Наталія Костенко

УДК 801.633=161.2

АВАНГАРДИСТСЬКИЙ ТИП УКРАЇНСЬКОГО ДОЛЬНИКА (ДК3, ДК4): МЕТРИКА Й РИТМІКА

У статті розглядаються типологічні моделі українського 3-іктового та 4-іктового дольника, зокрема авангардистський тип дольника у творчості українських футуристів і пролетарських поетів.

Ключові слова: авангард, 3-іктовий дольник, 4-іктовий дольник.

Natalia Kostenko. The avant-gardist type of Ukrainian accentual verse: Metrics and rhythm

The article deals with the typological models of Ukrainian 3- and 4-accent verse, predominantly with the avant-gardist type of accentual verse in the works by Ukrainian futurist and proletarian poets.

Key words: avant-garde, 3-accent verse, 4-accent verse.

Серед форм некласичного, тонічного вірша в українській поезії XX ст. найпотужніші творчі потенції виявив дольник як перехідна метрична форма від силабо-тоніки до тоніки. Упродовж більш ніж столітньої своєї історії з епізодичного й екзотичного версифікаційного явища, елементи якого простежувалися ще у XVIII–XIX ст., він перетворився на суперметр із широким діапазоном розмірів. Поява дольників стимулювалась художніми перекладами із західноєвропейської, переважно німецької романтичної поезії, особливо з творів Г. Гейне. Епізодичні вкраплення дольникових рядків (найчастіше Дк3, Дк4) можна знайти в перекладах Лесі Українки та Івана Франка з "Книги пісень" Г. Гейне, у Франковому перекладі поеми Г. Гейне "Німеччина" (львівське видання 1892 р.), також у гекзаметрах, скажімо, його ж перекладу "безсмертної поеми" Й. В. Гете "Герман і Доротея" (як правило, стягування припадало на місце III цезурованої стопи), хоча перекладач намагався дотримуватися "правильного" ритму, навіть за рахунок переакцентуації слів.

І. Франко не лише на практиці, а й теоретично обґрунтував необхідність ширшого застосування в українській поезії тонічного вірша. У "Передньому слові" до "Вибору поезій" Г. Гейне вже згаданого львівського видання він наполягає на точній передачі тонічного вірша оригіналу. "Перекладаючи Гейне, – пише він, – я дбав про те, щоби передати якомога вірно не тільки думку, але також форму, тон, розмір первотвору. Відси пішли трохи незвичайні куплети в перекладі "Німеччини". Гейне написав сю поему не шкільним розміром, утвореним на подобу греко-римського, а тонічним музикальним. В його куплеті перша і третя стрічка складається з 4-х арзисів (слогів, на котрих тон підноситься); між одним і другим арзисом буває один або два тезиси (слоги, на котрих тон понижується); друга і четверта стрічка має 3 арзиси з так само довільним числом тезисів, напр.:

Im tràurigen Mónat Novémber wàr`s,
Die Tàge wúrden trüber,

Der Wínd riss vón den Bäumen das Láub
Da réist` ich nach Déutschland hinüber.

Щоби хоч трохи наблизитися до сього розміру, що надає оповіданню велику свободу і натуральність, а не втомляти вухо одностайним амфібрахічним розміром, як се бачимо, наприклад, в російському перекладі Заєзжого, я зважився перемішувати стрічки амфібрахічні з ямбічними" [18, 446]. Зауважимо, що в тексті самого перекладу І. Франко не просто поєднував амфібрахії з ямбами, а й удавався в цих розмірах до суто дольникових модуляцій. Його міркування про змінність кількості (1–2) ненаголошених складів (тезисів) між наголошеними (арзисами) можна розглядати як одне з перших теоретичних визначень дольника. Та все ж і в Лесі Українки, і в Івана Франка реформування українського вірша на рубежі століть було пов'язане насамперед з його силабо-тонізацією [див.: 2]. Упровадження тонічного вірша стало здобутком модерної та авангардистської української поезії.

Як відомо, на стадії виникнення тієї або тієї віршової моделі виявляється її формальна і змістовна специфіка. На думку О. Фрейденберг, в осмисленні природи літературного явища центральним стає питання не його еволюції, а походження, "оскільки лише генезис створює феномен як органічну єдність" [20, 80-81]. С. Бройтман звернув увагу на те, що, дискутуючи з О. Веселовським, О. Фрейденберг заперечувала тлумачення еволюції як прямолінійного, послідовного процесу й розглядала її як складну динаміку, де спостерігаються "зворотність ("обратимость"), протилежності, реакції й інші види хвилеподібної "кривої" [19, 535]. Зазначений типологічний підхід орієнтує на уважне дослідження процесів зародження й ранніх етапів розвитку літературних явищ, зокрема версифікаційних форм.

Відомо, що початок активного застосування дольника в українській поезії, на відміну від російської, поклали не символісти, чиї найвищі досягнення пов'язані з розробкою різностопних і різнострофних силабо-тонічних структур, у яких найповніше втілювалась їхня музична настанова, а футуристи, авангардисти, насамперед Михайль Семенко.

Отже, ранні різновиди українського дольника несуть на собі родові ознаки авангардизму, а саме: руйнування традицій, нестаціонарність і асиметричність будови, фрагментарність, настанову на гру й епатаж і водночас своєрідний неосинкретизм, мозаїчність, еклектику, змішування різних (класичних і некласичних) стильових форм і тенденцій. У структурі дольника ці ознаки реалізуються в його динаміці, багатоваріативності, застосуванні більшості з ритмічних форм, взаємодії з усіма розмірами силабо-тонічного (2-складового і 3-складового) і тонічного вірша (тактовика, акцентника) і верлібру, що зумовлено самим перехідним статусом дольника.

Як специфічну особливість авангардистського типу українського дольника слід зазначити широке (на відміну від російських аналогів) упровадження 2-складникових – ямбічних і хореїчних – ритмів. Руйнування традицій пов'язане не так з відмовою від класики (хоча в підсумку обсяги її зменшуються на кілька порядків), як зі спробою прищепити до неї пагін некласичного, тонічного вірша й тим самим оновити, подолати автоматизм сприйняття. Відмінності у структурі українського й російського дольника виявились іще на рівні їхньої генези.

Й український, і російський дольник виникли, як уже йшлося, з перекладів західноєвропейського (німецького, англійського) тонічного вірша. Однак М. Гаспаров звернув увагу на те, що вплив на російську поезію німецького дольника, побудованого на основі 1-складових міжіктових інтервалів, які в перекладах мали б відтворюватись ямбами й хореями, був не безпосереднім, а опосередкованим. "Німецькі зразки, – зазначав дослідник, – впливали на ритм російського дольника,

але не прямо, а через російські переклади німецького дольника", метрично неадекватні оригіналу; ще з часів В. Жуковського вкорінилася традиція їх перекладу 3-складовими, а не 2-складовими розмірами, отже, "російський дольник склався не на "ямбічній, а на анапестичній основі, і це визначило долю… "ямбічної" форми, яка майже зникла з російського вірша" [4, 235].

Інакше в українській поезії. У перекладах українською мовою (насамперед у І. Франка, молодомузівців) точніше відтворювалася ритміка німецького оригіналу: 1-складові, ямбічні чи хореїчні, інтервали в багатьох випадках передавалися такими ж 1-складовими, ямбічними чи хореїчними. Подібна тенденція простежується і в оригінальності творчості українських авторів, того ж І. Франка. Авангардисти підхопили цю тенденцію, оскільки вона не суперечила їхній неосинкретичній настанові. Трансформація класичного вірша відбувалась через комбінування з власне дольниковими ритмами, через включення в перехідні метричні форми й поліморфні тонічні структури.

Структурні особливості авангардистського типу дольника доцільно розглянути на прикладах його найпоширеніших 3-іктових і 4-іктових розмірів, класичне визначення яких дав М. Гаспаров у цілій низці праць [див.: 3; 4; 5; 6]. Враховуючи українську специфіку, зазначимо: 3-іктовий дольник (Дк3) – це перехідна метрична форма між силабо-тонікою й тонікою, що виникає на 3-складовій і 2-складовій основі з трьома метрично сильними місцями (іктами) і двома міжнаголошеними інтервалами, обсяг яких змінюється в діапазоні 1–2 склади в повнонаголошеному варіанті і 0 – 1 – 2 – 3 – 4 – 5 складів у неповнонаголошеному. Анакруза і клаузула постійні і змінні – від 0 до 2 і більше (у клаузулі).

4-іктовий дольник (Дк4) утворюється також на 3-складовій і 2-складовій основі, але з чотирма метрично сильними місцями (іктами) і трьома міжнаголошеними інтервалами 1–2 в повнонаголошеному і 1–4, 2–4 у неповнонаголошеному варіантах; зі змінною анакрузою (від 0 до 2) і клаузулою (від 0 до 2 і більше). У неповнонаголошених віршах із 2-складниковим елементом варіативність міжіктових інтервалів зростає – від – 0 до – 6 – 7 – 8.

Залежно від пропорцій іктів та міжіктових інтервалів у різних розмірах дольника кристалізуються різні ритмічні форми.

Авангардистський тип 3-іктового дольника (Дк3). Провідним дольниковим розміром з 1920-х рр. був 3-іктовий дольник, який – разом з 4-іктовим, а також нерегулярним, вольним, і різностопним – із цього часу змагається з ямбічними розмірами й досягає кульмінації свого розвитку в 1960–1970-і рр., вийшовши в лідери поряд із 5-стопним ямбом. Тільки в 1980–1990-і рр. його випереджає верлібр. Ще раніше вільний вірш, верлібр, запанував над іншими розмірами в поетів т. зв. Нью-Йоркської групи.

3-іктовий дольник у першій половині минулого століття спочатку використовується в ліриці (переважно урбаністичній), яка в 1920-і рр. переживає часи свого розквіту, а невдовзі й у ліро-епічних творах.

За систематикою ритмічних форм, запропонованою М. Гаспаровим, 3-іктовий дольник охоплює п'ять форм – чотири повнонаголошених і одну неповнонаголошену: I (3-складникова) – 2 – 2 – ; II – 1 – 2 – ; III – 2 – 1 – ; IV (2-складникова) – 1 – 1 – ; V – 4 –.

Функціонування цих форм в авангардистському типі 3-іктового дольника доцільно розглянути на прикладі експериментальної поезії "головного" українського футуриста Михайля Семенка, якого загалом можна назвати першовідкривачем українського дольника. Саме в його творах дольник уперше постав як певне цілісне художнє явище й нова ритмічна структура.

Дольник з'явився ще в дофутуристичний період його творчості (у циклі "Наївні поезійки", 1913) й утвердився у власне футуристичній поезії, починаючи

із книжки “Дерзання” (1914), з якою пов’язують народження футуризму в Україні.

3-іктовий і 4-іктовий дольник у ранніх пробах М. Семенка виступають у двох різновидах: 1) як самостійні розміри і 2) як компонент складніших перехідних структур. Самостійні “монометричні” дольникові розміри зустрічаються нечасто, зате в перехідних метричних формах (ПМФ), у тактовиках і акцентному вірші ці розміри стали постійним і невід’ємним компонентом тонічного вірша.

Щодо ритмічних форм, то М. Семенко ніколи не прагнув до усталення певних моделей, їх уніфікації, виходячи з програмного принципу проголошеного ним кверофутуризму:

Нема краси, є лиш прагне́ння.
(“*Кверофутуризм*”, *1914*)

Як зазначає О. Ільницький, М. Семенко “пропонував усвідомлену формотворчість, у якій новаторство стане пріоритетом” [10, 47].

3-іктовий дольник поета становить собою складну динамічну структуру з повним розворотом усіх ритмічних форм (табл. 1)[1].

Таблиця 1. Ритмічні форми 3-іктового дольника М. Семенка

Форми	1910-і рр.		1920-і рр.		Усього	
	рядки	%	рядки	%	рядки	%
I (0/2)–2 – 2 – (0/2)	91	20,4	27	25	118	21,3
II – 1 – 2 –	75	16,8	17	15,7	92	16,6
III – 2 – 1 –	171	38,3	33	30,6	204	36,8
IV – 1 – 1 –	64	14,4	25	23,1	89	16,1
V – 4 –	45	10,1	6	5,6	51	9,2
Разом	446	100	108	100	554	100

Домінантні форми: III (36,8%) і I, 3-складникова (21,3); в активі, майже на одному рівні, II (16,6) і IV (16,1); найменш уживана V форма (у 1920-і рр. її частка знижується до 5,5%, та все ж і вона помітна).

Отже, авангардистський тип 3-іктового дольника М. Семенка 1910–1920-х рр. – найбільш розгалужений, п’ятиформний: III + I + II + IV + V

Наприклад:

Спека не можна дихать	– 2 – 1 – 1	Дк3	III
давить горло асфальт	– 1 – 2 –	Дк3	II
все те ж стареньке лихо	1 – 1 – 1 – 1	Дк3	IV
охрип мій альт	1 – 1 –	Я2	
(*“Асфальт”*)			
Я недалеко від Пізи.	– 2 – 2 – 1	Д3	I
Срібло мандолінних струн.	– 3 – 1 –	Х4	IV
Настирливо в очі лізе	1 – 2 – 1 – 1	Дк3	III
з графікою Ковжун.	– 4 –	Дк3	V
(“*Естет*”, *1917*)			

Цей тип не збігається із жодним із виокремлених М. Гаспаровим типів російського 3-іктового дольника (“єсенінським”, “гумільовським” і “цвєтаєвським” [див.: 3; 4]), оскільки в жодному з них немає IV, 2-складникової ритмічної форми, яка не прижилась на російському ґрунті.

[1]Підрахунки у статті зроблено на основі видання: Михайль Семенко. Вибрані твори [див.: 15].

Семенко вдавався до змішування ритмів у рамках не лише тонічної, а й силабо-тонічної метрики. Навіть у славнозвісному "Автопортреті" ("ХАЙЛЬ СЕМЕ НКОМИ) прозирає мозаїка з класичних 3-складових і 2-складових розмірів, розведених на дві частини алітераційним "серединним" рядком:

ХА́ЙЛЬ СЕМЕ́ НКОМИ	Х3 (або Д2)
ИХА́ЙЛЬ КОХА́ЙЛЬ АЛЬСЕ́ КОМИХ	Я4
ИХА́Й МЕСЕ́Н МИХСЕ́ ОХА́Й	Я4
МХ ЙЛЬ КМС МНК МИХ МИХ	
СЕМЕ́НКО Е́НКО НКО́ МИХА́ЙЛЬ	Я4
СЕМЕНКО́ МИХ МИХА́ЙЛЬСЕ МЕНКО́	Ан3
О СЕМЕ́НКО МИХА́ЙЛЬ!	Ан2
О МИХА́ЙЛЬ СЕМЕНКО́!	Ан2

("*Автопортрет*", *1914*)

Свій скандально відомий текст поет спробував ще й заримувати: коми – комих – мих мих; охай – михайль – михайль; менко́ – семенко́.

Аналіз ранніх поезій М. Семенка доводить, що його тоніка – дольники, тактовики, акцентний вірш – виросла не лише й не так із 3-складових, як із 2-складових розмірів, насамперед з ямбів, особливо 4-стопних, різностопних і вольних. Подеколи в них відлунюють ритми Ігоря Северяніна. Та все ж становлення Семенкового дольника у класичному контексті відбувалось цілком органічно, на національному ґрунті, усупереч теоретичним деклараціям. І це було цілком закономірно. За спостереженнями О. Любімової, на межі XIX і XX ст., у 1890-і рр., у творчості східноукраїнських поетів рівень силабо-тоніки сягав 91%, з них 50,7 належало ямбам [12, 11].

Дольниково-ямбічні комбінації в ліриці М. Семенка вирізняються особливою природною інтонацією і разом з тим ігровим характером:

Кохання не любить щирости –	1 – 2 – 1 – 2	Дк3	III
Кохання любить гру.	1 – 1 – 1 –	Я3	IV
В нім безліч мук і крихта милости,	1 – 1 – 1 – 1 – 2	Я4	
а зрештою від нього я умру.	1 – 3 – 3 –	Я5	

("*Зорі реклям*", *1917*)

Я не умру від смерти –	– 2 – 1 – 1	Дк3	III
я умру від життя.	– 1 – 2 –	Дк3	III
Умиратиму – життя буде мерти	2 – 3 – 2 – 1	Тк3	
Не маятиме стяг.	1 – 3 –	Я3	IV

("*Патагонія*", *1917*)

У другій половині 1910-х рр. в дольнику М. Семенка наростає тонічна розхитаність, пов'язана з поступовим посиленням у його поезії ролі вільного вірша. Як наслідок стрімкої еволюції невдовзі вимальовується основний тип власне "семенківського", асиметричного, різноіктового ("футуристичного") дольника, в якому і тло, і візерунок ритму визначається тонічними розмірами. Цьому типу властива більша силабо-акцентна розхитаність, взаємодія дольника з тактовиками й акцентним віршем; застосування складніших, часто без пунктуаційних розмовно-апеляційних конструкцій, збільшення частки довгих розмірів, що компонуються в більшості випадків звучною виразною римою, динаміка анакруз і клаузул.

У зв'язку з авангардистським віршем Михайля Семенка може постати питання про вплив тонічної системи віршування Володимира Маяковського.

Вплив таки був, і не лише на творчість футуристів раннього й пізнішого "призову" (Гео Шкурупія, Юліана Шпола, Ніка Бажана, Андрія Чужого, Віктора Вера, Миколи Скуби та ін.), а й на всю молоду українську поезію, навіть на представників "Плуга" (Андрія Паніва), принаймні в зовнішніх ознаках цієї системи – застосуванні графічного поділу рядків на підряддя (т. зв. "лесенки"), оскільки творчість Маяковського сприймалась як еталон революційної поезії.

Уперше Семенко побачив і почув Маяковського під час виступу групи російських футуристів у Петербурзі в залі Бехтерівського психоневрологічного інституту, де навчався Михайло. Виступ Маяковського справив на юнака величезне враження. Як пише М. Сулима у статті "Три етапи українського футуризму", вміщеній в упорядкованому ним збірнику "Український футуризм" (1996), цей день – 24 листопада 1913 року – став і "датою народження Михайля Семенка-футуриста – до цього він був таким собі наслідувачем Тараса Шевченка, Олександра Олеся, Грицька Чупринки й Миколи Вороного (недаремно останні два схвально відгукнулися на першу збірочку поета "Prelude", 1913) [17, 8].

Цікаво, що вплив поетики Маяковського більше торкнувся епіки М. Семенка, ніж лірики. У ліриці він оригінальніший. На відміну від багатьох своїх революційно налаштованих сучасників, у ліричних творах він не прагнув наслідувати манеру великого російського поета, що виявлялося не лише у відмові від членування рядка на підряддя, яке породжувало "рваний" маршовий ритм, а й у самій структурі вірша. У В. Маяковського "лесенка" часто спиралась на класичні (скажімо, хореїчні) розміри, тоді як у довгих рядках М. Семенка панували некласичні (переважно дольникові) ритми. Та найсуттєвіша різниця між Маяковським і Семенком, на наш погляд, полягає в тому, що в першого була гіпертрофована соціально-комунікативна функція, а в другого – ігрова. Загалом якщо вдаватися до аналогів з російською поезією, то варто сказати, що в Семенкові своєрідно поєднались ораторський дар Маяковського з манірністю Северяніна й Вертінського.

Поворотною на шляху тонізації вірша стала Семенкова збірка "П'єро кохає" (1918), яка привертає увагу багатством форм і тенденцій. З одного боку, урегульовані різноіктові дольники, наприклад, у вірші "Фальшивим тоном":

…Вперше була байдужа вчора	– 2 – 1 – 1 – 1	Дк4
Без стону –	1 – 1	Ам1
Люблю – говорила нещирим тоном	1 – 2 – 2 – 1 – 1	Дк4
До зимного моря.	1 – 2 – 1	Ам2
Нещирим тоном? Нещирим тоном	1 – 1 – 2 – 1 – 1	Дк4
На запитання!	3 – 1	Д2
Не можу цього пригадати без стону!	1 – 2 – 2 – 2 – 1	Ам4
Фальшивим тоном – кохання.	1 – 1 – 2 – 1	Дк3

З другого боку, зменшується частка класичних розмірів, особливо 2-складових, хоч повністю 2-складовий вірш не витіснявся ніколи, залишаючись постійним носієм експериментальної ритміки.

Дедалі більше місця відводиться довгим розмірам. Довгі тонічні рядки М. Семенка насичені довгими багатоскладовими словами з дактилічними чи навіть гіпердактилічними словоподілами, що призводить до акцентно-складових зрушень. Часто це абстрактні поняття, якими поет намагається виразити складні перепади свого психічного стану – напр., "відчуженість", "виснаженість", "прикрості" та ін. У словотворчості він прагне подолати автоматизм сприйняття, оновити, освіжити вислів, скажімо, додатковими

префіксами: напр., “обезснажився”, “обеззвучився”; “Вона мене оболесила, вона мене занадсонила” тощо. Префікс “О” – найулюбленіший. Наприклад, у вірші “Обожеволені коси”:

Вона зворушена, осинєплямлена –	1 – 1 – 3 – 1 – 2	Я6ц
зі схвильованим носом.	2 – 2 – 1	Ан2
Скільки то́нів і рисок, як душа обламлена –	1 – 2 – 1 – 1 – 1 – 2	Дк6ц
і обожеволені коси.	4 – 2 – 1	Ам3
(*1917*)		

Однак на відміну від В. Маяковського М. Семенко менш експериментує з міжнаголошеними інтервалами: у переважній більшості їх діапазон в акцентному вірші не перевищує 0 – 4; випадків розширення чотирьох варіантів (до 5 – 6 – 7 – 8) небагато, але все ж вони зустрічаються:

– Що за вакханалія при розкладаючім місяці?	– 3 – 5 – 2 – 2	Акц4
(“*Інтерференція*”, *1917*)		

Отже, дольники М. Семенка виникають у контексті як силабо-тонічних, так і суто тонічних розмірів.

Цю широку, багатоваріантну програму підхопили й розвинули пролетарські поети – В. Еллан, І. Кулик, М. Хвильовий та ін. Належність пролетарської поезії до авангарду сьогодні не викликає сумнівів ні у вітчизняному, ні в західноєвропейському літературознавстві [8, 6].

Українські пролетарські поети врахували досвід футуристів, продовжили розробку авангардистського типу дольника. Водночас відбулась певна його трансформація. Змістилась естетична домінанта – з епатажу на творчість. Провідний теоретик “Гарту” І. Кулик у статті “На шляхах до пролетарського мистецтва” виступив, як пише словацький дослідник М. Неврлий, із “засудженням пролеткультівського неприйняття класичної спадщини та футуристичної деструкції мистецтва” [13, 204].

Збільшилась у творах зазначених поетів частка класичного вірша, що відбилося й на структурі 3-іктового дольника. Посилились позиції І, 3-складникової, ритмічної форми. Однак зберігається й важлива структуротвірна роль IV, 2-складникової (ямбічно-хореїчної) форми (табл. 2).

Таблиця 2. Ритмічні форми 3-іктового дольника у пролетарських поетів

Форми	Кількість рядків/відсотки								
	В. Еллан		І. Кулик		М.Хвильовий		Усього		Тип Дк3
I(0,2)–2–2– (0/2)	170	42,8	183	35,2	112	31	465	36,4	
II – 1 – 2 –	64	16,1	109	21	34	9,5	207	16,2	
III – 2 – 1 –	97	24,4	111	21,4	146	40,5	354	27,8	I+III+II+IV
IV – 1 – 1 –	52	13,1	97	18,7	57	15,6	206	16,1	
V – 4 –	14	3,6	19	3,7	12	3,4	45	3,5	
Разом	397	100	519	100	361	100	1277	100	

Ритми 3-іктового дольника типологічно подібні у В. Еллана й І. Кулика, у них домінує І, 3-складникова форма, і ця формула загальна для всіх зазначених пролетарських поетів. Інша конфігурація Дк3 у М. Хвильового, у якого на перше місце виходить III, власне дольникова, тонічна форма (– 2 – 1 –), і це зближує структуру його дольника із Семенковою. Хоч у “супутниках” вони розходяться: у М. Семенка сильніша II форма, а у Хвильового IV.

Об'єднує їх усіх слабкість V, неповнонаголошеної, форми (– 4 –), що сприймається поки що як екзотична, і, навпаки, потужність IV, 2-складникової (ямбічно-хореїчної) форми, що визначає специфіку авангардистського Дк3. У підсумку майже однаково сильні позиції у II (16,2) і IV(16,1) форм. Такий візерунок дольникових ритмів був притаманний тільки експериментальній українській поезії 1920-х рр.

Енергійно й наступально розгортаються ритми у В. Еллана, наприклад, у найвідомішому його вірші "Удари молота і серця", де в першій строфі – 4-стопний ямб, у другій – 3-іктовий дольник, а в третій поєднується одне з іншим і доповнюється ще одним – передостаннім 3-складниковим, анапестичним рядком:

Удари молота і серця	1 – 1 – 3 – 1		IV
І перебої… і провал…	3 – 3 –		IV
Але ізнову розіллється	3 – 3 – 1	Я4	IV
Вогнем гартований хорал.	1 – 1 – 3 –		IV
Муром затято обрій.	– 2 – 1 – 1		III
Вдарте з розгону р-раз…	– 2 – 1 –	Дк3	III
Ми тільки перші хоробрі	1 – 1 – 2 – 1		II
Мільйон підпирає нас.	1 – 2 – 1 –		III
Ми тільки крешемо іскри,	1 – 1 – 2 – 1	Дк3	II
Спалахують мільярди "ми",	1 – 3 – 1 –	Я4	IV
Розпанахують ковані вістря	2 – 2 – 2 – 1	Ан3	I
Стару запону пітьми.	1 – 1 – 2 –	Дк3	II

("*Удари молота*", *1920*)

Подібний неосинкретизм властивий і 3-іктовому дольнику І. Кулика: 3-складові ритми йдуть у парі з 2-складовими і цілком природно співіснують із синкопованими рядками дольника й інших тонічних розмірів.

Однак у дольниках І. Кулика є структурна особливість, менше представлена в М. Семенка й В. Еллана, але дуже прикметнна для поетики світового авангардизму – у різних мистецтвах – у поезії, музиці, живопису. Маємо на увазі звернення до багатств народної культури, поєднання формалістичних експериментів із фольклором, його стилістично-експресивною оригінальністю. М. Неврлий, відзначаючи стилістичну майстерність як "визначну рису" І. Кулика, особливо вирізняв його "нахил до стилізації" фольклору – як національного, українського, так і світового.

Так, у ранньому поетичному циклі "Мої коломийки" (1920–1921) І. Кулик використав західноукраїнський фольклор, удався до імітації коломийкової силабічної структури (4 + 4) + 6, скомпонованої чотиривіршем, водночас деяких місцях тексту ввів невеличкі фрагменти, складені тонічним віршем. Наприклад, у І частині, VIII розділі, написаному 1919 р. у Львові в Замарстенівській тюрмі (конструкція – 0 – 1 – виступає як одна з ритмічних форм Дк3):

Не можу більше вже слухать!	1 – 1 – 2 – 1	Дк3
Вуха	– 1	
Заткнути	1 – 1	Д3
Не чути	1 – 1	
Тих співів з ярма,	1 – 2 –	Ам2
Втекти і не бачить, не знати!	1 – 2 – 2 – 1	Ам3
– Дарма!	1 –	Я1
Не втечеш звідси, брате,	2 – 0 – 1 – 1	Дк3
Не забули бо двері замкнути,	2 – 2 – 2 – 1	Ан3

І міцні на вікнах ґрати…	2 – 1 – 1 – 1	Х4
Коломийки ж не вмовкають	4 + 4	
І безперестанку	6	
У тюрмі моїй лунають	5 + 3	
Ввечері і зранку…	6	

(*“Мої коломийки”. Цикл перший. Під ярмом. Львів, 1919 – Київ, 1920*)

Водночас І. Кулик виявляє інтерес до афроамериканського фольклору. Відомо, що з 1914 по 1917 рр. він перебував в еміграції у США; у 1924–1926 рр. був радянським консулом у Канаді; видав у своїх перекладах “Антологію американської поезії” (1928) та ін.

Елементи афроамериканського фольклору поет використав у найзначнішому своєму ліро-епічному творі “Чорна епопея” (1929). Тут він спробував стилізувати спірічуелси (духовні гімни афроамериканців на біблійну тематику), наслідуючи такі їх ознаки, як імпровізаційність, поліритмія, респонсорна структура – запитання й відповіді (діалог проповідника з прихожанами), численні повтори тощо, віртуозно відтворюючи їх у різноіктових дольниках, тактовиках і класичних розмірах.

Та найцікавіше те, що в “Чорній епопеї” І. Кулик поєднує елементи афроамериканського фольклору з елементами української думи й голосіння. Це особливо помітно в тих місцях тексту, де використана форма почергового запитання й відповіді, не так респонсорна, як традиційно-діалогічна, амебейна структура, поширена у фольклорі багатьох народів, зокрема й українського. Водночас, наприклад, у “Баладі про ката” з “Чорної епопеї” запитання героя Самбо подано у віршовій формі, а відповідь (“авторська”) – у формі ритмічної прози (і там, і там упізнаємо речитатив голосіння):

– Матінко, згляньсяна сина!
Чим тебе прогнівив я? Коли?
Я ж твоя безпорадна дитина:
Визволи!
Не зглянеться мати.
Не визволить.

Сонце люте. Сонце хитре в Луїзані.
В сонця тоненькі-тонесенькі голки-голочки…
Загнали білі Самбову матір
на бавовниковій плантації… і т. д.

Для розрізнення віршової і прозової частин поет у першому випадку використовує класичний вірш, а в другому – у ритмічній прозі – трансформує його в дольник (Дк6, Дк5, Дк4, Дк3).

У творах І. Кулика стилізуються також ритми романтичних англійських та ірландських балад. Наприклад, у “Пісеньці про Педді” вгадуються ритми й мотиви балад Р. Бернса. 3-стопний ямб, який домінує у творі, періодично переходить у 3-складовики і тоніку, а саме – в 3-іктовий дольник або навіть акцентний вірш (в останньому рядку катрена, де передбачається ритмічний “зсув”):

Коли весь світ почує	1 – 1 – 1 – 1	Я3
Нових дзвінких пісень	1 – 1 – 1 –	Я3
Про те, як три мисливці	1 – 1 – 1 – 1	Я3
Зійшлись в урочистий день.	1 – 2 – 1 –	Дк3
.....		
Минає смарагдовий берег,	1 – 2 – 2 – 1	Ам3
Останні обриси хова…	1 – 1 – 3 –	Я4
– Педді, я ще повернуся, –	– 2 – 2 – 1	Д3
Будемо товаришувать!	– 6 –	Акц2

Кількість власне тонічних рядків у творах може не перевищувати 25%, але вони змінюють звучання вірша.

Цікаво, що і Кулик, й Еллан, на відміну від М. Семенка, уникали верлібру. Рідко зустрічаються тільки невеличкі білі неримовані фрагменти, подібні до верлібрових, як правило, у перехідних метричних формах, де владарює тоніка, а тоніка потребує наскрізного римування, не властивого вільному віршеві.

У другій половині 1920 – на початку1930-х рр. у складних процесах творчого самовизначення (яким протидіяла суспільно-політична ситуація) еклектичній, різновекторній поезії авангарду все менше відводилося місця. Це визначило й долю авангардистських віршових форм.

Ознаки кризи 3-іктового авангардистського дольника можна помітити в поезії М. Хвильового. Уперше в нього послаблюється II (– 1 – 2 –) ритмічна форма (крім традиційно слабкої V, неповнонаголошеної), однак залишається в силі поєднання III, I, 3-складникової, і IV, 2-складникової, форм, що окреслило 3-компонентний тип, який можна назвати одним із пізніх варіантів авангардистського дольника: III + I + IV. (див. табл. 2).

Ось кілька зразків Дк3 М. Хвильового:

В жовтневих снах я був	1 – 1 – 1 –	Я3	IV
під шепіт моєї казки.	1 – 2 – 1 – 1	Дк3	III
(*“Зелена туга”*)			
Які ж то тайни, які ж то тайни	1 – 2 – 1 – 1	Дк3	III
Крають матірне серце,	– 1 – 2 – 1	Дк3	II
І коли ж її син розстане,	2 – 2 – 1 – 1	Дк3	III
Як голубка, що у височині в’ється	2 – 6 – 0 – 1	Акц.	
(*“У полі голосить мати”*)			
Так співай же, сурмо, в цех –	2 – 1 – 1 –	Х4	IV
Я із жовтолакиття перший,	2 – 2 – 1 – 1	Дк3	III
Уловись, синьоблузе лице,	2 – 2 – 2 –	Ан3	I
У мою журавлиную вершу…	2 – 2 – 2 –1	Ан3	I
(*“Я із жовтоблакиття перший”*)			

І традиційна для дольника 3-складаникова форма поступово набирає ваги, а IV, 2-складникова, навпаки, послаблюється, у чому переконуємось, проаналізувавши збірник “Із поезії 20-х рр.” (“Бібліотека поета”, 1959). Розподіл ритмічних форм Дк3 у цьому збірнику (I – 39,7%; III – 27,6%; II – 21,3%; IV – 6,4%; V – 5%) свідчить про поступову уніфікацію ритмів, насамперед через зниження рівня ямбічно-хореїчної складової.

Утім це не остаточний відступ 2-складовиків. У 4-іктовому дольнику у творах згаданого збірника 2-складникова форма виходить на перше місце, відсунувши всі інші форми.

Авангардистський тип 4-іктового дольника. З моменту зародження українського дольника поряд із провідним його 3-іктовим розміром активно, хоч і з меншою частотністю, розвивається 4-іктовий дольник як самостійний розмір і як компонент різноіктових структур (найчастіше в парі з 3-іктовим – Дк4343) чи складніших поліморфних утворень.

Появу Дк4 і Дк4343 у західноєвропейській, зокрема англійській, поезії М. Гаспаров пов’язував із впливом вагантського латинського вірша, в якому домінувала спочатку хореїчна, а потім ямбічна тенденція (довгий ямбічний вірш – септенарій: 4 ст. + 3 ст. – міг друкуватися і в один, й у два рядки). З книжної середньовічної поезії цей вірш перейшов у фольклор і став основним розміром

англійських народних пісень і балад; “при цьому переході він втратив силаботонічну чіткість <…> і з ямба перетворився у дольник” [5, 165-168].

Найбільшу популярність здобула 4-3-акцентна строфа з римуванням *хаха,* що одержала назву “звичайного розміру” (common measure); на відміну від неї суцільна 4-акцентна строфа почала називатися “довгим розміром” (long measure); рядки в цій строфі могли членуватися цезурою на два піввірші з внутрішньою римою. Отже, генетично 4-іктовий дольник відкриває в європейській поезії ряд довгих розмірів.

Біля джерел українського 4-іктового дольника, так само як і 3-іктового, стоять художні переклади з німецької романтичної поезії, насамперед із творів Г. Гейне. Так, епізодичні вкраплення Дк4 можна знайти в перекладах Лесі Українки з циклу Г. Гейне “Північне море” (“Die Nordsee”), у перекладах І. Франка з “Ліричного інтермеццо” того ж таки Гейне. Нерівними тонічними ритмами І. Франко перекладав навіть “староарабську” поезію.

Систематика ритмічних форм 4-іктового дольника полегшується у зв’язку з докладнішим аналізом його попередника, 3-іктового дольника, який щодо Дк4 виступає як певна породжувальна модель. Водночас розширення меж рядка збільшує кількість ритмічних модуляцій, які потребують аналізу.

Перші спроби узагальнення ритмічних форм Дк4 належать російським дослідникам. М. Гаспаров у праці “Современный русский стих. Метрика и ритмика” (1974) наводить досить громіздку класифікацію, розроблену Колмогоровим і Прохоровим; у ній 34 схеми, які, очевидно, є оптимальними. Однак, зважаючи на те, що провідні форми ніби вбирають у себе другорядні, він запропонував скорочений перелік, що складається уже з 10 узагальнених форм: 8 повнонаголошених і 2 неповнонаголошених.

На українському матеріалі ми виокремлюємо 12 форм, розширивши на дві обсяг неповнонаголошених. За основу взята така послідовність (дещо відмінна від гаспаровської): “222”; “122”; “121”; “112”; “212”; “221”; “211”; “111” + “14”; “41”; “24”; “42”.

Неповнонаголошені форми “41” і “42”, відкинуті М. Гаспаровим, і справді зустрічаються рідко, та все ж в українській поезії вони наявні. Наприклад, у М. Хвильового:

– Дивиться на шляхи жахні – 4 – 1 –
– Піду я у робітничий квартал (1) – 4 – 2 –

12 ритмічних форм – 8 повнонаголошених і 4 неповнонаголошених – проілюструємо на прикладах з поезії М. Семенка.

І форма (3-складникова)	
(0/2) – 2 – 2 – 2 – (0/2)	Зори настирливі, зори уперті…
II – 1 – 2 – 2 –	Моє серце квітне у болях шукань…
III – 1 – 2 – 1 –	Здригнуться губи в екстазі піни…
IV – 1 – 1 – 2 –	Кутав шию в синє кашне…
V – 2 – 1 – 2 –	Я умру нарочито віддих спинивши…
VI – 2 – 2 – 1 –	Хотілось, щоб з рельсів зійшов трамвай…
VII – 2 – 1 – 1 –	З туги за нею спав із іншою…
VIII – 1 – 1 – 1 –	Святкує сірий день на вулиці…
(2-складникова)	Які слова – болючі, зимні…

Неповнонаголошені менш уживані форми Дк4 утворюються тоді, коли пропускаються, синкопуються один або два ікти:

IX (0/2) – 1 – 4 – (0/2)	Зустрінь мене без дивопитань…
X – 4 – 1 –	Панно, ви взагалі уходьте…
XI – 2 – 4 –	І властиво не знаю чи повернусь…
XII – 4 – 2 –	Викиньте кишеньковий словар…
	Два сіріуса в сахарі моїй…

Важливим чинником у ритміці довгих, отже, і 4-іктових, дольників слугує цезура, яка в багатьох випадках фіксує місце зміни міжіктових інтервалів. Наприклад, III ритмічна форма (– 1 – 2 – 1 –) майже завжди цезурована. Цезура виникає посередині рядка, поділяючи його на два, часто співмірні в силабічному відношенні піввірші (5 + 5 та ін.).

Подібними структурами захоплювались деякі символісти (напр., наставник молодого Тичини М. Жук); їх можна знайти й у М. Семенка, який починав як символіст, наприклад, у відомому вірші “Метелик”, озвученому мелодійними алітераціями й асонансами:

Я мов метелик я білий білий	1 – 1 – 2 – 1 – 1	III
Як він химерний як він несмілий	1 – 1 – 2 – 1 – 1	III
Літаю біло у білім сяйві	1 – 1 – 2 – 1 – 1	III
Лечу для лету летить у рай він	1 – 1 – 2 – 1 – 1	III

Таку хвилеподібну дольникові структуру з елементами логаеда слід інтерпретувати як модель подвійного (двоїстого), неоднозначного метричного функціонування: 1) з цезурою – як 4-стопний ямб із цезурним нарощенням на один склад – Я4цн1; 2) без цезури – як 4-іктовий дольник.

До якої системи зарахувати подібні вірші, залежить від контексту. Там, де панують ямби, ці структури вписуються в ямбічний контекст; а де ритм регулює тоніка, вони виступають як тонічні, дольникові.

Зміну міжіктового інтервалу в середині рядка можна простежити і в V ритмічній формі – 2 – 1 – 2 –, де середній інтервал уже не поширюється від 1 до 2, а стягується від 2 до 1; у цьому випадку виникає цезурне усічення. Наприклад, у М. Семенка:

Я покажу вам безліч світів –	– 2 – 1 – 2 –	Дк4	V
оригінальних і капризних.	3 – 3 – 1	Я4	VIII
Я покажу вам безліч шляхів…	– 2 – 1 – 2 –	Дк4	V
(“*Запрошення*”)			

Рецепція подібних віршів варіативна. З одного боку, ми прочитуємо наведені рядки як 4-іктовий дольник; з другого – як 4-стопний дактиль із цезурним усіченням на один склад – Д4цу1; якому з варіантів надати перевагу, залежить від метричної заданості кожного конкретного твору.

До подвійного функціонування може провокувати й надсхемний наголос у зачинах рядків, особливо анапестичних. Наприклад, у М. Семенка:

День погожий ясний омріяний…	– 1 – 2 – 1 – 2	Дк4	III (Ан3)
Боже, досить цих блисків і пахощів!	– 1 – 2 – 2 – 2	Дк4	II (Ан3)
(“*Прочани*”, *1917*)			

Якщо врахуємо наголос на першому слові, то сприйматимемо ці рядки у схемі 4-іктового дольника, якщо ж атонуємо, то одержимо вже не дольник, а 3-складову модель – 3-стопний анапест.

Якраз на прикладі 4-іктового дольника ще наочніше, ніж на зразках 3-іктового, бачимо провідну конструювальну роль 2-складникової, у цьому разі VIII (– 1 – 1 – 1 –) ритмічної форми, в утворенні структури авангардистського дольника 1920-х рр., зокрема в поезії М. Семенка, В. Еллана, І. Кулика, М. Хвильового та ін. (табл. 3).

Таблиця 3. Ритмічні форми 4-іктового дольника авангардистського типу

Форми	Кількість рядків / відсотки						Тип Дк4
	М.Семенко		В.Ел-лан	І.Кулик	М.Хви-льовий	Усього	
	10-і рр.	20-і рр.					М.Семенко
I – 2 – 2 – 2 –	35(10,6)	7(12,7)	39(25,8)	49(23,3)	40(21,5)	170(18,3)	1910-VIII+VI+I+III
II – 1 – 2 – 2–	25(7,6)	3(5,4)	12(7,9)	20(9,5)	1(0,5)	61(6,5)	1920-VIII+I+VI
III–1 – 2 – 1–	34(10,3)	4(7,3)	13(8,6)	15(7,1)	12(6,5)	78(8,4)	**В. Еллан**
IV–1 – 1 – 2–	24(7,3)	3(5,4)	8(5,3)	25(11,9)	8(4,3)	68(7,3)	I+VIII+V+VI+III+II
V– 2 – 1 – 2 –	26(7,9)	2(3,7)	18(11,9)	15(7,1)	7(3,8)	68(7,3)	**І. Кулик**
VI 2– 2 – 1 –	49(14,9)	15(9,9)	24(11,5)	9(4,8)	102(11)	102(11)	I+VIII+IV+VI+II
VII –2–1–1–	14(4,3)	4(7,3)	5(3,3)	4(1,9)	4(2,2)	31(3,3)	**М. Хвильовий**
VIII–1–1–1–	72(21,9)	19(34,5)	32(21,2)	49(23,3)	78(41,9)	250(26,8)	VIII + I
IX –1 – 4 –	15(4,6)	–	3(2)	1(0,5)	10(5,4)	29(3,1)	Тип
X – 4 – 1 –	10(3)	4(7,3)	1(0,7)	2(1)	6(3,2)	23(2,5)	авангард. Дк4
XI – 2 – 4 –	15(4,6)	4(7,3)	1(0,7)	4(1,9)	5 (2,7)	29(3,1)	VIII+I+VI
XII – 4 – 1 –	10(3)	–	4(2,7)	2(1)	6 (3,2)	22(2,4)	(III+IV++V+II)
Разом	329/100	55/100	151/100	210/100	186(100)	931(100)	

За підрахунками в табл. 3 видно, що ямбічно-хореїчна складова (VIII ритмічна форма) – справді організаційна домінанта в 4-іктовому дольнику авангардистського типу; у М. Семенка й М. Хвильового вона на першому місці, у В. Еллана й І. Кулика – на другому. У підсумку в загальному типі Дк4 їй також належить першість.

Отже, ранні типи експериментального, авангардистського 4-іктового дольника, як і 3-іктового, кристалізуються в розчині 2-складових і 3-складових класичних, силабо-тонічних, розмірів, які учуднюються власне дольниковими ритмами (у Дк4 – VI, V, III, IV і II форм).

Кілька прикладів з віршотворчості В. Еллана й І. Кулика.

У В. Еллана:

Ти вже не можеш бути сестрою,	– 2 – 1 – 2 –	1	Дк4
Коханкою не хочеш бути	1 – 3 – 1 – 1		Я4
(“*Краплини крові*”, *1915*)			
Вночі ключі гусей за хмарами	1 – 1 – 1 – 1 – 2	Я4	VIII
Одсталих кличуть срібними сурмами	1 – 1 – 1 – 2 – 2	Дк4	IV
(“*Червоні плями листу осіннього*”, *1912*)			
Вулицями міста печаль моя	– 2 – 2 – 1 –	Дк4	VI
Припала до грудей брукованих,	1 – 3 – 1 – 2	Я4	VIII
Болі серце стисли одчайно як…	– 1 – 1 – 2 – 2	Дк4	IV
Ну й чого вони?	– 1 – 2	Х2	
(“*Вулицями міста*”, *1919*)			

В І. Кулика:

Не так уже густо кресав я співи.	1 – 2 – 2 – 1 – 1	Дк4	VI
Бо я не майстер – так собі, гружчик;	1 – 1 – 1 – 2 – 1	Дк4	IV
Не те, щоб електрон, –	1 – 3 –	Я3	
Ну, атом революції.	1 – 3	Я3	

(*“Особисте”, 1925. Із книжки “В оточенні”*)

Звісно, що і в стилізаціях афроамериканського фольклору в “Чорній епопеї” І. Кулик застосовував 4-іктові дольники:

Міссурі річка широка – не зміриш –	1 – 1 – 2 – 2 – 1	Дк4	II
Егой ти, бистра річко!	1 – 1 – 1 – 1	Я3	
Над нею шатра червоношкірих –	1 – 1 – 2 – 1 – 1	Дк4	III
Егой, я їду ген широкою-широкою Міссурі	1 – 1 – 1 – 1 – 3 – 3 – 1	Я8ц	

(“*Пісня про славного вождя Шенандоа та його красуню дочку*”)

Причину тривалої активності 2-складовиків (ямбів і хореїв) у процесі формування некласичного вірша становить, очевидно, своєрідна молодість, не застиглість силабо-тоніки в системі української версифікації, що впродовж XIX ст. ідентифікувала свою національну самобутність із силабікою, а не силабо-тонікою. Якщо в Росії 4-стопний ямб утвердився у XVIII ст., в одах М. Ломоносова, то в Україні майже на століття пізніше, в “Енеїді” І. Котляревського (повний текст “Енеїди” опублікований 1842 р.). Можливо, через свою незаштампованість, незатертість 4-стопний ямб в українській поезії першої половини XX ст. залишався найпродуктивнішим класичним розміром, на тлі якого розвиваються всі інші версифікаційні процеси.

Між тим надмірне занурення у стихію ямбів (4-стопного, різностопного, вольного) у М. Хвильового призводить до звуження ритмічних форм його 4-іктового дольника (до двох – VIII, 2-складникової і І, 3-складникової форм), що свідчить про початок кризи авангардистської моделі.

До регулярніших форм 3-іктового і 4-іктового дольника наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. звертається й М. Семенко, зокрема в поемі “Німеччина” (1933–1936), задум якої був підказаний однойменною поемою Г. Гейне (“Німеччина. Зимова казка”, 1844).

У 1929 р. М. Семенко їздив до Німеччини; наслідком цієї поїздки стала цікава поетична збірка “Європа і ми” (того ж 1929 р.). Тоді ж, вочевидь, з’явився намір створити згадану поему, що актуалізувався з приходом нацистів до влади в Німеччині 1933 року. За прикладом Г. Гейне М. Семенко спрямовує свою іронію й сатиру на поліцейські порядки в Німеччині, водночас проектуючи критику і на власну країну. У цей час уже сам Семенко зазнавав приниження, проходив крізь пекло політичного шантажу й несправедливих оцінок літературної творчості. Відчуваючи наближення трагічного фіналу, поет устами Гейне (одного з персонажів твору) говорить про невмирущість творчого генія людини.

Особливим досягненням цієї поеми була її віршова форма. “Німеччина” М. Семенка написана розміром поеми Гейне: дольником із чергуванням 4-іктових і 3-іктових рядків (Дк4343). Порівняно зі своїми великими попередниками – Лесею Українкою, яка перекладала твори Г. Гейне класичними монометричними розмірами (переважно ямбами), й Іваном Франком, котрий відтворював тоніку поеми Гейне “Німеччина”, перемішуючи “стрічки амфібрахічні з ямбічними”, М. Семенко найближчий до німецького зразка, він майстерно оперує варіаціями 4-іктового і 3-іктового дольника, із широким розмаїттям їх ритмічних форм. Доза 2-складникової форми зменшилась в обох розмірах (Дк3 і Дк4), що можна пояснити згортанням експериментаторства в 1930-і рр. і загальною кризою авангардизму. Однак важливо, що це наскрізна домішка, яка проходить через увесь твір М. Семенка й тонко, артистично стилізує ритм першотвору Г. Гейне.

Висновки

1. 3-іктовий і 4-іктовий дольник – це провідні розміри українського дольника, тобто перехідної метричної форми між системами силабо-тонічного й тонічного віршування.

2. Найранішою в українській поезії історичною формою дольника (3-іктового, 4-іктового та ін.) був авангардистський тип дольника, заснований футуристичними (насамперед М. Семенком) і розвинений пролетарськими поетами. У Росії поміркованіші форми згаданих розмірів заснували символісти й акмеїсти.

3. Головні ознаки авангардистського типу українського дольника:

1) багатокомпонентність, асиметричність, функціонування більшості ритмічних форм; 2) взаємодія з тактовиком, акцентним віршем і верлібром.

Специфічна особливість авангардистського дольника в українській поезії 1910-1920-х рр. – застосування 2-складникових (ямбічних і хореїчних) ритмів.

4. З різних комбінацій ритмічних форм утворюються своєрідні моделі (типи) авангардистського дольника. Жодна з них не збігається з типологічними формами російського 3-іктового дольника, запропонованими М. Гаспаровим, оскільки в них немає 2-складникової форми, яка не розвинулась на російському ґрунті.

5. В авангардистському 3-іктовому і 4-іктовому дольнику окреслюються два різновиди: 1) більш радикальний (у М. Семенка, М. Хвильового), якому властиве домінування власне дольникових, тонічних форм (у сполуці з 2-складниковими і 3-складниковими; 2) менш радикальний (у В. Еллана, І. Кулика), у котрому домінує 3-складникова форма, що свідчить про зміну вектора на зближення з 3-складовою класикою.

6. Типологічно до авангардистської моделі 3-іктового дольника (менш радикальної форми) в 1920–1930-х, а також у 1960–1970-х рр. тяжіють подібні структури у творчості окремих поетів материкової України (наприклад, Л. Первомайського) й української діаспори (з Празької школи – у Ю. Липи; з Нью-Йоркської групи поетів – у М. Царинника).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бройтман С.* Историческая поэтика // *Теория* литературы: В 2 т. – М.: Академия, 2004. – Т. 2.
2. *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка: Монографія. – Чернівці: Рута, 2000.
3. *Гаспаров М.* Русский трехударный дольник XX в. // *Теория* стиха. – Л.: Наука, 1968.
4. *Гаспаров М.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. – М.: Наука, 1974.
5. *Гаспаров М.* Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989.
6. *Гаспаров М.* Русский стих начала XX века в комментариях. – М.: Фортуна лимитед, 2001.
7. *Еллан (Блакитний) В.* Поезії. – К.: Рад. письменник, 1967.
8. *Забіяка І.* Модуси рецепції чеського літературного авангарду в Україні: Автореф. дис.... канд. філол. наук. – К., 2012.
9. *Із поезії* 20-х рр.: Збірник (Бібліотека поета). – К.: Рад. письменник, 1959.
10. *Ільницький О.* Український футуризм. 1914-1930. – Львів: Літопис, 2003.
11. *Кулик І.* Поезії. – К.: Рад. письменник, 1967.
12. *Любімова О.* Українське віршування 80-х – 90-х років XIX століття: Автореф. дис.... канд. філол. наук. – Тернопіль, 2009.
13. *Неврлий М.* Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямах. – К.: Вища школа, 1991.
14. *Семенко М.* Поезії. – К.: Рад. письменник, 1985.
15. *Семенко М.* Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2010.
16. *Українка Леся.* Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1975. – Т. 2.
17. *Український* футуризм: Вибр. сторінки / Уклад. і комент.: М. Сулима. Передм.: І. Удварі. – Ніредьгаза, 1996.
18. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 13: Поетич. переклади та переспіви.
19. *Фрейденберг О.* Система литературного сюжета... Коментарі Н. Брагінської до кн.: *Фрейденберг О.* Миф и литература древности. – М., 1978.
20. *Фрейденберг О.* Вступление к греческому роману // *Диалог.* Карнавал. Хронотоп. – 1995. – № 4 (13).
21. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті.

Отримано 28 березня 2013 р. *м. Київ*