

реабілітуючи героя в очах читачів і частково пояснюючи мотиви та причини його вчинків.

Суперечливість почуттів, що їх викликає автор і герой повісті (гнів — жалість, погорда — жаль; осуд, звинувачення — виправдання) зберігається, аж поки читач не перегорне останньої сторінки книжки, більше того — вона зберігається й у самому тексті, притаманна героям твору. “Роздвоєність” емоцій та їхній антагонізм зникають лише після заключної фрази, підкоряючись закону естетичної реакції, коли “афект, що розвивається в двох протилежних напрямках, на завершальній точці, ніби в короткому замиканні, знаходить своє знищення”<sup>14</sup>.

Якщо припустити, що обрамлений текст — це щира сповідь письменника (який, хоч і розкаюється та сам виносить собі вирок, але, усвідомлюючи свою гріховність, намагається “реабілітуватися”, обілити себе і перед самим собою, і перед читачем), то звернення саме до діалогічної побудови “післямови” (де “мадам”, хоча й виступає як “потерпіла сторона”, але все ж таки вибачила й обожнює Йодзо) підтверджує думку про те, що сповідь передбачає совісну, але слабку, можливо, знівечену, але все ж таки в цілому радше гарну, аніж погану людину<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Там само. — С. 139.

<sup>15</sup> Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. — СПб., 1999. — С. 58.

## Андрій Підпалій

### ОСОБЛИВОСТІ ФОРМИ ВІРША В ПРОЗІ В МОДЕРНІСТИЧНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

В українській літературі ХХ ст. жанр вірша в прозі став надзвичайно вагомим. Особливо він розвинувся в творчості модерністичних поетів. Але в українському літературознавстві практично нема праць, в яких ґрунтовно досліджувалось і аналізувалось функціонування даної форми в українській поезії. Існує кілька праць у російському літературознавстві на матеріалі російської поезії.

Питання визначення терміна “вірш у прозі” доволі заплутане, бо є, принаймні, чотири поширені назви пов’язаних з цим понять: *прозовірш*, *метрична проза*, *ритмізована проза* і *вірш у прозі*.

Першому термінові дає визначення С. І. Кормілов: “Літератори ХVІІ—ХІХ століть усвідомлювали метричну прозу то як вірш, то як особливу прозу — і тому допустимо використовувати до всієї метризованої прози (того періоду) термін “прозовірш”<sup>1</sup>. “Ідеальна модель прозовірша — це безперервна послідовність правильних стоп, які не потребують додаткового членування”<sup>2</sup>.

Зрештою, проза на основі метру підпадає під попереднє визначення лише з одним застереженням: коли вона усвідомлюється автором як прозовірш, то віршований текст є власне прозовіршем, а коли — як метрична проза (саме як проза в інтенційному прагненні автора), то є метризованою прозою (звісно, ведемо мову лише про літературно-художні тексти).

---

<sup>1</sup> Кормілов С. Маргинальные системы русского стихосложения. — М., 1995. — С.91.

<sup>2</sup> Кормілов С. Русская метризованая проза (прозостих) конца ХVІІІ—ХІХ века // Рус. литература. — 1990. — №4. — С.33.

*Щодо терміна ритмічна проза є два підходи.* Перший — це проза, вибудована на принципі утворення ритму за різними фонетичними ознаками, як метричними, так й іншими. Друга — це ритмічна проза в розумінні В. Жирмунського, в основі якої художнє впорядкування синтаксичних груп, синтаксичний паралелізм, що є найсуттєвішим чинником і породжує тонічний паралелізм синтагм<sup>3</sup> (застережу: в часи Жирмунського терміна “тонічний вірш” ще не існувало).

Можна теж сказати, що терміном ритмічна проза визначається прозовий текст, який має усталений, але водночас не надто строгий ритмічний принцип. Це може бути, наприклад, не проведений послідовно силабо-тонічний принцип, який, однак, не дозволяє тексту перетворитися на строгий вірш; у першу чергу йдеться про фонетичне оформлення закінчення рядка. Так і текст, записаний прозою, організований за тонічним, або навіть верлібровим принципом (про це далі), або ж за принципом художнього упорядкування синтаксису (перш за все синтаксичний паралелізм).

С. І. Кормілов характеризує ритмічну прозу як виключно літературне явище, що в звичайній художній мові не зустрічається ніколи: це явище, пов'язане лише з мистецтвом<sup>4</sup>. Всі дослідники підкреслювали високу емоційність ритмічної прози.

Як вже зазначалось, існує ще термін “вірш у прозі” (далі скорочено ВуП). Цей термін з'являється для позначення прозового, побудованого на певній ритмічній основі високоемоційного, антипозитивістського невеликого художнього твору, який характеризується часто внутрішнім монологом (Н. І. Балашов)<sup>5</sup>. Отже, впадає у вічі розмежування прозовірша та ритмічної прози як понять, що вказують на певні ритмічні ознаки. Відбувається хронологічне розмежування, ВуП виникає в середині ХІХ століття як антипозитивістська, а згодом і модерністична форма.

Н.І.Балашов вважає Алоїзіуса Бертрана, французького поета-романтика, винахідником даної форми, в якій “поетичність” та нові мовні можливості для створення образів стали провідними ознаками. Характерну для ВуП монологічність дослідник виводить із внутрішнього монологу в творах російської прози (І.Тургенєв, Л.Толстой).

Отже, будемо користуватись терміном ВуП для позначення прозового явища, в якому існують не лише відповідні ритмічні чи синтаксичні ознаки, а й такого, що має характеристику антипозитивістської, модерністичної форми і є можливою ознакою внутрішнього монологу.

Дослідник ритму прози М.М.Гіршман чітко відмежовував ритмічну прозу від звичайної. В ритмічній прозі домінує постійно один ритм, для неї характерне використання одного генералізуючого принципу побудови ритму, а для звичайної — суміш ритмів у різних ділянках, для яких характерні різні образно-композиційні завдання. Як зазначає М.М.Гіршман, “в прозі кожен наступний крок ритмічного руху не визначається попереднім на кожній новій сходинці цього руху, але визначається при цьому разом з принциповою незамінністю кожного слова в межах даного цілого”<sup>6</sup>. Це характерно для прози, але віршеві в прозі властива відповідна ритмічна визначеність, яка може зумовлюватись навіть не попереднім словом, але сукупністю попередніх слів.

<sup>3</sup> Жирмунский В. О ритмической прозе. Теория стиха. — Л., 1975.

<sup>4</sup> Кормілов С. Русская метризованная проза (прозостих) конца XVIII—XIX века // Рус. литература. — 1990. — №4. — С.41.

<sup>5</sup> Див.: Балашов Н.И. Алоизиус Бертран и рождение стихотворения в прозе // Бертран А. Гаспар из тьмы. — М., 1981. — С.270-295; Балашов Н.И. Стиль ритмической прозы Тургенева в свете автопереводов // IX международный съезд славистов. — М., 1983. — С.133-153.

<sup>6</sup> Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. — М., 1982 — С.280.

Фактори, на яких будується ритміка ВуП, є різними. Це може бути: силаботоніка (навіть дольники, за Корміловим), тоніка, де використовується прийнятна тонічна співмірність синтагм (“тактовий принцип”, за Балашовим). Практика української поезії показує, що існує також “верлібровий” принцип побудови ритмічної прози, де ритмічність будується на “прозовому” кореспондуванні виділених пунктуаційно рядів, записаних прозою. У “верлібровому” ВуП, на відміну від решти типів, зберігається кореспондування рядів (SIC!), хоча воно і не є настільки чітко виявленим, як у верлібрі, через відсутність великої паузи кінця рядка. Варто згадати в цьому контексті тезу Жирмунського про синтаксичний паралелізм у ритмічній прозі, де зберігається, на мою думку, як наслідок синтаксичного паралелізму, кореспондування.

Можна сказати, що “верлібровий” ВуП зберігає головну ознаку своєї “генетичної” форми як різновид ритмічної прози. Це вирізняє “верлібровий” ВуП серед інших типів даної форми, де “ритмічна проза є прозою через відсутність формотвірного прирівнювання мовних відрізків”<sup>7</sup>. Отже, “верлібровий” ВуП, а почасти це справедливо й щодо тонічного (тактовикового) принципу побудови ВуП, завдяки тонічному фактору в синтагмах, більшою чи меншою мірою порушили попередній принцип утворення ритмічної прози (“рядкова”, а не стопна, послідовність). Через відсутність виокремлення рядків (сегментації) інтонаційна пауза в кінці “рядка” – не є достатньо великою для чіткого оформлення кінця рядка. Тому суміщається прозовість і віршованість у даних типах ВуП.

ВуП – форма, яка балансує між прозою і віршем. Відсутність строгої ритмічної чіткості – характерна риса даної форми. Прозова нерегламентованість наступного попереднім співіснує майже з усіма факторами, необхідними для побудови строгого вірша, і це стає визначальною рисою даної форми. Питання, чи є ВуП віршем чи прозою, зрештою, не найважливіше: суть полягає в тому, що ця форма, в якій існують ознаки одного та другого, дозволяє практично необмежену формальну свободу для витворення складних поетичних образів. Отже, ВуП є вільною формою щодо регламентованості вірша і нерегламентованості прози.

Подам для аналізу кілька ВуП представників різних поколінь модернізму. Спочатку буде приклад з Богдана Бойчука, члена “Нью-Йоркської групи”. Цікаво й те, що в його творі поєднано ВуП із традиційним віршем<sup>8</sup>.

Наводжу аналіз, за Жирмунським, синтаксичного паралелізму у творі Богдана Бойчука:

(A1) ми розсунули роки, (a1) що висли поміж нами, (A2) і наблизились до себе у Villesavin: (A3) в просторах стайнях їхали галопом крізь стіну карети, (b1) дишлями вперед, (b2) без коней, (a2) що давно загрузли в землю; (B1) я виводив з давнини дівчат, (c1) які ламали льон на терлицях, (c2) а на устах ламали сміх; (B2) там я відтворив тебе: (c3) якою ти колись була, (d1) схилена на прялку, (d2) пропускаючи крізь пальці нитку; (C1) на старих каструлях (e1) ще темніли плями твого дотику, (C2) а піч, з широкими тяжкими стегнами, (e2) чорніла, журячись відсутністю жінок; (C3) кругом перепліталися дерева і кущі, (f1) як наші невиразні спомини про нас

(B3) тут за тебе випив

розпашіле літо,

(B4) тут я задихнувся

тіла твого квітами

Чітко визначаються синтаксичні паралелізми та синтаксичні переплетення.

<sup>7</sup> Там само. – С. 268.

<sup>8</sup> Бойчук Б. Вірші вибрані й передостанні. – Нью-Йорк, 1983. – С.118.

Зроблю аналіз у можливих “тонічних віршах”:

1. ми розсунули роки, 2-3-
2. що висли поміж нами, 2-2-1
3. і наблизились до себе у Villesavin: 2-3-5-
4. в просторих стайнях 1-1-1
5. їхали галопом -3-1
6. крізь стіну карети, 2-1-1
7. дишлями вперед, -3-
8. без коней, 1-1
9. що давно загрузли в землю; 2-1-1-1
10. я виводив з давнини дівчат, 2-3-1-
11. які ламали льон на терлицях, 3-1-1-2
12. а на устах ламали сміх; 3-1-1-
13. там я відтворив тебе: -3-1-
14. якою ти колись була, 3-1-1
15. схилена на прялку, -3-1
16. пропускаючи крізь пальці нитку; 2-3-1-1
17. на старих каструлях 2-1-1
18. ще темніли плями твого дотику, 2-1-2-0-2
19. а піч, 1-
20. з широкими тяжкими стегнами, 1-3-1-2
21. чорніла, 1-1
22. журичись відсутністю жінок; -3-3-
23. кругом перепліталися дерева і кущі, 1-3-3-3-
24. як наші невиразні спомини про нас 1-3-1-3-

На початку домінує по два наголоси у синтагмах, далі три, а потім чотири. Анакрузи спочатку, головно, — анапестичні, далі в анакрузі по три ненаголошених склади, потім знов домінують анапестичні, а в кінці — ямбічні. Клазули: в одинадцяти випадках — жіночі, в десятих — чоловічі (зазначу, вони незмінні у трьох кінцевих синтагмах), в трьох — дактилічні.

Далі я покажу протяжну послідовність міжкіткових інтервалів у всьому періоді: 2-3-2-2-3-3-5-1-1-1-3-3-1-1-3-1-1-3-3-1-1-5-1-1-0-3-1-3-1-1-3-3-1-3-1-3-1-2-0-3-1-3-1-3-1-1-3-3-1-3-3-1-3-1-3-

Як зазначає С.І.Кормілов про визначення типу ритмічної прози, “не варто називати ритм ямбічним, анапестичним тощо, а лише кількісно складовим: зачин скоро забувається, також перебої змінюють початкову каденцію”<sup>9</sup>, ритм через свою протяжність, втрачає чітку стопність, тому визначається тільки в анакрузі періоду, бо стопність губиться далі<sup>10</sup>, і тому важливим для визначення форми є домінуючий міжкітковий інтервал. В нашому випадку анакруза вказує на анапест, він зрештою підтримується на початку, далі переходить на двоскладовик, який змішується з чотирискладовиком. Дослідник зазначає, що можуть бути як стягнення, так і нарощення, але не більше ніж на один склад. Хоча тут це не цілком спрацьовує, але “розкидання” міжкіткових інтервалів майже вкладається, за показаною анакрузою типом стопи, в межах одного складу.

Далі наведу приклад (уривок) зі збірки “Без Іспанії” Юрія Тарнавського<sup>11</sup>:

(A1)(a1) Я був розлитий на горі. (a2) Гора була розлита на простиралах. (b1) Мої ноги були розлиті на простиралах. (b2) Мої ноги були розлиті на моїм

<sup>9</sup> Кормілов С. И. Русская метризованная проза (прозостих) конца XVIII- XIX века. – Русская литература. – 1990. – №4. – С.34.

<sup>10</sup> Кормілов С. И. Маргинальные системы русского стихосложения. – М., 1995. – С.90.

<sup>11</sup> Тарнавський Ю. Без нічого. – К., 1991. – С.75.

шлунку. (c1) Мій шлунок був розлитий на простиралах. (b3) Мій шлунок був розлитий на моїх ногах. (c2) Мій шлунок був розлитий на горі. (d1) Краї розлитих простирал сягали моїх ніг. (d2) Краї розлитих простирал сягали мого шлунка. (e1) Мій шлунок сягав країв простирал. (f1\b4) Мій розлитий шлунок сягав країв моїх пальців, розлитих на простиралах. (f2\b5) Мої розлиті пальці сягали країв простирал, розлитих на моїх ногах. (f5\b6) Мої розлиті пальці сягали мене, розлитого на простиралах. (g1\b7) Мої розлиті пальці не могли досягнути мене, розлитого на простиралах. (g2\h1) Мої розлиті пальці не могли досягнути країв простирал, на яких я був розлитий. (k1\l1) Я не міг досягнути себе на простиралах, на яких я був розлитий...

Синтаксичний паралелізм майже повний, змінюється він дуже повільно, наче переливаючись. І, змішуючись, витворює нові паралельні конструкції. Очевидним є майже суцільний ізоколон, що змінюється у наступному реченні лише однією або кількома лексемами. Ці лексеми заступають одна одну через зміну свого членства в реченні. Доповнюється це все лексичним та ритмічним паралелізмом та суміщенням.

1. Я був розлитий на горі. 1-1-3-
  2. Гора була розлита на простиралах. 1-1-1-4-1
  3. Мої ноги були розлиті на простиралах. 1-2-1-3-0-1
  4. Мої ноги були розлиті на моїм шлунку. 1-3-4-1
  5. Мій шлунок був розлитий на простиралах. 1-3-3-1
  6. Мій шлунок був розлитий на моїх ногах. 1-3-3-1-
  7. Мій шлунок був розлитий на горі. 1-3-3-
  8. Краї розлитих простирал сягали моїх ніг. 1-1-3-1-2-0-
  9. Краї розлитих простирал сягали мого шлунка. 1-1-3-1-2-0-1
  10. Мій шлунок сягав країв простирал. 1-1-2-1-2-
  11. Мій розлитий шлунок сягав країв моїх пальців, 2-1-2-1-2-
  12. розлитих на простиралах. 1-4-1
  13. Мої розлиті пальці сягали країв простирал, 1-1-1-2-2-2-
  14. розлитих на моїх ногах. 1-3-1-
  15. Мої розлиті пальці сягали мене, 1-1-1- 2-2-
  16. розлитого на простиралах. 1-5-1
  17. Мої розлиті пальці не могли досягнути мене, 1-1-1-3-2-2-
  18. розлитого на простиралах. 1-5-1
  19. Мої розлиті пальці не могли досягнути країв простирал, 1-1-1-3-2-2-2-
  20. на яких я був розлитий. 2-1-1-1
  21. Я не міг досягнути себе на простиралах, 2-2-2-3-1
  22. на яких я був розлитий 2-1-1-1
- 1-1-3-1-1-1-4-2-2-1-3-0-2-3-4-2-3-4-2-3-3-1-1-3-3-1-1-3-1-1-2-0-1-1-3-1-2-0-2-1-2-1-2-2-1-2-1-2-1-4-2-1-1-2-2-2-1-3-1-1-1-1-2-2-1-1-5-1-1-1-1-3-2-2-2-1-1-1-3-2-2-2-1-5-2-1-1-3-2-2-2-2-2-2-3-3-1-1-1

Майже всюди зберігається ямбічна анакруза, лише в останніх трьох синтагмах анапестова. В одинадцяти випадках чоловіча клаузула, в одинадцяти — жіноча. Розгорнуті анафори, епіфори. В синтагмах домінує триктовий інтервал. Через практично суцільний паралелізм синтаксичний та широкий лексичний утворюється чіткий ритмічний паралелізм.

Послідовний ритмічний аналіз міжктових інтервалів свідчить про домінування односкладового інтервалу між іктами, чітке згрупування дво-, три- складових інтервалів між іктами. Засвідчується ритмічний паралелізм.

Варто, підсумовуючи аналіз даного ВуП, подати співзвучну цитату з праці М.Гіршмана: “В побудові тексту проглядається єдиний організуючий принцип: слідуючи один за одним елементи співвідносяться як подібні, споріднено об’єднані

і водночас ті, що протистоять одне одному, як те ж саме, та водночас протилежне”<sup>12</sup>.

Ще один цікавий приклад, але вже поета Київської школи, Станіслава Вишенського<sup>13</sup>:

(А1) Полювання на оголеного — переконання природи: (В1) вона, (f1) вирощуючи вроду, (d1) чинить розп’яття обернених назад. (В2) Вона — золота оболонка Творця (d2) і має оголеного (b1) за реставратора просторів, (b2) за втілення притаманних Творцеві таємниць; (В3)(d3) не наслідує вона, (f2) будучи оболонкою, й поета, допоки для нього голизна — змова мою самоту відбивати, свічадо, де відображення у всіх позах, на всіх хрестах — цнотливе й незодягуване. (А2) А розбити свічадо — написано на роду.

Синтаксичний паралелізм не настільки повний, як у попередньому випадку, але він все ж присутній. Майже анафоричне використання лексеми “вона” створює певну повторюваність. Далі подам міжкітковий аналіз синтагм:

1. Полювання на оголеного — 2-3-3
2. переконання природи: 3-2-1
3. вона, 1-
4. вирощуючи вроду, 1-3-1
5. чинить розп’яття обернених назад. -2-2-3-
6. Вона — 1-
7. золота оболонка Творця 2-2-2-
8. і має оголеного 1-1-3
9. за реставратора просторів, 3-3-1
10. за втілення притаманних Творцеві таємниць; 1-4-2-3-
11. не наслідує вона, 2-3-
12. будучи оболонкою, -3-2
13. й поета, 1-1
14. допоки для нього голизна — 1-2-3-
15. змова мою самоту відбивати, -2-2-2-1
16. свічадо, 1-1
17. де відображення у всіх позах, 3-3-0-1
18. на всіх хрестах — 1-1-
19. цнотливе й незодягуване. 1-3-3
20. А розбити свічадо — 2-2-1
21. написано на роду. 1-4-

Міжіткові інтервали показують таку кількість іктів у синтагмах: по одному 4, по два 11, по три 2, по чотири 4. Зазначу, що в принципі одна синтагма (10) могла б розпастися на дві по два ікти і продовжила б попередні синтагми в кількості іктів. Отже, домінує по два ікти. Дев’ять чоловічих клаузул, дев’ять жіночих, одна дактилічна, три гіпердактилічні, — тобто яскравої домінанти немає. Анакрузи такі: одинадцять хореїчних, чотири анапестичних, три чотирискладові, одна гіпердактилічна, дві дактилічних. Отже, виділяються тільки хореїчні, хоча початкова — анапестична.

2-3-3-3-2-2-1-3-1-2-2-3-1-2-2-2-1-1-6-3-2-4-2-3-2-3-0-3-3-2-2-2-3-0-2-2-2-2-1-1-1-3-5-2-2-2-4-

Загальний міжкітковий аналіз показує, що домінує трискладовий розмір (відстані між іктами — два ненаголошених склади) і початкова анакруза твору — анапестична. Отже, у даному ВуП змішуються кілька чинників утворення ритму.

<sup>12</sup> *Гуришман М.М.* Цит. вид. — С.298.

<sup>13</sup> *Вишенський С.* Альпініст на міражі. — К., 1993. — С.45.



Наведу ще один цікавий приклад, на цей раз сучасного поета – ВуП написаний Костянтином Коверзневим<sup>14</sup>. У цьому творі відсутня звична пунктуація, існує лише інтонаційно семантичне виділення синтаксичних цілих, побудованих за верлібровими принципами утворення безпунктуаційного рядка з допомогою крапки з комою, а в кінці – дужок. Подібне інтонаційно семантичне виділення синтаксичних цілих характерне для верлібра, але твір не має сегментації, властивої для верлібру, однак зберігається кореспондування рядів. Зазначу: М. М. Гіршман заперечує наявність кореспондування в ритмічній прозі. Водночас прозовість потоку мовлення зберігається. Відсутнє реальне виділення синтагм. Отже, аналіз коректно робити по кожному “виділеному” ряду і тексту в цілому.

### Монтаж Апокаліпсиса

(А1) жінки зринають на поверхню шкіри й розколюються; (А2) ці пружні руки змонтовані з рухомих й нерухомих бльоків; (В1) за кожним покривалом скісні погрози зігнуті здригання; (А3) а шия що надмірно розкошує іде своїм підмурком в серце тіла; (А4) розгойдують печально живосрібло з одного нерва в інший; (В2) у каркові стається замикання (А5) лоб нахилився над червоним садом; раптово він щосили пропадає і (С1) клопотання про свої обличчя вже захопили всі вразливі душі; сьогодні святий суд і (С2) катування зруйнують опинання до вечері; (D1) вечеряти сьогодні буде військо з бажань не спротивів і намірів бажання; (D2) і тіло буде множити мене для скупчення гараздів і провини; (А6) червоне замовляння лоба вбирає синє замовляння горла (Е1) (все’дно ж бо воювати доведеться з переможцем).

Синтаксичний паралелізм – не повний, але присутній. Наративні речення, якими написано ВуП, мають багато спільних синтаксичних рис.

Характерно виділений у цьому творі пуант (Е1), що підтверджує твердження дослідника С.І.Кормілова: “Вибух врешті-решт стається із завершенням періода. Він довго готується, та тим більшою мірою реалізується як емпатична розв’язка, як “пуант”. Мова ллється на одному подихові, наскільки дозволяють її природні умови, але її неочікуваний, непередбачуваний обрив – одночасно й емоційна розрядка і передвіщення нового тривалого напруження”<sup>15</sup>.

Посилено інтонаційно виділяється остання фраза. Вона є ключовою для сприймання образів, створених періодом.

Далі “рядковий” аналіз міжкіткових інтервалів:

1. жінки зринають на поверхню шкіри й розколюються; 1-1-3-1-2-3
2. ці пружні руки змонтовані з рухомих й нерухомих бльоків; *складів 18\6, наголосів 2-0-2-3-3-1-1*
3. за кожним покривалом скісні погрози зігнуті здригання; 18\6 1-3-2-1-1-3-1
4. а шия що надмірно розкошує іде своїм підмурком в серце тіла; 1-2-3-2-1-0-2-1-1
5. розгойдують печально живосрібло з одного нерва в інший; 18\6 1-3-3-2-1-1-1
6. у каркові стається замикання лоб нахилився над червоним садом; 1-3-3-1-2-3-1-1
7. раптово він щосили пропадає і клопотання про свої обличчя вже захопили всі вразливі душі; 1-3-3-4-3-1-4-1-1-1-1
8. сьогодні святий суд і катування зруйнують опинання до вечері; 1-2-0-3-2-3-3-1
9. вечеряти сьогодні буде військо з бажань не спротивів і намірів бажання; 1-3-1-1-2-1-3-3-1
10. і тіло буде множити мене для скупчення гараздів і провини; 1-1-1-3-1-3-3-1
11. червоне замовляння лоба вбирає синє замовляння горла 1-3-1-2-1-3-1-1
12. (все’дно ж бо воювати доведеться з переможцем) 1-3-3-3-1

<sup>14</sup> Коверзнев К. Немає жалю. – К., 1998. – С.49.

<sup>15</sup> Кормілов С. И. Русская метризованная проза (прозостих) конца XVIII–XIX века // Русская литература. – 1990. – №4. – С. 37.

Майже в усіх виділених рядах анакруза збігається (на другому складі наголос), клаузула теж (чоловіча), домінують один та три ненаголошених склади. Кількість іктів у більшості випадків коливається від шести до восьми. Наявний силабічний фактор, який спирається також і на тонічну співмірність, наприклад у 2, 3, 5 рядках по 18 складів і 6 наголосів. Тому можна говорити і про певну тонічну домінанту. Треба зазначити, що синтагматичний поділ у даному творі не може повністю бути проявлений через відсутність достатньої для цього пунктуації (власне, і сам принцип тієї пунктуації, яка присутня, будує інший тип інтонації – інтонації без пунктуаційного верлібру з видовженим рядком).

У цілісному міжкітвому аналізі засвідчується збереження основних інтервалів, вказаних вище, та повторення певних ритмічних груп, що зберігає достатню для ВуП ритмічну інерцію:

1-1-3-1-2-4-1-2-3-4-1-2-3-1-2-1-3-2-2-3-1-1-1-1-1-2-3-3-2-1-1-1-1-3-3-1-2-3-1-2-1-1-3-3-3-4-1-1-3-1-0-2-2-3-3-2-3-1-1-2-1-3-3-2-1-1-3-1-3-3-2-3-1-2-1-3-1-2-3-3-3-1

З вищепроаналізованих прикладів випливає, що ритміка в модерністичних ВуП в українській поезії використовує декілька різних ритмічних принципів. Це можуть бути силабо-тонічні, дольникові, тонічні (тактові), верліброві, навіть силабічні та інші фонетичні фактори. Вони переплітаються, взаємно проникають один в одного тощо, цим самим засвідчуючи свободу даної форми та межовість (маргінальність) не лише між віршем і прозою, а й між різними системами побудови вірша.

Важливе для з'ясування образності даної форми слухне зауваження М.М.Гіршмана щодо віршового часу (стосовно ритмічної прози Андрія Белого): “Разом з віршованим ритмом в прозу входить і специфічний віршовий час. В цьому суб'єктивному часі кожен момент здається остаточно наповненим”<sup>16</sup>. Це повною мірою стосується і проаналізованих ВуП. З'являється специфічний “віршовий”, “поетичний час”. Час, в якому все міфологізується, метафоризується і втрачається зв'язок зі звичною “прозовою” (белетристичною) реальністю. Зазначу, що ритмічною прозою в давні часи створювались міфологічні епоси.

Одним із показників суттєвого впливу прозових жанрів на дану форму є витворення великих об'ємних циклів ВуП, об'єднаних більшою чи меншою мірою спільними факторами. Це може бути спільний чи подібний сюжет (приміром, відомий “Блакитний Роман” Гната Михайличенка. О.Дорошевич вважав, що цей твір складається з послідовних ВуП<sup>17</sup>), образно-лексичний матеріал (напр., збірка “Без Іспанії” Юрія Тарнавського, уривок з якої я вище аналізував, тощо). В подібні твори легко вводяться суто прозові ділянки, як у ритмічному, так і в образному значеннях (напр., у згадуваному вже “Блакитному Романі” Г.Михайличенка, чи в сучасному творі “Довкола озера” Тараса Прохаська і т. п.). Серед проаналізованих вище прикладів всі, окрім ВуП К.Коверзнева, входять у більшу цілісність. У Б. Бойчука та Ю. Тарнавського це цикли, об'єднані спільним матеріалом, лексикою, принципом синтаксичних побудов, формою тощо. У С.Вишенського – це частина поеми, що складатиметься з ВуП.

Форма вірша в прозі використовується і в українському епістолярії, наприклад, Михайлина Коцюбинська визначає деякі листи П. Г. Тичини як ВуП<sup>18</sup>.

Отже, ВуП – це одна з найрозвинутіших форм у модерністичній українській поезії, завдяки своїй синтетичності, що сприяла свободі в образно-композиційній побудові. Форма, в якій переплітаються і взаємодіють різні фонетичні фактори.

<sup>16</sup> Гіршман М.М. Цит. вид. – С.310.

<sup>17</sup> Дорошевич О. Історія української літератури. – Харків, 1927. – С.87.

<sup>18</sup> Коцюбинська М. Зафіксоване й нетлінне. – К., 2001. – С. 160.