

и издателей её произведений о подлинном фольклоризме и, вместе с тем, его «высоком философском и социальном осмыслении» - вполне справедливы, и замечание её нынешнего издателя – Анджея Жмуды тоже надо принять во внимание: «Она часто была раскритикована со стороны разного рода клерикалов, либералов и просто консерваторов. Но в конечном счёте окружена была безмерным уважением мыслящей общественности. Своё творчество она трактовала как миссию, подобно врачу или педагогу, не оставившего никогда тяжёлого больного или же ученика».

Повторяю, что фольклоризм Марии Конопницкой подлин, каким он был и у М.А.Максимовича, но преподносился в её творчестве с чувством подлинной народности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Andrzej Żmuda. O Konopnickiej // Maria Konopnicka, Poezje, Warszawa-Grzeszów, Ad oculos, 2004, s. 5-9;
2. Р.Ф.Кирчів, Конопницька, УЛЕ, т. 2, с. 555.
3. Конопницкая М. // «Литературная энциклопедия», т. Пятый, 1931, с. 445-446-447-448.

УДК 811.161.1'373.2:82-12

Костенко Н.В.
(Київ, Україна)

3-ІКТОВИЙ ДОЛЬНИК ВОЛОДИМИРА СВИДЗИНСЬКОГО

У статті розглядаються ритмічні форми 3-іктового дольника в поезії Володимира Свідзинського. Зокрема, 3-іктовий дольник в імітаціях античного вірша, а також в оригінальній ліриці поета (в баладі «Зрада» та ін.).

Ключові слова: 3-іктовий дольник, ритмічні форми, В. Свідзинський

В статье рассматриваются ритмические формы 3-иктного дольника в поэзии Владимира Свидзинского. В частности, 3-иктный дольник в имитациях античного стиха, а также в оригинальной лирике поэта (в балладе «Зрада» и др.).

Ключевые слова: 3-иктный дольник, ритмические формы, В. Свидзинский.

The article represents the analysis of rhythmic forms in three-accent tact verse by Volodymyr Svidzynsky the three-accent verse in antique verse stilizations as well as in lyrics ("Treachery" ballad etc.), in particular.

Key words: three-accent tact verse, rhythmic forms, V. Svidzynsky.

У розвитку українського дольника 1920-х – 1930-х рр. одне з провідних місць належить поезії Володимира Свідзинського, автору кількох збірок лірики («Ліричні поезії», 1922; «Вересень» (1927), «Поезії» (1940), а також низки віршів поза збірками, більшість з яких готувалася до нової книжки «Медозбір», що не була завершена через трагічну за-

© Костенко Н.В., 2012

гибель поета.

Володимир Свідзинський – один з найоригінальніших майстрів українського ліричного і ліро-епічного вірша, митець витонченої поетичної культури, стилістична своєрідність якого основана на надзвичайно органічному сприйнятті говірних форм українського фольклору (казки, замовлянь, закляття), що в історичній вертикалі національної літератури споріднює його з М. Коцюбинським, Лесею Українкою, П. Тичиною. Василь Яременко, міркуючи про властиву для поетики В. Свідзинського персоналіфікацію явищ природи в образах дохристиянської міфології, наголошує на тому, що його «новаторська сміливість... опиралась на поетичну практику П. Тичини («Пастелі», «Енгармонійне»); однак якщо «П. Тичина змушував по-новому дивитись на природу» (на що звертав увагу О. Білецький), то «у Свідзинського це вже не погляд, а цільний світогляд, органічне ставлення до явищ природи, а через них і до явищ суспільних та людини. Виростає він з української демонології, образи якої уособлюють ніч, нічну грозу, дощ, грім та інші явища природи» [1: 18–19]. Цю своєрідність засвідчила вже його рання поезія, особливо друга поетична збірка «Вересень» (1927). Згодом, у творі «Передмова до казки» (1938) поет згадував про своє давнє, напівдитяче прилучення до світу казки, коли «ум втрачав свою звичайну владу / Над дійсністю, і видава чудні» являлися йому «як літні хмари із-за зелен-саду» [1: 104].

Про цю «дитинність», «безпосередність «первісного світопізнання», «занурення в магію прадавніх ритуалів і замовлянь» глибоко й цікаво писала також Елеонора Соловей [2: 113].

Зрештою, осмислюючи зазначені особливості, можна зробити висновок, що ірраціональне начало в свідомості В. Свідзинського домінувало над раціональним і що, очевидно, він належав (за К. Г. Юнгом) до поетів т. зв. візіонерського типу. Постійне відчуття тривоги, присутності прихованих загроз з роками посилилось під впливом несприятливих життєвих обставин – негативної оцінки двох перших поетичних збірок у критиці, матеріальної незабезпеченості, родинних негараздів (зради, а потім і смерті дружини) – і переросло в трагічне світовідчуження, яке не витіснило світлого романтичного чуття, але постійно змагалось з ним і кінець-кінцем перейшло в реальну дійсність і перемогло.

Як ці психологічні й естетичні передумови відбиваються на структурі вірша В. Свідзинського, зокрема дольникового? Якщо поглянути на це питання під кутом зору стилєвих тенденцій і традицій, то в око впаде контрастність формотворчих тяжінь: з одного боку, інтерес до античних форм – гексаметра і логаедів, що асоціюються з епічним спокоєм і просвітленим світосприйманням; з іншого, те, що В. Яременко не зовсім точно назвав «гармонією неправильно чергованих рядків» [1: 19], тобто вільне інтонування, змінність ритмічних форм у некласичному вірші, зокрема у дольнику. 3-іктовий дольник В. Свідзинського виступає у двох модифікаціях: 1) як самостійний розмір і – частіше – 2) як компонент 6-іктових, різноїктових і вольних дольників. Загальна кількість Дк3 у В. Свідзинського перевищує 1000 рядків (1.025).

Дк3 в імітаціях античного вірша

3-іктовий дольник в імітаціях античного вірша застосовується В. Свідзинським у кількох випадках:

1. У гексаметричних синкопованих віршах (в оригінальних творах і перекладах), тоб-

то у 6-іктовому дольнику, який можна розглядати як поєднання двох 3-іктових.

2. У віршах логаетичного типу (в оригінальних творах).

Як правило, поет додержувався схеми силабо-тонічного еквівалента гекзаметра, тобто за усталеною традицією використовував білий (неримований) катаlecticний 6-стопний дактиль з цезурою на 3-й стопі й останньою скороченою (хорейчною) стопою. Напр., в оригінальній гекзаметричній мініятурі з циклу «Листя» (вір 2-й) зі збірки «Вересень»:

Молодість, радість люблю я, -UU-UU-U//U-UU-UU-U
і сонце, і пісню люблю я,
Може, тому, -UU-UU-U//U-UU-UU-U
що глибоко і довго смутилося серце. -UU-UU-U//U-UU-UU-U
[1: 75]

Така ж канонічна метрика і в стилізаціях елегійного дистиха: немає синкопувань не лише в рядках пентаметра (де їх не повинно бути за нормативом), а й у рядках гекзаметра. Напр. (зб. «Вересень»):

Був я в південній землі,
де шумлять евкаліпти сріблясті, -UU-UU-//UU-UU-UU-U
Плюскіт морської води тіло моє обіймав, -UU-UU-//UU-UU-U
[1: 61]

У перекладах з античної поезії В. Свідзинський також намагався якомога точніше відтворити і дух, і метр оригіналу (напр., у перекладі «Оповідання про п'ять поколінь» з поеми Гесіода «Робота й дні»).

Однак в оригінальній творчості поет міг експериментувати з гекзаметром, включаючи його у вільний перебіг класичних і некласичних сучасних ритмів. Зразком такого експериментування може слугувати вірш «В полум'ї був спервовіку» (зб. «Вересень»), навіяний давньогрецькою філософією, можливо, Гераклітом, який першоелементом і першоосною природи вважав вогонь як найбільш рухливий і здатний до змін.

1. В полум'ї був спервовіку
2. І в полум'я знову вернуся... - 2 - 2 - 2 - 2 - 2 - 1 Гк
3. І як те вугілля в горні
4. В бурхливім горінні зникає, 1 - 2 - 1 - 2 - 2 - 2 - 1 Дк6ц (Дк3+Дк3)
5. Так розімчать, розметають
6. Сонячні вихори в пасма блискучі - 2 - 2 - 1 - 2 - 2 - 2 - 1 Дк7ц
7. Спалене тіло моє.

і т. д.

[1: 65–66]

Щодо віршів логаетичного типу, то В. Свідзинський не ставив перед собою завдання імітувати певні античні ритми й строфи. На слід античних логаетів натякає тільки принцип змішування 2-складових (ямб, хорей) і 3-складових стоп (переважно дактилів), а також неримованість текстів. Подібні структури можна побачити, напр., в архілохових античних строфах (II, III, IV). Однак В. Свідзинський жодного разу не копіював їх акцентно-силабічний і строфічний візерунок і створював цілком оригінальні ритмо- і строфо- утворення. Напр.:

Збирає ранок 1 - 1 - 1 Я2

Тонкі полотна туману.	1 – 1 – 2 – 1	Дк3
Пахне черешня,	– 2 – 1	Д2
Біла черешня.	– 2 – 1	Д2
До дому, дому	1 – 1 – 1	Я2
Садами в'ється дорога...	1 – 1 – 2 – 1	Дк3
Як твої очі	– 2 – 1	Д2
Юно світились.	– 2 – 1	Д2
Іду садами,	1 – 1 – 1	Я2
А пам'ять повна тобою.	1 – 1 – 2 – 1	Дк3
Пахне черешня,	– 2 – 1	Д2
Біла черешня.	– 2 – 1	Д2

[1: 65]

Як бачимо, поліметричний малюнок першої строфи (Я2, Дк3, Д2,2; на рівні силабіки: 5; 5+3; 5,5) повністю накладається на наступні другу і третю строфи і, отже, є справді логаяедичним. Такі унікальні ритмічні й строфічні логаяедичні моделі любив Павло Тичина, у якого вчився В. Свідзинський.

Джерелом таких граціозних симетричних ритмоутворень, звісно, могла бути не лише античність, а й українська народна пісня, де короткі 5-складові рядки, в сполучі з довгими 6, 8-складовими, – явище досить поширене.

Усі гексаметричні й логаяедичні вірші В. Свідзинського, як і належить за античними правилами, написані білим віршем. Цей принцип неримованості поет перенесє і на сучасний вірш. Значна частина його 3-іктових дольників неримована, біла.

Таб. 1.

Ритмічні форми Дк3 в поезії Володимира Свідзинського

Форми	Зб. «Вересень» 1927	«Поезії» 1940	Казки («Чудесна тростка») 1938	Поза збірки 1912–1940	Разом	Тип Дк3
I–2–2–	43 (37,1)	47 (26,3)	87 (35,8)	151 (31)	328 (32)	
II–1–2–	44 (37,9)	48 (26,8)	44 (18,1)	90 (18,5)	226 (22)	
III–2–1–	25 (21,6)	61 (34)	87 (35,8)	200 (41)	373(36,4)	III +
IV–1–1–		11 (6,2)		12 (2,5)	23 (2,2)	I +
V–4–	4 (3,4)	12 (6,7)	6 (2,5)	34 (7)	56 (5,5)	II
Інші	–	–	19 (7,8)		19 (1,9)	
Разом	116 (100)		243 (100)	487 (100)	1025(100)	

Ритмічні форми Дк3

Послаблення функцій рими, а подеколи і відмова від неї розширило можливості в передачі говірних інтонацій вірша – як у стилізаціях чарівних казок, так і в створенні різноманітних моделей модерної лірики, у яких 3-іктовому дольнику належить одне з

провідних місць. За нашими підрахунками, Володимир Свідзинський був одним з найплодовитіших творців українського 3-іктового дольника не лише у 1920-і рр., а й за всю історію розвитку цього розміру. Продуктивності його 3-іктовому дольнику надає активність і майже рівномірна сила й міцність трьох ритмічних форм: III + I + II.

Розподіл ритмічних форм Дк3 поета показує його структурну відмінність від форм аналогічного розміру у авангардистів і неокласиків. З одного боку, домінування III (36,4%), I (32%) і II (22%) форм наближує ритми В. Свідзинського до авангардистських. У М. Семенка в 1910-і рр. панують ці ж форми: III (38,3%), I (20,4%) і II (16,8%), хоч I і II помітно відстають від III. Однак кардинальна розбіжність між ними – у мірі застосування IV і V форм. У Семенкових творах 1920-х рр. IV, 2-складникова, форма не тільки не здає позиції, а й увиходить у число основних структуроутворюючих форм – поряд з III і I. У В. Свідзинського ж вона найслабша (ще в «Поезіях», 1940, їй належить 6,2%, а вже у виданні «Поэма збірками» – 2,5% і в остаточному підсумку – 2,2%). Неповнонаголошена V форма трохи сильніша (5,5%).

Сполучують з трьох основних ритмічних форм (III + I + II) оперують у своїх 3-іктових дольниках і неокласики. Однак інші пропорції цих форм. Скажімо, в Дк3 М. Драй-Хмари одна домінанта – I, 3-складникова форма, яка обіймає більше половини усіх рядків даного розміру (52,5%), а III і II форми значно їй поступаються, зокрема II вчетверо слабша. В 3-іктовому дольнику П. Филиповича ще вужчі рамки: в активі лише дві ритмічні форми: III (66,5%) і II (31%).

Отже, порівняно з 3-іктовим дольником авангардистів, що розробили найширшу кількість ритмічних форм, а, з іншого боку, порівняно з їхніми антагоністами-неокласиками, що навпаки прагнули очистити цей розмір від різних домішок, 3-іктовий дольник В. Свідзинського ніби врівноважує обидві тенденції і, отже, на ритмічному рівні втілює те чуття художньої міри, яке органічно було йому притаманне.

Панування III ритмічної форми в російському 3-іктовому дольнику 1910-х-1920-х рр. акад. М. Гаспаров пов'язував з активністю анапестичних ритмів, відповідно, анапестичної, 2-складової, анакрузи. Тенденція до анапестичності простежується і у В. Свідзинського. В ліриці (в зб. «Вересень», 1927; «Поезії», 1940) анапестична анакруза виступає з невеликою перевагою над амфібрахічно-ямбічною, односкладовою. Але в казці «Чудесна тростка» вона обіймає майже 80% тексту.

Таб. 2

Анакруза в баладному триптиху «Зрада» (I, II, III)

Анакруза	I «Іду, поїду...»	II «Ти ляж та й засни»	III «Уже вечір, вечірній вітер»	Разом
Нульова	11 (20,4)	5 (25)	6 (19,4)	22 (20,9)
Односкладова	25 (46,30)	5 (25)	10 (32,2)	40 (38,1)
Двоскладова	18 (33,3)	10 (50)	15 (48,4)	43 (41)
Разом	54 (100)	20 (100)	31 (100)	105 (100)

Однак загалом поет уникав одноманітності, уніфікованості певного ритмічного ма-

люнку. В різних творах звучать різні «голоси». Напр., у відомому баладному триптиху «Зрада» (1932), де казкові мотиви визначають і мовний стиль, і композицію твору, 2-складова анапестична анакруза тільки на кілька одиниць перевищує 1-складову, амфібрахічну, і ця динаміка говорить про потужний ліричний струм, глибинну суб'єктивну пережитість зображуваного, оскільки такі пропорції характерні більше для його ліричних, чим ліро-епічних творів.

Баладний триптих В. Свідзинського «Зрада» – один із шедеврів українського неоромантизму – вражає глибиною проникнення і вживання у фантастичний світ чарівної казки, – використанням хтонічних фольклорних символів (хата – могила, сон – смерть, кінь, ящірка, горбата чаклунка, вербова віта – демонічні образи), наявністю композиційних зрушень і сюжетних перепадів, несподіваних фантастичних і містичних метаморфоз – казкового обернення, перевертання «князівни» в хижого вовкуна з іклами; в цьому видінні (в останніх рядках першого твору триптиха) закарбовується усе жахіття зради коханої дружини і трагічне переживання її безповоротної втрати.

Текст твору (усіх трьох частин) написаний складним поліморфним віршем, у якому казкова проза відтворена динамікою перехідних метричних форм – від 3-складовика зі змінною анакрузою до вольного дольника з чергуванням домінуючих 3-іктових і 4-іктових розмірів. Напр., на початку і в кінціві першого твору триптиху (мистецьки інструментованого численними алітераціями і асонансами):

Їду-поїду на бистрім коні	– 2 – 2 – 2 –	Д4
Крізь попіл ночі, крізь полум'я днів,	1 – 1 – 2 – 2 –	Дк4
Тільки пісня бринить за сідлом,	2 – 2 – 2 –	Ан3
А слідом	2 –	Ан1
Одинадцять друзів моїх,	2 – 1 – 2 –	Дк3
Одинадцять місяців молодих.	2 – 1 – 4 –	Дк4
	[1: 96]	

.....		
Дивна князівна тоді на коня:	– 2 – 2 – 2	Д4
– Чого ж твої очі в журбі?	1 – 2 – 2 –	Ам3
Не нудно буде й тобі:	1 – 1 – 2 –	Дк3
День у день	– 1 –	
Рік у рік	– 1 –	Дк3
Повік		1 –
Біля стовпчиків походжати	2 – 4 – 1	Дк3
Та співаги жалливіх пісень,	2 – 2 – 2 –	Ан3
Що зграбували тебе,	– 2 – 2 –	Д3
Що ти не можеш забути,	1 – 1 – 2 – 1	Дк3
Що як же недобрим бути,	1 – 2 – 1 – 1	Дк3
Коли небо таке голубе!	2 – 2 – 2 –	Ан3

Показала зуби, як ікла,	2 – 1 – 2 – 1	Дк3
Засміялася, свиснула, зникла.	2 – 2 – 2 – 1	Ан3
	[1: 98]	

У першому й другому творах триптиху використовується вільне і неповне римування

(окремі рядки холості, що наближує текст до ритмічної прози казки); третій твір білий, неримований, з коротшими і довшими рядками, з чергуванням дольникового, тактовикого і акцентного вірша, що споріднює його з вільним віршем (верлібром).

Плинності й мнливості ритмів підкорена вся система організації поетичних творів у В. Свідзинського. Вони даються взнаки і в такій сфері його поезики, як «малярство», «живописання» словом, у якому, можливо, з найбільшою витонченістю виявляється артистичність його художнього світобачення. Однією з найдивовижніших, вражаючих ілюстрацій у згаданому третьому творі циклу «Зрада» є зображення (відтворення) руху палахкотіння свічі, вогню, відірваного вітром від воску, його спалахування і спадання, зигзагоподібне метляння диму, що нагадає відьмацьке кульгання. В цьому «учудненому» живописі, який органічно і легко лягає в дольникові й тактовикові структури, синтезуються ознаки різних модерністичних течій – від символізму до неоромантизму і постімпресіонізму:

Ти бачиш на сході вороних коней,	1 – 2 – 3 – 0 – 1	Тк4
Повкританих древніми паполомами,	1 – 2 – 4 – 2	Дк4
Як виринають із сивого мороку?	– 2 – 2 – 2 – 2	Д4
Будуть тихо назад брести,	– 1 – 2 – 1 –	Дк4
Будуть тебе везти,	– 2 – 1 –	Дк3
А жовта свіча відокремиться	1 – 2 – 2 – 2	Ам3
від вербової віти	2 – 2 – 1	Ан2
І буде кульгати за ними на одній нозі,	1 – 2 – 2 – 3 – 1	Тк5
Курячи сипким димом,	– 3 – 0 – 1	Тк3
І прийде на замкнену влоговину,	1 – 2 – 3 – 2	Тк3
І поклониться кам'яній півночі.	2 – 2 – 2 – 2	Ан3
 Уже вечір, вечірній вітер.	 2 – 2 – 1 – 1	 Дк3
	[1: 99–100]	

Типологія форм 3-іктового дольника В. Свідзинського

Динамізм визначає тенденції розвитку й типологію форм 3-іктового дольника В. Свідзинського. Цікаво простежити, як у його Дк3 – від збірки «Вересень» (1927) до останніх прижиттєвих творів – іде зміна ритмічної домінанти.

У збірці «Вересень» тип 3-іктового дольника представлений сполученням II, I і III форм, де домінантою виступає II форма (37,9%); I (37,1) дуже близька до неї, а III (21,6) відстає від обох. Домінування II форми (– 1 – 2) з ямбічно-амфібрахічною, односкладовою, анакрузою було нехарактерне для української поезії 1920-х рр., хоча її позиції були досить міцні і у авангардиста М. Йогансена (31,2%), і у неокласика П. Филиповича (31%). Однак для раннього В. Свідзинського розмір 3-іктового дольника, очевидно, спочатку звучав саме в такій тональності. Більше того, він навіть експериментував з цією формою, про що свідчить ранній білий ліричний вірш «Не мов нічого, кохана»..., усі чотири строфи якого скомпоновані ритмами саме цієї однієї II форми:

1. Не мов нічого, кохана:
2. Не владні більше слова.
3. Як обрій в блиску полудня,
4. Примглились очі твої.

5. Не мов нічого, кохана,
6. Велика тиша кругом.
7. Над нами шелест акацій.
8. Як б'ється серце твоє!

і т. д.
[1: 34–35]

- | | |
|------------------|------------------|
| 1. 1 – 1 – 2 – 1 | 5. 1 – 1 – 2 – 1 |
| 2. 1 – 1 – 2 – | 6. 1 – 1 – 2 – |
| 3. 1 – 1 – 2 – 1 | 7. 1 – 1 – 2 – 1 |
| 4. 1 – 1 – 2 – 1 | 8. 1 – 1 – 2 – |

Подібні ритми виникають у деяких віршах 3-іктового дольника П. Филиповича («Не сонце – п'яна шинкарка», «Не злато, ливан і смирну»), однак навіть у нього – творця найрафінованішого неокласицистичного дольника – II ритмічна форма іде в парі з панівною III; ресурси однієї ритмічної форми і для нього замалі.

Зрозуміло, що цитований вірш В. Свідзинського мав експериментальний характер. Своєрідність його в тому, що в ритмічному зачині кожного рядка (у перших двох словах) використані ямбічні ритми і тільки в кінці ритморяду 1-складовий інтервал трансформується в 2-складовий.

- | | | |
|----------------------|-----------|----|
| Не мов нічого... | 1 – 1 – 1 | Я2 |
| Не владні більше... | 1 – 1 – 1 | |
| Як обрій в блиску... | 1 – 1 – 1 | |
| Примглились очі... | 1 – 1 – 1 | |
- і т. д.

Однак при амфібрахичній скандовці 1-складовий міжіктовий інтервал у ритмічних зачинах може сприйматися і як синкопований, стягнутий, що нібито потребує після першого фонетичного слова («Не мов...», «Не владні...» і т. д.) компенсації (паузи), хоч насправді нічого не пропущено:

- | | | |
|--------------------------|---------------|-----|
| Не мов ^ нічого, кохана, | 1 – 1 – 2 – 1 | Дк3 |
| Велика ^ тиша кругом. | 1 – 1 – 2 – | |
| Над нами ^ шелест акацій | 1 – 1 – 2 – 1 | |
| Як б'ється ^ серце твоє! | 1 – 1 – 2 – | |

Постає питання: як визначати базовий метр у таких випадках? Яку тенденцію вважати ритмоутворюючою – ямбічну чи амфібрахичну? Фактор «контексту» не може бути врахований, оскільки твір одномірний. Очевидно, тут не обійтися без поняття метричної двозначності. Водночас слід виходити з того, що перед нами цілком самодостатня власне дольникова структура, для якої базовою і є II ритмічна форма Дк3.

У російській поезії, за спостереженнями М. Гаспарова, домінування II ритмічної форми було характерне для поезії Олександра Блока (періоду 1903-1914 рр.). У нього II форма дає 39,5%, III – 29,6% і I – 29%. Найсильніші позиції II форми – в Дк3 Н. Клюєва (періоду 1920-х рр.) – 40,4%.

Співвідношення зазначених форм змінюється у наступній збірці Володимира Сви-

дзинського «Поезії» (1940). III ритмічна форма, що була найслабшою у попередні, 1920-і рр., виходить на перше місце, відсторонюючи II і I форми на другий і третій план. Напр., у вірші «Вибігає на море човен...»:

Вибігає на море човен –	2 – 2 – 1 – 1
Такі вигинисті груди.	1 – 1 – 2 – 1
На човні капелюх, як сито,	2 – 2 – 1 – 1
Попід тим капелюхом люди.	2 – 2 – 1 – 1
.....	
А чомусь він сумний, китаєць,	2 – 2 – 1 – 1
Загадався, забув про вудку.	2 – 2 – 1 – 1
Виринає дельфін із моря:	2 – 2 – 1 – 1
– Китайче, не треба смутку.	1 – 2 – 1 – 1
– Ну як же «не треба смутку»!	1 – 2 – 1 – 1
Мій кораблик такий пасматий,	2 – 2 – 1 – 1
Сам я юний, тоненькі вуса,	2 – 2 – 1 – 1
Ще й червоні на мені шати...	2 – 2 – 1 – 1
	[1: 102]

За обстеженнями Гаспарова подібний (але не тотожний) тип ДкЗ: III + II + I – можна знайти у російського поета Н. Гумільова, з яким у В. Свідзинського є і деякі інші типологічні сходження (у міфопоетиці, в обробці західного і східного фольклору).

Отже, названа комбінація ритмічних форм визначає головну тенденцію розвитку 3-іктового дольника в поезії В. Свідзинського. Типологічно вона наближається (але не співпадає) до ДкЗ Сергія Єсеніна (періоду 1915-1920 рр.), хоча у російського поета бачимо не властивий В. Свідзинському різкий розрив у пропорціях форм між домінуючою III (55,3%) і значно слабшими I (25,5%) і особливо II (6,6%) формами.

Типологічні сходження 3-іктового дольника Володимира Свідзинського з подібним розміром у творах російських поетів Срібного віку свідчать не про якісь текстуальні запозичення (навіть у параметрах інтертекстуальності), а лише про загальні тенденції історичного розвитку неklasичного вірша на початку XX ст. в поезії східних слов'ян і не тільки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Свідзинський Володимир. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1986. – 352 с.
2. Соловей Елеонора. Невпізнаний гість. Доля і спадщина Володимира Свідзинського. – К.: Наукова думка, 2006. – 224 с.