

Питання теоретичні

Надія Гаврилюк

“ВЕРТЕП” ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ ЯК МОДИФІКАЦІЯ ВЕРТЕПНОЇ ДРАМИ

Зіставлено барокову вертепну драму з “Вертепом” Г.Чубая. Досліджено метричну та образно-символічну організацію творів. Ключові слова: модифікація вертепної драми, метрична організація твору.

Nadiya Gavryliuk. “Vertep” by Hryhory Chubay as a modification of vertep drama

The vertep drama of the Baroque period is compared here to “Vertep” by H.Chubay. The author concentrates upon the metrical, figurative and symbolical structure of the above-mentioned works.

Key words: modification of vertep drama, metrical structure.

Вертеп як явище театрального мистецтва та літературної практики постало в українській літературі в добу бароко. “Спільна прикметна риса як українського, так і європейського бароко — тяжіння до контрастів, як формальних (контрастів світла й темряви, яскравих і похмурих тонів, масивних і тендітних форм), так і семантичних — миті й вічності, величі й мізерії, духовності й чуттєвості...” [10, 36-7]. У цей період формальна і змістова концепція творчості виходить з ідеї “впорядкованого різноманіття”. В уяві барокового автора світ постає як злагоджена багаторівнева система, наскрізними образами якої стали книга-енциклопедія (звідси розлогі анотації й коментарі у функції рамки твору) та уявлення про світ як театр.

У вертепі персонажі та просторово-часові характеристики чітко структуровані. При переході від одного ярусу до другого відбувається зміна персонажів і хронотопу. У свідомості ж барокових поетів час невіддільний від поняття ритму. Для прикладу, у Григорія Сковороди читаємо: “Час значить міру руху..., яку давні греки назвали ритм” [17, 101]. Ці слова характеризують барокову епоху, якій властиве загострене відчуття плинності часу, руху. Ю.Віппер у праці “Про різновиди стилю Бароко в західноєвропейських літературах XVII століття” так писав про світовідчуття барокової людини: “Усіх барокових поетів, що інтерпретують тему швидкоплинності часу, вирізняє внутрішній драматизм і емоційна напруга. Стан емоційного збудження й напруги відбивається і на ритмічному малюнку віршів, і в пошуках підвищеної образної експресивності. Говорячи про поетику літературного Бароко, часто згадують про вплив риторики. Проте для багатьох західноєвропейських барокових поетів першої половини століття притаманне й інше: новаторські пошуки засобів виразності, передусім у сфері музики мови, здатних безпосередньо передати звучання емоцій” [4, 147-158]. Специфіка будови того чи того твору значною мірою диктувалася стилем, якого дотримувався автор. Як зазначає польська дослідниця Л.Пщоловська у статті “Дві літератури і дві моделі вірша”, різниця між високим і низьким різновидом літератури виступає особливо яскраво в поезії, оскільки віршові форми (розмір, рима, строфа) — це важливі фактори й найсильніші сигнали стилістичного характеру тексту. Особливо повно розрізнення стилів виявилось в період зрілого та пізнього бароко — XVII-XVIII століття [14, 320-329]. Це твердження цілком правомірне для української літератури того ж часу. Як правило, у творях високого стилю домінуючий розмір — тринадцятискладовий вірш, а максимальне відхилення від припису становить один-два склади. Винятком може бути хіба що творчість Іоана Величковського, де нерівноскладовий вірш підпорядкований прагненню “розкласти форму” на її компоненти. (Див. його “Ехо” чи “Минути”, в

яких блискуче обіграна швидкоплинність часу [3, 320-322]). Навіть шкільна драматургія дуже обережно підходить до нерівноскладовості в інтермедіях, а в основній дії здебільшого її узагалі уникає, хоч бувають і винятки, як, скажімо, анонім XVII ст. “Слово о збуренні пекла”. Такою композицією, за якої перевага надається монометричному віршу, шкільна драма засвідчує свій зв'язок з жанром орації та діалогу, а також належність до високого стилю.

Вертепна драма епохи бароко неоднорідна за своєю структурою, але неоднорідність ця істотно різниться від тієї, що притаманна шкільній драмі (див. праці О.Білецького [2], М.Петрова [11, 469-525; 12, 438-480]).

Розподіл типів вірша в межах неоднорідної структури барокового вертепу продиктовано певною мірою тим, що театр становив образ світу з його небом і землею. Небесний світ подавався в релігійній частині вертепної драми, а земний — у її світській частині. Світ небесний уявлявся як стабільний, тоді як земний сприймався мінливим. Вочевидь таке сприйняття залишило слід і в поезиці вертепу: у релігійній частині зміни ритму не настільки часті й не так яскраво відображені, як у світській частині.

Уявлення про світ як театр дуже давнє. Виникнувши в часи Відродження, воно переходить у добу бароко, у ХХ столітті активізується та відповідно переосмислюється. І в цьому театрі “важлива роль героя і автора, отже, постійні несподівані зміни, смислова перервність, що відбивається і в поезиці” [8, 340-5, 355]. Художні модифікації вертепної структури знаходимо у “Вертепі” Л.Старицької-Черняхівської, А.Любченка [5, 22-24], В.Шевчука, Г.Чубая, С.Жадана. Предметом детальнішого аналізу стане “Вертеп” Григорія Чубая.

Поема “Вертеп”, що була написана в доліввський період, “своєрідно підсумовує творчі пошуки юного поета, а водночас є твором цілком зрілим, ба більше, твором класичного рівня, шедевром” [13, 207]. Зі спогадів знайомих та друзів Г.Чубая відомо, що цей твір був своєрідною візитівкою автора. Поет усвідомлював силу його впливу на слухачів і часто декламував. “Поема “Вертеп” була видана за кордоном, не раз звучала в ефірі радіо “Свобода”. У нас поема з'явилася друком вже у перебудовні часи”, — зауважує В.Басараба [1, 212]. Власне, по-іншому бути не могло. Бо ж поема стала своєрідним звинуваченням світу-балагану Григорієм Чубаєм та спровокувала “погоні” за автором і жорсткі утиски його творчої реалізації. Проте й за таких умов Г.Чубай віднаходив способи самовияву, гуртуючи довкола себе “альтернативну інтелектуальну спільноту” та випускаючи альманах “Скриня”, “зразок радше “авангардового”, ніж “політичного” самвидаву [15, 278]. Аналізуючи особистісні риси творчого почерку Г.Чубая, І.Дзюба в передмові до книжки “Плач Єремії” пише про присутність широкого громадянського поля закоріненості поетичних мотивів, музичність вірша, артистичність голосу, а подекуди й театральність антуражу. “Цими якостями, а особливо органічною пластикою образів він вигідно відрізняється від багатьох поетів молодшого покоління”, — підсумовує автор передмови [6, 10-20].

“Вишуканій, красивій формі, неповторному образному вислову юний поет завжди надавав великого значення. На його переконання, лише органічне поєднання щирого тону з формальною досконалістю могло породити справжню поезію” [7, 6]. Таке поєднання присутнє в поемі Г.Чубая.

“Центральна метафора поеми Чубая — ляльковий вертеп. У контексті поеми це істотний момент: адже на відміну від дійства, розіграного живими виконавцями у костюмах, масках і гримі, ляльки, яких надівають на руку або яких у пізніших маріонеткових вертепах рухають за допомогою ниток, репрезентують зовсім інший аспект містерії реальності і відмінний підхід до неї. Костюми й маски можна принагідно вдягати і скидати, а лялька приречена на одну й ту саму тотожність, видність, на тожсамість постаті. Її костюм є її тілом, а маска її єдиним, отже, “сутнісним обличчям”, — зазначає у статті “П'ять медитацій на плач Єремії” К.Москалець [9, 219-220].

Маріонетка — символ абсолютної залежності, за якої людськість у людині цілковито заперечується, а право бути собою нівелюється. Проти такого бачення особистості й виступає поет у своєму “Вертепі”. До того ж робить це в естетичній площині, за

допомогою образно-символічної та версифікаційної системи підводячи читача до власних міркувань, а не спрощуючи все до дидактичних закликів. Як слушно зауважує О.Хоменко, “для Чубая акцентція на внутрішніх вимірах особистості, на її екзистенційній “тут-і-тепер-присутності” ніколи не ототожнювалась із дезертирством у нехай і віртуальну, але таки конвенційність, у кожній конкретній точці його вербальних матриць залишаючись оприявленням конкретики спротиву” [18].

Спробуємо поглянути на образно-символічний шар поеми “Вертеп” крізь призму метрико-ритмічної організації тексту. Намагатимемось відстежити специфіку твору, зіставивши її з вертепною драмою барокової доби.

У “Вертепі” Григорія Чубая (1968 р.) подане авторське філософсько-узагальнене бачення світу як театру. Але в цьому театрі на відміну від барокового люди беруть на себе певну роль не з власної волі, а під тиском обставин. Саме у зв’язку з цим і виникає асоціація з лялькою-маріонеткою. Світ уже не чітко розмежований, у ньому важко виокремити яруси, складно за масками розрізнити добро і зло. А тому в поемі ми не побачимо поділу на релігійну та світську частини (чи, кажучи загальніше, на високе та низьке), як це спостерігалось в бароковій вертепній драмі.

Що споріднює обидва вертепи, так це ідея часу як виразу руху та ритму. Проте ритм і рух як засаднича категорія світорозуміння по-різному інтерпретуються в поезії бароко та у творчій практиці Г.Чубая кінця 1960-х років.

У період бароко, про що вже мовилося, семантика руху пов’язувалася з плином часу, який своєю чергою трактувався як відносний, та ставилася в залежність від причетності тої чи тої людини або події до високого або низького, релігійного чи світського хронотопу. У межах кожного з них час (а отже, і ритм) плинув за своїми законами. При переході від релігійної частини до світської (у межах якої зміна ритму активізувалася) ритмічні зрушення стають особливо виразні.

Фактично бароковий вертеп — це складне ритмічне утворення, побудоване на основі нерівноскладового силабічного вірша говірного та наспівного типу: віршовані діалоги та канти для релігійної частини; малі фольклорні форми (приказки, прислів’я, прокльони, закликання при торгівлі), віршовані діалоги та пісні народні або ж за моделлю народних для світської частини. До структури світської частини вертепу також залучається проза. Численні ритмічні ходи у вертепній драмі барокового періоду формують складну та розгалужену систему зі своїми закономірностями.

Системність ритмічних змін можна простежити й у “Вертепі” Григорія Чубая. Однак тут рух (і ритм) виступає не як розгорнута структура. В авторській інтерпретації активізується спорідненість слова “вертеп” зі словом “вертіти”. Семантика ж цього дієслова розгортається у площині кружляння. Тому ритмічний лад визначається в поемі Григорія Чубая концептом повтору. Власне, періодичний повтор — це той чинник, який формує структуру авторського вертепу на всіх її рівнях — метрики, ритміки, строфіки, фоніки, символики, відображаючи у відповідно дібраних формах авторську ідею.

Уже на початку першої частини поеми поет за допомогою відповідно дібраної лексики формує “подвійне дно” для відчитування свого твору — офіційно-захопливе й реально-занижене. Маємо своєрідне сусідство високого й низького, унаслідок чого високе постає в іронічному аспекті:

“Наша потужна цивілізація, яка досконало вмє грати в карти і танцювати наймодерніші танці. Наша потужна цивілізація, яка чуває себе інтелектуально вгодованою короною, якщо їй вдається з першого погляду відрізнити картини Пікассо від полотон Рембрандта ван Рейна. Наша потужна цивілізація, яка сьогодні безмежно ошасливлена автоматом для продавання гудзиків...”

Ах, ця безмежно щаслива цивілізація! Яка попри все не забуває про те, що вона є найвищим виявом всесвітнього прогресу, і рухається” [19, 59-70].

Загалом оті публіцистичні формули-кліше про щастя й потужність цивілізації (недарма, мабуть, обрано форму прозової оповіді) були в офіційній ідеології засобом утвердження ідеї про поступ і розвиток. Але фактично йшлося про рух

без жодної якісної зміни. Це чудово розкривається у верлібрі, в який прозовий уривок перетікає за посередництвом епіфори.

Так, саме рухається!	-0-1-3	Дк 3
Пішки. В авто. В катафалку. В трамваї.	⊥UU⊥UU⊥UU⊥U	Д4
І яка, рухаючись, встигає:	2-0-4-1	Акц3
відвідати пивний бар,	1-3-0-	Тк3
напівголосу покритикувати позаочі свого начальника,	2-6-3-1-2-2	Акц5
влаштувати скандал дружині,	2-2-1-1	Дк3
розв'язати два-три кросворди...	2-2-1-1	Дк3
Чуєте?!	⊥UU	Д1
Вона рухається!!!	1-0-3	Дк3
Чуєте?!!	⊥UU	Д1

Ритмічною базою верлібру виступає триіктний дольник. Два з чотирьох рядків цього розміру мають однакоvu синтаксичну будову, що диктує тотожну ритмічну організацію: “влаштувати скандал дружині, розв'язати два-три кросворди”. Інші ж рядки дають варіацію дольникового ритму за рахунок чергування наголошеної групи складів із ненаголошеними. У такий спосіб відображено ідею руху як повтору з частковими видозмінами (“Так, саме рухається – Вона рухається”). Частковий ритмічний повтор спостерігаємо й у рядках дактиля. Ритмічний курсив наприкінці верлібру надає особливої значущості змалюваній картині, а в сукупності з рядком чотиристопного дактиля робить образ художньо виразнішим: “Пішки. В авто. В катафалку. В трамваї. – Чуєте?! – Чуєте?” Побудова верлібру на основі коротких розмірів сприяє створенню ефекту “рваного” ритму, що на рівні підсвідомого передає дисгармонію світу та людської особистості. Поєднання рядків, написаних різними розмірами, найчастіше відбувається на рівні семантичного (рядки 1-2) чи синтаксичного уточнення (рядки 3-7). Таке уточнення може супроводжуватися використанням різних дієслівних форм: “рухається-рухаючись” – див. рядок 1-3. Одинична рима у верлібрі (“трамваї-встигає”) виступає засобом скріпу¹ дактиля й тактовика.

Подальший текст першої частини передає міркування ліричного героя про своє місце в цьому розбалансованому світі. Роздуми подано поєднанням п'ятишестистопного ямба з поодинокими вкрапленнями дольника. Фактично засобом сполучення частин виступає ідея повтору: “Кружляють видава веселі і сумні. – Кружляє світ. Мовчить, як треба крику”. У цьому випадку кружляння виступає синонімом звички й небажання спробувати бодай осмислити ситуацію.

Внутрішній світ героя (і автора) розгортає іншу семантику повтору. Тут повтор слугує засобом гармонізації, наближення до пізнання себе (цілком у бароковому дусі). У формальному вимірі злагодженість виникає за рахунок того, що маємо текст римований, з метричним тлом. Унаслідок цього текст стає урегульованішим. Метрична домінанта в сукупності з римою та звукописом як вагомими мірами повтору у структурі вірша сприяє виникненню враження відносної стабільності. Можливо, така метрична сталість – одна з причин численних алюзій на сакральний текст:

Впаду туди, де безум всьому пастир	U⊥U⊥U⊥U⊥U⊥U	Я5
Й пасе держави, душі і слова.	U⊥U⊥U⊥U⊥UU⊥	Я5
О Боже мій, не дай мені упасти,	U⊥U⊥U⊥U⊥U⊥U	Я5
Бо обертом іде вже голова.	U⊥UUU⊥UUU⊥	Я5

Наприклад, у наведеному уривку маємо виразну паралель із біблійним текстом

¹ Термін “скріп” використовується в широкому значенні – засоби поєднання різнорозмірних частин у поліметричній композиції. Таке тлумачення базується на праці І.Білодіда “Надфразові єдності як елементи тексту у функціональних стилях української мови” (*Мовознавство*. – 1979. – №2).

про доброго Пастиря (див.: Єв. Іоана. 10:11,14-17) [16, 128]. Але сучасний автору світ далекий від християнської моделі, він ближчий за суттю до її протилежності. Невипадково в тексті раз у раз виринає проблема брехні, що маскується під правду (див.: Єв. Мар. 13:6) [16, 64].

Бо вже і дням, і ночам моїм боляче.	UUU1U1UU11UU	Дк4
О Боже мій, спаси і одведи	U1U1U1UUU1	Я5
І від отих лукаво “єсьм” глаголящих,	UUU1U1U1U1UU	Я5
І від отих, набравших в рот води.	UUU1U1U1U1	Я5

Відбувається підміна цінностей, унаслідок чого закономірно виникає проблема творення кумирів та ідолопоклонства, що знову ж таки йде в розріз із заповідями. Рельєфно дух часу проступає в символі “язиків, танцюючих стриптиз”. Маємо дуже виразну алюзію на день П’ятдесятниці, де вогненні язики були знаком Святого Духу, після зішесття якого апостоли почали говорити різними мовами, наverting людей до Бога (див.: Діяння 2:3-4) [16, 148]. Однак у цьому контексті дух і його вияви в різних мовах (способах ідеологічного впливу) – це дикі видива, маскаради. Як тут не згадати: “Не кожному духові вірте...” (див.: І Йоана 4:1) [16, 298].

Посиленню відповідного естетичного ефекту сприяє багата рима та звукова інструментовка: “пастир – пасе – упасти; бо вже – Боже – боляче”. Крім того, контексти виявляються через відповідну дібрану лексику.

Затьмила голови тупі лакузоманія,	U1U1UUU1UUU1UU	Я6
Пофіміамлять і чекають, хто подасть,	UUU1UUU1UUU1	Я6
І душу кожен з них, неначе мантию,	U1U1UUU1U1UU	Я5
Перешива по-модньому “под власть”.	UUU1U1UUU1	Я5

Приміром, епітети “тупі”, “лакузоманія” виявляють авторське бачення проблеми, висловлене прямо; а вираз “лукаво “єсьм” глаголящих” подає погляд автора з-під маски високого стилю, внаслідок чого виникає сатиричний ефект. Русизм “под власть” використовується поетом для відтворення чужого/чужомовного простору існування, з яким асоціюється імперське панування. Згадка про мантию як знак влади виглядає тут органічно. Пристосуванство загрожує людині втратою влади над власною душею, втратою власного обличчя. А тому в мислячій особистості зринає питання:

Як жить мені, якщо я ще людина,	U1U1U1UUU1U	Я5
Якщо мені від себе не втекти?	U1U1U1UUU1	Я5

Якщо і дням, і ночам моїм боляче.	U1U1U1UU11UU	Дк5
О Боже мій, спаси і одведи	U1U1U1UUU1U	Я5
І від отих лукаво “єсьм” глаголящих,	UUU1U1UUU1UU	Я5
І від отих, набравших в рот води.	UUU1U1U1U1	Я5

В уривках, що повторюються, рядок дольника поєднується з п’ятистопним ямбом римою “боляче-глаголящих”.

У прозовому фрагменті, яким розпочато другу частину, основні наступні фрази: “А вулиця уся – суцільна втеча; всі біжать; всі тікають”. Остання з перелічених форм – це ланка між прозою та віршем у цьому епізоді поеми:

Хто від себе, хто до себе, хто від когось, хто до когось, хто ні від кого, хто ні до кого. І разом всі втікають від дощу...

Так щодня: в суєті, в круговерті годин	UUUUUUUUUUUU	Ан4
люди втікають від себе й до себе,	UUUUUUUUUU	Д4
втікають до книг, до дружин, до картин,	UUUUUUUUUU	Ам4
втікають під воду, під землю, на небо...	UUUUUUUUUU	Ам4
в кашкети, в манжети, в комоди і шорти;	UUUUUUUUUU	Ам4
від чорта до Бога,	UUUUUU	Ам2
від Бога до чорта,	UUUUUU	Ам2
із ночі до ночі	UUUUUU	Ам2
із рання до рання.	UUUUUU	Ам2
втікають у крик, утікають в мовчання,	UUUUUUUUUU	Ам4
втікають в чекання, в безсоння, в прогнози,	UUUUUUUUUU	Ам4
втікають у сміх, у мовчання, у сльози...	UUUUUUUUUU	Ам4

Перехід від трискладника зі змінною анакрузою до рядків п'ятистопного ямба, що ним укладено дві наступні строфи, відбувається за допомогою анафори:

Втікають під карнизи, під погони	UUUUUUUUUU	Я5
Під ліжка, в бомбосховища, в закон.	UUUUUUUUU	Я5
Не розбереш, де втеча, де погоня	UUUUUUUUUU	Я5
І до яких молитися ікон?	UUUUUUUUU	Я5

Завершальна строфа цієї частини лексично, а частково й метрично повторює першу (початкові чотири рядки тотожні). Обидві написані трискладником зі змінною анакрузою, в якому переважають рядки амфібрахія. У першій строфі поміж довгих рядків використовуються двостопні короткі рядки. Такими рядками закінчується остання строфа другої частини.

І щодня: в суєті, в круговерті годин	UUUUUUUUUU	Ан4
люди втікають від себе й до себе,	UUUUUUUUUU	Д4
втікають до книг, до дружин, до картин,	UUUUUUUUUU	Ам4
втікають під воду, під землю, на небо...	UUUUUUUUUU	Ам4
Втікають у подвиг, у лють, у провину.	UUUUUUUUUU	Ам4
Додому.	UU	Ам1
До Криму.	UU	Ам1
В кафе.	UU	Я1
В домовину.	UUUU	Х2

У третій частині поеми (наскрізно віршованій) відлунює цитована вище строфа п'ятистопного ямба з мотивом утечі та погоні. Як зазначає Я.Поліщук, цей прикметний мотив у поемі з'являється не вперше (для прикладу згадується "Балада про втечу" [13, 208]); можна сюди долучити й вірш "Ой дивні та предивні" з такими рядками: "А за мною услід секретар / райкому / партії... Я втікаю. Втікає нація" [19, 42]. У названому вірші наявний мотив індивідуальної та суспільної втечі, бачимо "розбивку" рядка, подібну до тієї, що наявна у третій частині поеми "Вертеп".

Перша та остання строфи третьої частини "Вертепу" формують метричне обрамлення:

Все втечі та втечі. Погоні та втечі.	UUUUUUUUUU	Ам4
А потім — до світу від карт, і від зречень...	UUUUUUUUUU	Ам4
А світові — голо!	UUUUUU	Ам2
А світові — босо!	UUUUUU	Ам2
Тиради.	UU	Ам1

Укази.	U <u>U</u> U	Am1
Промови.	U <u>U</u> U	Am1
Доноси.	U <u>U</u> U	Am1

Порівняймо першу строфу із завершальною строфою цієї частини:

Для світу — тираду!	U <u>U</u> UU <u>U</u>	Am2
Для світу — доноси!	U <u>U</u> UU <u>U</u>	Am2
А світові — голо!	U <u>U</u> UU <u>U</u>	Am2
А світові — босо!	U <u>U</u> UU <u>U</u>	Am2

Подібну метричну рамку ми спостерігали в попередньому розділі. У першій частині поеми обрамлення такого типу охоплювало частину віршованого уривка.

Переважну більшість третьої частини укладено одностопними трискладниками з окремими вкрапленнями хоревів/ямбів такої ж стопності. Така будова не тільки відтворює “рваний” ритм, а й формує ефект декламаційності, що особливо виразнюється поділом слова на склади в сукупності з enjambeman’ом:

Боги.	<u>U</u>	X1
Півбоги.	U <u>U</u>	Am1
Парт-органі-зації!	U <u>U</u>	Я1
...Гроші.	UU <u>U</u> UU	X2
Отрути.	<u>U</u>	X1
Вина.	U <u>U</u>	Am1
Єлеї.	U <u>U</u>	Am1
Гробниці єгипетські	U <u>U</u> UU <u>U</u> UU	Am2
І	U	
Мавзолеї!	UU <u>U</u>	Д2

Четверта частина, як і попередня, не містить прозових уривків. Її написано поєднанням п’яти-шестистопного ямба. Монометрична структура розгортає авторські міркування про світ диктатури (згадаймо фінал попередньої частини: “Для світу — тираду!...”). Отже, перехід від однієї частини до другої має винятково семантичний характер, скріп між двостопним амфібрахієм і п’ятистопним ямбом відбувається без допомоги формальних засобів. Повтор окремих слів, словосполучень і речень для цього розділу залишається структурним принципом.

Диктатори, диктатори, диктатори —	U <u>U</u> UUUU <u>U</u> UUUU <u>U</u> UU	Я5
Погоничі великі: “Цоб-цабе”.	UUUU <u>U</u> UU <u>U</u> UU <u>U</u>	Я5
Диктатори, диктатори, диктатори	U <u>U</u> UUUU <u>U</u> UUUU <u>U</u> UU	Я5
щодня диктують світові себе.	U <u>U</u> UU <u>U</u> UUUU <u>U</u>	Я5

У наведених рядках зринає ідея пастиря та стада в антихристиянському сенсі подібно до того, що спостерігалось в першій главі. Підміна цінностей, брехні та правди (те, що визначається як перефарбовування світу), маска — визначальні форми існування суспільства. Людей позбавлено права голосу (згадаймо втечу в мовчання, на якій особливо наголошується у другій частині), більш того, права на самостійне мислення. Хто зважається на протистояння системі, не стає бездумним членом “отари”, проголошується ворогом народу. Таке становище наштовхує ліричного героя, за яким стоїть автор, на роздуми, подані в п’ятій частині поеми “Вертеп”, в якій поет спонукає читачів до широких літературних асоціацій. Філософський вимір поглиблюється шляхом використання мотиву про мандрівника з іншої планети (нагадує “Маленького принца” Сент-Екзюпері). Залучення цього мотиву дає “погляд збоку”,

тобто узагальнено-об'єктивне бачення ситуації. Крім того, це тема двійництва, широко розроблена у світовій літературі (та й у творах Г.Чубая звучить неодноразово). Вона заявлена у “Вертепі” в образі “знайомого тихого чоловічка”. Персонаж-спокусник може розглядатися як зовнішній щодо головного героя, а може тлумачитися як частина його власної душі. Цікаво, що поява цього “тихого чоловіка” виявляє себе й на метричному рівні. Перша його репліка починається п'ятиіктним акцентним віршем, хоча далі йде ямб — метрична домінанта віршової частини глави у двох різновидах — п'ятистопстопний і шестистопний.

... в мою кімнату тихо уступив	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u>	Я5
один знайомий тихий чоловічок.	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u>	Я5
— Здорово, приятелю, то як тепер живеш?	1-1-4-1-1-	Акц5
Я чув сливеш писатилем великим? —	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u>	Я5
Єхидна усмішка, мов колесо криве,	U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u>	Я6
перекотилася його іконним ликом.	UUU <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u>	Я6

Імітований іконний лик вимагає відповідної імітації високого стилю. Звідси посилання на заповідь блаженства нового часу: “Блажен, / хто їсть тоді, коли захоче їсти” — “Блажен, хто їсть тоді, коли захоче!” Фактично перед читачем постає апофеоз бездумної споживацької психології, яка зазнає нищівної критики у “Вертепі” в цілому та у прозовому вступі до п'ятої частини:

“Планету цю зовуть отут Земля. І населя її силенна сила ходячих шлунків п'ющих і жуючих. Які лише жують, лише ковтають. Лише ковтають і жують, і більш нічого. Ковтають пудинги, котлети, ноти, вірші, ковтають істини, ковтають цілі нації, і одні одного їдять, й самі себе...”

Прозова частина п'ятої глави відрізняється від подібних елементів інших частин тим, що до її складу залучаються поодинокі рими. Крім “земля-населя” з наведеного вище тексту, маємо такі римовані пари, як “гіркотою-собою; одвертим-твердо”: “Кажу я з гіркотою: цей світ — вертеп. І, мабуть, щонайважче — у ньому залишатися собою... з лицем одвертим твердо йти на кін”.

Заключна частина сполучається з попереднім текстом у площині семантики. Усі обставини, що зводять людину до тваринного рівня, однозначно асоціюються з семантикою ночі, п'їтьми. Невипадково тихенький чоловічок з'являється з настанням ночі та йде в темряву. Безпросвітну ніч змальовано й у фіналі “Вертепу” Г.Чубая.

А ніч попереду й позаду...	U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u>	Я4
Ми йдем. Вперед а чи назад?	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u>	Я4
Парадоксальна суть парадів,	UUU <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u>	Я4
І замість правди — сто півправд.	U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u>	Я4

Питальні та окличні речення, на які так багата фінальна частина поеми, мають виразно риторичний характер. А згадки про богів, про підмальовану правду, про паради — пуант усієї оповіді, концентрація всіх основних образів-символів. Це крик людини, яка, попри все, залишається людиною:

Тоді аж вибухне грозою	U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u>	Я4
прокльон, зневіра й каяття:	U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u>	Я4
— Та ми ж прийшли до мезозою	U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u>	Я4
Замість ясного майбуття!	U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u> U <u>U</u>	Я4

Але відгук спільноти на цей крик доволі млявий. Він подається автором у прозовій

формі. Якщо в першій главі “Вертепу” повтори у прозовій частині натякають на публіцистичний стиль, то в завершальній на це вказується прямо. Перехід від чотиристопного ямба, що ним написано віршовий фрагмент розділу (останній рядок із переакцентуацією першої стопи), до прози здійснюється за допомогою анафори:

Тоді як наша цивілізація спала й дивилася блаженні сні... — от тоді я виніс її вирок.

Цивілізація цього не бачила у своєму блаженному сні. Вона лише вранці прочитала в газеті, що я її зневажаю, і висловила принагідно кілька цікавих думок...

А потім цивілізація взяла мою поему і на своїх всепоїдаючих зубиськах довго хрумтіла епітетами і метафорами, довго ображалась і жувала, жувала, жувала, доки не з’їла всю до крапки.

І пішла, блаженно погикуючи,
запивати її
пивом.

2-1-2-3	Дк3
UUUUU	Ан2
U	Х1

Перед нами той самий тип поліметричної структури, що спостерігався на початку поеми — поєднання прози, верлібру та класичного силабо-тонічного вірша. Отже, маємо не тільки змістовий повтор (образ цивілізації, що чувається вгдованою твариною), а й формальний. Так формується найбільша структурна рамка “Вертепу”. Вона охоплює дрібніші обрамлення, розпорошені в розділах поеми, та є найбільш промовистим знаком часу. Усі спроби докритатися до суспільства приречені на невдачу, життя йде звичним шляхом. Коло замикається.

Розглянувши поему Григорія Чубая, можна констатувати нерозмежованість оповіді на високе й низьке, їх взаємооберненість, яка досягається за допомогою біблійних алюзій (центральна з яких — пастир і отара) і відповідно дібраної лексично-стилістичної організації. Маска, маріонетка — головна символіка, що розгортається впродовж поеми на різних рівнях. Цьому розгортанню сприяє й акцентування основних моментів оповіді шляхом різного типу повторів. Повтори — основний засіб, що поєднує елементи поліметричної композиції в єдине художнє ціле. Вони ж символізують циклічність. Але якщо в бароковій естетиці коло асоціювалося з Богом і вічністю, то тут ідеться про незмінність суспільного порядку, тупцювання на місці. У такий спосіб форма твору увиразнює художню ідею автора. Узагальнимо наші спостереження над формою у вигляді таблиці.

Загальний індекс розмірів у поемі “Вертеп” Грицька Чубая

<i>Верлібр</i> 13 рядків, з них	<i>Римований вірш</i>
Д4 – 1 Д1 – 2	Д4 – 3; Д2 – 6; Д1 – 3 <i>загалом у поемі 15 рядків дактиля</i>
Дк3 – 5 Тк3 – 1	Дк4 – 1; Дк5 – 1 <i>загалом у поемі 7 рядків дольника</i> Тк4 – 2; Тк5 – 1 <i>загалом у поемі 4 рядки тактовика</i>
Акц5 – 1 Акц3 – 1	у римованому вірші акцентного вірша немає <i>загалом у поемі 2 рядки акцентного вірша</i>
Ан2 – 1	Ан1 – 4; Ан4 – 2 <i>загалом у поемі 7 рядків анапеста</i>
Х1 – 1	Х1 – 6; Х2 – 1 <i>загалом у поемі 8 рядків хорею</i>
<i>Проза</i> 42 рядки	Ам4 – 19; Ам2 – 18; Ам1 – 20 <i>загалом 57 рядків</i> Я4 – 28; Я2 – 1; Я1 – 5; Я5 – 70; Я6 – 14 <i>загалом 104 рядки</i>

Поема “Вертеп” Григорія Чубая — поліметрична конструкція типу прозіметр. Проза наявна в чотирьох із шести розділів, в одному з прозових уривків спостерігаються поодинокі рими. Серед віршових метрів домінує ямб, найактивніше

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

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

ЛІТЕРАТУРА

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

Оксана Кудряшова

МЕТРИКО-СТРОФІЧНІ МОДЕЛІ ЯМБА В ПОЕЗІЇ СТАРШИХ СИМВОЛІСТІВ

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

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