зі змінною анакрузою

Експериментуючи з класичними розмірами, поети, за М. Гаспаровим, іноді «шукають способу, якомога менше порушуючи правильний ритм, дати зрозуміти, що він має сприйматися як неправильний» [68, с. 129]. Одним зі шляхів досягнення цієї мети є змінна анакруза. У доробку М. Вінграновського знаходимо вірш «В ніч кам'яну, коли темно воді і дорозі...» (1982), укладений трискладовими довгими розмірами: Д5, Д6, Ан4, Ан5, Ан6 (91,7%), з рядком Дк6 на основі анапеста. Рядки різної стопності утворюють строфи зі схемами 5555 6645 5565. Вірш звучить незвично через постійну змінність тонічного обсягу рядка і варіювання дактилічної та анапестичної анакруз, які протягом тексту змінюють одна одну 5 разів. Частка кожної складає 50%:

В тіні священній могил, в тіні священній свободи, Дбцу2

Коли я прилягаю на хвилю, бо ще далеко мені, Дк6 (2.2.2.2.1.2.)

Коли проклятий раб в мені голову зводить, – Ан4

Будь при мені, будь навіки мені при мені [30, с. 365]. Д5

Змінність анакрузи підкреслює струнку композицію вірша, створену логіко-синтаксичними повторами. Висловлювання у кожному катрені має таку синтаксичну будову: 1) обставина (часу у I і III строфі, місця у II строфі); 2) підрядні речення умови, які починаються зі сполучника *коли*; 3) імператив «Будь при мені, будь навіки мені при мені». Нульову анакрузу

мають рядки з обставинами («В ніч кам'яну, коли темно воді і дорозі», «В тіні священній могил, в тіні священній свободи») та імперативами («Будь при мені, будь навіки мені при мені»), двоскладову – рядки з підрядними реченнями умови. В останньому катрені анакруза стає анапестичною через додавання до імперативу звернення: «Зоре, будь при мені, будь навіки мені при мені».

Довжина рядків і плавність звучання вірша можуть асоціюватися з Гк або його дериватами. Утім, він не є гекзаметром через метричне наповнення (75% рядків мають не 6-стопну структуру), систему клаузул (ЖЧЖЧ), римування й анакрузу. Визначаємо його як вольний трискладовий розмір зі змінною анакрузою. Можна припустити, що біля витоків цього пізнього вірша стоять експерименти молодого поета з АнВ і варіюванням анакрузи у Дк4 на основі трискладових розмірів.

### **3.4. Перехідні метричні форми за участі класичного і неklasичного вірша**

У процесі повернення неklasичних форм в українське віршування наприкінці 1950-х і у 1960-х рр. дольники та інші форми поступово перестали сприйматися як екзотичні, ізольовані від класичних. Органічна взаємодія обох типів вірша часто виражає себе у ПМФ [108] і знаходить своє місце у творчості М. Вінграновського та його сучасників, символізуючи мистецький потяг до розкутості вірша.

М. Вінграновський використовує такі ПМФ лише протягом 50–60-х рр. ХХ ст., починаючи з юнацьких віршів (табл. А3-1). У кінці 1950-х – 1961 рр., у час створення першої книги «Атомні прелюди», вони досягають свого найбільшого розквіту в кількісному та якісному аспектах: окрім форм КЛ–НКЛ з'являються НКЛ–КЛ і НКЛ–НКЛ. У 1960-х рр. їхня кількість знижується через суттєве збільшення частки КЛ розмірів. До початку 70-х рр. ХХ ст. ПМФ зникають з віршування поета.

У ПМФ за участі КЛ та НКЛ розмірів у творчості М. Вінграновського можна виділити дві основні тенденції, кожна з яких представлена переходом класичних у неklasичні і неklasичних у класичні розміри:

1. Функціонування дольника і силабо-тоніки на одній площині тексту.
2. Функціонування верлібру і силабо-тоніки на одній площині тексту.

**ПМФ за участі дольника** суттєво переважають ПМФ за участі верлібру за кількістю творів і рядків. Їх, у свою чергу, теж можна поділити на декілька видів: поширені вкраплення Дк у трискладові розміри і більш рідкісний перехід Дк у двоскладові розміри.

Як уже зазначалося раніше, М. Вінграновський з юнацьких версифікаційних спроб поєднував трискладові розміри з Дк у віршах з рівноіковими та різноіковими строфами. Залежно від частки Дк у віршах такі структури визначалися по-різному: як ПМФ (менше 50% дольника) і як Дк (50% і вище).

Першими ПМФ від трискладових розмірів до Дк є вірші «Буду я завжди, кохана, з тобою...» і «Розтривожені крила північного сна...», кількість рядків Дк у яких складала відповідно 16,7% і 18,8%. М. Вінграновський пише уже випробуваними у 1956 році розмірами – ДРЗ і АнРЗ із чергуванням 4-стопних і 3-стопних рядків, однак на таку ідентифікацію читач може здобутися лише після повного ознайомлення з текстами. Ритмічні порушення, викликані стягненням міжікових інтервалів у рядках Дк, посилюються на рівні строфічної структури: схема 4343 отримує вигляд 4443 у першому чотиривірші дактилічної ПМФ, в анапестичній – 4342 у першому, 4344 – у третьому чотиривірші. Слух починає звикати до певного метричного рішення, але воно не справджується в наступній строфі. Тож метрична ідентифікація цих ПМФ як ДРЗ–ДкРЗ і АнРЗ–ДкРЗ потребує уточнення: різноікова структура строф переходить у вольну.

У кінці 1950-х – 1961 рр. автор створює низку ПМФ, не обмежуючись лише різноіковими строфами («Триста ночей я губами квітчав...»). Так постають рівноікові ПМФ на основі тристопних трискладових розмірів:

Ан3–Дк3 («До порога моєї землі...»), Амф3–Дк3 («Морської осені») і чотиристопних: Амф4–Дк4 («На золотому столі», «Ходім, Катерино, степами ходім...»), а також Дк4–Д4 («Совість моя! Говорити хочу!...») і Дк4–ДкРЗ–Ан4 («Не згуби мою молодість, Україно...»).

У ПМФ за участі КЛ і НКЛ розмірів, що уже через свою природу мають розхитаний ритм, яскраво проявляється тяжіння М. Вінграновського до додаткових непередбачуваних ритмічних ходів. Поет ніби настроює читача на постійну змінність ритму, в якій, власне, і виражається ритмічна єдність твору [106, с. 39]. Серед чинників ритмічних змін можна назвати:

1. Варіювання анакрузи у ПМФ різного тонічного обсягу:

Совість моя! Не забудь – я живий!	Д4	(нульова анакруза)
Ти мене знаєш – тебе серед ночі	Д4	(нульова анакруза)
Віддав би за любі коліна дівочі,	Амф4	(1-скл. анакруза)
Віддав би за те, що вона мене любить,	Амф4	(1-скл. анакруза)
І так, як не можуть любити люди [24, с. 114].	1.2.2.1.1	(1-скл. анакруза)

2. Зміна рядкового і тонічного обсягу строф, як у вірші «На золотому столі» («Над бездною світу багряна скала...»), серед рівноіктових катренів (4444) якого з'являється дистих 44 і катрен АмфРЗ 4343. У книжковому варіанті було змінено анакрузу першого рядка: «Над безоднею світу багряна скала», Амф4 перетворився на Ан4 [42].

У вірші «Не згуби мою молодість, Україно...», який можна назвати найскладнішою ПМФ у книзі «Атомні прелюди», варіювання метричної природи рядка і тонічного обсягу строф увиразнюється зміною анакрузи:

Не згуби мою молодість, Україно,	Дк4 (2.2.4.1)
І сумління моє не зганьби.	Ан3
Дозволь не повірити в щастя наївно,	Амф4
Дозволь не лежати в ногах доби [24, с. 112].	Дк4 (1.2.2.1.)

У 1960-х рр. автор пише всього три ПМФ КЛ–НКЛ. Він використовує уже випробуваний Ан3–Дк3 у вірші «Що хулою протята хвала?...» і в





До ПМФ КЛ–НКЛ зараховуємо і вірш «Чорна райдуга», в якому відбувається перехід від Я5–ЯВ до Дк4:

У чорної райдуги біле тіло Дк4 (1.2.2.1.1)

І очі чорні, як сто криниць. Дк4 (1.1.2.1.)

У чорної райдуги небо згоріло, Амф4

І райдуга впала на землю ниць [30, с. 105]. Дк4 (1.2.2.1.)

У цьому тексті зміна віршового розміру допомагає автору застосувати принцип монтажу. Ямбічну рефлексію над нещирістю коханої жінки, «маскарадом любові» змінює дольникова частина – психологічний портрет жінки крупним планом в оточенні конкретних побутових деталей.

У 1960-х рр. у поета з'являється вірш «На могилі стояло сонце...»:

На могилі стояло сонце – Дк3 (2.2.1.1)

Тіні... .1 (X1 або Д1)

Піаніно у світ звучало Дк3 (2.2.1.1)

Тихо. .1 (X1 або Д1)

Зозуленья собі слів шукало Дк4 (3.2.1.1)

Тонко. .1 (X1 або Д1)

Біля трав у степу звучала Дк3 (2.2.1.1)

Тронка... [57, с. 60]. .1 (X1 або Д1)

У цьому випадку віршову форму неможливо ідентифікувати однозначно. З одного боку, чітке чергування рядків, явно укладених різними розмірами, показує, що це ПМФ. З іншого боку, незрозуміло, в який розмір переходить дольник, адже короткі рядки вкладаються у схему X1 і каталектичного Д1. Вважатимемо цю форму ПМФ ДкВ–X1 (Д1). Вірш можна розглядати і як приклад строфічних логаядів з порушенням у п'ятому рядку.

Окремо виділяємо **ПМФ за участі верлібру**, що в творчості М. Вінграновського представлені лише двома віршами, але демонструють оригінальну зміну метрів. В одному зі своїх юнацьких текстів «Грудень, як вовк, притулився до тіла...» поет руйнує метричну інерцію трискладового розміру короткими рядками:

Грудень, як вовк, притулився до тіла,	.2.2.2.1 (Д4)
Полум'я в очі кинув руде...	.2.1.2. (Д4цу1)
І набухає папір, наче мило,	3.2.2.1 (Д4)
Де	. (1-скл. слово або Д1 або Х1)
Перо?..	1. (Я1 або Амф1)
Хоч одну риму,	3.1 (Д2) або (2..1)
Кому,	.1 (Д1 або Х1)
Крапку,	.1 (Д1 або Х1)
Літеру... [103, с. 153].	.2 (Д1 або Х1)

У вірші рядки з однозначним метричним прочитанням (дактилі різної стопності) обрамлюють рядки, що можуть мати декілька варіантів прочитання. Так, рядок «Де», що складається з одного односкладового слова, може бути Х1 або Д1, рядок «Перо?» – Я1 або Амф1 тощо. Переважання рядків з нульовою анакрузою може підказати дактило-хореїчне виконання, однак метрична інерція не виникає, як і у випадку читання будь-якого переліку (списку прізвищ, продуктів і т.д.). Виразний ритмічний ефект створює римування рядка Д4цу1 з односкладовим словом «Де», яке входить в конструкцію «Де перо?», розірвану сильним віршовим перенесенням. Після цього поет за допомогою висхідної градації створює перелік – це і є верлібр. Він переходить у п'ятирядковий фрагмент вольного дактиля, який закінчує текст. Визначаємо цю форму як ПМФ ДВ – верлібр.

До створення цього тексту поет уже випробовував ефект усіченого дактилічного рядка («Марево біле, марево біле...»), але не поєднував рядки з таким різним складовим і тонічним обсягом, як «Полум'я в очі кинув руде» і «Де». На нашу думку, це підказано нестандартними формальними рішеннями В. Маяковського [162] (див. також: [202, с. 69]).

Друга ПМФ «Фуга», за Т. Салигою, є верлібром, у якому поет «у неметричні рядки... вводить окремі елементи силабо-тоніки» [157, с. 114]. З цим твердженням не можна погодитися, розглянувши метричну природу тексту. Перші рядки твору, написані КЛ розмірами і Дк, можуть не

створювати метричної інерції, але ті, що написані білим ЯВ, неминуче мають сприйматися як не-верлібр:

Сутеніло. Сатаніло. Погляд сходив кров'ю...	Х7
В скафандрі хмар ішло землею небо.	Я5
Сутеніло.	Х2 (Ан1)
Бомбами, бомбами, бомбами	Д3
Бийте свободу в лоб!..	Дк3 (.2.1.)
Праворуч кинувсь я, я кинувся ліворуч...	Я6
А небо йшло в скафандрі хмар землею.	Я5
А бомбами, а бомбами, а бомбами	Я5
Кущилася земля у неба під ногами.	Я6
Я кинувся праворуч – і до себе... [57, с. 119].	Я5

Рядки, що створюють ямбічну інерцію, іноді розтинає рядок, який відрізняється своєю довжиною, наприклад Я1 («Ії») або Я2 («Я зупинився»), один раз інерцію порушує переакцентуація на першій стопі:

Небо несло її, сповиту білим ситцем –UU–U–U–U–U

Однак цих перебоїв недостатньо, щоб інерція ямба перестала бути відчутною. Тож якщо у попередньому вірші верлібр був вмонтований у силабо-тоніку, то у вірші «Фуга» ЯВ виявляється обрамленим – радше не верлібром, а рядками хисткого метру і Д3, що мусять передати динамічність ситуації, сум'яття ліричного героя, а також виділити вмонтоване в текст «слово іншого»: «Бомбами, бомбами, бомбами / Бийте свободу в лоб!».

«Фуга – форма поліфонічного твору, заснована на послідовному проведенні в усіх голосах однієї або кількох тем за певним тонально-гармонійним настроєм» [21]. Творячи експериментальний поетичний текст на тему протистояння свободи і насильства, поет врахував принципи побудови цього музичного твору і скористався виразними ефектами. На рівні метрики поєднано рядки різних метрів і розмірів, на рівні графіки використано відступи та стовпчик, гуркіт бомбардування посилено звуковими повторами. У вірші, який написаний після виходу в світ

антивоєнної книги з музичною назвою «Атомні прелюди», автор продовжує вслухатися у жорстоку музику свого століття, відчутну на різних рівнях віршової форми.

Отже, ПМФ за участі КЛ і НКЛ розмірів репрезентовані у творчості митця 1950–1960-х рр. У текстах кінця 1950-х – 1961 рр. вони постають на основі урізноманітнення трискладових розмірів рядками Дк3 або Дк4. Розхитане звучання деяких таких віршів автор додатково підкреслює нестабільною строфічною будовою і варіюванням анакрузи. У 1960-х рр. поет відходить від цих форм і дає зразки інших: 1) схожих на попередні, але з довшими рядками (4–5, 5–6 іктів); 2) ПМФ за принципами ПК, в яких чергуються фрагменти різних розмірів – двоскладових та дольникових, а також силабо-тоніки й верлібру.

Деякі ПМФ поета балансують на межі силабо-тоніки й тоніки, силабо-тоніки і верлібру, тож метрична інерція у них слабка або відсутня, а обсяг рядка може коливатися у межах 1–7 іктів (1–14 складів). Такі форми претендують на унікальність в українській віршовій культурі.

### **3.5. Верлібр у поетичній спадщині М. Вінграновського**

Верлібр як віршова форма посідає одне з провідних місць у сучасній українській поезії. За Г. Сидоренко, він є «законодавцем» сучасної літературної моди» [171, с. 3], однак досі залишається для читачів і дослідників своєрідною *terra incognita*. «Власне, практично питання про вільний розмір остаточно не розв'язане. Цебто ніхто ще не дав таких зразків вільного розміру, які б зробилися так би мовити класичними, зрозумілими кожному, словом, немає ще цілком влучних прикладів, що могли б бути остаточною зразками – провідними дороговказами – є тільки ще шукання у цій сфері», – ще у 1922 році зауважив поет і теоретик поезії М. Йогансен [97, с. 524], і його твердження не втрачає актуальності [2; 68; 142]. Як твердить К. Тарановський, верлібр дійсно «становить особливу проблему для

віршознавства» [188, с. 239], його теоретичне осмислення важливе тим, що дозволяє глибше з'ясувати специфіку двох різних форм організації художнього мовлення – вірша і прози, детальніше вивчити ритм художнього тексту [142], а також ідентифікувати той чи інший текст як верлібр. Такий процес може бути нескінченним, оскільки верлібр у духовній культурі (зрештою, як і будь-яка інша форма) є одним із явищ, які, за М. Шапіром, «люди самі покликали до життя і все нові модифікації якого породжують» [212, с. 894]. Верлібр сприймається як метафора розвитку культури ХХ ст., як «конотативне освоєння світу у системі його нескінченних варіантів, як у міфі; світ постає як єдиний “світовий текст”, як “одна чудова цитата”» (В. Руднев) [151, с. 233], в якій кожний ритмічний відрізок є репрезентантом багатьох контекстів. Тож питання класичності верлібру, порушене М. Йогансеном, містить оксюморон у своєму формулюванні.

У своїх поглядах на верлібр теоретики й практики вірша демонструють різні позиції. Прихильники верлібру розглядають його в аспектах:

– власне художньому – як текст, що є найбільш гарним за відсутності орнаменту (У. Уйтмен) [230, с. 451], як єдину щирю форму поезії (Г. Е. Рід) [88, с. 354];

– соціальному та історико-літературному – як засіб вираження темпів і настроїв нового часу, як форму, що може оживити сучасну поезію: В. К. Вільямс [231], американські імажисти Е. Паунд, Т. Е. Г'юм, Е. Ловелл [228, с. 247–248, 558], українські поети 1920-х рр. М. Семенко [160], В. Поліщук, Д. Загул [154, с. 19] (див. також: [16; 67; 106; 128]). Іноді пропагування верлібру доходило до крайнього суб'єктивізму в оцінці поезії (Е. Паунд) [229, с. 197];

– індивідуально-стильовому – через поняття недомовленості поета з літературою (лібризм), що її основною ознакою виступає відсутність рими (В. Бурич) [19, с. 145];

– метафізичному – у зв'язку з «розшуком первісного метру вірша» (Божидар) [215, с. 270].

Не менш цікавими є погляди поетів, які не визнають за вільним віршем його «визвольної» місії. Ще у 1920-х рр. було висловлено думку, що він «зав'яз у тих пороках, від яких був покликаний позбавити поезію» [228, с. 559]. Р. Фрост іронічно схарактеризував творення верлібру як гру в теніс зі спущеною сіткою [227, с. 2048]. Т. С. Еліот завважив, що тільки нікчемний поет може радіти можливості «звільнення від жорстких пут форми» [222, с. 206]. В. Х. Оден висловився ще гостріше: «Поет, що пише «вільним» віршем, подібний до Робінзона Крузо на безлюдному острові, він має робити все самостійно: куховарити, прати і штопати. У виняткових випадках ця холостяцька незалежність дає дещо оригінальне і вражаюче, але частіше результати бувають вбогі – брудні простирадла на неприбраному ліжку і порожні пляшки на непідметеній підлозі» [225, с. 22]. Схожі думки висловив і Й. Бродський, зазначивши, що «вірші можуть гуляти голими, але все ж іноді хочеться бачити їх вдягненими» [15, с. 32].

До третьої групи належать поети, які вважають, що опозиція «класичний вірш – верлібр» несуттєва, коли йдеться про свободу поезії (див.: вірш «Розмова про верлібр» О. Сулейменова), якісний текст може бути написаний і класичними формами, і верлібром [227], «сучасний поет не є зв'язаним формою сонета, для нього не обов'язкові численні правила поетики <...>» (Ч. Мілош) [128, с. 284]. Утім, ще на початку ХХ ст. поети зрозуміли, що попри вільну форму верлібр потребує величезної поетичної дисципліни і мусить уникати монотонності й безсилості, схожості з прозовими зразками [226, с. 59].

М. Вінграновський теж залишив кілька цікавих зауважень про верлібр в огляді «Вільний вірш поета», присвяченому поезії В. Голобородька. Не заперечуючи можливості створити справжню поезію вільним віршем, він констатував, що в українській поезії «безкінечний верлібровий вал іде від поетичного безсилля і бідності», «<...> верлібром пишуть ті, хто не вміє писати», і «лише дуже і дуже небагатьом нашим поетам, і то лиш де-не-де, в окремих якихось виняткових випадках, вдається видобути щось живе із цього

механічного віршописання» [33, с. 534]. Тим не менш, митець теж випробовував цю форму. Перша спроба припадає на 1956 рік, коли він створив ПМФ ДВ – верлібр «Грудень, як вовк, притулився до тіла...» (див. розділ 3.4), а перший вірш, який дійсно можна вважати верлібром – «Дерева», – з'явився у кінці 1950-х рр. і увійшов до книги «Атомні прелюди» (1962). У цей час верлібр поета поступається всім іншим НКЛ формам: Дк, Гк і різноманітним ПМФ, але у 1960-х рр. виходить на перше місце серед них, даючи понад третину всіх НКЛ рядків (35,4%) (табл. А59-1).

Услід за публікаціями верлібрів поета на шпальтах «Літературної України» на початку 1960-х рр. з'явилися негативні відгуки непрофесійної критики. З приводу віршів «Весняна фантазія» («Коли починається ніч...») і «Кохана» у рецензії вчительки О. Войнової «Новаторство чи жонглювання словом?» було сказано: «<...> від цих віршів створюється враження, що їх писали не поети, а якась машина-робот, що зіпсувалася і переплутала потрібний порядок думок і слів» [63]. Пізніше «безбарвною і незрозумілою», «мимовільною даниною формалістиці» (П. Сердюк) [169, с. 174] було названо і поезію «Дерева», а вірш «Я сів не в той літак...» прирівняно до «набору безглуздих рядків» (П. Білоусенко) [11]. В окремих текстах було відзначено і відсутність знаків пунктуації [11; 63].

Значно пізніше побачили світ наукові і науково-критичні розвідки, в яких було здійснено спробу класифікувати поетів верлібр і розглянути його поетику (М. Сулима, Т. Салига, Л. Старовойт). Утім, ідентифікація верлібрових текстів поета потребує уточнення, адже дослідники розширили межі верлібрового доробку поета, включивши до нього твори, що мають виразну метричну організацію (як вірш «Ще молодесенька. Навшпиньках не ходило...») [182], і визнали верлібровими такі відомі віршувальні прийоми, як закінчення твору усіченим рядком основного метра (див. с. 70 дисертації) і неримовані рядки метрично упорядкованих текстів, окрім того, ліричні мініатюри поета 1960–1970-х рр., було запропоновано називати «хоку» «за подібність до жанру японської поезії» і включати до верліброваних структур

[184, с. 64], очевидно, з міркувань відсутності метричної інерції. Проте, за М. Шапіром, інерція не може виникати у творах такого малого обсягу [212, с. 889], а форми східної поезії мають інші міри повтору, ґрунтуючись на ізосилабізмі. Н. Науменко називає такі мініатюри «верлібровими терцетами» [138, с. 196] з огляду на трирядковий обсяг, проте заперечення викликає той факт, що терцет зазвичай існує не сам по собі, а пов'язаний римами з іншим терцетом у складі сонета. Оскільки строфу можна виділяти лише у ряді її подібних утворень, видається недоцільним оперувати поняттям строфи у мініатюрах – з міркувань відсутності строфічної інерції.

Для чіткого окреслення верлібрової спадщини поета звернімося до віршознавчої теорії. За М. Гаспаровим, визначення вільного вірша залежить від установки дослідника на першочитання або перечитування тексту [69, с. 22]. Ці процеси пов'язані з поняттям сукцесивності мовного матеріалу у вірші, яке ввів у науковий обіг Ю. Тинянов [199, с. 71]. Під ним розуміють «послідовність сприйняття мовного матеріалу у вірші, на противагу симультанності, одномоментності сприйняття» [69, с. 15]. Відповідно до цього чинника верлібр визначається як вірш, у якому «після кожного рядка знову і знову виникає очікування, що наступний рядок буде до нього ритмічно подібним, і кожного разу це очікування обманюється» [69, с. 22]. Тож погляд на верлібр як на вірш з вільною зміною мір повтору (на противагу класичному) – це погляд дослідника, який практикує першочитання, очікуючи цієї зміни (О. Жовтіс, О. Овчаренко). Погляд на верлібр як на вірш без мір повтору, що відрізняється від прози лише поділом на рядки (В. Баєвський, Ю. Орлицький) – позиція «читача, що втомився чекати, відкинув усіляке метричне очікування і виходить зі спокійно-констатуючого перечитування» [69, с. 22].

Беручи до уваги, що верлібр у системі національного віршування не може бути позбавленим «загальних законів ритму, мовних можливостей, соціально-психологічних імпульсів тощо» [215, с. 274], «інтонаційних виразових засобів» як ритмічних регуляторів [171, с. 35], у нашому



дослідженні під вільним віршем (верлібром) розуміємо, за Ю. Орлицьким, «систему вірша, що принципово відмовляється від усіх вторинних віршотворчих ознак: рими, силабо-тонічного метру, ізотонії, ізосилабізму і регулярної строфіки – і спирається винятково на первинний ритм – ритм віршових рядків...» [143, с. 322] (пор.: [98, с. 226–227]). «Рядки можуть різко відрізнятися за граматичним, лексичним або семантичним наповненням, але як рядки вони одне одному рівні» [213, с. 119]. Утім, на нашу думку, такому визначенню верлібру не суперечать індивідуальні творчі принципи поетів: дотримання чи недотримання анакрузи, спорадичне римування і використання рядків однакової або різної метричної природи тощо. У цьому ми суголосні з І. Качуровським, який лаконічно окреслив принцип побудови верлібру: «те, що вважає автор» [100, с. 22].

Твори М. Вінграновського, які визнаються «власне верлібрами», виявляють ознаки метричної природи, як-от вірш «Я сів не в той літак»: «Я сів не в той літак / Спочатку / Думав я / Що сів у той літак / Але я сів / Не в той літак / Він був / З одним крилом / Другим крилом / Мав стати / Я / Я / Ним не став» [30, с. 205].

Безумовно, вірш має ямбічний зачин, інерція цього метра відчувається упродовж всього тексту. Процитований уривок на слух може сприйматися як ЯЗЗЗ4342 (або ЯЗ6436). Вірш укладений білим ЯВ (з невеликими ритмічними порушеннями) – найбільш «розкріпаченою», за С. Матяш, формою класичного, силабо-тонічного вірша [124, с. 58], що у поетів ХХ ст. використовується як аналог верлібру. Цьому значною мірою сприяє авторська графіка. Як зауважує дослідниця, ЯВ, «функціонуючи на фоні різних форм акцентного вірша і нерідко взаємодіючи з ними, засвоїв розроблену «розкріпаченим» віршем ХХ ст. графічну систему інтонування: ділення рядка на незаримовані підряддя, що утворюють «стовпчик» <...> або «східці»...» [124, с. 62]. Авторська розбивка на рядки застосована для графічного виділення конструкцій, які візуально увиразнюють повтори, зіставлення й протиставлення [див.: 161, с. 48]. Поєднуючи традиційний ЯВ з

«верлібровою» графікою, митець звертається до досвіду українських поетів 1910–1930-х рр., які, за Н. Чаматою, «розробляли верлібр не тільки на дольниковій основі, а й на основі вольного ямба» [205, с. 142].

У віршах «Кохана...», «Коли починається ніч...» і «Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі...» спостерігаються «рецидиви» (Ю. Орлицький) трискладових розмірів. «Частіше всього метричне вкраплення охоплює декілька коротких рядків, що йдуть один за одним, вибудовуючи їх в один «довгий» рядок, який за «метричної» вимови сприймається саме як один віршовий ряд» [143, с. 324]:

Кохана	Амф1 (Я1?)	
ти не знаєш	Х2	(рядки 1, 2 – як Я3)
що коли я приходжу від тебе	Ан3	
я засинаю	Д2	
людиною	Амф1	(рядки 4, 5 – як Д3)
а просинаюся деревом [57, с. 116].	Д3	(рядки 4, 5, 6 – як Д6)

У розмір Д6 вкладаються й такі віршові фрази з цього твору, хоча графічне оформлення в них дещо відрізняється: «я засинаю людиною / а просинаюся / хмарою» і «я засинаю Миколою / а просинаюся / поїздом». П'ять фінальних рядків верлібру «Коли починається ніч...» – «З ночі у ніч / Ти / Рости / Починаєш / Спочатку» – сприймаються як рядок Д5, окремі рядки вірша «Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі...» вкладаються у Д3 («жодного слова брехні», «жодного граму підступства», «В нас не було поміж нами», «В нас не було і не буде»), Амф3 («Для щастя народу Дніпра», «Ми завжди у чімсь не встигали»), Ан3 («І не в чорних отих горобцях»), Амф4 («І справа не в чорних отих світлофорах», «Щоб стати наснагою в нашому небі»), Ан5 («Наш Василь стартував на немислиму в світі орбіту»).

На основі вставок силабо-тонічних розмірів Ю. Орлицький розрізняє такі види верлібру: 1) «чистий» верлібр, в якому немає метра, тонічної урегульованості й рецидивів рими; 2) верлібр з метричним вкрапленнями – текст, 15–25% обсягу якого займають рядки, що вкладаються в силабо-

тонічні розміри; 3) ПМФ, якщо частка метричних рядків складає 25–50% [143, с. 323–326]. Тож до верлібрів М. Вінграновського зараховуємо вірші «Дерева», «Кохана...», «Коли починається ніч...», «Я сів не в той літак...», «Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі...» і мініатюри «Цю грозу не забуду ніколи...» і «Ми з нею прокинулись з голубами...» (разом – 177 рядків, 16,4% рядків всіх НКЛ форм і 2,4% усього доробку поета), уточнивши: вірш «Дерева» – «чистий» верлібр, вірші «Кохана», «Коли починається ніч...», «Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі» – верлібри з метричними вкрапленнями, «Я сів не в той літак...» – ПМФ, мініатюри – верлібри за формальною ознакою неповторюваності метра через неможливість в межах їхнього обсягу встановити метричну інерцію.

Згадана метрична характеристика верлібру, «підтримана індивідуальним вживанням лексичних і синтаксичних засобів, жанровими і тематичними особливостями лірики певного поета, врешті, специфічними для нього засобами розвитку поетичної думки» (Ю. Орлицький) [143, с. 328], є достатньо точним способом його опису. Як зазначає М. Шапір, «у верлібрі, який раніше вважався віршем без регулярних формальних обмежень, насправді майже завжди присутній імпліцитний ритмічний варіант: підрахунки показали, що у своєму творі поет-верлібрист <...> орієнтований на якусь певну довжину рядка, а рядки більшої чи меншої протяжності зустрічаються у тексті тим рідше, чим сильніше вони відрізняються від розмірності, що превалює» [212, с. 889].

Обсяг верлібрів М. Вінграновського (у рядках), найбільша, найменша і середня довжина рядка (у складах), максимальна, мінімальна і середня наголошеність рядка (в іктах) подані в табл. А72. Наголошеність рядків коливається у порівняно невеликих межах – різниця між максимально й мінімально наголошеними рядками складає не менше 3 і не більше 4 наголосів. За кількістю наголосів найбільш вживані типи рядків у Вінграновського дуже близькі одне до одного: автор віддає перевагу рядкам з 1–2, 2–3 або 3–4 наголосами у різних текстах, а кількість рядків з двома

найчастотнішими величинами складає понад 60% від обсягу кожного з творів (виняток – «Я сів не в той літак...» – 96,2%) (табл. А73).

Кожен верлібр автора має свою специфіку, що відображено у рис. 1: розподіл рядків різної довжини у творах «Дерева», «Коли починається ніч...» виражено одновершинною кривою зі спусками різної плавності (це підтверджує спостереження М. Шапіра про те, що поет орієнтується на певну довжину рядка), у творі «Наш Василь» – кривою з 2 вершинами, у творах «Я сів не в той літак...» і «Кохана...» – низхідною кривою. Середня наголошеність рядка у різних текстах різна – від 1,4 іктів («Я сів не в той літак...») до 3,5 («Дерева»).

Поет використовує обмеження на довжину рядка, що коливається від 1 до 19 складів (рис. 2). На певних ділянках криві паралельні нижній осі, що говорить про однакову кількість рядків, число складів у яких відрізняється на 1: так, найбільш вживані типи рядків гранично близькі одне до одного у віршах «Коли починається ніч...» (7–8 складів) і «Дерева» (10–11 складів). Схили кривих окремих віршів промовисто свідчать про частотність вживання цих улюблених типів, проте крива, що показує результати у цілому, має значно м'якші переходи, що ще раз підкреслює: улюблені величини у різних текстах були різними, у сумі ж вони дали більш-менш подібні результати з найвищими показниками у межах від 2 до 11 складів. Поза цими значеннями (1, 12–19) показники різко падають: поет менш охоче користується ультракороткими і наддовгими рядками.

Відмінності у складовому обсязі рядків у різних текстах змушують перевірити припущення, що поет використовує у своїй практиці різні типи верлібру: синтаксичний, «побудований на фразовій ритмовці», і асинтаксичний, в якому фразовий ритм «часто перебивається різкими перенесеннями, що емпатично акцентують окремі слова і їхні сполучення, визначають розташування пауз і характер інтонацій» (В. Москвін) [135, с. 270]. Поки не виявлено залежності між довжиною рядка і типом верлібру, оскільки верлібри обох типів можуть складатися і з довгих, і з коротких

рядків. У М. Вінграновського, проте, вірш з найдовшими рядками «Дерева» можна зарахувати до синтаксичного типу:

Коли ви, як зелені волейболісти,  
 Перекидаєте місяць вночі одне одному над собою,  
 Над містами і над країнами, –  
 Я думаю, що ви збожеволіли,  
 І мені стає радісно, що ви не люди [24, с. 49].

До цього ж типу віднесемо мініатюри «Цю грозу не забуду ніколи...» і «Ми з нею прокинулись з голубами...». У віршах з більш короткими рядками «Кохана...», «Коли починається ніч...» і «Я сів не в той літак...» спостерігається більша кількість перенесень, що ламають фразовий ритм. Ці верлібри належать до асинтаксичного типу.

Відтак кількість рядків, що складаються з одного слова, у названих творах стає все більш помітною: у вірші «Я сів не в той літак...» вона складає 38,5%, у творі «Кохана» – 25,6%, у творі «Коли починається ніч...» – 25,8% (для порівняння – у «Деревах» лише 1 однослівний рядок – 6,3%). У вірші «Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі...» на однослівні рядки припадає 7,2% обсягу. В останньому тексті використовуються і довгі рядки, що балансують на грані фізіологічних особливостей читацької рецепції, людського сприйняття вербального ряду як єдності (максимальна довжина якого становить 16–18 складів) і використанням цифр. Цей верлібр поєднує риси синтаксичного й асинтаксичного типів, що пояснюється його структурою.

Ю. Орлицький справедливо зазначає, що «другим рівнем художньої структури тексту, на якому можна очікувати достатньо яскравого проявлення індивідуальної творчої манери авторів, є строфіка або, точніше, строфічна композиція вільного вірша як найважливіша форма ритмічної організації віршового цілого в умовах відсутності вторинних ритмоутворюючих факторів» [143, с. 328]. Як правило, принципи традиційної строфіки дуже рідко застосовуються у верлібрі. Так, вірші поета «Я сів не в той літак...»,

«Кохана...» і «Коли починається ніч...» строфічно не організовані і записані як «суцільний» текст, натомість «Дерева» і «Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі...» зацікавлюють своїми строфічними особливостями.

За М. Шапіром, «рівна кількість рядків буде достатньою умовою строфічності тексту» [213, с. 119]. Строфічність вірша «Дерева» створюється передусім приблизно однаковою кількістю рядків у графічно відокремлених фрагментах (5+5+6). Кожен із них має приблизно однаковий тонічний обсяг (18, 22 і 17 наголосів відповідно).

Вірш «Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі...», присвячений пам'яті В. Симоненка, поєднує у собі полярні характеристики верлібру в метричному, строфічному й синтаксичному аспектах, що зумовлене особливістю розгортання ліричного висловлювання.

Вірш складається з шести нерівновеликих фрагментів: 7+2+4+4+9+29 рядків. Перші п'ять фрагментів, що за своїм обсягом порівнювані зі строфічними утвореннями, займає опис похорону, в якому поєднано риси некрологу й репортажу, прямі і метафоричні смисли, що вільно переходять одне в одного [див.: 161, с. 51]. Увесь шостий фрагмент охоплює роздум про те, який духовний слід залишає людина, що відходить «на немислиму в світі орбіту», і як самому бути живущим по фізичній смерті побратима. Ліричний герой тримає перед померлим відповідь за те, «Що / Справді / Робимо / Ми / Для щастя народу Дніпра». У цих рядках, написаних 1965 року, чи не найяскравіше проглядає громадянська позиція поета, що належав до когорти «шістдесятників». Сповідальний характер фрагмента зумовлює велику кількість віршових перенесень, тож верлібр звільняється від «синтаксичності».

В історії української поезії існують інші віршові присвяти В. Симоненку (П. Воронька, І. Драча, Б. Олійника, І. Світличного, І. Шанковського, Т. Коломієць), написані класичним віршем [177, с. 749–759]. Творча інтуїція підказала М. Вінграновському, що писати про смерть духовного побратима слід верлібром, за висловом С. Йовенко, «у манері

лобового змісту й фактофіксації» [96, с. 114]. Тому вірш поета підкреслено реалістичний, позбавлений сентиментальності і традиційних образів української поезії, які близькі В. Симоненку і зустрічаються в інших присвятах (рілля, син мужицький в поезії І. Драча; посивіла ненька, незігріте дитинство – у Т. Коломієць, слово, яке запалює серця – у І. Шанковського, коні, пісня жива, калинова крапля – у Б. Олійника). Прозаїзація буття у верлібрі відповідає стану людини, яка назавжди прощається з другом, і в своєму горі висловлюється прямо, не думаючи про художні засоби увиразнення свого мовлення.

Створюючи відверті розмовні інтонації у верлібрі, поет відмовляється від багатьох засобів художнього увиразнення, які властиві його силаботоніці, натомість продовжує використовувати логіко-синтаксичні повтори. Так, кожна строфа вірша «Дерева» є закінченим висловлюванням, що має таку структуру: коли А, то В, і / бо С. У творі «Коли починається ніч...» повтори увиразнюють низхідну градацію: танення «витвореного з криги й снігу» роялю, на якому грає «дівчина в темно-зеленому платті» – весна і любов:

Ось він уже як хмара

Ось він уже пароплав

Ось він уже як чайка

Ось він уже як ромен [30, с. 157].

У вірші «Кохана» тричі повторюється структура висловлювання ліричного героя, що розповідає коханій про власні метаморфози, спричинені любов'ю: (1) Кохана, ти не знаєш, що (2) коли я приходжу від тебе, (3) я засинаю собою (людиною, Миколою), (4) а просинаюся неістотою (деревом, хмарою, поїздом), (5) яка виявляє себе дією / станом (шумить, зачепилась і не знає, куди рухатись, везе), (6) впливаючи на оточення (подив сусідів, неба). Мотиви перетворення і незнання, відомі, зокрема, й з українського фольклору, знаходимо і у вірші «Старий в'яз» турецького поета Н. Хікмета, якого М. Вінграновський знав особисто [31, с. 349], тож міг знати і цей текст

за російським підрядником, що був виконаний автором і надрукований 1957 року в альманасі «День поезии» [79, с. 146].

Однією з ознак сучасного верлібру є відмова від класичної графіки і пунктуації. М. Вінграновський загалом зберігає велику літеру на початку кожного рядка і у власних назвах. Виняток становлять згадані рядки у вірші «Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі...» і поезія «Кохана», в якій велика літера вживається тричі – коли маркує початок кожного нового віршового періоду, що починається словом *Кохана*. Розділовими знаками поет користується лише у творі «Дерева» і у своїх ліричних мініатюрах, в інших текстах вони відсутні (за винятком фінальної крапки).

Усі свої верлібри М. Вінграновський створив у молодому віці – до 29 років. Після 1965 року поет уже не користується вільним віршем. Його верлібр цікавий як експериментальна форма для митця, що розробляє здебільшого класичне віршування. Про це свідчать різні види («чистий» верлібр, верлібр із метричними вкрапленнями і метрична ПМФ) і типи (синтаксичний, асинтаксичний) вільного вірша у його доробку.

Отже, верлібр М. Вінграновського видається таким, що не протистоїть класичним розмірам його вірша, а доповнює їх як ще одна органічна форма висловлювання. Засвідчуючи суголосність з верлібрами інших майстрів, він з'являється у творчості поета не так через впливи, як через внутрішнє бажання експерименту. Не будучи верлібристом, митець поповнив скарбницю української поезії кількома чудовими зразками цієї розкутої форми.

### **3.6. Народнопісенні розміри у творчості митця**

Серед усіх НКЛ форм, використаних у своїй творчості, М. Вінграновський прийшов до народнопісенних розмірів найпізніше – близько середини 1960-х рр., коли дольники, гекзаметр і верлібр були давно і успішно випробувані і їхня частка у структурі поетового віршування



зменшилася. Народнописенні розміри послідовно зустрічаються в його МК і ПК 1970–1990-х рр.

Про належність вірша до народнописенної силабіки свідчать такі елементи його форми: 1) нефіксовані наголоси (з тяжінням до хореїчного ритму) і фіксований силабічний обсяг рядка; 2) характер римуння (як правило, суміжне); 3) наявність фігур повторення; 4) відсутність віршових перенесень, яких народна поезія не знає. Правильній ідентифікації допомагає і жанрова природа твору (веснянка, весільна, козацька пісня тощо).

Невелика загальна частка народнописенних розмірів у структурі віршування (4,7% рядків у 1960-х рр., надалі зменшується) компенсується великою кількістю випробуваних розмірів: 14-складовий вірш, 12-складовий вірш, 10-складовик, 7-складовик, а також врегульовані і неврегульовані різноскладові вірші різних видів [163, с. 79].

**14-складовим віршем** М. Вінграновський укладає три поезії 60-х рр. ХХ ст.: «Дитиноньку мені носить...», «Наїлися шпаки снігу – співають перестали...», «Почапали каченята...» (усього 38 рядків). Рядок цього розміру завершує і верліброву мініатюру «Цю грозу не забуду ніколи...».

Ритмічною особливістю 14-складовика є його розпадання на три силабічні групи (4+4+6 складів), що відділені цезурами і, на думку Н. Чамати, «також містять у собі певний самостійний зміст» [208, с. 32]. Силабічна група – це, за М. Гіршманом, «фактично, стопа-синтагма, що є первинною єдністю і ритмічної, і семантико-синтаксичної, і ширше – образної будови» [75, с. 332].

Як правило, в межах 8-складової групи поет витримує канонічну симетрію 4+4, іноді підкреслюючи її співзвучністю 4-складових силабічних груп, як у вірші «Почапали каченята»: «каченята-чапенята», «ці лілеї – дрімолей». Асиметрія 8-складових груп рідкісна: структура 5+3 («Діда-качура поклали») вжита один раз, 3+5 («А самі, хоч далеченько») – двічі. Відступ від правил народного віршування у цьому ж вірші виявляється і в невідповідності змістового та ритмічного членування – фраза не закінчується

із завершенням 14-складового рядка, а переходить у наступний. 14-й рядок вірша записаний «східцями», які увиразнюють 6-складову силабічну групу, пов'язану з наступним рядком за допомогою віршового перенесення, виділяючи дію – рух каченят:

А самі, хоч далеченько  
чап –  
по чаполоті  
до води, до водиченьки –  
сухо ж нам у роті! [30, с. 266].

М. Вінграновський зберігає рівноскладовість 14-складового вірша та фіксований наголос на передостанньому складі. В окремих випадках дотримання ударної константи вступає в конфлікт із правильним наголошенням слів: *недалечко – відеречка, далеченько – водиченьки*, що зумовлено імітацією фольклорних ритмів. Рівноскладовість порушено один раз у вірші «Наїлися шпаки снігу...» [30, с. 220], тож рядки зв'язує не жіноча, а нерівноскладова рима (Січень – посічений):

Один вітер – Вітер Грудень, другий – Вітер Січень.  
Третій – Лютий, | льодом кутий, || дощами посічений. (4+4+7)

Поет не відступає від традиційної строфіки, оформлюючи вірш попарно римованими дистихами по 14 складів у рядку («Наїлися шпаки снігу...») або катренами з чергуванням 8- і 6-складових рядків («Дитиноньку мені носить...», «Почапали каченята...») з переважанням другого варіанту, менш поширеного у народній поезії. У катренних віршах автор відчуває необхідність у додатковому чиннику ритмотворення, тому використовує перехресну риму, що не є характерним для народної пісні.

Кожен із творів має притаманний лише йому ритмічний малюнок (табл. А74). Загалом же у 14-складовику поета найбільше наголошені ті склади, які співпадають з іктами у хорейчному рядку: 7-й, 3-й та 11-й.

Популярним в українській народній поезії **12-складовим віршем** [173, с. 45] М. Вінграновський уклад поезії 1960-х років «Прилетіли гуси,

сіли у воротах...», «Прилетіли коні – ударили в скроні...», «Котик, котик...» та «Синичко, синичко...» (усього 41 рядок). 12-складовик поета завжди симетрично ділиться цезурою на два піввірші по 6 складів. Цезурний поділ дозволяє митцеві різний запис текстів: або його твори складаються з рядків по 12 складів (схема 6+6) («Прилетіли гуси...», «Прилетіли коні...»), або кожен піввірш займає окремий рядок твору (схема 6666) («Котик, котик...», «Синичко, синичко...»). Це позначається на особливостях римування. У творах з коротшими рядками спостерігається суміжне римування піввіршів 12-складовика: «– Була на весіллі, / Була й на похміллі, / І моя спідничка / Там, де й черевички» («Синичко, синичко...») [30, с. 246]. Якби такий вірш був записаний рядками по 12 складів, у ньому була б лише внутрішня рима: «Прилетіли коні – ударили в скроні. / Прилетіли в серпні – ударили в серце. / Ударили в долю, захмеліли з болю, / Захмеліли з болю, наіржались вволю. / Отакі-то коні – сльози на долоні» [30, с. 293] (співзвуччя *болю – вволю*, утворене фігурою зіткнення, навряд чи слід вважати суміжною римою). Іншим чинником ритмотворення виступає анафора і симетрія у розташуванні дієслів та іменників. Ці риси притаманні і віршу для дітей «Прилетіли гуси...», що відрізняється від попереднього тексту суміжним римуванням.

Інші 12-складові вірші поета оформлені катренами. У них спостерігаються метричні вкраплення інших розмірів, близьких до основного за силабічним обсягом. У вірші «Синичко, синичко...» таким розміром є 13-складовий вірш (6+7) «– Синичко, синичко, / А де твоя спідничка» [30, с. 246], у вірші «Котик, котик...» – 10-складовик, який має два види цезурного поділу на частини: 4+6 («Котик, котик, / Золотий животик») і 5+5 – із чоловічою римою («Медом, соне, ти, / Очі нам масти») [30, с. 239].

Як зазначає Г. Сидоренко, «нерівноскладова силабічна структура пісні, як правило, супроводжується внутрішнім римуванням і різними повторами <...>» [173, с. 41]. У згаданих віршах автор використовує подвійне звертання до адресата («Котик, котик», «Синичко, синичко», «Сороко, сороко»), синтаксичні (не ходи – не буди), лексичні (медвяні очі – медом – очі), звукові

повтори (**котик** – **хвостик**, **хвостик** – **ходи** тощо), внутрішню риму (а **мати** співати). Вірш «Синичко, синичко...» цікавий тим, що побудований у вигляді запитань та відповідей (антифонічний паралелізм) і може розглядатися як амебейна композиція, що поширена у фольклорі [85, с. 41].

Ритмічні особливості 12-складовика М. Вінграновського загалом і кожного вірша зокрема зазначені у табл. А75. Найбільше наголосів (100%) несуть на собі передцезурний 5-й і передостанній 11-й склад. Наголоси на складах 2 і 8 частіші, ніж на складах 1, 3, 7, 9. Таким чином, у 12-складовику поета переважає не хореїчна, а амфібрахічна інерція.

**Десятискладовим розміром** М. Вінграновський написав вірші «Будеш, мати, мене зимувати...» (1970-і) і «Куди тобі, сонечко?..» (1968). У першому творі рядки діляться цезурою несиметрично (4+6):

Ходить полем || мій кінь вороненький,

Ходить полем || мій кінь молоденький,

Ходить полем || коник молоденький... [30, с. 154]

Такий поділ характерний і для козацьких ліричних пісень:

Під явором || козак молоденький,

Під козаком || коник вороненький [173, с. 45].

Поет використовує фольклорні мотиви і образи, різноманітні звукові повтори. Особливою рисою вірша є трирядкова строфа на одну риму. У кожному тривірші одна й та сама думка повторюється тричі за допомогою повтору або синонімічної варіації, що є формою амебейного паралелізму [85, с. 40].

Вірш «Куди тобі, сонечко?..» за винятком першого рядка має безперервну хореїчну інерцію, утворену чергуванням три- і двостопних рядків (X3232), проте побудова у вигляді запитань – відповідей, близькість до календарно-обрядової поезії дають можливість зарахувати його до силабічних структур: це 10-складовик, поділений цезурою на дві частини 7+3, кожна з яких утворює рядок вірша: «– Куди тобі, сонечко? / – До зими. /

– Ось моє віконечко! / – Підвези» [30, с. 242]. Така структура рядка зустрічається і в ліричних народних піснях:

Ой дівчино, || куди йдеш? (4+3)

Скажи мені | правдоньку, || де живеш. (4+3+3)

Ритмічною особливістю розміру у цьому тексті є його розпадання на три силабічні групи 4+3+3 і постійне дактилічне закінчення перед другою цезурою. Для цього у рядку має стояти трискладове слово з наголосом на першому складі (сватати, звечора), продуктивним виявляється використання зменшувально-пестливих суфіксів, які збільшують двоскладове слово на 1 склад (у наведеній пісні: правдоньку, тернячка, ніченьку тощо). М. Вінграновський теж користується словотвірними можливостями мови для досягнення того ж ритму, тим більше, що у вірші для дітей демінутивні виглядають природно (сонечко, віконечко, робитоньки). Однак стрункість повтору однакових за розміром силабічних груп порушена: виявлено схеми 4+3, 3+4, 2+5. Натомість у вірші «Поводимо гусочку по воді...» (1990), в якому є перехід від катрена 10–4–10–4 з перехресним римуванням до дистиха 10-складовика, вона цілковито витримана:

Не впірнай нам, | гусочко, || бо тоді (4+3+3) 2

Кого будем | бачити || на воді? [30, с. 386].

Специфіка будови поетового 10-складовика обумовлює різні ритмічні характеристики цього розміру в різних текстах (табл. А76). У вірші «Будеш, мати, мене зимувати...» перша силабічна група має хореїчний ритм, друга – амфібрахічний, а силабічні групи поезії «Куди тобі, сонечко?...» вкладаються у хореїчний ритм.

**Різноскладовим віршем** поет написав вірші «Ходить ніч твоя, ходить ніч моя...» (1960-і рр.) і «Гей, ви, мої воли, та по степу...» (1970-і рр.). У першому з них спостерігається чергування рівноколінних, але нерівноскладових рядків (10 і 8 складів). Симетричний поділ непарних рядків вірша на рівноскладові коліна (5+5) підкреслюється ідентичністю

синтаксичної будови колін, яку, у свою чергу, зумовлюють особливості семантики: наявність двох рівновеликих семантичних центрів, *ти і я*.

Вірш «Гей, ви, мої воли, та по степу...» з погляду силабіки є одним із найбільш незвичайних у поета. На основі римування астрофічний текст можна поділити на чотири 4-рядкові строфоїди з перехресним римуванням. Непарні рядки першого строфоїда холості, його схема – 10–6–8–5. Інші три строфоїди мають однакову метричну структуру – 10–5–12–5. 5-складові рядки вірша вкладаються у схему UU–UU. Рядки 10-складовика розділені цезурою на дві частини 6+4, натомість у 12-складовику симетрія збережена. Додатковими чинниками ритмотворення виступають звукові повтори та внутрішня рима у рядках 12-складовика («З **гори** та під **гору** від щастя до **горя**», «Гей, ви, мої **воли, воленько на волі**», «**Буде** чи не **буде** хто-небудь в долині») і 10-складовика («Виглядає **зоря** з-поза **гори**», «Гей, далеко **степу** по **стеблині**») [30, с. 342].

МК поета, укладені народнопісенними розмірами, належать до різних фольклорних жанрів: календарно-обрядова поезія («Наїлися шпаки снігу...»), «Іде кіт через лід...», «Куди тобі, сонечко?...»), колискова («Котик, котик...»), чумацька пісня («Гей, ви, мої воли, та по степу...»), козацька пісня («Будеш, мати, мене зимувати...») тощо. Більшу частину цього масиву складають поезії для дітей.

Народнопісенна силабіка репрезентована і в ПК поета – у ланках, які несуть на собі значне смислове та емоційне навантаження. Вона представлена 12-складовим і 10-складовим віршем («Величальна колискова»), різноскладовим урегульованим віршем («Дума про Британку», «Величальна молодій та молодому», «Утоплена»), нерівноскладовим віршем («Ніч Івана Богуна», «У Старостинцях з лободою...») (див. розділ 3.7).

ПК, в яких беруть участь народнопісенні розміри, присвячені різним вимірам українського національного духу: героїчній історії («Ніч Івана Богуна», «Дума про Британку»), міфології («Утоплена»), традиціям і родинному життю («Величальна молодій та молодому», «Величальна

колискова») або особистому переживанню ліричним героєм минулого свого роду («У Старостинцях з лободою...»).

Отже, тексти М. Вінграновського, написані народнопісними розмірами, дають уявлення про те, як український поет другої половини ХХ ст. на рівні форми віддає належне фольклорній традиції, і які аспекти форми він свідомо змінює відповідно до свого індивідуального почуття ритму. Фольклорне світовідчуття майстра дозволяє йому не переспівувати і не наслідувати народної пісні, а створювати оригінальні поетичні зразки, звертаючись до найпоширеніших розмірів народної поезії і конструюючи різні модифікації урегульованого і нерегульованого різноскладового вірша.

Некласичне віршування М. Вінграновського загалом відповідає версифікаційним особливостям української поезії другої половини ХХ ст., а саме широкому використанню дольника й верлібру, ПМФ, а також народнопісних розмірів. Утім, поетичні експерименти митця характеризує і випробування віршових форм, які в цей час фактично не використовуються: гекзаметра і трискладового розміру зі змінною анакрузою.

Ритміка некласичних форм у творчості М. Вінграновського зазнає впливу силабо-тоніки. На це вказують переважання у дольнику тих ритмічних форм, що відповідають або мінімально порушують інерцію трискладового розміру, домінування першої ритмічної форми (без стягнень) у гекзаметрі, наявність метричної інерції у верлібрах поета і відчутна хореїзація народнопісних структур.

### **3.7. Поліметричні композиції М. Вінграновського**

Розробка поліметричних форм є одною з провідних тенденцій українського віршування ХХ ст. [108, с. 210]. На противагу монометричним композиціям ПК – це твори, складені з частин, що написані різними розмірами (і можуть чергуватися з прозою) і називаються «кусками», фрагментами або ланками ПК. Дослідники помічають, що часте звернення

поетів до «кускової» поліметрії бачиться як прагнення метричної свободи [136, с. 439].

Тяжіння до поліметрії проявляється в організації усіх текстів, в яких фрагменти різних розмірів різного обсягу змінюють одне одного, однак на підставі кількісного співвідношення розмірів розрізняють ПК і ПМФ. ПМФ визначають у тому випадку, якщо рядки іншого розміру не перевищують 25% обсягу тексту, ПК – якщо їхня кількість у тексті більша. Слід звертати увагу і на мотивацію зміни розміру. П. Руднєв виокремлює ПК «замкненого» типу, коли зміну розміру обумовлює сюжет твору, і «розімкненого», коли зміна не залежить від сюжету [цит. за: 65; 206]. Ще одним показником є частота зміни віршового розміру, залежно від якої розрізняють макрополіметрію – «сполучення великих кусків тексту різних розмірів» і мікрополіметрію – «поліметрію з дуже малих ланок різного розміру, з дуже частими змінами віршової форми, на кожному чи майже кожному чотиривірші» [68, с. 223].

Як уже зазначалося, вірш митця тяжіє до ритмічної розкутості. Про це свідчать численні метричні вставки інших розмірів у двоскладових і трискладових розмірах, які часто перетворюють класичний рівностопний вірш у неурегульований різностопний (ЯВ, ХВ) або поліметричний (а радше – багаторозмірний) у межах одного метра (ямбічні, анапестичні ПК) або ПМФ (АнЗ–ДкЗ), усічення рядка, варіювання цезури.

З часом поет користується засобами метричних перебоїв рідше, однак цілком від них не відмовляється. Природно, що у пошуках власної метричної свободи митець доволі часто звертається до поліметрії: 1) сполучення різних розмірів різних метрів в одному поетичному полотні; 2) об'єднання декількох текстів, написаних різними розмірами, в ліричний цикл.

За нашими підрахунками, поліметрична спадщина поета складає 16 текстів / 927 рядків, творених протягом 1950–1980-х рр. За кількістю рядків вона займає 1/8 частину всього віршового доробку поета. Найактивніше звертання поета до поліметрії спостерігаємо у кінці 1950-х –



1961 рр. і 1970-х рр. у юнацьких же текстах, у 1960-х і 1980-х рр. частка ПК приблизно однакова (табл. А77).

ПК поета помітно відрізняються за обсягом, метричним наповненням, кількістю і принципом компонування ланок, графічним оформленням, жанром тощо. Визначальним у природі поліметричних творів вважаємо саме принцип компонування ланок, який і покладений в основу нашої класифікації поетової поліметрії:

1. Тексти, в яких фрагменти одного розміру чергуються з фрагментами іншого, як куплети й приспиви у пісні (пісенна поліметрія). До них належать вірші, які поет дійсно створював як пісні і давав їм відповідні назви: «Пісня» («Грім грому, блискіток аркани...»), «Величальна молодій і молодому», «Величальна колискова».

2. Вірші, що складаються з двох ланок (зміна розміру відбувається один раз): «За днями дні, за днями ночі, ночі...», «Здрастуй, здрастуй... Живий і здоровий...», «Народе мій! Поки ще небо...», «Я стою на сьогоденній землі Гуцульщини...» «Я стою біля тебе, Дніпре...», «Ти схожа. Дві краплі води...».

3. Вірші, в яких менша за розміром ланка вмонтована у поетичне полотно як цитата, тож має місце її обрамлення рядками іншого розміру: «Остання сповідь Северина Наливайка», «Дума про Британку».

4. ПК, що містять три і більше ланок, написаних різними розмірами: «Ніч Івана Богуна», «Ти бачиш: попід часом, попід віком...», а також драматична поема «Утоплена» і поетичні твори з елементами драми: поема «Демон» і лірико-драматичний твір «У Старостинцях з лободою...».

Окремо від ПК відзначимо вірш «Встав я, – ранній птах...» (1970-і рр.) з однойменного циклу, який складається зі строф з ідентичним метричним наповненням. Використання двох різних метрів (хорея і ямба) і трьох розмірів (ХЗ, ЯЗ, Я4), які зберігають однакові пропорції всередині кожної строфи і всередині вірша загалом (1:1:2) дозволяє зарахувати вірш до строфічних логоедів – «поліметричних строф» [136, с. 69]:

Встав я, – ранній сніг, –	ХЗ
Сміялись коні невисоко, –	Я4
Дивився радо ніжний світ	Я4
М'яким коневим оком [30, с. 328].	ЯЗ

Перші кроки поета у поліметрії мали вигляд найпростіших ПК із двох частин. Вони походять від ПМФ, в яких відбувається одноразовий перехід від одного до іншого розміру. Так, перший вірш поета, написаний за участі двох розмірів – це вірш «Думам». У ньому на зміну 4 катренам Х6ц приходять катрен Ан4343, відділений рядком крапок, зі зміною розміру відбувається зміна теми й ліричного адресата. Обсяг Ан4343 у вірші (20%) дає змогу визначати твір не як ПК, а як ПМФ Х6ц–АнРЗ. Подібні ПМФ поет створює і на початку 1960-х рр.: ПМФ Я5–ЯВ – Дк4 («Чорна райдуга») і ПМФ Я5–Амф3 («Тринадцять руж під вікнами цвіло...»), Дк4–Х5 («Де ти, мій коню, з Дніпра-Дунаю?...»). Більшість 2-частинних ПК періоду «Атомних прелюдів» і 1960-х рр. побудовані за принципом «строфи одного розміру + строфа іншого розміру» і навпаки. До першого типу належить вірш «Прелюд № 1» («Народе мій, поки ще небо...»). Два катрени Я4, в яких ліричний герой з шевченківськими інтонаціями звертається до народу і декларує найвищі цінності, змінюються чотиривіршем Дк4, в якому лаконічно виражена квінтесенція поетового антимілітаризму. Заперечні порівняння, побудовані на протиставленні предметів, надають цій строфі особливої виразності:

Бо Всесвіт – не поле, і люд – не глядач,  
 І час – не ворота футбольних моментів,  
 І куля земна – не футбольний м'яч  
 В ногах генералів і президентів! [24, с. 9].

До другого типу («строфа додаткового розміру + строфи основного розміру») належать вірші «Я стою біля тебе, Дніпре» і «Ти схожа. Дві краплі води...». Кожен з них починається катреном Дк3, що переходить у чотиривірші Я4. Зміна віршового розміру характеризується зміною об'єкта зображення і адресата висловлювання.



І вона повертає своє обличчя до мене... 2.2.2.1.2.1 (Дк5)

Повиті хмарами і літаками стоять вечори, 1.1.5.2.2. (Дк6)

Пролітають плоти Черемошем, як роки... 2.2.2.2.1 (Ан4)

Я думаю про долю дорогої мені землі [24, с. 57]. 1.3.3.2.1. (Тк5)

В Амф4 переважає наспівна інтонація, за зображенням гірського пейзажу висловлюється надія на щасливу долю гуцульської молоді.

ПК пісенного типу М. Вінграновський уперше створює на початку 1960-х рр. Йдеться про вірш «Пісня» («Грім грому, блискіток аркани...»). У книзі «Сто поезій» і у всіх книгах вибраного він має вигляд ЯВ. У повному вигляді твір був надрукований лише у журналі «Сучасність» (9/1968) після статті Б. Кравціва про роботу цензури над текстами М. Вінграновського.

У «Пісні» виразна шевченківська ремінісценція (див.: «Стоїть в селі Суботові...»). Слідом за Шевченком М. Вінграновський зображує церкву як осереддя смерті, насичуючи поетичне полотно страшними, апокаліптичними образами у дусі народних легенд і гоголівської романтичної прози:

Тремтять козацькі черепа в зовиці,

Звуть-кличуть ноги свої, руки і шаблі,

І коней кличуть, порох і сулиці,

Себе живих звуть-кличуть із землі [112, с. 37–38].

З «Пісні» були вилучені дворядкові рефрени, написані акаталектичним Амф4. Усі рядки трьох рефренів діляться цезурою на два рівні піввірші (6+6). Симетричність побудови, внутрішнє римування і синтаксичний паралелізм засвідчують вплив народної пісні:

Калина у листі, дитина в колисці, U-UU-U || U-UU-U

І кров України струмить з домовини [112]. U-UU-U || U-UU-U

Засвоюючи принципи фольклорної поезики і досвід поетів-попередників, митець створює вірш напруженого громадянського звучання.

Поет продовжує створювати пісенні ПК у 1970-х рр., розробляючи нові теми – звеличення шлюбу і продовження роду. 7 січня 1972 року у газеті «Літературна Україна» з-поміж інших віршів поета було надруковано три

величальні пісні: «Величальна молоді для молодого», «Величальна молодій та молодому» і «Величальна колискова». Перша з них укладена Я5–ЯВ, дві інші поєднують у собі ланки силабо-тоніки (пісенні куплети) і народнопісенного вірша (приспіву). Так, у «Величальній молодій та молодому», що починається з приспіву, два куплети укладено ЯЗ аБаБ, а три приспіву – силабікою (схема – 6563):

Водо молоденька,	6
Громе молодий,	5
Слізонько тоненька, –	6
Упади [26].	3

Можна говорити про чергування 11-складового вірша з 9-складовиком: обидва ці розміри зустрічаються у весільних піснях. Рядки вкладаються і в хореїчну схему (Х3332).

Те саме спостерігається і у «Величальній колисковій»: три куплети написані вольним ямбом ЯВ5–6, а три приспіву складаються кожен з двох катренів, написаних 12-складовиком (6+6, 4+4+4) і 10-складовиком (6+4). Вони теж укладаються у строфи ХРЗ (Х3342 і Х3232), але силабічний принцип побудови строф в обох випадках виглядає більш органічним, силабічний ритм підкреслюється звуковими, лексичними та синтаксичними повторами:

В білій льолі люлі	6	Колисало небо	6
Спатоньки-спатулі,	6	Білу хмару,	4
Тато-мама, тато-мама	8	Колисало море	6
Колисали...	4	Хвилю кару... [26].	4

У «Величальній колисковій» рефрени вдвічі довші за куплети пісні. Їх поет виділяє не лише пробілами, але й за допомогою контрастної графіки – з більшим відступом від краю сторінки.

Ямб куплетів як літературний, книжний розмір контрастує з народнопісенними розмірами рефренів. У ямбах висловлюються побажання (молодцям, маленькій дитині), поетична стихія рефренів більш умовна:

заколисування дитини і закличне звертання до стихій. Природні явища персоніфікуються: грім і вода молоденькі, як молодята; небо колише хмару, а море – хвилю так само, як батьки заколисують дитину.

У 1960-х рр. поет пише дві ПК на тему національно-визвольних змагань, в яких фрагмент певного розміру вмонтовується в поетичне полотно іншого розміру (Я5 або ЯВ 5–6): АнЗ («Остання сповідь Северина Наливайка») і народнопісенний вірш («Дума про Британку»). Назви творів зумовлюють особливості оповіді і позначаються на формальних характеристиках текстів. Так, сповідь має бути написана розміром, який найкраще передає оповідні інтонації – для цього поет обирає Я5. Козацький ватажок Северин Наливайко рефлексує над історичними подіями кінця XVI ст. і закликає козацтво об'єднатися в ім'я спільної мети – боротьби за волю:

Забудьмо все у цю священну мить.

Забудьмо наші розбрати і чвари.

Я вас веду – і воля нам горить,

Вона горить нам вічно, як Стожари [30, с. 229].

За цим чотиривіршем ідуть три катрени АнЗ, що різко виділяються своєю наспівною інтонацією. В них ідеться про майбутнє Наливайка – страшну страту і сполячення його сина. ПК завершується катреном ЯВ 5665, в якому йдеться про стійкість духу перед обличчям смертельної небезпеки. Має місце зміна суб'єкта мовлення – замість Наливайкового «я» з'являється «ми», за фігурою козацького ватажка постає його військо:

Та і тоді не прокленем ми долю,

Не зречемось себе, поранених синів... [30, с. 230].

У назві твору «Дума про Британку» слово «дума» передбачає звернення до фольклору (пор. твір «Дума про Опанаса» Е. Багрицького, «Дума» М. Рильського, «Дума про пам'ять» П. Гірника тощо). Так, прихід «чорного часу», в який була знищена воля у Британці, описаний у двох строфах

різноскладового вірша із чергуванням 10- і 9-складових рядків у дусі народного епосу:

Та вже чорний день на ту волю йде, (5+5)

На ту воленьку карооку, (5+4)

Чорний час іде, їй сльозу веде (5+5)

І пожарисько чорнобоке [41, с. 8]. (5+4)

Четвертий тип ПК найчастотніший у М. Вінграновського. Він зустрічається з кінця 1950-х рр. («Демон») до 1980-х рр. («У Старостинцях з лободою...»). Ці ПК у творчості поета найбільші за обсягом: від 33 («Ти бачиш: попід часом, попід віком...») до 298 рядків («Демон»). Розглянемо їх за хронологією.

Перша ПК такого типу – «Демон» – була створена у кінці 1950-х рр. і ввійшла до першої книги поета «Атомні прелюди», завершуючи її перший розділ під назвою «Світ без війни». Композиція книги була старанно продумана поетом, і поема «Демон», тематично перегукуючись із «прелюдами», найширше виявляє антимілітаристські погляди М. Вінграновського. Молодий митець творчо осмислює поетичні здобутки Дж. Байрона та М. Лермонтова, засвідчує вправність володіння версифікацією та композицією.

Поема складається із шести нерівновеликих ланок: (30–101–105–24–16–22 рядків). Частини поеми виділяються на основі руху сюжету, а не зміни віршових розмірів. Чотири з них починаються анафоричними рядками, у яких спостерігаємо низхідну градацію: «Він пролітав між зорями, б'ючись...», «Він пролітав між поглядами сонць...», «Він пролітав між селами в степи...» і «...Він стояв на горбі над селом...».

Літературні алюзії (створення образу Демона у містерії Дж. Байрона «Каїн» і поемі М. Лермонтова «Демон») свідчать про знайомство юного поета з творами романтиків XIX ст. Тема пошуків молодого людини, уперше розроблена цими авторами, звучить і у М. Вінграновського, збагачуючись сучасним йому контекстом – наростанням геополітичної кризи у кінці

1950-х – на початку 1960-х рр. Життя і творчість видаються приреченими у час холодної війни. Разом із тим у творі звучить лермонтовський мотив героїчного протиборства з ворожою силою, що незалежно від свого результату виявляється достойною метою існування особистості. Проте Демон у М. Вінграновського – не байронівський «повелитель духів», не лермонтовський «дух вигнання», а «вічний дух землі», наділений рисами поетового сучасника, з чолом «із печаттю думки, доброти і жадань великих». Тож поему «Демон» можна розуміти як метафору духовних пошуків її автора і як бажання поета повернутися до свого Дому.

Спираючись на досвід Дж. Байрона і М. Лермонтова, митець розробляє свою концепцію художника. Характерним є і пошук своєї форми для втілення власного задуму. Поема М. Вінграновського подібна до поеми М. Лермонтова тим, що ліро-епічному полотну його твору властиві драматичні елементи, а також метричною вставкою іншого розміру (у Лермонтова – 16 рядків Х4 «На воздушном океане», у Вінграновського – 16 рядків Д3 «Колискової Землі») і зміною схеми римування. Відмінності полягають у виборі основного віршового розміру – «довгого ямба», що у пролозі має вигляд ЯВ 5–6, надалі – Я5–ЯВ (у Дж. Байрона – білий Я5, у М. Лермонтова – римований Я4) і у строфічній організації тексту (у Дж. Байрона і М. Лермонтова – астрофічні тексти).

Частка ямбів у «Демоні» Вінграновського складає 87,2% (260 рядків), частка інших розмірів (Д3 і Дк3) (38 рядків) – 12,8%. Виходячи лише з цього формального показника, поему не можна зараховувати до ПК, проте поет все ж користується поліметриєю – приглушеною, користуючись досвідом митців пушкінської пори. У першій половині ХІХ ст., коли поети досить стримано ставилися до зміни розмірів у межах одного тексту, «для виділення тематично важливих уривків використовувалися засоби більш тонкі – строфічні», а всередині ЯВ виділялися рівнотопні куски [68, с. 137]. За цим принципом М. Вінграновський виділяє сповідь деморалізованого, охопленого жагою до руйнації Солдата – гігантський 29-рядковий астрофічний шматок



Я5 на фоні строф Я5–ЯВ, увиразнений використаннями віршових перенесень і зміною схеми римування всередині строфоїдів.

Частини, укладені іншими розмірами, розряджають напругу ямбів. Вони надруковані у книзі «Атомні прелюди» з більшим відступом від краю сторінки. «Колискова Землі» написана наспівним ДЗ з великою кількістю повторів, що створюють монотонний ритм заколисування. Остання частина «...Він стояв на горбі над селом...», виділена початковими трьома крапками, написана ДкЗ з розбиттям окремих рядків на підряддя у «стовпчик», що робить поетичний текст візуально подібним до верлібра. За допомогою НКЛ вірша поет передає відчуття великих надій Демона на майбутнє життя у праці й творчості.

У 1960-х рр. М. Вінграновський пише дві макрополіметричні ПК «Ти бачиш: попід часом, попід віком» і «Ніч Івана Богуна». У першій беруть участь лише ямби і хореї, у другій – ямби, анапест, що переходить у НКЛ вірш, і народнопісенна силабіка.

ПК «Ти бачиш: попід часом, попід віком...» складається з трьох ланок: 5 катренів ЯВ, 2 катренів Х5 і п'ятивірша Я4. Перехід між першими двома ланками оформлений тематично, графічно і увиразнений пунктуаційно (три крапки в кінці останнього рядка ямба і на початку першого рядка хорей), перехід між другою і третьою – лише на основі теми. У першій частині ліричний суб'єкт розмірковує про занепад духовного стану сучасного йому українства. У другій частині постає час національно-визвольних змагань:

...Попід небом, листом і соломою,  
Під землею в вічність завглибки,  
Синьою безоднею солоною  
Козаки ладнають байдаки [30, с. 167].

Перехід до Я4 відбувається з початком нової фрази, в якій знову з'являється «я» ліричного суб'єкта: «Вони ідуть мені в обличчя» [30, с. 168]. Відбувається відновлення національної пам'яті, яке, очевидно, передбачає продовження боротьби: «море стогне і кигиче, / І зиче дещо і мені...».

Принцип виділення ланок ПК, як і образність, змушує говорити про вплив поезики Т. Шевченка, зокрема, поеми «Гамалія» [див.: 179, с. 174–175].

ПК «Ніч Івана Богуна» складається з чотирьох фрагментів, які мають різну строфічну будову: Я5–ЯВ, народнопісенний вірш, Я4 і анапест, що змішується з НКЛ віршем. Відсутність графічної виділеності різнорозмірних шматків реалізована в різних книгах по-різному: так, у книзі «Сто поезій» (1967) пробілом не розділені лише друга й третя частини, у пізніших книгах пробіл відсутній лише між першою і другою частинами. Утім, перехід від одного розміру до іншого виразно характеризується зміною теми і настрою. У першій частині йдеться про трагічний стан України періоду польського панування. За зображенням руїни слідує голосіння, написане нерівноскладовим віршем:

Та не дай, Боже, та не дай нікому,	11	(5+6)
Як оцьому народоньку молодому!..	12	(4+4+4)
Ой не дай, не дай,	5	
А як дай, то вбий,	5	
Покарай його, погуби... [30, с. 189].	8	(5+3)

Третя частина ПК укладена Я4. Пружний ритм чотиристопника підкреслює напружений внутрішній монолог Івана Богуна і гасло єднання українців в ім'я спільної мети:

Прощальний час надій прощальних!  
 Ми тут. Ми є. ми – всі. Ми – гурт.  
 Єднаймося! Ми той є грунт  
 Подій майбутніх, вирішальних [30, с. 191].

У використанні Я4 «у ліричних і драматичних діалогах <...> часто в патетичній тональності» проглядається вплив Т. Шевченка [190, с. 486].

Боротьба за волю вимагає найбільшої жертви. Так, у фінальній частині твору зображено похорон козака:

Поміж ядер, гармат, і возів, й казанів	Ан4
Від Дунаю, Дністра і до Дону	Ан3

На плечах жебраків, на плечах козаків	Ан4
Домовина	
іде	
додому.	Дк3 (2.2.1.1)
То мене несуть, ще й коня ведуть,	10-скл. (5+5)
Кінь голівоньку хиле.	7-скл. (або Ан2 або Дк3)
В пережовклих степах золоту каламуть	Ан4
Вітер з Вінниці хвиле [30, с. 191–192].	7-скл. (або Ан2 або Дк3)

У першій наведеній строфі віршові розміри визначаються більш-менш точно, у другій строфі це залежить від суб'єктивного прочитання. Так, перший рядок визначаємо як силабічний, орієнтуючись на народнопісенну ремінісценцію, що у вірші увиразнена мовленням від імені самого убитого. На фоні цього рядка другий і четвертий рядки сприймаємо як семискладовий вірш попри те, що вони вкладаються у схему Ан2 із сильним обтяженням і Дк3 з нульовою анакрузою. Третій рядок виразно звучить як Ан4. Таким чином, силабо-тоніка, дольник і народнопісенний вірш органічно функціонують у М. Вінграновського на одній площині тексту, засвідчуючи, що автор здатний до синтезу різних версифікаційних традицій. Таку ж тенденцію відзначає Н. Гаврилюк у віршах інших українських поетів, що творили у 1960-і рр., зокрема в А. Малишка та І. Драча [65].

Видатним художнім здобутком М. Вінграновського є драматична поема «Утоплена» (1970-і рр.), одна з найкращих спроб поета проникнути у глибину національного духу за допомогою образного мислення. На це вказують часопросторові характеристики твору, прописані у ремарках: XVII століття – час найактивніших національно-визвольних змагань на українських землях, ніч на Івана Купала – одна з найважливіших подій у слов'янському дохристиянському календарі, вербовий місячний берег ріки Росі – архетипний образ України. Серед дійових осіб твору – козаки (реальна

історична сила), русалки (міфічна сила), Левко (чоловіче начало, отаман) і Утоплена (жіноче начало, дух води).

Майже кожен новий виступ дійових осіб позначається зміною віршового розміру: Х5 – Я4 – Я4 – силабіка – силабіка – силабіка – Я4 – АН223223 – Я5 – Я4. Левко й Утоплена говорять класичними метрами, натомість силабікою укладено розмову (точніше, співи) русалок і козаків, які ніби втручаються у плин діалогу головних персонажів.

Три силабічні тексти можна розглядати і в координатах силабо-тоніки як такі, що написані ХРЗ. Авторська графіка ускладнює ідентифікацію цих структур з погляду силабіки. Перша пісня русалок – це 6-рядковий строфоїд (8–3–8–8–3–3 складів) із римуванням АbААbб і 4-рядковий (8–8–3–3 складів) із римуванням ССdd (з погляду силабо-тоніки – це хореїчна структура Х424422 4422). Козацька пісня записана 4 катренами, однак на основі римування виділяються або 3-рядкові строфи Х335, або – що більш імовірно – регулярне чергування рядків 12-складовика і 9-складовика (кожен третій рядок строф холостий, тож може розглядатися в єдності з четвертим). Чинниками ритмотворення виступає внутрішня рима у 12-складовику, симетрично поділеному цезурою на 2 піввірші по 6 складів, і римування рядків 9-складовика:

Попід море-воду	6	Не ходити чом нам	6
Козаки з походу –	6	Чаєчкою-човном	6
Славне товариство –	6	З нашим отаманом	6
Ідемо.	3	Заодно [30, с. 271].	3

Друга пісня русалок, що є зверненням-запрошенням козаків, схожа на першу і може розглядатися як така, що написана різностопним хореєм Х4442 з римуванням ААВс DDBc EEХс, або різноскладовими строфами 8883.

Козаки ж ви, козаченьки	8	Славний Левку-отамане	8
Та із моря-водиченьки	8	Сумно з нами вам не стане,	8
На Івана на Купала	8	На Івана на Купала	8
Будьте в нас.	3	Будьте в нас [30, с. 272].	3

У кожному третьому 8-складовому рядку кожної строфи є внутрішнє співзвуччя («**На Івана на Купала**», «**Та на ясні зорі-вгорі**»), а кожен завершальний трискладовий рядок є рефреном.

«У Старостинцях з лободою...» (1980-і рр.) – остання ПК поета, лірико-драматичний твір, який зображує малу батьківщину ліричного героя і двох дійових осіб – діда і прадіда, що співають свої пісні. Метричним тлом, яке обрамлює виступи діда й прадіда, є Я4. У катренах Я4, що має оповідну інтонацію, розповідається про Старостинці – село, з яким пов'язані спогади ліричного героя:

Де дітлашня чека гостинця, –  
 З базару мама он, дивись!..  
 У тих веселих Старостинцях,  
 Де вперше плакав я колись... [30, с. 374].

Двокатренна пісня діда починається строфою, рядки якої вкладаються у метричну схему Х5 і схожі на 11- і 10-складові рядки народнопісенного вірша:

Ти прилинь, прилинь, моя прилиненько, 5+6  
 Розкажи про себе, і як звати. 6+4  
 Сядемо з тобою на часиноньку – 6+5  
 Нам віка з тобою вікувати [30, с. 372]. 6+4

З погляду силабо-тоніки друга строфа написана ХВ (Х5567), у першому й третьому рядках якого спостерігається цезурне нарощення на 1 склад. Оскільки поет ніколи раніше не використовував цезурного нарощення у хорях, слід перевірити рядки з хорейною інерцією на належність до народнопісенної силабіки:

Бачиш, рибонько, з гаю вечір йде 10-скл. (5+5)  
 В зорях золотих виходить небо Х5 (або 5+5)  
 А над ними хмаронька дощиком пряде 12-скл. (7+5)  
 На моє гаряче, на лице моє до тебе [30, с. 372]. 14-скл. (6+8)

Поза сумнівом, перший рядок катрена укладений 10-складовим віршем, третій – 12-складовим, четвертий написаний «перевернутим» 14-складовим віршем, який іноді можна зустріти у Т. Шевченка [208, с. 40]. У цій строфі поет вдало поєднує силабо-тоніку і народнопісенну силабіку (пор. «Ніч Івана Богуна»).

Пісні прадіда властиві деякі риси силабіки (ізосилабізм, парне римування у першому катрені, тематична схожість з народними піснями), однак через анапестичну інтонацію її слід зарахувати до силабо-тонічних структур – Ан2. Спільна пісня діда й прадіда укладена Ан3. Ці анапестичні розміри можуть імітувати пісенне звучання, як, наприклад, у поезії П. Воронька [108, с. 84]. Елементи народного віршування у піснях діда й прадіда підкреслюють походження їх виконавців – тих, хто береже пам'ять роду.

Розглянувши поліметрію різних типів у творчості М. Вінграновського, можна зробити висновок про поступове ускладнення структури його ПК. Починаючи з простих, невеликих за обсягом двочастинних композицій з одною зміною розміру, автор пізніше вдається до складніших форм – пісенної поліметрії і макрополіметричних творів з трьох і більше частин. Ці тексти характеризуються «замкненою» структурою.

У поліметрії поета кожного періоду відчутно переважають КЛ розміри (табл. А78). Маючи 100% рядків у юнацьких ПК і тримаючись приблизно на одному рівні у період «Атомних прелюдів», 1960-і і 1980-і рр., у 70-х рр. ХХ ст. вони відступають перед народнопісенною силабікою, складаючи лише 2/3 обсягу ПК, а в окремих текстах – ще менше (у «Величальній молодій і молодому» і «Величальній колисковій» відповідно 40% і 33,3%).

Основу силабо-тоніки в поліметрії кожного періоду складають ямби (табл. А79, А79-1), хоча їхня частка зазнає сильних коливань. З 16 ПК поета ямб присутній у 15 творах. З них 5 ПК починаються з ямбічної ланки і закінчуються ланкою іншого розміру, 4 починаються ланкою іншого розміру

і закінчуються ямбічною ланкою, 5 – починаються і закінчуються ямбами. Другим за поширеністю КЛІ розміром у ПК є анапест.

Усередині ямбічних розмірів відбувається перерозподіл (табл. А80): Я4, за кількістю рядків поступаючись Я5, ЯВ і перехідною формою між ними, у 1960–1970-х рр. стає панівним, а у 1980-х рр. – єдиним ямбічним розміром у ПК. Таким чином, ситуація з ПК поета доволі близька до змін у класичних МК.

Метричне наповнення ПК поета змінюється з часом. У юнацьких поліметричних композиціях поєднуються лише силабо-тонічні розміри, у час зростання дольника і появи верлібру в період «Атомних прелюдів» автор укладає свої ПК, поєднуючи класичні розміри (як правило, Я4) і дольник і дає зразок поєднання верлібру з амфібрахієм.

З 1960-х рр. народнопісенне віршування повністю витісняє дольник з ПК і залишається його обов'язковим елементом до кінця 1980-х рр. Це свідчить про глибше знайомство М. Вінграновського з фольклором і поезією Т. Шевченка – видатного поліметриста ХІХ ст. – на версифікаційному, образно-тематичному та ідейному рівнях. Відтак змінюється і художній світ поетової поліметрії: від інтимної лірики і пошуку свого місця в ХХ віці – до шляху вглиб віків, до занурення у стихію української історії та обрядовості.

Різні віршові розміри, за Н. Костенко, «виявляють найширші потенції ритмічного впорядкування тексту як у власних межах, так і у міжсистемних сполуках» [107, с. 20]. Окрім поєднання фрагментів різних розмірів в одне поетичне полотно, М. Вінграновський створює **цикли віршів**, написаних різними розмірами. Це відбувається «унаслідок свідомо здійсненого автором групування творів у художню єдність, зафіксовану наявністю авторського заголовку та усталеністю тексту в кількох його подачах (звичайно – публікаціях)» (Н. Чамата) [209, с. 324]. Цикли зустрічаються у поета у декількох періодах його творчості (табл. А81). Зокрема, у кінці 1950-х – 1961 рр. було створено три ліричних цикли («Триптих», «Кінотриптих», «Золоті ворота»), у 1960-х рр. – один («На Псло, на Ворсклу, на Сулу...»), у

1970-х рр. – три («Повернення до Львова», «Встав я, – ранній птах...», «Довженко»).

Наповнення деяких циклів М. Вінграновського не завжди було ідентичним. Так, цикл «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...» уперше був надрукований 29 березня 1968 року в газеті «Літературна Україна» без назви у складі трьох поезій: «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...», «Древлянський Тетереве наш!..» і «Під темними вітрилами ночей...» [38]. У книзі «Поезії» (1971) він був надрукований у такому вигляді: I – «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...», II – «Оце воно: наш перший з вами крок...», III – «Древлянський Тетереве наш...», IV – «Під темними вітрилами ночей...», V – «І мова нашої води...» [54]. У книзі «На срібнім березі...» (1978) він отримує назву «Голубі сестри» і має такий вигляд: 1 – «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...», 2 – «Древлянський Тетереве наш!..», 3 – «Під темними вітрилами ночей...», 4 – «І мова нашої води...» [50] і так друкується у наступній книзі «Київ» під назвою «Голубі сестри людей...» [45]. Нарешті, з 1986 року (книга «Вибрані поезії») і до сьогодні його публікують у такому вигляді: I – «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...», II – «Древлянський Тетереве наш!..», III – «Під темними вітрилами ночей...», IV – «Ця річка не жива. Ця річка не живе...», V – «І мова нашої води...» [29; 30; 40; 47; 51; 60] під цією ж назвою або за назвою першого рядка першого тексту.

Змін зазнавав і цикл «Довженко». У книзі «На срібнім березі» він складався з 2 текстів, укладених Я4: «Благословенні води літ...» і «Цвіркун сокиркою січе...» [50]. Така метрична природа циклу не дає можливості розглядати його як поліметричне утворення. Утім, у книзі «Київ» (1982) цей цикл складається уже з трьох текстів: «Благословенні води літ...», «– Гей, ви мої воли, та по степу...» і «Цвіркун сокиркою січе...» [45], Я4 поєднується з нерівноскладовим силабічним віршем.

Взявши до уваги остаточні публікації, вважаємо, що кількість ліричних композицій М. Вінграновського складає 7 одиниць (33 тексти, 487 рядків). Серед них – один диптих («Повернення до Львова»), три триптихи



(«Триптих», «Кінотриптих», «Довженко»), дві 5-частинні композиції («На Псло, на Ворсклу, на Сулу...», «Встав я, – ранній птах...») і 12-частинна композиція «Золоті ворота». Цикл «Повернення до Львова» вважатимемо монометричним, оскільки дві його поезії укладено рядками А<sub>н4</sub> і А<sub>н4цн1</sub> (с. 114), інші цикли – поліметричні (6 одиниць, 31 текст, 459 рядків).

Пропорції КЛ і НКЛ вірша у циклах поета (табл. А82) загалом відображають закономірності розвитку українського вірша другої половини ХХ ст. і версифікаційну еволюцію М. Вінграновського зокрема. Якщо для циклів кінця 1950-х – 1961 рр. було характерним поєднання КЛ форм з тонікою, ПМФ і ПК з переважанням силабо-тоніки, то надалі цикли складаються з віршів, укладених лише КЛ розмірами (виняток – триптих «Довженко»). Зміна НКЛ форм у циклах теж відповідає загальній картині поетового віршування. У кінці 1950-х – 1961 рр. М. Вінграновський використовує дольник та складні ПМФ за участі дольника й трискладовиків. У 1970-х рр., коли на перший план у поета серед НКЛ форм виходять народнопісенні розміри, вони з'являються і в триптиху «Довженко».

Як і в ПК, основне навантаження у циклах беруть на себе ямби, що зустрічаються в кожній ліричній композиції (табл. А83). Із шести циклів один починається текстом, що укладений ямбами («Триптих»), два – закінчуються («Золоті ворота», «Встав я, – ранній птах...»), три – починаються і закінчуються ямбічними текстами («Кінотриптих», «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...», «Довженко»). Загалом ямби складають більше половини рядків – 53,4%, зростаючи у 1960-х рр. до 100%. Поет використовує ЯВ, Я5 і перехідні форми між ними, Я4, а також поліметричні форми в межах ямба, що зустрічаються у циклі «Золоті ворота»: поєднання фрагментів ЯВ і Я4ц («Ну, не мовчи ж... Ну, подивись на мене...»), Я5 і Я4 («Я, Катре, жив з тобою у селі...») (с. 69 дисертації). Через перерозподіл ямбічних розмірів в творчості поета з 1960-х рр. у деяких циклах починає переважати Я4. Так, його частка з 44,8% рядків («Кінотриптих») підвищується у 1960-х рр. до

70,6% («На Псло, на Ворсклу, на Сулу...») і тримається приблизно на такому рівні у триптиху «Довженко» (66,7%).

Після ямба найпоширенішим КЛ метром в циклах поета є хорей, представлений у 2 періодах творчості своїм 5-стопним різновидом («Золоті ворота», «Встав я, – ранній птах...»).

Зміна віршових розмірів у циклах М. Вінграновського увиразнює розгортання ліричного висловлювання або маркує зміну адресата повідомлення. Так, наприклад, у «Триптиху» від оповідних та інвективних інтонацій ямба, за допомогою якого ліричний герой звертається до Гуцульщини (1 – «Тут все говорить із прадавніх пір...», 2 – «Гуцульщино! Твій вік, як чорний сонях...»), відбувається перехід до ПК за участі верлібру та пісенного Амф4, в яких виражено надію на розквіт гуцульської землі (3 – «Я стою на сьогоднішній землі Гуцульщини...»). У циклі інтимної лірики «Кінотриптих» ліричний герой звертається до коханої жінки вольним ямбом (1 – «Ти зла, як дика груша при дорозі...») і нагадує їй про дні їхньої любові у ПМФ Д4–Дк3 (2 – «Триста ночей я губами квітчав...»). В останній частині, що укладена Я4, він говорить до себе, рефлексуючи над минулим (3 – «Мій друже, плач! Вона любила...»).

Найбільшою ліричною композицією М. Вінграновського є ранній цикл «Золоті ворота», що складається з 12 частин і має найбільш строкату метричну організацію. Поєднання КЛ метрів та поліметрії в межах одного метра з НКЛ формами на основі дольника і трискладових розмірів характеризує молодого поета як невтомного шукача й експериментатора, що через багатство віршових форм прагне висловити привітання своєї юності, власну життєву позицію, передчуття великих звершень. Починаючи цикл романтичним урбанізованим пейзажем («Підіймаються грози на тлі вечорів...»), що відповідає душевному стану ліричного героя, поет від Ан4 переходить до ПМФ Амф4–Дк4, в якій герой кличе у спільний життєвий шлях дівчину на ім'я Катерина («Ходім, Катерино! Степами ходім!...»). У наступних текстах він говорить із нею, декларуючи свої життєві цінності:

«Не кричи мовчанням, Катерино!», «Мені не байдуже, щоб ти була байдужа...», «Ненавиджу простих до отупіння...» (Х5, ЯВ, Я5 відповідно), спонукає її до душевного поруху («Ну, не мовчи ж... Ну, подивись на мене...» – поліметрія в межах ямба). Розмову з Катериною перебиває сьома частина циклу, в якій знову з'являється оромантизований пейзаж («Паровози кричать! Паровози гудуть!...» – Дк4343). У восьмій частині ліричний герой розповідає Катерині історію свого становлення («Я, Катре, жив з тобою у селі...» – поліметрія в межах ямба), а в частинах 9–11 звертається до Дніпра, України й своєї совісті («Я стою біля тебе, Дніпре...» – ПК: Дк3 + Я4; «Не згуби мою молодість, Україно...» – Дк4–ДкРЗ–Ан4, «Совість моя! Говорити хочу!...» – Дк4–Д4), виявляючи свій молодечий запал і неврівноваженість. Цикл завершується віршем, укладеним Я5–ЯВ («Біжать думки... Їх відгомін я хочу...»). У ньому з'являється головний образ золотих воріт, що через них пройдуть покоління життєлюбів, які своїми сподіваннями й працею утверджували найкращі якості в людині.

Тема прощання з коханою жінкою, переживання розлуки зумовлює метричну різноманітність циклу «Встав я, – ранній птах...». На відміну від раннього «Кілотриптиху» цю композицію характеризує помірний тон висловлювання і відповідне йому метричне наповнення: поєднання строфічних логедів ХЗЯ443 («Встав я, – ранній птах...») з Х5 («Обнімає ніч зорю за плечі...»), поліметриєю в межах ямба («Ти так далеко, аж нема...»), Амф4 («Це свято печалі – моє. Не твоє...») і Я5 («Не обніму я поля і води...»).

У триптиху «Довженко» М. Вінграновський вкотре звертається до осмислення образу свого учителя й наставника, але за допомогою інших віршових розмірів. Поет використовує Я4 у патетичних текстах, благословляючи джерела Довженкової духовності (І – «Благословенні води літ...», ІІІ – «Цвіркун сокиркою січе...»). Друга частина триптиху «– Гей, ви, мої воли, та по степу...», що написана різноскладовим народнопісенним

віршем, є, по суті, чумацькою піснею, в якій за образом шляху до моря прочитується нелегка життєва дорога митця.

Найбільш одноманітним з погляду метрики є цикл «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...», укладений лише ямбічними розмірами: Я4 (I – «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...», II – «Древлянський Тетерева наш!..», «V – I мова нашої води...»), Я5 (III – «Під темними вітрилами ночей...») і ЯВ (IV – «Ця річка не жива. Ця річка не живе...»). Навмисне самообмеження поета в метричному розмаїтті продиктоване завданням створити полотно про українські річки: з огляду на їхню спорідненість («сестри голубі») всі тексти написані одним метром, але різними розмірами. Митець визначає їхнє місце у національній свідомості: ріка як носій пам'яті, як символ життєвого потоку, як нагадування про необхідність збереження природи, як утілення християнської тріади: «наші ріки – / Надія, віра і любов» [30, с. 235].

Отже, поєднання творів, укладених КЛ і НКЛ віршем, а також ПМФ між ними, у цикли відповідно до конкретної художньої мети дозволяє М. Вінграновському випробувати різні віршові форми у їхній міжсистемній взаємодії і передати тонкі порухи конденсованого ліричного почуття.

## ВИСНОВКИ

Активізація віршознавчих досліджень у сучасному українському літературознавстві обумовлена важливим завданням створити теорію та історію українського вірша. Одним із основних напрямків дослідницької роботи є уважний деталізований аналіз поезії митців, які вплинули на віршову культуру свого часу. З цієї точки зору закономірним є інтерес до постаті Миколи Вінграновського – одного з найвидатніших українських поетів другої половини ХХ ст.

Версифікація митця здебільшого перебуває поза увагою науковців та критиків, а рідкісні віршознавчі розвідки, присвячені його ліриці, розглядають певний аспект віршової форми й охоплюють лише частину поетичного доробку, що дає недостатньо повне уявлення про феномен.

Через відсутність повного академічного видання поетичних текстів М. Вінграновського та упорядкованої хронології їхнього написання було самостійно виконано значну текстологічну роботу: сформовано корпус поетичних текстів митця з опертям на численні публікації у літературно-художніх газетах і журналах, оригінальні книги поезій і книги вибраних творів; розглянуто варіанти одних і тих самих текстів у різних публікаціях, уточнено датування окремих віршів. Окреслено хронологічні межі поетичної творчості М. Вінграновського, відтак зроблено спробу поділити її на періоди, відповідно до яких простежено еволюцію віршових форм поета у вимірах метрики та ритміки. З метою аргументування тверджень щодо особливостей поетового віршування, які потребують кількісної характеристики, широко застосовано підрахунки на основі статистичного й кількісного методів і оформлено їх у вигляді таблиць.

Поетична творчість Миколи Вінграновського промовисто свідчить про художні пошуки покоління митців, що прийшли у літературу наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. Серед представників цього покоління –

визначні поети Л. Костенко, І. Драч, В. Симоненко, В. Коротич, Б. Олійник тощо.

Покращення соціально-політичних умов у СРСР у цей час благодійно позначається на культурному житті держави, зокрема сприяє і розвитку української поезії, яку характеризує посилення особистісного начала, інтелектуалізація, тяжіння до складної образності, метафоризація, зближення з музикою та образотворчим мистецтвом. Розширення зображально-виражальних можливостей лірики кінця 1950-х – 1960-х рр. підкреслюється свободою пошуку різноманітних версифікаційних засобів – класичного (силабо-тоніка) і неklasичного (тоніка, силабіка, верлібр) вірша, зверненням до поетичної спадщини різних народів та культурно-історичних епох. Віршові форми тяжіють до асиметрії та гетероморфності, характеризуються вільним поєднанням конструкцій різних типів.

Утілення цих тенденцій у ранніх текстах молодих поетів і М. Вінграновського зокрема спричинює їхнє активне обговорення в ідеологічно заангажованих колах функціонерів, письменників і критиків, відтак протиставлення їх дорадянській і радянській класиці (Т. Шевченко, Леся Українка, П. Тичина тощо) і негативне оцінювання («формалізм», «абстракціонізм», «штукарство»), що змушує митців взяти участь у дискусії і відстояти свої творчі принципи.

Метричний репертуар М. Вінграновського у найбільш активний час його поетичної творчості (друга половина 1950-х – 1980-і рр.) загалом відповідає основним характеристикам українського віршування цього періоду. До них належать: активне використання класичного і неklasичного вірша; їхня взаємодія на площині одного тексту (перехідні метричні форми та поліметричні композиції) і в міжсистемних сполуках (ліричні цикли); відчутне переважання частки силабо-тоніки над неklasичними формами – як у монометричних творах (72,8% і 14,5%), так і в поліметрії (84,8% і 15,2% у віршах, 71% і 29% у ліричних циклах); домінування у силабо-тоніці двоскладових розмірів над трискладовими (86,7% і 12,5%); широке

використання ямбічних розмірів, серед яких найвищою є частка п'ятистопного ямба, і помірне використання хореїчних, серед яких найбільша частка припадає на п'ятистопний хорей; домінування анапеста серед трискладовиків (62% рядків); культивування віршових розмірів середньої довжини (4–5 стоп для двоскладових, 3–4 стопи для трискладових).

Встановлено, що вірш М. Вінграновського характеризує взаємовплив систем класичного та некласичного вірша. Вплив силабо-тоніки на некласичні віршові форми простежується у їхній ритміці. Відданість поета класичному віршуванню з його міжкітковими інтервалами обсягом 1–2 склади пояснює відсутність у його творчості таких форм тонічного віршування, як тактовик і акцентний вірш. Для поетового дольника найбільш характерними є ті ритмічні форми, що найменше порушують інерцію трискладового розміру (третя і перша). У гекзаметрі як дактило-хореїчному дольнику спостерігається наростання монотонності внаслідок дедалі ширшого використання першої ритмічної форми без стягнень, що відповідає структурі шестистопного дактиля. Верлібр, який поет використовує дуже помірно, демонструє в окремих фрагментах і рядках метричну інерцію трискладових розмірів, що дозволяє виділяти верлібр з метричними вкрапленнями і перехідну метричну форму між верлібром та силабо-тонікою, а найбільш поширений силабічний і тонічний обсяг рядка верлібру в М. Вінграновського загалом відповідає характеристикам двоскладових і трискладових розмірів. В умовно силабічних народнопісенних розмірах домінує хореїчна інерція.

Вплив тоніки на силабо-тоніку полягає у спорадичних стягненнях міжкіткових інтервалів у трискладових розмірах, що перетворює їх на дольник. Переміщення наголосів у чотиристопному хорей з сильного місця на слабке і парне римування рядків виказують вплив народнопісенної силабіки.

Як і його сучасники, М. Вінграновський прагне ритмічної розкутості й непередбачуваності віршової форми, що поряд із зображально-виражальними засобами дозволяє йому створити поезію «невловну і біжучу, як срібло» (І. Дзюба). Ця розкутість особливо помітна на рівні метрики й ритміки. Поет

охоче вдається до засобів увиразнення поетичного полотна. На рівні метрики серед них можна виділити метричні вставки неklasичного вірша у класичний; пересування цезури, використання цезурних нарощень та усічень у силабо-тоніці; використання строф з різним метричним наповненням і тонічним об'ємом; віршові перенесення; закінчення віршового періоду усіченим рядком з метою створення «пуанта»; поєднання фрагментів класичних і неklasичних розмірів у поліметричну композицію; циклізація віршів із різним метричним наповненням. У ритміці порушення монотонності полягає в експериментах із ритмічними формами двоскладових розмірів, ритмікою словоподілів у трискладових метрах, позасхемними наголосами у силабо-тонічних розмірах та дольнику. В окремих випадках інтенсивне ритмічне урізноманітнення корелює з тональністю ліричного висловлювання і може вважатися ключем до інтерпретації тексту.

Серед засобів урізноманітнення М. Вінграновський найчастіше використовує варіювання довжини рядка, що вирізняє вірш поета з-поміж сучасних йому митців. Зустрічаючись у творах Л. Костенко, І. Драча, В. Симоненка, В. Стуса, І. Калинця тощо, тільки у М. Вінграновського це варіювання забезпечує величезний масив текстів, укладених рядками різної довжини у довільному поєднанні й різних пропорціях. Залежно від частки цих розмірів, їхнього розташування в тексті та строфічної природи твору ці схожі віршові структури можна ідентифікувати як нерегульований різностопний (вольний) розмір, а також перехідні форми між вольним і рівностопним, вольним і врегульованим різностопним, рівностопним і різностопним розмірами. Насамперед це властиво ямбу М. Вінграновського з його найпоширенішим розміром – вольним ямбом уніфікованого типу з формулою ЯВ 5–6. Одиначні експерименти з вольними розмірами поет проводить в межах усіх інших класичних метрів. Здебільшого уніфікована структура вольних класичних розмірів, використання мінімальної амплітуди довжини різностопних рядків вказує на те, що увиразнення поетичного полотна у поета часто має помірний характер.



Ритм двоскладових розмірів М. Вінграновського свідчить про те, що поет в окремих віршах використовує різні ритмічні структури одних і тих самих розмірів, експериментує з поєднанням різних ритмічних форм, але загалом ритм ямбів і хореїв відповідає показникам ХІХ ст., з плином часу стаючи більш виразним у тристопному, чотиристопному, шестистопному ямбі. Середня наголошеність стоп ямбічних і хореїчних розмірів поступово знижується, оскільки поет відчуває їхній ритм як звичний і не потребує додатково підкреслювати його за допомогою сильних місць у рядку.

Ритм трискладових розмірів характеризується загальним переважанням жіночих словоподілів, що є характерним для української поезії другої половини ХХ ст., і зростанням частки чоловічих словоподілів у тристопному й чотиристопному анапесті впродовж творчого шляху.

Версифікація М. Вінграновського свідчить про наполегливий пошук найбільш придатної форми для ліричного висловлювання. Найбільш інтенсивно це проявляється у юнацьких віршах і віршах кінця 1950-х – початку 1960-х рр. Поет демонструє велику жагу до пізнання нового і перебуває в активному діалозі з віршувальними традиціями: античною (гекзаметр, елегія), романською (сонет, вінок сонетів, вінок строф, тріолет, станси, романс), східною (ліричні мініатюри, подібні до японських хоку), сприйнятими і через посередництво української та російської поезії ХІХ–ХХ ст., засвоює і розвиває у своїй творчості відроджені форми некласичного вірша – дольник і верлібр, використовує циклізацію. Митець засвоює версифікаційні уроки широкого кола попередників в українській поезії (Т. Шевченко, Леся Українка, В. Сосюра, М. Рильський, А. Малишко тощо), у його творчості спостерігаються віршувальні й образно-тематичні перегуки із текстами зарубіжних поетів (Дж. Байрон, Г. Лонгфелло, Н. Бараташвілі, Ф. Г. Лорка, Пабло Неруда, Н. Хікмет), серед них особливу вагу мають російські (О. Пушкін, М. Лермонтов, В. Маяковський).

Засвоюючи уроки класики, поет не вдається до версифікаційної мімікрії, а підходить до кожної віршової форми з індивідуальним розумінням

поетичної виразності, часто свідомо трансформує основні риси канону, насамперед віршовий розмір і схему римування, а також строфічну будову. М. Вінграновський не деконструює, а конструює відповідно до свого творчого темпераменту, виявляє себе не авангардистом-руйнівником традиції, а експериментатором-в-межах-традиції, що є для поета найкращим варіантом співіснування у його творчості «традиційного» і «новаторського».

Еволюцію вірша М. Вінграновського характеризують дві взаємопов'язані тенденції. Перша – це зменшення поетичної продуктивності й самообмеження у версифікаційних формах і засобах, що починається приблизно з середини 1960-х рр. У цей час із поетичної практики митця зникають тверді строфи, верлібр, перехідні метричні форми за участі класичного й неklasичного вірша, сильної редукції зазнає дольник, зменшується загальна кількість використаних класичних, народнопісенних розмірів і кількість поліметричних композицій. Утім, поет остаточно не полишає віршувальних експериментів, даючи одиничні, але цікаві зразки різностопних силабо-тонічних розмірів, строфічних логедів, трискладового розміру зі змінною анакрузою.

Друга тенденція – це перерозподіл форм всередині класичного й неklasичного вірша, що не співпадає із загальними тенденціями української поезії другої половини ХХ ст. У силабо-тоніці М. Вінграновського змінюються пропорції між ямбічними розмірами. Найбільше використовувані поетом протягом 1950–1960-х рр. вольний ямб на основі п'ятистопного і перехідні форми між п'ятистопним і вольним ямбом врешті поступаються чотиристопному ямбу, що характеризується найменшою розхитаністю – з середини 1960-х рр. у поліметрії поета, а з 1970-х рр. – і серед монометричних форм. У неklasичному вірші дольник після 1961 року втрачає свої позиції, поступаючись верлібру, а згодом – народнопісенним розмірам, які набувають поширення і в поліметрії.

Варто зазначити, що скрупульозний комплексний аналіз поетичних текстів М. Вінграновського, здійснений у науковій праці, не претендує на

вичерпність, а інші аспекти віршової форми, побіжно згадані у дослідженні, такі як фоніка, строфіка поетичного тексту, морфологія і синтаксис віршового рядка, залишаються невивченими і потребують окремого дослідження, яке зможе виявити нові неповторні риси поетового вірша. Окрім того, перспективним видається глибше порівняння версифікаційних картин М. Вінграновського і його сучасників, а також найближчих попередників і наступників в українській поезії, метричних і ритмічних характеристик поезії М. Вінграновського і митців його покоління в російській та білоруській поезії. Це уможливить подальшу конкретизацію картини українського вірша ХХ ст. і виявлення віршувальних впливів, надасть матеріал для чіткішого окреслення семантичних ореолів різних віршових розмірів, сприятиме розвитку слов'янської порівняльної метрики.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Айзеншток І. Десять років «Опоязу» // ВАПЛІТЕ. 1927. №1. С. 102–108.
2. Баевский В. С., Ибраев Л. И., Кормилов С. И., Сапогов В. А. К истории русского свободного стиха // Русская литература. 1975. №3. С. 89–102.
3. Барабаш Ю. Це поезія... // Прапор. 1961. №6. С. 93–94.
4. Бараташвілі Н. Мерані. Моя молитва. Злий дух: Вірші / Пер. М. Вінграновського // Літературна Україна. 1968. 13 вересня.
5. Бахтіарова Т. В. Поетична творчість М.Вінграновського 60–80-х років: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. – українська література. Херсон, 2007. 20 с.
6. Башкирова О. М. Версифікація Ліни Костенко (метрика, ритміка, фоніка, строфіка): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – теорія літератури. Київ, 2005. 25 с.
7. Бейли Дж. Метрическая и ритмическая типология поэзии К. К. Случевского // Избранные статьи по русскому литературному стиху. Москва: Языки славянской культуры, 2004. С. 149–177.
8. Бейли Дж. Основные структурные признаки русских литературных размеров // Избранные статьи по русскому литературному стиху. Москва: Языки славянской культуры, 2004. С. 16–52.
9. Бейли Дж. Русские двухсложные размеры с сильной цезурой с 1890 по 1920 г. // Избранные статьи по русскому литературному стиху. Москва: Языки славянской культуры, 2004. С. 220–251.
10. Бельская Л. Л. К вопросу о семантическом анализе стиховой формы (на материале «Черного человека» С. Есенина) // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития / Отв. ред. Л. И. Тимофеев. Москва: Изд-во «Наука», 1985. 328 с. – С. 68–82.
11. Білоусенко П. Поезія чи логічна загадка? // Літературна Україна. 1971. 16 липня.

12. Бобров С. Теснота стихового ряда (Опыт статистического анализа литературоведческого понятия, введенного Ю. Н. Тыняновым) // Русская литература: Историко-литературный журнал. 1965. №3. С. 109–124.
13. Бойчак І. На пульсі епохи // Дніпро. 1962. №12. С. 134–152.
14. Брик О. М. Т. н. «формальный метод» // ЛЕФ. Журнал Левого фронта. 1923. №1. С. 213–215.
15. Бродский И. Муза в изгнании // Большая книга интервью. 2-е изд. Москва: Захаров, 2000. 704 с. С. 17–39.
16. Брюховецький В. С. Ліна Костенко: Нарис творчості. Київ: Дніпро, 1990. 262 с.
17. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
18. Бунчук Б. І. Деривати гекзаметра та «верлібр» у поезії Лесі Українки // Літературознавчі студії. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2015. Вип. 45. 296 с. С. 29–42.
19. Бурич В. П. Тексты (Стихи. Удетероны. Проза). Москва: Советский писатель, 1989. 176 с.
20. Буряк Б. Так почалася творча біографія // Вінграновський М. Атомні прелюди. Київ: Радянський письменник, 1962. С. 3–6.
21. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
22. Вишневский К. Д. К вопросу об использовании количественных методов в стиховедении // Контекст–76: Литературно-теоретические исследования. Москва: Изд-во «Наука», 1977. С. 130–159.
23. Вишневский К. Д. Структура неравностопных строк // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. 336 с. С. 81–92.

24. Вінграновський М. Атомні прелюди: Поезії. Київ: Рад. письм., 1962. 120 с.
25. Вінграновський М. В снігу сміялись снігурі. Червоний грім. Під вусом у Дрімайлика: Вірші // Дніпро. 1976. №3. С. 116.
26. Вінграновський М. Величальна колискова. Величальна молодій та молодому. «І те, і те: як птах ранковий...». Величальна молоді для молодого. Оксана: Вірші // Літературна Україна. 1972. 7 січня.
27. Вінграновський М. Весняна фантазія. Морським рибалкам: Вірші // Літературна Україна. 1962. 24 серпня.
28. Вінграновський М. Вечірнє... Слово димаря. Морської осені. «Не піднімай мечі в очах...». Сикстінська Мадонна: Вірші // Вітчизна. 1960. №5. С. 86–89.
29. Вінграновський М. С. Вибрані твори / Передм. І. Дзюби. Київ: Дніпро, 1986. 463 с.
30. Вінграновський М. С. Вибрані твори. Т. 1: «Поезії 1954–2003». Тернопіль: Богдан, 2004. 400 с.
31. Вінграновський М. С. Вибрані твори. Т. 3: «Повісті й оповідання». Тернопіль: Богдан, 2004. 352 с.
32. Вінграновський М. «Відпахла липа, білим цвітом злита...». «В Іллі на дачі лиє дощ...». Присвячую Ніколозу Бараташвілі. «Сміхота, сміхота...» // Ранок. 1970. №7. С.12.
33. Вінграновський М. Вільний вірш поета // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Кн. 3. Київ: Видавництво «Рось». 1994. С. 534–535.
34. Вінграновський М. Губами теплими і оком золотим. Київ: Радянський письменник. 1984. 64 с.
35. Вінграновський М. Дитинство. Батькова пілотка: Вірші // Дніпро. 1957. Кн. 2. С. 56–57.
36. Вінграновський М. З книги першої, ще не виданої: Вірші // Літературна газета. 1961. 7 квітня.

37. Вінграновський М. З нового: Вірші // Літературна Україна. 1962. 4 грудня.
38. Вінграновський М. З нових поезій Миколи Вінграновського // Літературна Україна. 1968. 29 березня.
39. Вінграновський М. З обійнятих тобою днів // Київ. 1989. №8. С. 26–31.
40. Вінграновський М. З обійнятих тобою днів: Поезії. Київ: Веселка, 1993. 303 с.
41. Вінграновський М. З Холодної балки: Вірші // Вітчизна. 1969. №12. С. 8–11.
42. Вінграновський М. За столом золотим: До 5-річчя з дня смерті О. Довженка // Літературна газета. 1961. 24 листопада.
43. Вінграновський М. Із збірки «Так! Є народ...»: Вірші // Сучасність. 1968. №9. С. 41–43.
44. Вінграновський М. Із нових віршів // Південна правда. 1986. 18 травня.
45. Вінграновський М. С. Київ: Поезії. Київ: Дніпро, 1982. 156 с.
46. Вінграновський М. Ленінград: 3 поеми «Чорна райдуга» // Літературна газета. 1961. 15 вересня.
47. Вінграновський М. Любове, ні! не прощавай!: Вибрана лірика. Київ, Укр. письменник, 1996. 149 с.
48. Вінграновський М. Мій Малишко // Літературна Україна. 1962. 27 лютого.
49. Вінграновський М. Мій поетичний план // Дніпро. 1963. №3. С. 156–157.
50. Вінграновський М. На срібнім березі. Вірші. Київ: Молодь, 1978. 96 с.
51. Вінграновський М. На срібнім березі. Вибрані вірші. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. 256 с.
52. Вінграновський М. Під вікном любові: Вірші // Київ. 1988. №1. С. 3–6.
53. Вінграновський М. Повернення Хікмета. «Учора ще я в цьому колі жив...». Серпень. «Прилетіли коні – ударили в скроні...»: Вірші // Зміна. 1963. №11. С.18.
54. Вінграновський М. Поезії. Київ: Дніпро, 1971. 176 с.

55. Вінграновський М. Прадід. «Дай мені губи свої над Дніпром...». Піч. «Скажи мені, Дніпре, в якому стражданні...»: Вірші / Передм. ред. // Жовтень. 1958. №8. С. 84–85.
56. Вінграновський М. «Синій сон у небесному морі...». «Червоні рожі білою водою...». Квітень. Канни: Вірші / Передм. І. Радченка // Прапор. 1960. №8. С. 58–60.
57. Вінграновський М. Сто поезій. Київ: Вид-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1967. 128 с.
58. Вінграновський М. У Неквапи білі лапи: Оповідання та вірші. Київ: Веселка, 1989. 54 с.
59. Вінграновський М. Хто і що для мене незалежність України // Манюня. Повісті. Оповідання. Есе. Львів: Літопис, 2004. С. 306–318.
60. Вінграновський М. Цю жінку я люблю. Київ: Дніпро, 1990. 205 с.
61. Водяна П. М. Поетика ранньої лірики М.Вінграновського // Науковий вісник Миколаївського державного університету. Філологічні науки. Збірник наукових праць. Миколаїв: МДУ, 2007. Вип. 14. С. 20–25.
62. Войнова О. «Асоціації-ребуси» і тенденційна оцінка // Літературна газета. 1961. 24 листопада.
63. Войнова О. Новаторство чи жонгливання словом? // Літературна Україна. 1962. 11 грудня.
64. Гаврилюк Н. Семантика Х5 в українській поезії // Волинь філологічна: текст і контекст. 2013. Вип. 16. С. 36–46.
65. Гаврилюк Н. І. Український поліметричний вірш. Київ: Фенікс, 2009. 252 с.
66. Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. Москва: Фортуна ЭЛ, 2012. 416 с.
67. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. Москва: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.



68. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Изд. второе (дополненное). Москва: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.
69. Гаспаров М. Л. Первочтение и перечтение: к тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1988. С. 15–23.
70. Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. Изд. второе (дополненное) Москва: Фортуна Лимитед, 2001. 288 с.
71. Гаспаров М. Л. Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Ленинград: О. изд-ва «Наука», 1968. С. 59–106.
72. Гаспаров М. Л. Современный русских стих: Метрика и ритмика. Москва: Изд-во «Наука», 1974. 488 с.
73. Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Москва: Наука, 1993. С. 20–43.
74. Гейзенберг В. Исследование атома и закон причинности // Шаги за горизонт / Сост. А. В. Ахутин. Москва: Прогресс, 1987. С. 123–133.
75. Гиршман М. М. Стихотворная речь // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стилль. Произведение. Литературное развитие. Москва: Наука, 1965. С. 317–392.
76. Горпинич В. О. Морфологія української мови: Підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: ВЦ «Академія», 2004. 336 с.
77. Громова В. Жага пізнання // Вітчизна. 1968. №5. С. 203–205.
78. Даниленко І. І. Біблійні жанри і концепти в поезії Тараса Шевченка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2017. 144 с.
79. День поэзии 1957. Москва: Московский рабочий, 1957. 216 с.
80. Дзюба І. Поезія Миколи Вінграновського // Визвольний шлях. 1969. №3. С. 360–374.

81. Дзюба І. М. Спогади і роздуми на фінішній прямій / вступ. ст. М. Г. Жулинського. Київ: Криниця, 2008. 928 с.
82. Дзюба І. Чарівник слова // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Кн. 3. Київ: Видавництво «Рось». 1994. С. 330–336.
83. Драч І. Ф. Анатомія блискавки: Поезії, проза. Харків: Фоліо, 2002. 509 с.
84. Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Вопросы теории литературы: Статьи 1916–1926. Ленинград: АCADEMIA, 1928. С. 17–88.
85. Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Петербург: Изд-во «ОПОЯЗ», 1921. 109 с.
86. Жирмунский В. М. Теория стиха. Ленинград: О. изд-ва «Советский писатель», 1975. 664 с.
87. Забашта Л. Роздуми над першою книгою поета // Літературна Україна. 1962. 18 груд. С. 2–3.
88. Западное литературоведение ХХ века: Энциклопедия / Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. Москва: Intrada, 2004. 560 с.
89. Збанацький Ю. Бути ідейним бійцем за велику справу партії // Комуніст України. 1963. №5. С. 45–48.
90. Иванюк Б. П. Поэтическая речь: словарь терминов. Москва: Флинта; Наука, 2007. 312 с.
91. Изотова И. С. Смерть как умирание на пути к ничто в творчестве Ф. Г. Лорки // Идеи и идеалы. 2011. №3 (9). Т.1. С. 101–108.
92. Илюшин А. А. Русское стихосложение: Учеб. пособие для филол. спец. вузов Москва: Высш. шк., 2004. 239 с.
93. Ільницький М. М. В сучасному – минуле і майбутнє // На вістрі серця і пера (Про спадкоємність художніх ідей і новаторство в сучасній українській радянській поезії). Київ: Дніпро, 1980. С. 201–226.
94. Ільницький М. М. Від покоління до покоління // На вістрі серця і пера (Про спадкоємність художніх ідей і новаторство в сучасній українській радянській поезії). Київ: Дніпро, 1980. С. 3–32.

95. Ільницький М. На пульсі епохи // Жовтень. 1964. №1. С. 123–130.
96. Йовенко С. «Ми знаємо, куди йдемо...»: з есею «Твоє ім'я римується з “ні-ко-ли”...» // Київ. 2006. №11. С. 112–116.
97. Йогансен М. Елементарні закони версифікації // Вибрані твори / Упоряд. Р. Мельників. 2-ге вид., доповнене. Київ: Смолоскип, 2009. С. 509–549.
98. Казарин Ю. В. Поэтический текст как система: монографія. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 260 с.
99. Кацнельсон А. «Кардіограма» вірша // Про поезію. Київ: Вид-во худ. літ. «Дніпро», 1977. 248 с. С. 160–183.
100. Качуровський І. Нарис компаративної метрики. Мюнхен: CICERO, 1985. 120 с.
101. Квятковский А. Поэтический словарь. Москва: Изд-во «Советская энциклопедия», 1966. 376 с.
102. Ковалевський В. Рима: Ритмічні засоби українського вірша. Київ: Рад. письменник, 1965. 288 с.
103. Колискова для Світлани: Юнацькі листи та ранні вірші Миколи Вінграновського // Київ. 2008. №5–6. С. 144–167.
104. Колискова для Світлани: Юнацькі листи та ранні вірші Миколи Вінграновського // Київ. 2008. №7–8. С. 163–181.
105. Корінець Г. Слово звучить по-новому // Жовтень. 1962. №11. С. 149–151.
106. Кормілов С. І. Вільний вірш у Лесі Українки // Радянське літературознавство. 1979. №9. С. 29–40.
107. Костенко Н. В. Взаємодія класичного і некласичного вірша в ліричних циклах Бориса Олійника // Українська версифікація: питання історії та теорії: зб. пр. 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. 7–23.

108. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття: Навчальний посібник. 2-ге вид., випр. та доп. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2006. 287 с.
109. Котенко М. Заспів поета // Літературна Україна. 1962. 14 вересня.
110. Кошелівець І. Нариси з теорії літератури. Вип. І: Вірш. Мюнхен: Сісего, 1954. 130 с.
111. Кравців Б. «Велика Ведмедиця» і «Гончі пси» // Сучасність. 1962. №2. С. 24–49.
112. Кравців Б. «Сто поезій» Миколи Вінграновського // Сучасність. 1968. №9. С. 35–40.
113. Крижанівський С. На магістралі віку // Вітчизна. 1967. №8. С. 129–138.
114. Левада О. Новаторство справжнє і уявне // Літ. Україна. 1963. 4 травня.
115. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под. ред. А. Н. Николюкина. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
116. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
117. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
118. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
119. Лотман М. К основаниям моделирующей поэтики: Доклад на Международной летней семиотической школе в Иматре (Финляндия) 10 июня 1995. URL: [http://www.ruthenia.ru/reprint/trudy\\_ii/lotmanm.pdf](http://www.ruthenia.ru/reprint/trudy_ii/lotmanm.pdf) (дата звернення 20.01.2017).
120. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха // О поэтах и поэзии. Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 1996. С. 18–252.
121. Макаров А. В атмосфері великих сподівань // Літературна Україна. 1962. 5 жовтня.
122. Маланчук В. З народом, для народу // Жовтень. 1963. №6. С. 3–12.

123. Малишко А. Люблю нашу молодую літературу // Дніпро. 1963. №3. С. 148–151.
124. Матяш С. А. Вольный ямб русской поэзии XVII – XIX вв.: жанр, стиль, стих. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2011. 494 с.
125. Матяш С. А. О сочетаниях смежных стихов в вольном ямбе // Проблемы теории стиха. Ленинград: Наука, 1984. С. 67–80.
126. Матяш С. А. Структура «затяжных» переносов А.С.Пушкина // Вестник Оренбургского государственного университета. 2013. №11 (160). С. 6–12.
127. Мельник М. Проблема серця і чола народу // Дніпро. 1962. №11. С. 158–159.
128. Мілош Ч. Свідчення поезії. Шість лекцій про недуги нашого сторіччя // Вибрані твори: Поезія. Статті / Пер. з пол. К.: Юніверс, 2008. С. 215–328.
129. Мовчан П. Конкретність слова й образу // Літературна Україна. 1971. 24 серпня.
130. Монахов С. И. К проблеме семантизации ритма русских трехсложников (Трехстопный анапест и дактиль) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Вып. 4. Литературоведение. Санкт-Петербург, 2005. С. 3–18.
131. Монахов С. И. Ритм трехстопных трехсложных размеров в петербургской поэзии XIX–XX веков // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов: Сборник статей. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2008. С. 635–660.
132. Моренець В. Володимир Сосюра // Сосюра В. М. Вибрані твори: В 2 т. Т. 1: «Поетичні твори». Київ: Наук. думка, 2000. С. 5–42.
133. Моренець В. Дві ноти про Миколу Вінграновського. I. Нота до дієз: «Ідеальний вихід із соцреалізму» // Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї. Київ: Аграр Медіа Груп, 2010. С. 119–139.

134. Мороз О. Н. Етюди про сонет: До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета. Київ: Вид-во худ. літ. «Дніпро», 1973. 112с.
135. Москвин В. П. Теоретические основы стиховедения. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 320 с.
136. Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Сост. В. Е. Холшевников. 3-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Издательский центр «Академия», 2005. 672 с.
137. Науменко Н. В. Генеза і шляхи розвитку українського верлібру кінця ХІХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... д. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література, 10.01.06 – теорія літератури. Київ, 2010. 34 с.
138. Науменко Н. В. Українська вільновіршова пародія як феномен літературної критики // Філологічні семінари. Літературна критика і критерії художності. Випуск 12. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2009. С. 191–198.
139. Никанорова О. Сонети Дмитра Павличка // Поезії одвічна висота: Літ.-крит. статті. Київ: «Радянський письменник», 1986. 245(8) с. С. 44–75.
140. Новиченко Л. Про багатство літератури // Літературно-критичні нариси і статті. Київ: Радянський письменник, 1959.
141. Оден У. Х. Стихи и эссе / пер. с англ., вступ. ст. Г. Кружкова // Иностранная литература. 2011. №7. С. 130–188.
142. Орлицкий Ю. Б. О природе русского свободного стиха (к постановке вопроса) // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития / Отв. ред. Л. И. Тимофеев. Москва: Наука, 1985. 328 с. С. 306–325.
143. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: монография. Москва: РГГУ, 2002. 685 с.
144. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Эстетика. Философия культуры. Москва: Искусство, 1991. С. 260–295.

145. Острик М. В ім'я чого вони – громи і блискавиці?: Полем. нотатки // Прапор. 1962. №3. С. 63–68.
146. Павличко Д. В. Молода українська поезія до грузинського читача // Літературознавство. критика. У 2 т. Т. 1 «Українська література». Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. С. 398–400.
147. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada. 358 с.
148. Поэтический словарь / Ред.-сост. Е. В. Толкачева. Москва: ЛУч, 2008. 384 с.
149. Пяст В. Современное стиховедение: Ритмика. Ленинград: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. 380 с.
150. Рильський М. Батьки і діти // Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 18: «Публіцистика 1953–1964». Київ: Наукова думка, 1988. С. 556–564.
151. Руднев В. П. Стих и культура // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения: Сб. ст. / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1986. С. 227–239.
152. Руднев П. А. Из истории метрического репертуара русских поэтов – начала века (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок) // Теория стиха. Ленинград: О. изд-ва «Наука», 1968. С. 107–144.
153. Савченко С. В. Стих Леонида Мартынова и русский стих второй половины XX века: К проблеме интерпретации // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 780. Труды по метрике и поэтике. Динамика поэтических систем. Тарту: Тартуский университет, 1987. С. 131–140.
154. Салига Т. Ю. Емансипація верлібру // У глибинах гармонії: Літ.-критич. ст. Київ: Рад. письменник, 1986. С. 19–48.
155. Салига Т. Ю. Микола Вінграновський: літ.-критич. нарис. Київ: Рад. письменник, 1989. 167 с.

156. Салига Т. Поет – це слово. Це його життя... // Вінграновський М. С. Вибрані твори. Т. 1: «Поезії 1954–2003». Тернопіль: Богдан, 2004. С. 5–54.
157. Салига Т. У версифікаційному ареалі Миколи Вінграновського // Дзвін. 2012. №7. С. 113–122.
158. Сверстюк Є. І навіщо пхати солом'яного діда? // Собор у риштованні. Париж: Перша Укр. Друкарня у Франції; Балтимор, Укр. Вид-во Смолоскип ім. В. Симоненка, 1970. С. 149–153.
159. Світличний І. У поетичному космосі: Полемічні нотатки про поезію молодих // Дніпро. 1962. №4. С. 144–153.
160. Семенко М. Поезюмалярство // Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2010. С. 285–290.
161. Семчишин Д. В. Верлібр у творчості Миколи Вінграновського: ідентифікація, метрична структура, строфа, графіка // Мандрівець. 2016. №4. С. 47–52.
162. Семчишин Д. Метричні та ритмічні особливості юнацьких віршів Миколи Вінграновського // Spheres of Culture. Lublin: Wydawn. Un-tu Maria Curie Skłodowska, 2017. Vol. XVI. P. 299–306.
163. Семчишин Д. В. Народнописенні розміри у поезії Миколи Вінграновського // Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 283. Т. 295. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили. 2017. С. 79–83.
164. Семчишин Д. В. Прийом enjambement у дебютній збірці Миколи Вінграновського «Атомні прелюди» // Літературознавчі студії. Київ: ВПЦ КНУ ім. Т.Шевченка. 2015. Вип. 45. С. 209–215.
165. Семчишин Д. «Пророк» О. Пушкіна і поетичні твори М. Вінграновського: ідейна та версифікаційна спадкоємність // Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 264. Т. 276. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили. 2016. С. 102 – 106.



166. Семчишин Д. В. Рання поетична творчість Миколи Вінграновського. Метрика та ритміка // Українська версифікація: питання історії та теорії / упор.: Б. І. Бунчук, Р. В. Пазюк. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 216–229.
167. Семчишин Д. В. Спроба аналізу віршової структури (на прикладі поезії М. Вінграновського «Сеньйорито акаціє, добрий вечір...») // Українська література в загальноосвітній школі. 2015. № 1. С. 6–8.
168. Сенік Л. Буття – як діяння // Жовтень. 1963. №1. С. 144–151.
169. Сердюк П. Ліричний портрет сучасника: Нотатки про лірику // Вітчизна. 1963. №11. С. 171–176.
170. Сивокінь Г. Про активізацію ритмічних шукань в сучасній українській поезії // Радянське літературознавство. 1963. №2. С.42–58.
171. Сидоренко Г. К. Від класичних нормативів до верлібру. Київ: Вища школа, 1980. 184 с.
172. Сидоренко Г. К. Ритміка Шевченка. Київ: Вид-во Київського університету. 1967. 184 с.
173. Сидоренко Г. К. Українське віршування: Від найдавніших часів до Шевченка. Київ: Вид-во Київ. ун-ту, 1972. 144 с.
174. Сидоренко Г. К. Українське радянське віршознавство // Українське радянське літературознавство за 50 років. Київ: Вид-во Київ. ун-ту. 1968. С. 126–140.
175. Сизоненко О. Степовий наш Гайявата // Вітчизна. 2001. №1–2. С. 96–106.
176. Сили творчої молоді – на службу великим ідеалам: Промова секретаря ЦК КПРС Л. Ф. Ільчова на засіданні ідеологічної комісії при ЦК КПРС з участю молодих письменників, художників, композиторів, працівників кіно і театрів 26 грудня 1962 року // Літературна Україна. 1963. 15 січня.
177. Симоненко В. Вибрані твори / упор. Анатолій Ткаченко, Дана Ткаченко. 2-ге вид. Київ: Смолоскип, 2012. 852 с.

178. Скулачева Т. В. Части речи в стихотворной строке: методы анализа // Корпусный анализ русского стиха. Москва: Азбуковник, 2012. С. 120–140.
179. Смілянська В. Л., Чамата Н. П. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка: монографія. Київ: Вища шк., 2000. 207 с.
180. Сосюра В. Вибране. Київ: Держ. вид-во худ. літ., 1948. 364 с.
181. Сосюра В. М. Вибрані твори: В 2 т. Т. 1: «Поетичні твори» / Вступ. ст. В. П. Моренця. Київ: Наук. думка, 2000. 648 с.
182. Старовойт Л. Розмаїття строфічної палітри лірики Миколи Вінграновського // Українська література в загальноосвітній школі. 2011. №10. С. 15–17.
183. Степаненко О. Поети, пишіть для народу! // Радянська Україна. 1962. 23 грудня.
184. Сулима М. М. Верлібр Миколи Вінграновського // Науковий вісник Миколаївського державного університету. Випуск 14. Філологічні науки. Збірник наукових праць. Миколаїв: МДУ, 2007. С. 63–65.
185. Тарановский К. Некоторые проблемы анжамбмана в славянском и западноевропейском стихе // О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. Москва: Языки русской культуры, 2000. 432 с. С. 364–371.
186. Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. Москва: Языки русской культуры, 2000. 432 с. С. 372–403.
187. Тарановский К. О ритмической структуре русских двусложных размеров // О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. Москва: Языки русской культуры, 2000. 432 с. С. 274–282.
188. Тарановский К. Основные задачи статистического изучения славянского стиха // О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. Москва: Языки русской культуры, 2000. 432 с. С. 234–256.

189. Тарановский К. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли, А. В. Прохорова; Пер. с серб. В. В. Сонькина. Москва: Языки славянской культуры, 2010. 552 с.
190. Тарановский К. Четырехстопный ямб Тараса Шевченко // Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли, А. В. Прохорова; Пер. с серб. В. В. Сонькина. Москва: Языки славянской культуры, 2010. 552 с. С.445–491.
191. Тарнавський О. Поезія думки // Туга за мітом. Нью-Йорк, 1966. С. 98–104.
192. Тарнашинська Л. Б. Микола Вінграновський: «Все на світі з людської душі»: біобібліографічний нарис. Київ, 2006. 108 с.
193. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти). Київ: Смолоскип, 2010. 632 с.
194. Тимофеев Л. И. Вольный стих XVIII века // *Arg poetica*: Сборник статей / Под ред. М. А. Петровского и Б. И. Ярхо. Москва, 1928. Вып. 2. 214 с. С. 73–115.
195. Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. Москва: Гос. изд-во худ. лит., 1958. 416 с.
196. Тичина П. Бути вірними великій ідеї до кінця // *Дніпро*. 1963. №3. С. 145–148.
197. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студ. гум. спец. вищих навч. закл. 2-е вид., випр. і доповн. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
198. Томашевский Б. В. Стих и язык // Стих и язык: Филологические очерки. Москва–Ленинград: Гос. изд-во худ. лит. 1959. 472 с. С. 9–68.
199. Тынянов Ю. Н. Теория литературы // Литературная эволюция: Избранные труды. Москва: Аграф, 2002. С. 27–218.
200. Український дольник: колективна монографія / за ред. Н. В. Костенко; упор. О. М. Собачко. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. 432 с.

201. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія. Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.
202. Холшевников В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение: Учеб. пособие для студ. филол. фак. 4-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Издательский центр «Академия», 2002. 208 с.
203. Цапліна І. Вінок сонетів у М. Вінграновського й І. Андрусяка. Особливості плетення. URL: <http://web.znu.edu.ua/99/1-article.php?item=36> (дата звернення 07.11.2016).
204. Царькова Т. С. Метрический репертуар Н.А.Заболоцкого // Исследования по теории стиха / Под ред. В. М. Жирмунского. Ленинград: О. изд-ва «Наука», 1978. С. 126–151.
205. Чамата Н. П. Верлібр українського авангарду 10–30-х років ХХ століття // Дослідження з поезики: вірш, жанр, композиція. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 130–148.
206. Чамата Н. П. Поліметричні композиції у творах українських поетів-романтиків // Дослідження з поезики: вірш, жанр, композиція. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 83–108.
207. Чамата Н. П. Про особливості раннього українського гекзаметра // Дослідження з поезики: вірш, жанр, композиція. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 109–129.
208. Чамата Н. П. Ритміка Т. Г. Шевченка: 14-складовий вірш, чотиристовпний ямб. Київ: Наукова думка, 1974. 176 с.
209. Чамата Н. П. Циклізація у поетичній творчості Шевченка // Дослідження з поезики: вірш, жанр, композиція. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 322–329.
210. Червінська О. В. Жанрова природа ритму // Літературознавчі студії. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2015. Вип. 45. 296 с. С. 250–260.

211. Шапир М. Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина («Инвалид Горев» на фоне формально-семантической деривации стихотворных размеров) // *Universum versus: Язык – стих – смысл в рус. поэзии XVIII–XX веков.* Москва: Языки рус. культуры, 2000. Кн. 1. – VIII, 536 с. С. 277–335.
212. Шапир М. О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Ярхо Б.И. *Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы.* Москва: Языки славянских культур, 2006. 927 с. С. 875–905.
213. Шапир М. И. О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие) // *Philologica*, 1999/2000. Т. 6. № 14/16. С. 117–142.
214. Шапир М. И. «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // *Universum versus: Язык – стих – смысл в рус. поэзии XVIII – XX веков.* Москва: Языки рус. культуры, 2000. Кн. 1.– VIII, 536 с. С. 36–75.
215. Шенгели Г. А. Свободный стих / Вступ. статья и прим. К. Ю. Постоутенко // *Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения.* Рига – Москва, 1992. С. 269–300.
216. Шенгели Г. *Техника стиха.* Москва: Гос. изд-во худ. лит., 1960. 312 с.
217. Шеремет М. А чи потрібна молоді слава на виріст? // *Дніпро.* 1963. №3. С. 151–154.
218. Шерр Б. Русский сонет // *Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова.* Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. 336 с. С. 311–326.
219. Шкурупій Г. Монтаж слова // *Вибрані твори.* Київ: Смолоскип, 2013. С. 700–701.
220. Штокмар М. П. Вольный стих XIX в. // *Ars poetica: Сборник статей / Под ред. М. А. Петровского и Б. И. Ярхо.* Москва, 1928. Вып. 2. 214 с. С. 117–167.
221. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // *О поэзии.* Ленинград: О. изд-ва «Советский писатель», 1969. С. 327–511.

222. Элиот Т. С. Музыка поэзии // Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1996. Москва: ЗАО «Совершенство», 1997. С. 193–207.
223. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 1994. 560 с.
224. Якубовська М. Г. Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. – українська література. Одеса, 2002. 20 с.
225. Auden W. H. The Dyer's Hand and Other Essays. New York: Random House, 1962. 527 p.
226. Bogan L. The American Poetic Renaissance: New Freedoms in Subject and Form // American Modernism / Ed. by S. Barbour. San Diego: Greenhaven Press, Inc., 2000. P. 56–63.
227. The Norton Anthology of Poetry / Fifth Edition. New York, London: W. W. Norton & Company. 2005. 2182 p.
228. The Oxford Companion to Twentieth-century Poetry / Edited by Ian Hamilton. Oxford, New York: Oxford University Press, 1994. 602 p.
229. Walcott D. The Road Taken: Robert Frost // What the Twilight Says: Essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. P. 193–212.
230. Whitman W. Prose Works 1892, vol. II. Collect and Other Prose. New York: New York University Press, 1964. 480 с.
231. Williams W. C. Interviews with W. C. Williams. New York: New Directions, 1976. 108 с.

## Додаток А

## Статистичні таблиці

Табл. А1. Поетична продуктивність М. Вінграновського за періодами

	Текстів	Рядків	Текстів (%)	Рядків (%)
Ранні вірші	32	587	8,4	7,9
1950-і–1961	85	2104	22,3	28,3
1960-і	158	2867	41,5	38,6
1970-і	70	1211	18,4	16,3
1980-і	31	613	8,1	8,2
1990–2000-і	5	52	1,3	0,7
<b>Всього</b>	<b>381</b>	<b>7434</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

Табл. А2. Розподіл віршових форм у творчості М. Вінграновського

Форми	Текстів	Рядків	Текстів (%)	Рядків (%)
КЛ	306	5409	80,3	72,8
НКЛ	58	1078	15,2	14,5
ПК	17	947	4,5	12,7
<b>Всього</b>	<b>381</b>	<b>7434</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

Табл. А3. Розподіл віршових форм у творчості М. Вінграновського за досліджуваними періодами (%)

	Ранні вірші	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-і–2000-і
КЛ	72,4	65,3	74,6	74,4	85,6	88,5
НКЛ	18,6	18,7	15,9	6,9	5,2	11,5
ПК	9,0	16,1	9,5	18,7	9,2	–

**Числа, що з'являються в наступних таблицях, означають:**

**5502 рядки** – загальна сума 2-скл. розмірів у КЛ, НКЛ, ПМФ, логаедах і ПК (Х – 747, Я – 4755). З них **4798** – сума КЛ+НКЛ+ПМФ (Х – 705, Я – 4093), **684** – ПК (Х – 37, Я – 647), **20** – логаеди (Х – 5, Я – 15).

**5409 рядків** – обсяг всіх КЛ форм поета (2-скл., 3-скл. розміри, їхні ПМФ і ПК в межах одного метра). З них **4692** – 2-скл. розміри (МК і ПМФ), **678** – 3-скл. (МК і ПМФ), **39** – ПМФ за участі 2-скл. і 3-скл. розмірів.

**4692 рядки** – сума 2-скл. розмірів лише у межах хореїчних та ямбічних МК, ПМФ (наприклад, Х5–ХВ, Я4–Я5) і ПК в межах одного метра (наприклад, ЯВ і Я4 або Я4 і Я5).

**Табл. А3-1. Розподіл віршових форм у творчості М. Вінграновського за досліджуваними періодами (%)**

Метр	Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
2-скл.	24,1	33,1	60,1	53,2	68,7	73,1	49,3
Трисклад.	28,6	8,8	3,5	9,1	9,8	15,4	8,5
КЛ–КЛ	19,6	23,3	11,0	12,1	7,2	–	15,0
<b>Всі КЛ</b>	<b>72,4</b>	<b>65,3</b>	<b>74,6</b>	<b>74,4</b>	<b>85,6</b>	<b>88,5</b>	<b>72,8</b>
Дк	10,2	7,8	1,5	3,3	3,3	–	4,4
Гк	–	1,1	0,98	1,2	–	–	0,9
НКЛ ПМФ	8,3	9,0	4,1	–	–	–	4,7
Народн.	–	–	3,7	2,3	–	11,5	1,9
Верл.	–	0,8	5,6	–	–	–	2,4
З.а. 3-скл.	–	–	–	–	1,96	–	0,2
<b>Всі НКЛ</b>	<b>18,6</b>	<b>18,7</b>	<b>15,9</b>	<b>6,9</b>	<b>5,2</b>	<b>11,5</b>	<b>14,5</b>
Строф. лог	–	–	–	1,7	–	–	0,26
ПК	9,0	16,1	9,5	17,1	9,1	–	12,5

**Табл. А4. Частка двоскладових і трискладових розмірів серед КЛ форм М. Вінграновського (%)**

Метр	Ранні	1950-і– 1961	1960- і	1970- і	1980- і	1990- 2000-і	Всього
2-скл.	54,8	78,2	94,4	84,7	88,6	82,6	86,7
3-скл.	40,5	14,6	4,7	15,3	11,4	17,4	12,5
ПМФ за участі 2-скл. і 3-скл.	4,7	–	0,9	–	–	–	0,7
<b>Всі КЛ</b>	<b>425</b>	<b>1373</b>	<b>2139</b>	<b>901</b>	<b>525</b>	<b>46</b>	<b>5409</b>

### ДВОСКЛАДОВІ РОЗМІРИ

**Табл. А5. Частка двоскладових метрів у структурі віршування поета за періодами творчості (у всіх МК, ПМФ і ПК)**

2-скл.	Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
Рядків	286	1452	2337	896	493	38	5502
%	48,7	69,0	81,5	74,0	80,4	73,1	74,0
<b>Усього</b>	<b>587</b>	<b>2104</b>	<b>2867</b>	<b>1211</b>	<b>613</b>	<b>52</b>	<b>7434</b>



**Табл. А6. Частка двоскладових метрів у структурі віршування поета (лише хорейчні та ямбічні МК і ПМФ)**

2-скл.	Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
Рядків	233	1173	2020	763	465	38	4692
%	39,6	55,8	70,5	63,0	75,9	73,1	63,1
<b>Усього</b>	<b>587</b>	<b>2104</b>	<b>2867</b>	<b>1211</b>	<b>613</b>	<b>52</b>	<b>7434</b>

**Табл. А7. Частка ямбів і хорейів за періодами творчості М. Вінграновського (у всіх МК, ПМФ і ПК)**

Метр	Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
Хорей	118	74	350	97	82	26	747
Ямб	168	1378	1987	799	411	12	4755
<b>Усього</b>	<b>286</b>	<b>1452</b>	<b>2337</b>	<b>896</b>	<b>493</b>	<b>38</b>	<b>5502</b>
%	5,2	26,4	42,5	16,3	9,0	0,7	100

**Табл. А8. Активність М. Вінграновського у творенні двоскладових розмірів у всіх МК і ПМФ (за періодами, %)**

Метр	Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Рядків
Хорей	14,9	10,5	48,5	10,8	11,6	3,7	<b>705</b>
Ямб	3,5	26,8	43,2	16,8	9,4	0,3	<b>4093</b>

**Табл. А9. Активність М. Вінграновського у творенні двоскладових розмірів лише у хорейчних і ямбічних МК і ПМФ (за періодами, %)**

Метр	Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
Хорей	13,4	11,1	47,8	11,4	12,3	3,9	<b>665</b>
Ямб	3,6	27,3	42,3	17,1	9,5	0,3	<b>4027</b>

**Табл. А10. Частка ямбів і хорейів у структурі двоскладових розмірів М. Вінграновського (лише у хорейчних і ямбічних МК і ПМФ) (%)**

Метр	Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
Хорей	38,2	6,3	15,7	10,0	17,6	68,4	14,2
Ямб	61,8	93,6	84,3	90,0	82,4	31,6	85,8
<b>Всі КЛ</b>	<b>233</b>	<b>1173</b>	<b>2020</b>	<b>763</b>	<b>465</b>	<b>38</b>	<b>4692</b>

**Табл. А11. Кількість використаних двоскладових розмірів у МК М. Вінграновського**

Метр	Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
Хорей	3	2	4	2	5	1	7
Ямб	2	4	7	3	3	1	7

**Табл. А12. Ямб у ямбічних МК, ПМФ і ПК М. Вінграновського (рядків)**

	Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990–00-і	Всього
ЯЗ	–	–	36	–	–	–	36
Я4	–	86	509	274	222	–	1091
Я5	28	247	89	149	60	–	573
Я6	–	–	2	–	–	–	2
Я7	–	–	4	–	–	–	4
ЯВ	48	274	577	145	57	12	1113
ЯРЗ	–	16	188	–	–	–	204
Я4–Я5	48	–	–	–	–	–	48
Я5–Я4	–	78	32	–	–	–	110
Я5–ЯВ	8	192	107	64	16	–	387
ЯВ–Я5	–	89	37	–	28	–	154
ЯРЗ–ЯВ	12	–	28	–	–	–	40
ЯВ–ЯРЗ	–	19	12	16	–	–	47
ЯВ строф + астроф	–	67	–	–	–	–	67
ЯРЗ+ЯВ астроф	–	–	24	–	–	–	24
ПК в Я	–	31	57	39	–	–	127
<b>Усього</b>	<b>144</b>	<b>1099</b>	<b>1702</b>	<b>687</b>	<b>383</b>	<b>12</b>	<b>4027</b>
%	3,6	27,3	42,2	17,1	9,5	0,3	100

**Табл. А12-1. Частка ямбічних МК і ПМФ М. Вінграновського у кожному періоді творчості (%)**

Форма	Ранні	1950-і– 1961	1960- і	1970- і	1980- і	1990– 00-і	Всього
ЯЗ	–	–	2,1	–	–	–	0,9
Я4	–	7,8	29,9	39,9	58,0	–	27,1
Я5	19,4	22,5	5,2	21,7	15,6	–	14,2
Я6	–	–	0,1	–	–	–	0,05
Я7	–	–	0,2	–	–	–	0,1
ЯВ	33,3	24,9	33,9	21,1	14,9	100	27,6
ЯРЗ	–	1,5	11,0	–	–	–	5,1
Я4–Я5	33,3	–	–	–	–	–	1,2
Я5–Я4	–	7,1	1,9	–	–	–	2,7
Я5–ЯВ	5,6	17,5	6,3	9,3	4,2	–	9,6
ЯВ–Я5	–	8,1	2,2	–	7,3	–	3,8
ЯРЗ–ЯВ	8,3	–	1,6	–	–	–	1,0
ЯВ–ЯРЗ	–	1,7	0,7	2,3	–	–	1,2
ЯВ строф + астроф	–	6,1	–	–	–	–	1,7
ЯРЗ+ЯВ астроф	–	–	1,4	–	–	–	0,6
ПК в Я	–	2,8	3,3	5,7	–	–	3,2

**Табл. А13. Структура вольного ямба поета за періодами творчості (%)\***

Розмір	Ранні	1950-і– 1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990–00-і	Всього
Я5	68,8	76,3	69,0	70,4	57,9	75,0	70,5
Я6	29,2	23,4	27,5	29,6	40,3	25,0	27,4
Я4	2,0	0,36	2,6	–	1,8	–	1,6
Я2	–	–	0,7	–	–	–	0,4
Я7	–	–	0,2	–	–	–	0,1
<b>Рядків</b>	<b>48</b>	<b>274</b>	<b>571</b>	<b>135</b>	<b>57</b>	<b>12</b>	<b>1097</b>

\* не враховано 2–3-рядкові мініатюри поета (16 рядків)

**Табл. А14. Структура п'ятистопного ямба М. Вінграновського**

Я5	Творів	Рядків	Творів (%)	Рядків (%)
«Чистий»	26	294	61,9	51,3
Зі вставками	16	279	38,1	48,7
Усього	42	573	100,0	100,0

**Табл. А15. Частка метричних вставок Я6 в Я5 М. Вінграновського (%)**

Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990–00-і	Всього
–	3,6	4,5	2,7	1,7	–	3,1

**Табл. А16. Ритміка Я4 М. Вінграновського**

Період	I	II	III	IV	Сер.*	Різн.**	Рядків
1950-і–1961	84,9	91,4	48,0	100	81,1	29,3	152
1962–1969	83,0	91,1	48,1	100	80,6	30,0	671
1970–1979	72,3	92,6	40,1	100	76,3	40,1	339
1980–1989	78,0	90,8	42,4	100	77,8	35,2	250
Усього	79,7	91,4	45,2	100	79,1	33,3	<b>1412</b>

\* Тут і надалі – середня наголошеність стоп певного розміру.

\*\* Різниця між середнім значенням сильних і слабких стоп Я4.

**Табл. А17. Ритмічні форми Я4 у поезії М. Вінграновського**

Форма	1950-і	1960-і	1970-і	1980-і	Усього	Рядків
I ЯЯЯЯ	32,2	32,5	22,4	27,2	29,1	411
II ПЯЯЯ	8,6	8,2	11,5	6,4	8,7	123
III ЯПЯЯ	6,6	7,0	6,0	9,0	7,2	102
IV ЯЯПЯ	44,7	41,7	42,5	41,6	42,2	596
V ЯППЯ	1,3	1,5	1,2	0,4	1,2	17
VI ПЯПЯ	5,9	8,6	16,2	15,6	11,4	161
VII ППЯЯ	0,7	0,1	–	–	0,1	2

**Табл. А18. Ритміка Я6 М. Вінграновського за періодами**

Період	I	II	III	IV	V	VI	Сер.	Рядків
Ранні	58,8	88,2	52,9	100	35,3	100	72,6	17
1950-і–1961	81,0	89,8	25,2	92,5	38,1	100	71,1	147
1962–1969	80,5	78,3	42,5	91,2	46,9	100	73,2	226
1970–1979	85,9	65,6	60,9	87,5	43,8	100	74,0	64
1980–1989	89,3	64,3	64,3	71,4	42,9	100	72,0	28
Загалом*	81,0	79,8	41,6	90,3	43,3	100	72,7	485

\* Разом з віршем «Країно чорних брів й важких повільних губ...» (2003).

Табл. А19. Ритмічні форми Я6 у поезії М. Вінграновського

Форма	Ранні	До 1961	1960-і	1970-і	1980-і	2000-і	Рядків	%
ЯЯЯЯЯ	11,8	3,4	7,1	7,8	7,1	66,7	32	6,6
ЯЯЯПЯЯ	–	1,4	1,8	1,6	3,6		8	1,6
ЯЯЯПЯ	11,8	3,4	5,8	7,8	7,1		27	5,6
ЯЯЯППЯ	–	–	0,4	–	–		1	0,2
ПЯЯЯЯ	11,8	2,0	2,2	1,6	–		11	2,3
ПЯЯПЯЯ	–	0,7	0,4	–	7,1		4	0,8
ПЯЯЯПЯ	5,9	4,1	3,1	7,8	3,6	33,3	21	4,3
ПЯЯППЯ	–	–	–	–	–		–	–
ЯПЯЯЯЯ	5,9	3,4	11,5	10,9	7,1		41	8,5
ЯПЯПЯЯ	–	0,7	1,3	7,8	–		9	1,9
ЯПЯЯПЯ	5,9	5,4	8,8	15,6	25,0		46	9,5
ЯПЯППЯ	–	–	–	–	3,6		1	0,2
ЯЯПЯЯЯ	–	19,0	14,6	9,4	7,1		69	14,2
ЯЯППЯЯ	–	4,8	3,5	3,1	10,7		20	4,1
ЯЯПЯПЯ	23,5	39,5	25,7	21,9	14,3		138	28,5
ЯЯПППЯ	–	–	–	–	3,6		1	0,2
ПЯПЯЯЯ	5,9	2,7	3,1	1,6	–		13	2,7
ПЯППЯЯ	–	–	1,3	–	–		3	0,6
ПЯПЯПЯ	17,6	8,8	9,3	3,1	–		39	8,0
ПЯПППЯ	–	–	–	–	–		–	–
ППЯЯПЯ	–	0,7	–	–	–		1	0,2
<b>Рядків</b>	<b>17</b>	<b>147</b>	<b>225</b>	<b>64</b>	<b>28</b>	<b>3</b>	<b>485</b>	<b>100</b>
<b>Форм Я6</b>	<b>9</b>	<b>15</b>	<b>16</b>	<b>13</b>	<b>12</b>	<b>2</b>		

Табл. А20. Ритміка ЯЗ М. Вінграновського

Ікти / % наголошеності	I	II	III	У сер.	Рядків
«До нас прийшов лелека...»	91,7	75	100	88,9	12
«Далекими ночами...»	83,3	50	100	77,8	12
«Летіло! Що летіло?...»	91,7	33,3	100	75	12
Загалом	88,9	52,8	100	80,6	36

Табл. А21. Ритмічні форми ЯЗ М. Вінграновського

Ритмічна форма ЯЗ / %	ЯЯЯ	ПЯЯ	ЯПЯ
«До нас прийшов лелека...»	66,7	8,3	25
«Далекими ночами...»	33,3	16,7	50
«Летіло! Що летіло?...»	25	8,3	66,7
Загалом	41,7	11,1	47,2

Табл. А22. Ритміка ЯЗ у рівностопному та різностопному ямбі поета

Ікти / %	I	II	III	Сер.	Рядків
ЯЗ	88,9	52,8	100	80,6	36
Я4343	81,9	81,9	81,9	80,1	94

Табл. А23. Ритмічні форми ЯЗ у рівностопному та різностопному ямбі М. Вінграновського

Форма	ЯЗ	Я4343
I ЯЯЯ	41,7	40,4
II ПЯЯ	11,1	18,1
III ЯПЯ	47,2	41,5

Табл. А24. Ритміка Я5 М. Вінграновського

Період	I	II	III	IV	V	Сер.	Рядків
1950-і	81,7	93,2	88,6	47,7	100	82,3	132
1950-і–1961	82,8	82,4	87,6	36,1	100	77,8	1022
1962–1969	81,2	79,6	87,6	39,2	100	77,5	807
1970–1979	81,4	79,9	79,9	38,4	100	76	318*
1980–1989	78,6	81,7	83,2	35,1	100	75,7	131
<b>Середнє</b>	<b>81,73</b>	<b>81,73</b>	<b>86,4</b>	<b>38,0</b>	<b>100</b>	<b>77,5</b>	<b>2419**</b>

\* До уваги не бралися мініатюри поета, зазвичай написані ЯВ.

\*\* Разом з віршем «Країно чорних брів й важких повільних губ...» (2003).

Табл. А25. Ритмічні форми Я5 М. Вінграновського

Форма	Юнацькі	До 1961	1960-і	1970-і	1980-і	Усього
ЯЯЯЯЯ	26,5	17,5	18,7	13,8	10,7	17,5
ПЯЯЯЯ	6,8	4,1	5,0	3,5	4,6	4,5
ЯПЯЯЯ	3,0	2,6	4,0	3,1	3,8	3,2
ЯЯПЯЯ	9,8	9,3	8,3	15,4	14,5	10,1
ЯЯЯПЯ	38,6	37,9	33,3	30,8	35,1	35,3
ППЯЯЯ	–	–	–	0,3	–	0,04
ПЯПЯЯ	1,5	1,7	2,2	1,9	1,5	1,9
ПЯЯПЯ	10,6	11,4	11,2	11,9	14,5	11,6
ЯПЯПЯ	–	0,9	1,0	0,3	–	0,7
ЯПЯПЯ	3,0	14	15,4	16,4	13,7	14,1
ЯЯППЯ	–	0,6	0,5	1,6	0,8	0,7
ППЯПЯ	–	–	0,1	–	0,8	0,1
ПЯППЯ	–	–	0,4	0,9	–	0,2

**Табл. А26. Хореїчні розміри у творчості М. Вінграновського (рядків)**

	Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
X3	16	–	–	–	–	–	16
X4	–	–	158	32	16	–	206
X5	26	40	127	44	24	26	287
X6	24	–	16	–	–	–	40
XВ	–	34	17	–	8	–	59
ХРЗ	–	–	–	–	34	–	34
ПМФ X	23	–	–	–	–	–	23
<b>Всього</b>	<b>89</b>	<b>74</b>	<b>318</b>	<b>76</b>	<b>82</b>	<b>26</b>	<b>665</b>
%	13,4	11,1	47,8	11,4	12,3	3,9	100

**Табл. А26-1. Хореїчні розміри у творчості М. Вінграновського (%)**

	Ранні	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
X3	18,0	–	–	–	–	–	2,4
X4	–	–	49,7	42,1	19,5	–	31,0
X5	29,2	54,1	39,9	57,9	29,3	100	43,1
X6	27,0	–	5,0	–	–	–	6,0
XВ	–	45,9	5,3	–	9,7	–	8,9
ХРЗ	–	–	–	–	41,5	–	5,1
ПМФ X	25,8	–	–	–	–	–	3,5

**Табл. А27. Ритміка X5 М. Вінграновського**

Період	I	II	III	IV	V	Сер.	Рядків
1950-і	59,0	84,6	92,3	41,0	100	75,4	39
1950-і–1961	53,1	75	87,5	39,1	100	70,9	64
1962–1969	45,1	91,4	85,8	28,4	100	70,1	162
1970–1979	36,7	85	91,7	26,7	100	68	60
1980–1989	37,5	100	75,0	41,7	100	70,8	24
1990–2000-і	40,0	80,0	92,0	12,0	100	64,8	25
<b>Загалом</b>	<b>45,7</b>	<b>86,6</b>	<b>87,4</b>	<b>31,0</b>	<b>100</b>	<b>70,2</b>	<b>374</b>

Табл. А28. Ритмічні форми Х5 Миколи Вінграновського

Форма	Ранні	До 1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-і	Усього
ХХХХХ	15,4	14,1	5,6	3,3	12,5	–	7,8
ПХХХХ	15,4	3,1	8,0	16,7	4,2	4,0	8,8
ХПХХХ	2,6	12,5	1,2	–	–	–	2,9
ХХПХХ	5,1	3,1	5,6	1,7	4,2	–	4,0
ХХХПХ	28,2	10,9	28,4	21,7	20,8	20,0	23,3
ПХПХХ	2,6	6,3	8,0	5,0	20,8	4,0	7,2
ПХХПХ	17,9	34,4	35,2	35,0	37,5	52,0	34,5
ХППХХ	–	–	–	–	–	4,0	0,3
ХПХПХ	7,7	12,5	4,3	10,0	–	16,0	7,5
ПХППХ	–	3,1	0,6	1,7	–	–	1,1
ППХПХ	5,1	–	3,1	5,0	–	–	2,7

Табл. А29. Ритміка Х4 М. Вінграновського

Період	I	II	III	IV	Сер.	Різн.*	Рядків
1962–1969	37,1	99,3	36,4	100	68,2	62,9	140
1970–1979	25,0	100	42,9	100	67,0	66,1	28
1980–1989	60,6	100	48,5	100	77,3	45,5	33
<b>Усього</b>	<b>39,3</b>	<b>99,5</b>	<b>39,3</b>	<b>100</b>	<b>69,5</b>	<b>60,4</b>	<b>201</b>

\* Різниця між середнім значенням сильних (II, IV) і слабких (I, III) стоп.

Табл. А30. Частка рядків із переакцентуацією у Х4 поета (%)

Форма	1960-і	1970-і	1980-і	Усього	Рядків
На I стопі	7,6	9,4	–	6,7	15
На III стопі	3,8	–	–	2,7	6
На I і на III стопі	–	3,1	–	0,4	1
Усього	11,4	12,5	–	9,9	22 (з 223)



**Табл. А31. Розподіл силабічних груп у вірші М. Вінграновського «Гайявата»**

№	Форма	Приклад	Рядків	%
1	1-3-1-3	Що лишилось нам робити	1	0,8
2	1-3-2-2	Дві дитини плачуть в люльці	3	2,4
3	1-3-4	Цей Микола Вінграновський	2	1,6
4	2-2-1-3	Мокра курка їм під ноги	1	0,8
5	2-2-2-2	А там далі видно буде	1	0,8
6	2-2-4	Білять білим над лиманом	29	23,4
7	4-1-3	По калюжі вдвох з собою	5	4
8	4-2-2	Над лиманом білять синім	16	12,8
9	4-4	Над лиманом кукурудза	23	18,5
	<b>Усього</b>		<b>81</b>	<b>65,3</b>

№	Форма	Приклад	Рядків	%
1	1-2-5	Ти підеш по нежонатих	1	0,8
2	2-1-2-3	Сірий глід з гніздом сорочим	2	1,6
3	2-1-3-2	Тягне чорт зубами хмару	1	0,8
4	3-2-3	Куфайки несе з крамниці	6	4,8
5	3-3-2	Молотком дорогу мостить	8	6,4
6	3-5	Наче щось замаячіло	3	2,4
7	1-4-3	Дід із прадідом бухика	1	0,8
8	2-3-3	Тато з мамою сміються	6	4,8
9	5-3	Та прищепимо до груші	9	7,2
	<b>Усього</b>		<b>39</b>	<b>31,5</b>

№	Форма	Приклад	Рядків	%
1	2-3-2	Тепло дивиться з гнізда	1	0,8
2	3-4	Холодком перейнялось	3	2,4
	<b>Усього</b>		<b>4</b>	<b>3,2</b>

	<b>Загалом</b>		<b>124</b>	<b>100</b>
--	----------------	--	------------	------------

Табл. А32. Ритмічні форми Х4 у поезії М. Вінграновського

Форма	1960-і	1970-і	1980-і	Усього
I XXXX	7,9	14,3	30,3	12,4
II ПХХХ	27,9	28,6	18,2	26,4
III ХПХХ	0,7	–	–	0,5
IV ХХПХ	28,6	10,7	30,3	26,4
VI ПХПХ	35,0	46,4	21,2	34,3
Ужито форм	5	4	4	5

Табл. А33. Ритміка Х3 М. Вінграновського

Ікти	I	II	III	Рядків
«Поле моє, поле...»	62,5	56,3	100	16
«Жив на світі чоловік...»	7,7	92,3	100	13

Табл. А34. Ритмічні форми Х3 М. Вінграновського (%)

Твір	XXX	ПХХ	ХПХ
«Поле моє, поле...»	18,8	37,5	43,8
«Жив на світі чоловік...»	–	92,3	7,7

Табл. А35. Ритміка Х6 М. Вінграновського

Період	I	II	III	IV	V	VI	Сер.	Рядків
Ранні	20,5	92,3	97,4	56,4	61,5	100	71,4	39
1960-і	39,1	87,0	100	56,5	56,5	100	73,2	23
<b>Усього</b>	27,4	90,3	98,4	56,5	59,7	100	72,1	62

Табл. А36. Структура вольного хорея М. Вінграновського

	X5	X6	X4	X3	X2	X7	Усього
Рядків	33	16	5	2	1	1	59*
%	55,9	27,1	8,5	3,4	1,7	1,7	100

\* Примітку про вірш «Теплий дощик-срібнопад...» див. у тексті.

## ТРИСКЛАДОВІ РОЗМІРИ

**Табл. А37. Частка трискладових метрів і розмірів у монометричних композиціях М. Вінграновського (у рядках)**

Розмір	Ранні	До 1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
<b>Дактилі</b>							
ДЗ	28	–	16	28	–	–	72
ДРЗ	32	–	–	–	–	–	32
<b>Усього Д</b>	<b>60</b>	<b>–</b>	<b>16</b>	<b>28</b>	<b>–</b>	<b>–</b>	<b>104</b>
<b>Амфібрахії</b>							
Амф4	–	64	24	24	–	–	112
АмфВ	–	–	8	–	–	–	8
АмфРЗ	–	–	–	–	16	–	16
<b>Усього Амф</b>	<b>–</b>	<b>64</b>	<b>32</b>	<b>24</b>	<b>16</b>	<b>–</b>	<b>136</b>
<b>Анапести</b>							
Ан2	–	–	–	16	–	–	16
Ан3	76	28	22	–	–	–	126
Ан4	–	70	16	24	28	8	146
АнРЗ	32	–	14	18	–	–	64
АнВ	–	24	–	–	16	–	40
<b>Усього Ан</b>	<b>108</b>	<b>122</b>	<b>52</b>	<b>58</b>	<b>44</b>	<b>8</b>	<b>392</b>
<b>Всього 3-скл.</b>	<b>168</b>	<b>186</b>	<b>100</b>	<b>110</b>	<b>60</b>	<b>8</b>	<b>632</b>

**Табл. А38. Частка трискладових метрів у кожному періоді віршування М.Вінграновського (у %)**

	Ранні	1950-і– 1961	1960- і	1970- і	1980-і	1990– 2000-і	Всього
<b>в МК</b>	<b>28,6</b>	<b>8,8</b>	<b>3,5</b>	<b>9,1</b>	<b>9,8</b>	<b>15,4</b>	<b>8,5</b>
МК+ПК+ПМФ	38,0	15,4	4,6	13,4	13,1	15,4	12,5
Всього рядків	587	2104	2867	1211	613	52	7434

**Табл. А39. Співвідношення дактиля, амфібрахія і анапеста у структурі трискладових розмірів поета (у %)**

Метр	Ранні	1950-і– 1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
Дактиль	35,7	–	16,0	25,5	–	–	16,5
Амфібрахій	–	34,4	32,0	21,8	26,7	–	21,5
Анапест	64,3	65,6	52,0	52,7	73,3	100	62,0

**Табл. А40. Кількість використаних трискладових розмірів  
У МК М. Вінграновського**

Метр	Ранні	До 1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990-2000-і	Всього
Дактиль	2	–	1	1	–	–	2
Амфібрахій	–	1	2	1	1	–	3
Анапест	2	3	3	3	2	1	7

**Табл. А41. Активність поета у використанні дактиля, амфібрахія  
та анапеста за періодами (у %)**

Період	Дактиль	Амфібрахій	Анапест
Ранні вірші	57,7	–	27,6
1950-і–1961	–	47,1	31,1
1962–1969	15,4	23,5	13,3
1970–1979	26,9	17,6	14,8
1980–1989	–	11,8	11,2
1990–2000-і	–	–	2,0
Загалом	100,0	100,0	100,0

### Ритміка тристопних трискладових розмірів

**Табл. А42. Розподіл ДЗ, АмфЗ і АнЗ М. Вінграновського  
за 9 словоподільними формами**

Розмір	Закінчення	Форми									К-ть рядків
		ЧЧ	ЧЖ	ЧД	ЖЧ	ЖЖ	ЖД	ДЧ	ДЖ	ДД	
ДЗ	Ж	3	4	1	3	11	9	0	5	7	43
	Ч	6	3	–	10	4	3	0	9	1	36
АмфЗ	Ж	1	2	2	2	5	2	–	2	1	17
	Ч	–	2	–	1	2	–	1	–	–	6
АнЗ	Ж	9	13	6	14	18	10	2	10	1	83
	Ч	9	8	2	11	27	2	2	14	1	76

**Табл. А43. Сумарне співвідношення словоподілів на І і на ІІ розрізах у рядках з жіночими і чоловічими закінченнями (у %)**

Розмір	Закінчення	Словоподіли					
		На І розрізі			На ІІ розрізі		
		Ч	Ж	Д	Ч	Ж	Д
ДЗ	Ж	18,6	53,5	27,9	14,0	46,5	39,5
	Ч	25	47,2	27,8	44,4	44,4	11,1
АмфЗ	Ж	29,4	52,9	17,6	17,6	52,9	29,4
	Ч	33,3	50,0	16,7	33,3	66,7	–
АнЗ	Ж	33,7	50,6	15,7	30,1	49,4	20,5
	Ч	25,0	52,6	22,4	28,9	64,5	6,6

**Табл. А44. Загальні середні показники для І і ІІ розрізу (без розрізнення чоловічих та жіночих закінчень) і для чоловічих і жіночих закінчень (без розрізнення І і ІІ розрізу) (у %)**

Розрізи і закінчення	ДЗ			АмфЗ			АнЗ		
	Словоподіли			Словоподіли			Словоподіли		
	Ч	Ж	Д	Ч	Ж	Д	Ч	Ж	Д
І розріз	21,5	50	33,7	30,4	52,2	17,4	29,6	51,6	18,9
ІІ розріз	27,8	45,6	26,6	21,7	56,5	21,7	29,6	56,6	13,8
Жіночі	16,3	50,0	33,7	23,5	52,9	23,5	31,9	52,2	18,1
Чоловічі	34,7	45,8	19,4	33,3	58,3	8,3	27,0	58,5	14,5

**Табл. А45. Частка словоподільних варіацій у ДЗ, АмфЗ і АнЗ М. Вінграновського (%)**

Форми		ЧЧ	ЧЖ	ЧД	ЖЧ	ЖЖ	ЖД	ДЧ	ДЖ	ДД	Рядків
ДЗ	Ж	3,80	5,06	1,27	3,80	13,92	11,39	–	6,33	8,86	
	Ч	7,59	3,80	–	12,66	5,06	3,80	–	11,39	1,27	
	<b>Заг</b>	<b>11,39</b>	<b>8,86</b>	<b>1,27</b>	<b>16,46</b>	<b>18,99</b>	<b>15,19</b>	–	<b>17,72</b>	<b>10,13</b>	
АмфЗ	Ж	4,35	8,7	8,70	8,7	21,74	8,70	–	8,70	4,35	23
	Ч	–	8,7	–	4,35	8,7	–	4,35	–	–	
	<b>Заг</b>	<b>4,35</b>	<b>17,39</b>	<b>8,70</b>	<b>13,04</b>	<b>30,43</b>	<b>8,70</b>	<b>4,35</b>	<b>8,70</b>	<b>4,35</b>	
АнЗ	Ж	5,66	8,18	3,77	8,81	11,32	6,29	1,26	6,29	0,63	159
	Ч	5,66	5,03	1,26	6,92	16,98	1,26	1,26	8,81	0,63	
	<b>Заг</b>	<b>11,32</b>	<b>13,21</b>	<b>5,03</b>	<b>15,72</b>	<b>28,30</b>	<b>7,54</b>	<b>2,52</b>	<b>15,09</b>	<b>1,26</b>	

**Табл. А46. Сумарне співвідношення словоподілів у цілому без розрізнення розрізів і клаузул (у %)**

Словоподіли	ДЗ	АмфЗ	АнЗ
Ч	24,7	26,1	29,6
Ж	48,1	54,3	54,0
Д	27,2	19,6	16,4
Рядків	79	23	159

**Табл. А47. Співвідношення словоподілів у тристопному дактилі поета без розрізнення розрізів і клаузул (у %)**

Твір	Словоподіли		
	Ч	Ж	Д
«Вітер пронизливо свище...»	18,8	64,6	16,6
«Колискова Землі»	10,7	60,7	28,6
«Ластівко біля вікна...»	23,3	40	36,7
«Скіфська колискова»	35,2	31,5	33,3
Усього	24,7	48,1	27,2

**Табл. А48. Співвідношення словоподілів у тристопному анапесті М. Вінграновського за періодами (у %)**

Період	Словоподіли		
	Ч	Ж	Д
Ранні вірші	24,2	63,7	12,1
1950-і–1961 рр.	31,5	42,6	25,9
1960-і рр.	43,9	34,8	21,2
Усього	29,6	54,0	16,4

## Ритміка чотиристопних трискладових розмірів М. Вінграновського

Табл. А49. Розподіл Амф4 поета за словоподільними формами

Форма	До 1961 року		1960-і рр.		1970-і рр.		Усього	
	Ж	Ч	Ж	Ч	Ж	Ч	Ж	Ч
ЧЧЧ	1	2	–	1	–	–	1	3
ЧЧЖ	–	–	1	1	1	1	2	2
ЧЧД	–	–	–	–	–	–	–	–
ЧЖЧ	1	–	1	1	1	–	3	1
ЧЖЖ	2	4	2	–	1	1	5	5
ЧЖД	–	–	–	1	1	–	1	1
ЧДЧ	–	–	–	–	3	–	3	–
ЧДЖ	–	–	–	–	–	–	–	–
ЧДД	–	–	–	–	–	–	–	–
ЖЧЧ	2	5	–	1	2	1	4	7
ЖЧЖ	4	2	1	–	1	2	6	4
ЖЧД	2	–	–	–	–	–	2	–
ЖЖЧ	5	1	–	–	–	2	5	3
ЖЖЖ	4	1	6	2	1	1	11	4
ЖЖД	2	2	1	1	–	–	3	3
ЖДЧ	–	–	–	–	1	–	1	–
ЖДЖ	4	1	–	–	–	1	4	2
ЖДД	–	–	–	–	–	–	–	–
ДЧЧ	–	–	–	1	–	–	–	1
ДЧЖ	–	1	–	1	–	–	–	2
ДЧД	–	–	1	–	–	–	1	–
ДЖЧ	3	1	1	–	–	–	4	1
ДЖЖ	2	4	1	–	–	1	3	5
ДЖД	1	2	3	2	–	–	4	4
ДДЧ	–	–	–	–	–	–	–	–
ДДЖ	–	–	–	–	–	–	–	–
ДДД	–	–	–	–	–	–	–	–
Рядків	33	26	18	12	12	10	63	48

Табл. А50. Розподіл Ан4 поета за словоподільними формами

Форма	До 1961		1960-і		1970-і		1980–1990-і		Усього	
	Ж	Ч	Ж	Ч	Ж	Ч	Ж	Ч	Ж	Ч
ЧЧЧ	1	–	2	–	2	1	4	2	9	3
ЧЧЖ	1	3	–	3	1	2	1	2	3	10
ЧЧД	3	–	–	1	1	–	–	1	4	2
ЧЖЧ	3	2	–	–	–	–	–	1	3	3
ЧЖЖ	3	2	–	–	–	1	–	2	3	5
ЧЖД	1	–	–	–	–	–	–	–	1	–
ЧДЧ	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
ЧДЖ	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
ЧДД	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
ЖЧЧ	5	3	3	1	3	2	–	3	11	9
ЖЧЖ	7	4	1	2	4	8	2	6	14	20
ЖЧД	2	–	1	–	1	–	–	1	4	1
ЖЖЧ	2	1	–	–	1	1	–	1	3	3
ЖЖЖ	7	1	–	1	1	3	–	3	8	8
ЖЖД	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
ЖДЧ	–	–	–	–	–	–	–	1	–	1
ЖДЖ	1	2	–	–	–	–	–	–	1	2
ЖДД	–	1	–	–	–	–	–	–	–	1
ДЧЧ	–	–	–	–	1	–	–	–	1	–
ДЧЖ	–	3	–	–	–	–	–	–	–	3
ДЧД	–	–	–	–	1	–	–	–	1	–
ДЖЧ	5	2	1	–	–	1	–	–	6	3
ДЖЖ	1	2	–	–	1	1	–	–	2	3
ДЖД	1	1	–	–	–	–	–	1	1	2
ДДЧ	–	–	–	–	–	1	–	–	–	1
ДДЖ	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
ДДД	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Рядків	43	27	8	8	17	21	7	24	75	80

Табл. А51. Співвідношення словоподілів 4-стопників на I, II і III розрізах у рядках з жіночими і чоловічими закінченнями (у %)

		Словоподіли								
		На I розрізі			На II розрізі			На III розрізі		
		Ч	Ж	Д	Ч	Ж	Д	Ч	Ж	Д
Амф4	Ж	23,8	57,1	19,1	25,4	61,9	12,7	33,3	49,2	17,5
	Ч	25	47,9	27,1	39,6	56,2	4,2	33,3	50,0	16,7
Ан4	Ж	30,7	54,7	14,7	62,7	36,0	1,3	44,0	41,3	14,7
	Ч	28,8	56,2	15,0	60,0	33,7	6,3	28,8	63,7	7,5



**Табл. А52. Загальні середні показники 4-стопників для I, II і III розрізу (без розрізнення чоловічих та жіночих закінчень) і для чоловічих і жіночих закінчень (без розрізнення I, II і III розрізу) (у %)**

Розрізи і закінчення	Амф4			Ан4		
	Словоподіли			Словоподіли		
	Ч	Ж	Д	Ч	Ж	Д
I розріз	24,3	53,2	22,5	29,7	55,5	14,8
II розріз	31,5	59,5	9,0	61,3	34,8	3,9
III розріз	33,3	49,6	17,1	36,1	52,9	11,0
Жіночі	27,5	56,1	16,4	45,8	44,0	10,2
Чоловічі	32,6	51,4	16,0	39,2	51,2	9,6

**Табл. А53. Співвідношення словоподілів 4-стопників у цілому без розрізнення словоподілів і клаузул (у %)**

Амф4			Ан4		
Словоподіли			Словоподіли		
Ч	Ж	Д	Ч	Ж	Д
29,7	54,1	16,2	42,4	47,7	9,9

**Табл. А54. Співвідношення словоподілів у чотиристопному амфібрахії М. Вінграновського за періодами (у %)**

Період	Словоподіли		
	Ч	Ж	Д
1950-і – 1961 р.	28,3	55,9	15,8
1960-і рр.	24,4	54,4	21,1
1970-і рр.	40,9	48,5	10,6
Усього	29,7	54,1	16,2

**Табл. А55. Співвідношення словоподілів у чотиристопному анапесті М. Вінграновського за періодами (у %)**

Період	Словоподіли		
	Ч	Ж	Д
1950-і – 1961 р.	35,7	51,0	13,3
1960-і рр.	56,3	37,5	6,2
1970-і рр.	42,1	49,1	8,8
1980–1990 рр.	50,5	44,1	5,4
Усього	42,4	47,7	9,9

Табл. А56. Частка словоподільних варіацій в Амф4 і Ан4 поета (у %)

Форма	Амф4				Ан4			
	Ж	Ч	Д	Загалом	Ж	Ч	Д	Загалом
ЧЧЧ	0,85	2,56	–	3,42	5,73	1,91	–	7,64
ЧЧЖ	1,71	1,71	–	3,42	1,91	6,37	–	<b>8,28</b>
ЧЧД	–	–	–	–	2,55	1,27	–	3,82
ЧЖЧ	2,56	0,85	–	3,42	1,91	1,91	–	3,82
ЧЖЖ	4,27	4,27	–	<b>8,55</b>	1,91	3,18	0,64	5,73
ЧЖД	0,85	0,85	–	1,71	0,64	–	–	0,64
ЧДЧ	2,56	–	–	2,56	–	–	–	–
ЖЧЧ	3,42	5,98	0,85	<b>10,26</b>	7,01	5,73	–	<b>12,74</b>
ЖЧЖ	5,13	3,42	–	<b>8,55</b>	8,91	12,74	–	<b>21,66</b>
ЖЧД	1,71	–	0,85	2,56	2,55	0,64	–	3,18
ЖЖЧ	4,27	2,56	–	6,84	1,91	1,91	–	3,82
ЖЖЖ	9,40	3,42	–	<b>12,82</b>	5,10	5,10	–	<b>10,19</b>
ЖЖД	2,56	2,56	0,85	5,98	–	–	–	–
ЖДЧ	0,85	–	–	0,85	–	0,64	–	0,64
ЖДЖ	3,42	1,71	–	5,13	0,64	1,27	–	1,91
ЖДД	–	–	0,85	0,85	–	0,64	–	0,64
ДЧЧ	–	0,85	–	0,85	0,64	–	–	0,64
ДЧЖ	–	1,71	–	1,71	–	1,91	–	1,91
ДЧД	0,85	–	–	0,85	0,64	–	–	0,64
ДЖЧ	3,42	0,85	–	4,27	3,82	1,91	–	5,73
ДЖЖ	2,56	4,27	0,85	7,69	1,27	1,91	–	3,18
ДЖД	3,42	3,42	0,85	7,69	0,64	1,27	0,64	2,55
ДДЧ	–	–	–	–	–	0,64	–	0,64
Рядків	<b>117</b>				<b>157</b>			

Табл. А57. Профіль наголошеності 3-стопних 3-складових розмірів

Розмір	Ікти			Сер. наголош.
	I	II	III	
ДЗ	97,7	97,7	100	98,5
Амф3	100	100	100	100
Ан3	100	98,8	100	99,6

Табл. А58. Профіль наголошеності 4-стопних 3-складових розмірів

Розмір	Ікти				Сер. наголош.
	I	II	III	IV	
Амф4	99,2	100	98,3	100	99,4
Ан4	100	100	99,4	100	99,9

## НЕКЛАСИЧНЕ ВІРШУВАННЯ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО

**Табл. А59. Розподіл НКЛ форм у творчості М. Вінграновського (рядків)**

Форма	Ранні вірші	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990–2000-і	Усього
з.а. 3-скл.	–	–	–	–	12	–	12
Дольник	60	164	44	40	20	–	328
Гекзаметр (дериват)	–	24	28	15	–	–	67
КЛ–НКЛ	49	109	51	–	–	–	209
НКЛ–КЛ	–	56	66	–	–	–	122
НКЛ–НКЛ	–	24	–	–	–	–	24
Народн.	–	–	105	28	–	6	139
Верлібр	–	16	161	–	–	–	177
<b>Усього</b>	<b>109</b>	<b>393</b>	<b>455</b>	<b>83</b>	<b>32</b>	<b>6</b>	<b>1078</b>
<b>%</b>	10,1	36,5	42,2	7,7	3,0	0,6	100

**Табл. А59-1. Розподіл НКЛ форм у кожному періоді творчості поета (у %)**

Форма	Ранні вірші	1950-і–1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990–2000-і	Усього
з.а. 3-скл.	–	–	–	–	37,5	–	1,1
Дольник	55,0	41,7	9,7	48,2	62,5	–	30,4
Гекзаметр (дериват)	–	6,1	6,2	18,1	–	–	6,2
КЛ–НКЛ	45,0	27,7	11,2	–	–	–	19,4
НКЛ–КЛ	–	14,3	14,5	–	–	–	11,3
НКЛ–НКЛ	–	6,1	–	–	–	–	2,2
Народн.	–	–	23,1	33,7	–	100	12,9
Верлібр	–	4,1	35,4	–	–	–	16,4

### Дольник

**Табл. А60. Дольник у творчості М. Вінграновського**

Ранні	До 1961	1960-і	1970-і	1980-і	Усього
3	7	3	2	1	16 творів
60	188	44	40	20	352 рядки
17,0	49,7	12,5	11,4	5,7	100 %

Табл. А61. Ритмічні форми ДкЗ М. Вінграновського

Назва твору	Ритмічні форми ДкЗ (%)				Рядків
	I	II	III	V	
«Я в цей вечір складаю тобі...»	35,0	–	65,0	–	20
«Заспокойся в січневу лють»	–	12,5	75,0	12,5	24
«Не мовчи голубою тополею...»	18,75	12,5	50	18,75	16
«Піч»	17,9	–	71,4	10,7	28
«Прадід»	6,3	3,1	75,0	15,6	32
«Жоржина»	9,6	1,9	76,9	11,5	52
«Зоряний прелюд»	6,25	–	93,75	–	16
«Канни»*	16,6	4,2	75,0	4,2	24
«Він стояв на горбі над селом...»	40,0	–	55,0	5,0	20
«Під рябими кущами вухатими...»	50,0	–	50,0	–	4
«Серпень ліг під кущем смородини...»	10,0	5,0	55,0	30,0	20
«Ця казка на білих лапах...»	35,0	–	65,0	–	20
«Пісня про життя»	–	8,3	75,0	16,7	24
«Коло тебенько я – дивись...»	–	–	81,2	18,8	16
«Сеньйорито акаціє, добрий вечір...»	5,55	5,55	77,8	11,1	18
<b>Увесь ДкЗ поета</b>	<b>14,1</b>	<b>3,6</b>	<b>71,2</b>	<b>11,1</b>	<b>334</b>

\* Див. примітку про ритмічні форми вірша «Канни» в тексті роботи.

Табл. А62. Порівняння даних щодо ритмічних форм ДкЗ М. Вінграновського 1960–1970-х рр.

ДкЗ	Ритмічні форми ДкЗ (%)					Рядків
	I	II	III	IV	V	
Ходаківська						
Рядків	14	1	80	2	15	112
%	12,5	0,9	70,5	1,8	14,3	100
Семчишин						
Рядків	36	6	185	–	29	258
%	14,1	2,3	72,3	–	11,3	100

**Табл. А63. Порівняння ритмічних форм ДкЗ поета в публікаціях у літературно-художній періодиці й у книзі «Атомні прелюди» (1962)**

Назва твору	Ритмічні форми ДкЗ (%)					Рядків	Формула
	I	II	III	IV	V		
«Піч» (1958)	14,3	–	67,9	3,6	14,3	28	III + I–V
«Піч» (1962)	17,9	–	71,4	–	10,7	28	III + I
«Прадід» (1958)	–	–	84,4	–	15,6	32	III + V
«Прадід» (1962)	6,3	3,1	75,0	–	15,6	32	III + V
«Зоряний прелюд» (1961)	–	–	100	–	–	16	III
«Зоряний прелюд» (1962)	6,25	–	93,75	–	–	16	III
Усього (періодика)	5,3	–	81,6	1,3	11,8	76	III + V
Усього (книга)	10,5	1,3	77,6	–	10,5	76	III + I–V

**Табл. А64. Ритмічні форми ДкЗ поета за періодами творчості (1950–1980-і рр.)**

Назва твору	Ритмічні форми ДкЗ (%)				Рядків	Формула
	I	II	III	V		
Ранні вірші	16,7	8,3	65,0	10,0	60	III + I (+ V)
1950-і–1961 рр.	14,5	1,7	74,4	9,3	172	III + I (+ V)
1960-і рр.	25,0	2,3	59,1	13,6	44	III + I (+ V)
1970-і рр.	–	5,0	77,5	17,5	40	III + V
1980-і рр.	5,55	5,55	77,8	11,1	18	III + V
Усього (ранні)*	12,9	3,3	72,2	11,4	334	III + I (+ V)
<b>Усього</b>	<b>14,1</b>	<b>3,6</b>	<b>71,2</b>	<b>11,1</b>	<b>334</b>	<b>III + I (+ V)</b>

\* Якщо враховувати варіанти ДкЗ лише в літературній періодиці. Частка IV форми складає 0,3%.

**Табл. А65. Частка позасхемних наголосів в анакрузі ДкЗ М. Вінграновського**

Анакруза (складів)	П/сх. наголоси (%)
1	–
2 (1-скл. слово)	4,1
2 (2-скл. слово)	18,6
2 (всього)	22,7

**Табл. А66. Частка 1-складових і 2-складових слів з позасхемними наголосами в анапестичній анакрुзі ДкЗ поета за періодами творчості (в абсолютних цифрах)**

2-скл. анакруза	Ранні	До 1961	1960-і	1970-і	1980-і	Всього
1-скл. слово	1	7	2	1	1	12
2-скл. слово	8	37	3	4	2	54
Усього	9	44	5	5	3	66
Рядків ДкЗ	60	172	44	40	18	290

**Табл. А66-1. Частка 1-складових і 2-складових слів з позасхемними наголосами в анапестичній анакрुзі ДкЗ поета за періодами творчості (у % від кількості рядків ДкЗ)**

Анакруза	Ранні	До 1961	1960-і	1970-і	1980-і	Всього
1-скл. слово	1,7	4,1	4,5	2,5	5,6	4,1
2-скл. слово	13,3	21,5	6,8	10,0	11,1	18,6
Усього	15,0	25,6	11,4	12,5	16,7	22,7
Рядків ДкЗ	60	172	44	40	18	290

**Табл. А67. Розподіл 1-складових і 2-складових слів з позасхемними наголосами в анапестичній анакрुзі ДкЗ поета за періодами творчості (у % від кількості рядків всього ДкЗ)**

Анакруза	Ранні	До 1961	1960-і	1970-і	1980-і	Всього
1-скл. слово	0,3	2,4	0,7	0,3	0,3	4,1
2-скл. слово	2,8	12,8	1,0	1,4	0,7	18,6
<b>Усього</b>	<b>3,1</b>	<b>15,2</b>	<b>1,7</b>	<b>1,7</b>	<b>1,0</b>	<b>22,7</b>

**Табл. А68. Профіль наголошеності ДкЗ М. Вінграновського**

Анакруза	Ікти (%)			Сер. показник	Рядків	Сер. анакруза
	I	II	III			
0	75	91,7	100	88,9	24	0
1	100	100	100	100,0	20	1
2	99,7	87,2	100	95,6	290	1,99

**Табл. А69. Наголошеність Дк3 з 2-складовою анакрузою за періодами творчості поета (%)**

Період	Ікти (%)			Сер. показник	Рядків	Сер. анакруза
	I	II	III			
Юнацькі	100	90	100	96,7	60	2
1950-і–1961	99,3	89,2	100	96,2	148	1,97
1960-і рр.	100	75	100	91,7	24	2
1970-і рр.	100	82,5	100	94,2	40	2
1980-і рр.	100	88,9	100	96,3	18	2
<b>Усього</b>	<b>99,7</b>	<b>87,2</b>	<b>100</b>	<b>95,6</b>	<b>290</b>	<b>1,99</b>

### Гекзаметр

**Табл. А70. Ритмічні варіації дактило-хореїчного гекзаметра поета**

Вірш	Обсяг	I	III	IV	IX	Інші		
						Всього	7-ікт.	5-ікт.
«Слава»	24	58,3	4,2	8,3	4,2	25,0*	16,7	4,2
«Мова»	28	71,4	–	3,6	–	25,0	10,7	14,3
«БАМ»	15	80,0	–	6,7	–	13,3	6,7	6,7

\* Враховуючи фінальний рядок Д2 (4,2%)

**Табл. А71. Ритмічні характеристики дактило-хореїчного гекзаметра М. Вінграновського (частка двоскладових інтервалів, коефіцієнт ритмічної інерції, система анакруз і клаузул)**

Текст	Рядків	Ікти (%)				I–IV	КРІ	А <sub>н0</sub>	Кл <sub>ж</sub>
		I	II	III	IV				
«Слава»	18/24	100,0	88,9	83,3	100,0	93,1	26,1	100	100
«Мова»	21/28	100,0	100,0	95,2	100,0	98,8	51,9	96,4	96,4
«БАМ»	13/15	100,0	100,0	92,3	100,0	98,1	64,3	100	100

## Верлібр

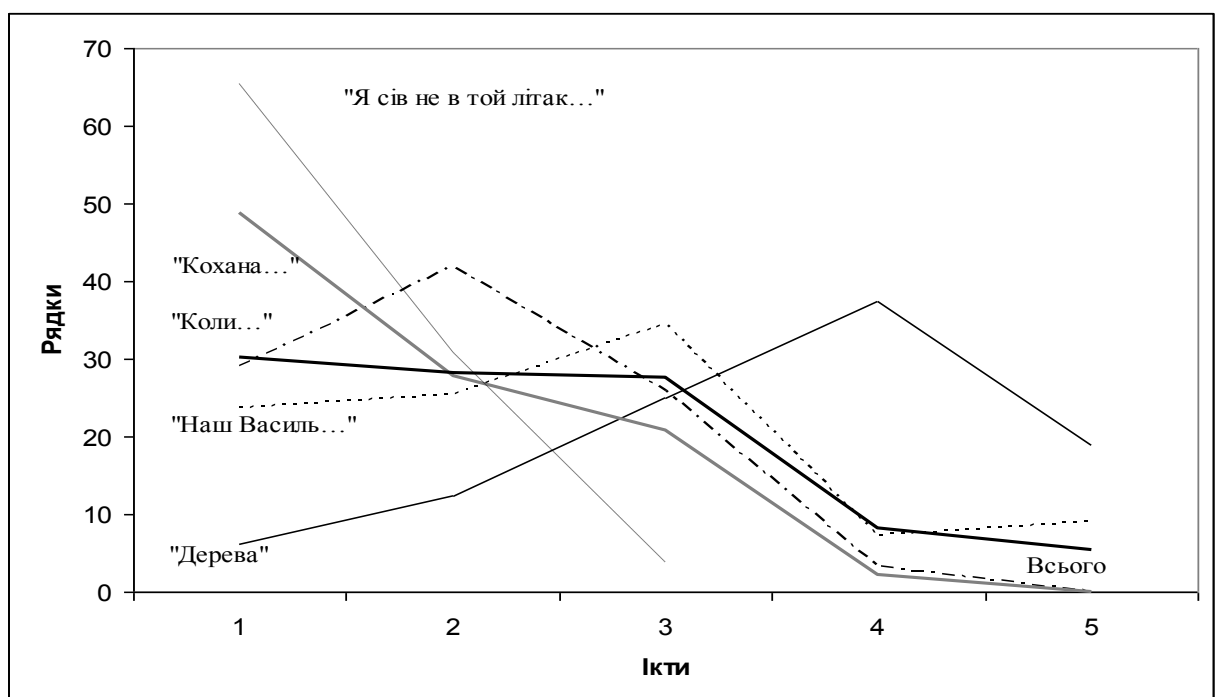
Табл. А72. Силабічні й тонічні характеристики верлібрів поета

Назва твору	Обсяг	Smax	Smin	Scep	Imax	Imin	Icep
<b>Верлібри</b>							
«Дерева»	16	19	3	<b>11,1</b>	5	1	<b>3,5</b>
«Я сів не в той літак...»	26	10	1	<b>3,8</b>	3	1	<b>1,4</b>
«Коли починається...»	31	11	1	<b>6</b>	4	1	<b>2</b>
«Кохана...»	43	13	2	<b>5,6</b>	4	1	<b>1,8</b>
«Наш Василь іде...»	55	17	1	<b>8,2</b>	5	1	<b>2,5</b>
<b>Мініатюри</b>							
«Цю грозу не забуду»	3	14	10	<b>12</b>	5	3	<b>4,3</b>
«Ми з нею...»	3	13	9	<b>11</b>	5	3	<b>3,7</b>

Табл. А73. Наголошеність рядків у верлібрі М.Вінграновського

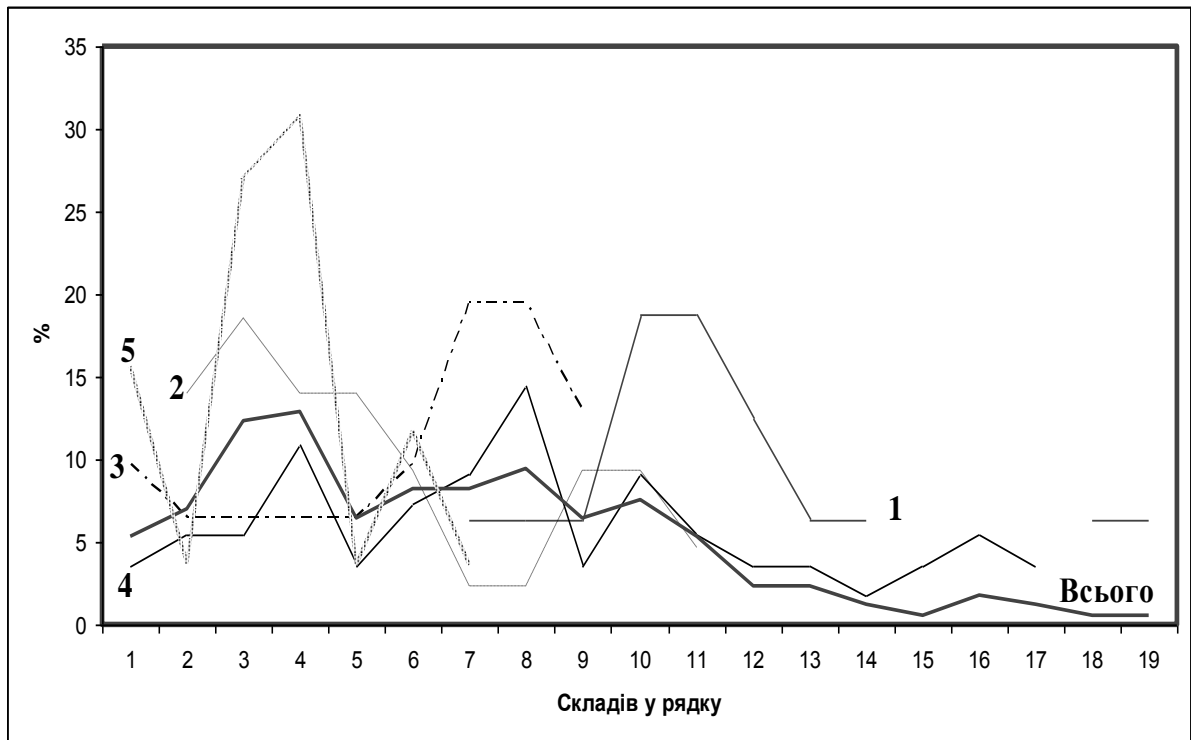
Назва	Кількість наголосів у рядку (у %)					Усього	
	1	2	3	4	5	Рядків	%
«Дерева»	6,3	12,5	<b>25</b>	<b>37,5</b>	18,8	16	100
«Я сів не в той літак...»	<b>65,4</b>	<b>30,8</b>	3,8	–	–	26	100
«Коли починається ніч...»	<b>29</b>	<b>41,9</b>	<b>25,8</b>	3,2	–	31	100
«Кохана...»	<b>48,8</b>	<b>27,9</b>	20,9	2,3	–	43	100
«Наш Василь...»	23,6	<b>25,5</b>	<b>34,5</b>	7,3	9,1	55	100
Усього	30,3	28,3	27,6	8,3	5,5	171	100

Рис. 1. Наголошеність рядків у верлібрах М. Вінграновського (у %)





**Рис. 2. Кількість складів у рядку у верлібрах поета (%)**  
 (1 – «Дерева», 2 – «Кохана...», 3 – «Коли починається ніч...», 4 – «Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі...», 5 – «Я сів не в той літак...»)



### Народнопісенні розміри у творчості М. Вінграновського

**Табл. А74. Наголошеність складів у 14-складовому вірші поета**

Вірш	Рядки	Наголошеність складів, у %										
		1	2	3	4	5	6	7	9	10	11	13
1	8	50	25	62,5	12,5	12,5	37,5	87,5	37,5	12,5	62,5	100
2	6	16,7	50	66,7	–	33,3	50	100	16,7	66,7	33,3	100
3	8	37,5	25	87,5	–	25	12,5	87,5	33,3	25	37,5	100
Весь	22	36,4	31,8	72,7	4,5	22,7	31,8	90,9	36,4	31,8	45,5	100

Вірші: 1 – «Дитиноньку мені носить...», 2 – «Наїлися шпаки снігу...»,  
 3 – «Почапали каченята...».

**Табл. А75. Наголошеність складів у 12-складовому вірші поета**

Вірш	Обсяг	12-скл.	Наголошеність складів, у %							
			1	2	3	5	7	8	9	11
«Прилетіли гуси»	4	4	–	75	25	100	25	75	–	100
«Прилетіли коні»	5	5	–	20	80	100	20	40	40	100
«Котик, котик...»	12	4	25	50	25	100	25	25	75	100
«Синичко...»	20	8	–	75	12,5	100	25	25	12,5	100
Загалом	41	21	4,8	57,1	33,3	100	23,8	38,1	28,6	100

**Табл. А76. Наголошеність складів у 10-складовому вірші поета**

Вірш*	Обсяг	10-скл.	Наголошеність складів, у %									
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	12	11	90,9	9,1	100	–	9,1	90,9	18,2	–	100	–
2	8	8	62,5	12,5	62,5	12,5	100	–	–	12,5	–	100

\* Вірші: 1 – «Будеш, мати, мене зимувати...», 2 – «Куди тобі, сонечко?...».

### Поліметрія у творчості М. Вінграновського

**Табл. А77. Частка поліметричних композицій у структурі віршування М.Вінграновського за періодами**

Період	Ранні	До 1961	1960-і	1970-і	1980-і	Загалом
Рядків	53	338	273	207	56	927
%	9,0	16,1	9,5	17,1	9,2	12,5

**Табл. А78. Частка КЛ і НКЛ форм у структурі ПК поета за періодами**

Період	КЛ (%)	НКЛ (%)
Юнацькі ПК	100	0
1950-і–1961	89,6	10,4
1960-і	89,7	10,3
1970-і	66,2	33,8
1980-і	85,7	14,3
Загалом	84,8	15,2

**Табл. А79. Частка КЛ і НКЛ розмірів у структурі ПК поета за періодами (рядків)**

Період	Рядків	КЛ (у рядках)					НКЛ (у рядках)		
		Я	Х	Д	Амф	Ан	Тон.	Силаб.	Верл.
Юнацькі вірші	53	24	13*	–	–	16	–	–	–
1950-і–1961	338	279	–	16	8	–	30	–	5
1960-і	273	219	8	–	6	12	8	20	–
1970-і	207	97	16	–	–	24	–	70	–
1980-і	56	28	–	–	–	20	–	8	–
Загалом	<b>927</b>	647	37	16	14	72	38	98	5
		<b>786</b>					<b>141</b>		

\* включаючи три 1-складові рядки

**Табл. А79-1. Частка КЛ і НКЛ розмірів у структурі ПК поета за періодами (%)**

Період	Рядків	КЛ (%)					НКЛ (%)		
		Я	Х	Д	Амф	Ан	Тон.	Силаб.	Верл.
Юнацькі ПК	53	45,3	24,5	–	–	30,2	–	–	–
1950-і–1961	338	82,5	–	4,7	2,4	–	8,9	–	1,5
1960-і	273	80,2	2,9	–	2,2	4,4	2,9	7,3	–
1970-і	207	46,9	7,7	–	–	11,6	–	33,8	–
1980-і	56	50,0	–	–	–	35,7	–	14,3	–
%	<b>100</b>	69,8	4,0	1,7	1,5	7,8	4,1	10,6	0,5
		84,8					15,2		

**Табл. А80. Розподіл ямбічних розмірів у ПК М.Вінграновського**

Період	Обсяг	Я5	Я5–ЯВ	ЯВ	Я4	Я3
Ранні вірші	53	20	–	4	–	–
1950-і–1961	338	–	206	54	19	–
1962–1969	273	–	85	36	98	–
1970–1979	207	20	–	12	57	8
1980–1989	56	–	–	–	28	–
Загалом	927	40	291	106	202	8

**Табл. А81. Частка ліричних циклів у структурі віршування  
М. Вінграновського за періодами**

Рядків	Ранні	1950-і – 1961	1960-і	1970-і	1980-і	1990–2000-і	Усього
Цикли	–	279	68	140	–	–	487
За період	587	2104	2867	1211	613	52	7434
%	–	13,3	2,4	11,6	–	–	6,6

**Табл. А82. Взаємодія КЛ і НКЛ вірша у поліметричних циклах поета**

Період	Кількість			Рядків КЛ					Рядків НКЛ	
	циклів	творів	рядків	Я	Х	Амф	Ан	Лог	Тон.	Народн.
До 1961	3	18	279	136	12	–	14	–	117	–
1960-і	1	5	68	68	–	–	–	–	–	–
1970-і	2	8	112	56	12	8	–	20	–	16
Усього	6	31	<b>459</b>	260	24	8	14	20	117	16
%				<b>56,6</b>	<b>5,2</b>	<b>1,7</b>	<b>3,1</b>	<b>4,4</b>	<b>25,5</b>	<b>3,5</b>
Співвідношення				КЛ 71,0%					НКЛ 29,0%	

**Табл. А83. Частка КЛ і НКЛ розмірів  
у поліметричних циклах поета за періодами**

Період	Рядків	КЛ (у %)					НКЛ (у %)	
		Я	Х	Амф	Ан	Лог	Тон.	Народн.
До 1961	279	48,7	4,3	–	5,0	–	41,9	–
1960-і	68	100,0	–	–	–	–	–	–
1970-і	112	50,0	10,7	7,1	–	17,9	–	14,3

**Додаток Б****Список публікацій здобувача за темою дисертації**

1. Семчишин Д. Спроба аналізу віршової структури (на прикладі поезії М.Вінграновського «Сеньйорито акаціє, добрий вечір...») // Українська література в загальноосвітній школі. 2015. № 1. С. 6–8.
2. Семчишин Д. В. Прийом enjambement у дебютній збірці Миколи Вінграновського «Атомні прелюди» // Літературознавчі студії. Київ: ВПЦ КНУ ім. Т.Шевченка. 2015. Вип. 45. С. 209–215.
3. Семчишин Д. В. «Пророк» О. Пушкіна і поетичні твори М. Вінграновського: ідейна та версифікаційна спадкоємність // Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 264. Т. 276. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили. 2016. С. 102–106.
4. Семчишин Д. В. Верлібр у творчості Миколи Вінграновського: ідентифікація, метрична структура, строфа, графіка // Мандрівець. 2016. №4. С. 47–52.
5. Семчишин Д. В. Рання поетична творчість Миколи Вінграновського. Метрика та ритміка // Українська версифікація: питання історії та теорії / упор.: Б. І. Бунчук, Р. В. Пазюк. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 216–229.
6. Семчишин Д. В. Народнописенні розміри у поезії Миколи Вінграновського // Наукові праці: науково-методичний журнал. – Вип. 283. Т. 295. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили. 2017. С. 79–83.
7. Семчишин Д. Метричні та ритмічні особливості юнацьких віршів Миколи Вінграновського // Spheres of Culture. Lublin: Wydawn. Un-tu Maria Curie Skłodowska, 2017. Vol. XVI. P. 299–306.

## Відомості про апробацію результатів дисертації

1. IV Міжнародна наукова конференція «Українське віршування в контексті європейської віршової культури» (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 28–29 вересня 2015 р., заочна участь).
2. Всеукраїнська наукова конференція «Поетика художнього тексту» (Херсонський державний університет, Херсон, 20 травня 2016 р., очна участь).
3. I Міжнародна наукова конференція «Слов'янські студії» (Чорноморський національний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 24–26 травня 2016 р., очна участь).
4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Літературний дивосвіт краян-ювілярів» (Миколаївський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, Миколаїв, 22–23 вересня 2016 р., очна участь).
5. Всеукраїнська наукова конференція «Українська версифікація: питання історії та теорії» (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Чернівці, 29–30 вересня 2016 р., заочна участь).
6. II Міжнародна наукова конференція «Слов'янські студії» (Чорноморський національний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 21–22 квітня 2017 р., очна участь);
7. Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Комунікативний дискурс у полікультурному просторі» (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, Миколаїв, 6–7 жовтня 2017 р., очна участь).