

## ЛЕСЯ УКРАЇНКА ПРО ВІРШОВУ ФОРМУ

### **Борис Бунчук. Леся Українка про віршову форму.**

Розгляд суджень Лесі Українки про віршовану форму показує, що поетеса здійснила свій „версифікаційний вибір” на користь силабо-тоніки, вона була добре ознайомена з технікою віршоскладання, однією з її поетичних вимог було знання елементарних правил версифікації, вона обстоювала і сама постійно демонструвала явище шліфування форми, у перекладних творах прагнула якнайточніше передати віршову будову оригіналу.

Ключові слова: версифікація, силабо-тоніка, силабіка, метрика, ритміка, строфіка, римування.

### **Борис Бунчук. Леся Українка о стиховой форме.**

Анализ концепции Лесы Украинки о стихотворной форме показал, что поэтесса осуществила свой „версификационный выбор” в пользу силлабо-тоники. Она была хорошо ознакомлена с техникой стихосложения, одним из её поэтических требований было знание элементарных правил версификации, она отстаивала и сама постоянно демонстрировала явление шлифовки формы, в переводных произведениях стремилась точно воспроизводить стихотворную структуру оригинала.

Ключевые слова: стихосложение, силлабо-тоника, силлабика, метрика, ритмика, строфика, рифмование.

### **Borys Bunchuk. Lesya Ukrainka on Poetic Form.**

Examination of Lesya Ukrainka's statements on poetic form shows that the poetess made her versification choice in favour of syllabo-tonic. Being well acquainted with versification technique, one of her poetic demands was knowledge of versification elementary laws. Advocating the form perfection, the poetess was exemplary in this sense and, working on translation, strived to render the original's poetic form as precisely as possible.

Key words: versification, syllabo-tonic, syllabic, metrics, rhythmic, strophics, rhyming.

Міркування Лесі Українки про віршову форму ще не були об'єктом спеціального дослідження. Окремі зауваження поетеси щодо форми віршованих творів цитовано у багатьох лесезнавчих працях (наприклад, у дослідженнях Г. Аврахова [1], Л. Кулінської [9], М. Сулими [13], А. Ткаченка [14]). Детальний розгляд цього питання, базований на вивченні епістолярії, публіцистики, літературно-критичної продукції Лесі Українки, її оригінальної та перекладної поетичної творчості, не лише увиразнює окремі аспекти версифікації авторки блискучих віршів та віршованих драматичних творів, а й чимало додає до розуміння української віршознавчої думки кінця XIX – початку XX століття.

В окресленому питанні можна виділити два аспекти: 1) вибір форми, 2) ставлення до форми.

Вибір форми був зумовлений насамперед впливом вітчизняної та зарубіжної літератур<sup>1</sup>. Із багатьох зарубіжних, які впливали на поетесу, найважливішими вважаємо німецьку та російську літератури. Німецька поезія, починаючи від XVII століття, щодо форми, була силабо-тонічною та тонічною [4, с. 179–182]. Улюблений поетесою Г. Гайне застосовував силабо-тоніку та дольники, вдавався до вільних ритмів. Щодо німців-сучасників, то Леся неодноразово підкреслювала, що високо ставить німецький модернізм [16, т. 12, с. 184].

Ведучи мову про творчість О. Кобилянської, Леся Українка постійно підкреслювала і вітала у ній ознаки німецьких літературних впливів. У листі до М. Павлика 16 березня 1891 року вона, ведучи мову про повість О. Кобилянської „Лорелея”, зазначає: „... Щось є у ній свіже, молоде та оригінальне, в сій повісті я бачу правдивий літературний талант, а не дилетантизм літерацький, що вже так обрид мені в нашій літературі. Видно, що авторка чимало читала творів чужої літератури...” [16, т. 10, с. 8], (підкреслення моє – Б. Б.). У листі до самої О. Кобилянської 20 травня 1899 року Леся Українка стверджує таке: „Я, власне хотіла зазначити різницю між поглядами галицької критики і моїми: гал[ицька] критика докоряє Вам німеччиною, а я думаю, що в тій німеччині був Вам рятунок, вона дала

<sup>1</sup> Про важливість засвоєння набутоків зарубіжних літератур поетеса відгукувалася неоднораз. У листі до М. Драгоманова 30 серпня 1892 року зізнавалася: „От я б хотіла знати всі головні європейські мови, хоч би для самих літератур” [16, т. 10, с. 139]. У листі до цього ж адресата 1891 року: „Я надіюся, що може, як більше знатимуть українці чужу літературу, то, може, згине з нашої літератури отой невдалий дилетантизм, що так тепер панує в ній” [16, т. 10, с. 85]. У листі до М. Павлика 23 січня 1895 року констатує: „Біда наших українських писателів у тому, що більш пишуть, більш читають, а як і читають, то все більш своє, не хотілось би з них приклад брати” [16, т. 10, с. 275].

вам пізнати світову літературу, вона вивела Вас у широкий світ ідей і штуки, – се просто б'є в очі, коли порівняти Ваші писання з більшістю галицьких (я тут не маю на меті, напр[иклад], Франка, бо він не належить до більшості); там (у гал[ицьких] писаннях) чути закуток, запічок, – у Вас гірську верховину, широкий горизонт. Се, власне, добре, що ви прийшли в нашу літературу через німецьку школу, а не через галицько-польську, як більшість галичан, бо та школа гал[ицько]-польська, властиве, не школа” [16, т. 11, с. 111].

Метричний репертуар російської поезії, добре знаної Лесею Українкою з дитинства, формувався під безпосереднім впливом німецької, і базувався, насамперед, на силабо-тонічному віршуванні.

Для української поезії XIX століття було характерне паралельне існування двох основних систем віршування: силабічної (більше – у народнописаному, менше – у книжному варіантах) і силабо-тонічної. Першою у вітчизняному віршознавстві на цій особливості української версифікації позаминулого століття наголосила Н. Чамата [19]. Дослідник українського віршування перших десятиліть XIX століття В. Мальцев подає такі цифри: у монометричних творах східноукраїнський поетів 30-х років частка силабічних розмірів – 31,1 %, силабо-тонічних – 68,7 % [11, с. 7]. У 80-і роки XIX століття, за даними О. Любімової, 75,4 % поетичної продукції авторів Східної України укладені силабо-тонічним віршем, силабікою – 21,3 % [10, с. 5]. Найчастіше до силабіки вдалися Петро Залозний (79 % віршованих творів мали складочисельну будову), Одарка Романова (67 %), Яків Жарко (53,3 %). Майже не застосовували силабіки в означене десятиліття Володимир Самійленко та Микола Чернявський.

З-поміж українських авторів, які могли найбільше вплинути на вибір Лесею Українкою свого „версифікаційного місця”, виділимо, принаймні, чотирьох – Олену Пчілку, Пантелеймона Куліша, Михайла Старицького, Івана Франка.

Розпочнемо з Олени Пчілки. Відомо, що Леся Українка у листі до І. Франка 21 жовтня 1898 року, дякуючи визнаному письменству і критику за „аж надто ласкаву відозву” на її вірші, зауважила: „Одно тільки, мушу признатись, трохи неприємно вразило мене – се, власне, паралелі між моїми і маминими віршами, се поставило мене в фальшиве положення...” [16, т. 11, с. 74]. Незважаючи на це заперечення, М. Драй-Хмара, вслід за І. Франком, стверджував: „В перших своїх поемах, наскрізь конвенціональних і несамостійних, Леся наслідує матір” [5, с. 44]. Вплив Олени Пчілки на юну Лесю Л. Білецький вважав „саморозумілим” [2, с. 85]. Розглянемо лише один приклад: судження про ранню поему Лесі Українки „Русалка” (1885), написану під явним впливом Т. Шевченка у річищі народнописанної силабіки (поема складається з V розділів, написаних катренами із силабічними схемами 8,6,8,6; 5+5; 8,5,8,5; 10,8,10,8 і римуванням АВСВ, рідше – ААВВ). Твір було надруковано в альманасі „Перший вінок” (1887). Того ж року в рецензії на альманах, уміщеній у журналі „Зоря”, Г. Цеглинський зауважував, що вона „так в оповіданню, як і в формі хороша” [18, с. 308]. Іншої думки була Олена Пчілка. Ще 30 листопада 1885 року у листі до брата М. Драгоманова вона повідомляла: „Леся пише вірші і цілком незле володіє віршем (підкреслення моє – Б.Б.). Може колись стати справжньою поеткою. Вона тепер ніби переживає загальні фази розвитку української поезії. Спочатку писала про „долю”, а пізніше вірші її набрали цілком романтичного характеру. Щойно вона написала цілу поему „Русалка”. Безумовно, поема це робить враження чогось трохи старомодного” [8, с. 59]. „Старомодність”, очевидно, проглядалася і в змісті, і в формі... При підготовці до публікації у збірці „На крилах пісень” (1893) цілком в річищі міркувань Олени Пчілки з'явилася „виправдальне” пояснення: підзаголовок „Поема в народному стилі”. Чи не звідси бере свій початок те, що пізніше спостеріг К. Квітка: „Ранньою весною 1901 року у Мінському серед дуже шарпаючих нерви обставин і при найбільшому піднесенні сили за одну ніч була написана „Одержима”. Ся річ відразу здобула признання усіх, кому була показана – бо перед незвичайною силою сеї речі мусили замовкнути всякі теорії про те, що для нашої громади придатне і що непридатне” [15, с. 317]. Пригадаємо: поема написана на основі біблійного сюжету білим п'ятистоповим ямбом. Далі К. Квітка зазначає: „Але все ж в розмовах знайомих усе бриніли поети про необхідність творення в доступній народній формі (підкреслення моє – Б. Б.). Виразно під впливом сих літом 1901 року в Буркуті було написано два вірші в народному стилі. Хоч вона їх дала до друку, але сама була з їх непогоджена і одного часу, кілька літ пізніше, як почувла, що комусь сі вірші подобаються і здаються ліпшими від інших, була дуже здивована” [15, с. 317]. Очевидно, К. Квітка мав на увазі поезії „Ой, здається – не журюся, таки я не рада...” та „Ой піду я в бір темненький, там суха смерека”, написані коломиївковими двовіршами зі схемою (8+6)2 і римуванням жіночих закінчень.

Незважаючи на те, що Олену Пчілку зараховують до т.зв. „народницького” табору в українській поезії, форма її віршованих творів далека від суцільної імітації народнописенної силабіки. Про метричний репертуар поетеси дає уявлення аналіз віршів збірки „Думки-мережанки” (1886). У збірці домінують силабо-тонічні вірші (94,2 %). Процентний розподіл використаних метрів виглядає так: ямб – 45 % від усіх силабо-тонічних віршів (серед ямбів 50% становлять неврегульовані різностоповики і 32 % – чотиристоповики), хорей – 8, дактиль – 14, амфібрахій – 31, анапест – 2. Силабічні твори становлять 5,8 % від усіх поезій (10-складовик, 13-складовик і 14-складовик).

Пантелеймон Куліш був надзвичайно помітною постаттю в українській поезії другої половини ХІХ століття. К.Квітка у своїх спогадах про Леся Українку зафіксував, що поетеса „вважала його „настоящим письменником” і своїм учителем, казала, що до самого ars poetica в дитячі літа ніхто не мав на неї такого впливу, як читання Куліша” [15, с. 295]. У 80-і роки 88 % віршованих творів П.Куліша мали силабо-тонічний характер. За метрами: ямб – 82,5% від усіх силабо-тонічних творів (серед ямбів переважали Я5 – 39,3 %, Я6ц – 30,3 %, Ярзн – 23 %), хорей – 2,5 %, дактиль – 5 %, амфібрахій – 1,25 %, анапест – 3,75 % (силабо-тонічні метри у ПК не враховано). Серед силабічних творів (10 % від усіх) домінує 14-складовик (8+6)2 – 77 %.

За спогадами того ж Климента Квітки Леся Українка „другим своїм учителем вважала Старицького яко ліричного поета” [15, с. 296]. У його метричній палітрі 80-х років частка силабо-тонічних творів становила 87 %. Ямби і хорей перебували на одному рівні – по 36,3 % від усіх силабо-тонічних. Серед ямбів домінували чотиристоповики (58 % від ямбів) та п’ятистоповики (33 %). Відсоток дактилів, амфібрахій та анапестів був такий: 3–15–9. Серед силабічних творів (13 %) виділялися 14-складовики зі схемою 8,6,8,6 – 60 % від усіх силабічних.

До трьох уже названих вітчизняних авторів додамо ще Івана Франка як безперечно найсильнішого поета цього часу, який аргіогі визначав розвиток усієї української поезії і більшою чи меншою мірою впливав на інших віршотворців. Леся Українка, за свідченням К.Квітки, „Франка дуже поважала” [15, с. 297]. У Франковій метриці цього десятиліття частка силабо-тонічних творів становила 93 %. Переважали ямби – 56 % від усіх силабо-тонічних творів (серед ямбів разюче попереду були 5-стоповики – 72 % від усіх ямбів, 4-стоповики становили 20,2 %, різностоповики – 14 %). Хорейних творів було лише 15 відсотків. Дактилі, амфібрахії та анапести становили відповідно 7,9 %, 11 % та 7,5 %. Лише 5,6 % творів цього періоду мали складочисельну будову. Спектр розмірів доволі великий: від кольцовського 5-складовика до болгарського 16-складовика.

Отже, українські поети, які впливали на Леся Українку принаймні у перші десятиліття творчості за своїми версифікаційними уподобаннями були виразно „силабо-тонічними”. Вони не відмовлялися від силабіки, однак її частка у їх метричному репертуарі була незначною: від близько 6 відсотків у Олені Пчілці та Івана Франка до 13 у М. Старицького.

Щодо ставлення до форми, то Леся Українка вважала, що поет обов’язково повинен знати основи версифікації. Наведемо розлогу цитату з листа до М. Драгоманова 15 березня 1892 року: „На мою думку, то в нас тільки тепер дехто починає вчитися версифікації, а більшість то й досі не признає її, а йде за правилами: „Не налагай оков на вдохновеньє!”, та „Аби душа щира!” Я знаю одного поета, що склав собі афоризм: „Гарна рифма – погибель для ідеї!”, і, треба сказати, він тримається вірно свого афоризму, вже чи по волі, чи по неволі – хто його зна. Що ж до мене, то я то я тільки генієві можу простити кепсько збудований вірш, та й то не завжди. Українським же поетам слід би на якийсь час заборонити писати національно-патріотичні вірші, то, може б, вони скоріше версифікації навчились, примушені до того лірикою та перекладами, а то тепер вони найбільше надіються на патріотизм своїх читців, а не на власну рифму та розмір” [16, т. 10, с. 130]. Наведені міркування поетеси своєрідно продовжує в листі до О. Маковея 9 червня 1893 року: Вона констатує: „І Ви, і д. Верхратський признаєте у мене порядну форму віршів, я сього не ставлю собі в велику заслугу, бо се ж повинність кожного, хто пише вірші не для забавочки тільки, добирати кращої форми. Правда, що у нас ще не всі пишучі зрозуміли сю повинність і думають, що для такої убогої літератури, як наша, „всякое деяние благо”, і через се друкують такі речі, яких запевне не одважились би показати жодній редакції якої чужоземної часописі. Але ж я думаю, що такі письменці не поважають або себе, або української літератури” [16, т. 10, с. 154-155]. Свідчень вимогливого ставлення до форми власних поетичних творів можна немало віднайти в епістолярії поетеси. Так, у листі до О. П. Косач 29 березня 1903 року Леся Українка з жалем зазначає: „Поему „Полон вавилонський” Оксаночка переписала, та тільки й вона, як звичайно переписишки, то строфи невірно поділила (правда, черновка була дуже недбала, наполовину олівцем написана), то попереставляла строфи, попропускала слова і стрічки, так, що прийшлося багато поправляти і дописувати самій” [16, т. 12, с. 54].

Поетеса щоразу болісно сприймала „зовнішне” втручання у форму своїх поетичних творів. У відомому листі до М. Грушевського 31 січня 1908 року (редактора „Літературно-наукового вісника”) вона вела мову про невиправдані друкарські помилки у першій частині драматичної поеми „Кассандра”, що їх припустилася редакція у першій книзі журналу. „...Крім того, – зазначала Леся Українка, – нарушена версифікаційна правильність строф 5-стопового білого вірша тим, що до деяких строф перенесені початки слідуєчих строф, подекуди додано слова, яких в моєму рукопису не було, або, навпаки, викинуто ті, які були. Через те читач мусить думати, ніби сю поему написано без знання елементарних правил версифікації, а се може шкодити не тільки літературній репутації автора, а й журналу, що містить такі твори” [16, т. 4, с. 331-332]. У зв’язку з цим поетеса просила прислати їй для ознайомлення коректуру другої частини, а також надрукувати список важливих помилок, допущених у першій.

Про цей випадок поетеса обурено відгукується у листі до Н.Кобальчич 7 травня 1910 року: „Адже, наприклад, „Вісник” все „виробляє” форму моїх віршованих творів, хоч я виразно просила „лишити мої гріхи на моїм сумлінні”, виробляє старанно – аж до повної руїни розміру...” [16, т. 12, с. 311]. І далі: „Подумаєш: хутко 30 літ буде, як я вперше взяла перо в руки для віршів (правда, я його трохи зарані взяла), а мене все ще „виправляють” (от і мама в „Рідному краї” трохи „виправила”) – либонь я так і помру „молодою письменницею”, що без редакторської формули не судна кроку ступити” [16, т. 12, с. 311].

Нарікання поетеси закінчуються такими риторичними запитаннями: „Не знаю, чому, наприклад, в російській літературі ні один редактор не вагається виправляти якого-небудь Андрея Белого etc., а мене всі „виправляють” – невже я гірша від Андрея Белого? Не думайте, що се в мені майже непогрішимості говорить, – ні, мої редактори запевне мудріші від мене, тільки навщо вони мені розмір псують?..” [16, т. 12, с. 311].

У цьому ж листі вона повідомляє про власну правку драматичної поеми „Руфін і Прісцилла”: „Виправляю перше я, а потім уже будуть редактори переправляти...” [16, т. 12, с. 312]. К. Квітка визначав як внутрішню якість поетеси вимогу „обробляти і „гемблювати свої твори” [15, с. 300]. Прикладів шліфування форми власних поетичних творів – дуже багато. Наведемо один із пізніших – її працю над рядками твору „Орфесве чудо” (1913). Рядки

Ой, хутко знову прийде ніч ворожа  
і ворогів з собою приведе  
під чорним покривалом своїм, і знову... [16, т. 2, с. 342].

○┌○┌○┌○┌||┌○┌○┌○┌○ Я5  
○○○┌||○┌○○○○┌ Я5  
○┌○○○○┌○┌○┌||○┌○ Дк4

змінені на

Ой хутко знову прийде ніч злодійна!  
Нам, дітям світла, зір очей украде  
і ворогів з собою приведе,  
своїх дітей з совиними очима,  
накривши їх щитом своїм. І знову... [16, т. 2, с. 113].

○┌○┌○┌○┌||┌○┌○┌○┌○  
┌┌○┌○┌||┌○┌○┌○┌○ п/сх  
○○○┌||○┌○○○○┌  
○┌○┌||○┌○○○○┌  
○┌○┌||○┌○┌○┌||○┌○

Тут усі рядки мають ритм Я5, отже, форма „вигладжена”. Показово, що Леся Українка завжди мала на увазі й зворотній бік явища „гемблювання” – шліфування, як й І.Франко, який уважав, що надмірне „вигладження” вихолощує твір [17, т. 34, с. 357]. К. Квітка так писав про шліфування поетесою драматичної поеми „Кассандра”: „Робила се завжди старанно, бо не любила посилати до друку не вигемблювані речі, і настільки старанно, що завжди боялася перейти міру і „залізати” свій твір” [15, с. 310].

Ведучи мову про віршовані твори інших авторів, Леся Українка щоразу звертала увагу на аспект форми. Їй належать цікаві міркування щодо версифікаційних особливостей поезій І.Франка, М. Вороного, О. Олесея, О. Колесси, а також Ади Негрі та Габрієля Д’Анунціо.

Щодо Франкової поезії, то Леся Українка, за свідченням К. Квітки, „дуже високо ставила його вірші і поему „Мойсей” [15, с. 297], однак, не боялася давати поради визнаному майстрові. Так, у листі до І. Франка 13, 14 січня 1903 року, вона, ведучи мову про його незакінчену поему „Лісова ідилія”, зауважує: „Щодо форми, то є одна строфа задовга: „Вона лиш те живить, що має міць тривать”, варто б її справити, щоб не порушувати суворих приписів октави (мені було б у них затісно!)” [16, т. 12, с. 18]. Поетеса безпомилково відчула шестистоповик серед п’ятистоповиків. Подальше її зауваження стосується формально-змістової відповідності, однак, характеризується певним буквализмом: „І лісовий ритм я собі не октавами представляю – океан ще може мати октави, бо в хвилях його все ж єсть якийсь лад і закон, а ліс, мені здається, „верлібрист” і ніколи не скандує своїх віршів. Ще дві – три октави ліс, може б, і вдав при погожому вітрі, але 16? ” [16, т. 12, с. 19]. Зацікавлює також ще одне Лесине зауваження-побажання, що навіває уявлення про вимогу поліметрії в аналізованому творі: „Чи не можна б так і поділити се оповідання, щоб кождий від себе говорив?” [16, т. 12, с. 19]. К.Квітка зафіксував також, що Леся Українка „дуже вболівала, коли який гарний вірш Франка зоставався не доведеним до досконалості форми, а, власне ж, то часто у нього буває, залишені без поправки слова штучно підтягнені під риму і розмір або просто штучно скорочені” [15, с. 297].

З інших галицьких авторів, поетичну творчість яких загалом оцінювала як слабку, поетеса виділяє О. Колесу. У листі до М. Павлика 3 червня 1895 року, вона зауважує: „3 віршів мені подобаються „простіші”, як „Наймит”, „Хлібороб”, „Світ за очі”, а другі якісь прозаїчні і розтягнені, хоч взагалі у п. К[олеси] принаймні форма ліпша, ніж у других галицьких поетів (вони, нівроку їм, „размером пренебрегают и рифму презирают”)” [16, т. 10, с. 304]. К. Квітка зауважував: „Журило її те, що молодші галицькі поети не ідуть в слід Франка і не вчаться у нього, а скоріше під впливом модних у польській поезії „згжитуф” („скреготів” – польськ.) <...> Дивувалася, що вони досі ніяк не можуть навчитися правильних наголосів, як пишуть самі вірші і як декламують їх. Між іншим, згадувала, що як декламували її вірші в її присутності, то так міняли наголоси, що розмір зовсім тратився” [15, с. 297].

Небезцікавими також є міркування Лесі Українки про поезію Миколи Вороного і Олександра Олеся. К. Квітка свідчив: „У Вороному бачила поета, що совісно пройшов трудний шлях і трудної школи самовикшталту укр[аїнського] письменника, і його досконалість форми, безусловну правильність мови ставила в приклад другим” [15, с. 302].

„При виході першого тому віршів Олеся, – стверджує К. Квітка, – казала, що він випередив її яко ліричний поет...” [15, с. 293]. У його „Весняній казці” „знайшла незвичайну глибину романтизму і творчість, впливаючу з оригінального джерела, незвичайну оригінальність форми деяких місць” [15, с. 294]. Водночас поетеса часто фіксувала у О. Олеся недосконалість форми, а з драматичних етюдів поета „не дуже їй подобались ті, що писані не то недбалим віршем, не то зманірованою прозою. Сеї форми Леся взагалі не любила” [15, с. 294].

Поетеса постійно звертає увагу на особливості форми ведучи мову про віршовані твори відомих італійських поетів Аду Негрі та Габрієля Д’Анунціо у статті „Два напрями в новітній італійській літературі” (1899). Про форму поезії Ади Негрі вона відгукується так: „У порівняннях з такими віртуозами вірша, як, наприклад, Антоніо Фогацарро, вірш Ади Негрі, очевидно, можна назвати простим, але, у всякому разі, вона ближча до поетів-громадян Леопарді та Кардуччі, які виражали ідеї свого часу в класичній формі, ніж до простих, повних найвної грації народним stornelli і anzoni. Відчуження Ади Негрі від народної поетичної форми пояснюється, мабуть, тим, що її вітчизна – північна Ломбардія – належить до найбільш промислових округів Італії, де фабрично-міська культура уже захопила народні маси і примусила їх забути попередню усну народну поезію, нових же поетичних форм ці робітничі маси не створили, тому Ади Негрі довелося використовувати ті форми, які створені поетами інших часів, інших класів і традицій. І ось вона змальовує поетесу в шахті олександрійським віршем, смерть бідної народної вчительки – дантівськими терцинами, ночівлю пропащої жінки з дитиною в тюрмі – вишуканим сонетом. Вона любить сонет, як і всі італійські поети, для неї не чужі найвигадливіші розміри і навіть модна кадансована проза” [16, т. 8, с. 32]. Не з усіма міркуваннями поетеси можна погодитися. Вибір форми – це, у першу чергу, реалізація уподобання самого митця. Франкові „Тюремні сонети”, та й, зрештою, чимало творів самої Лесі спростовують тезу про безпосередню залежність форми від змісту. На думку Лесі Українки, твори Габрієля Д’Анунціо „і за формою, і за схильністю до класичних сонетів є повним сколком з „Odi Barbari” Кардуччі: те ж олімпійство, той же нарочитий пафос, вчені цитати, грецькі та латинські епіграфи, нарешті, ті ж розміри віршів, написаних, наслідуючи класиків, без рими” [16, т. 8, с. 32].

Надзвичайно цінними видаються такі міркування поетеси щодо форми віршів Д'Анунціо: „Після захоплених гімнів Кіпріди і дифірамбів „пекельній троянді” – життєвій насолоді, в яких іноді крізь надто штучну форму пробивається нарочитість. Він пише низку сонетів під загальною назвою „Смутна тварина” („Animal friste”). Ці сонети загальним тоном нагадують „Квіти пекла” Бодлера, але форма їх суто італійська” [16, т. 8, с. 37].

Справді, явище „надмірної штучності” форми існує в літературі, воно шкодить його природності. Не випадково І. Франко у праці „Задачі і метод історії літератури” (1891) поділяв такі міркування видатного німецького філолога Е. Шмідта: „Поперед усього розберемо форму: розцвіт, упадок, змагання до реформи. Необтесану форму і знов занадто штучну та прилизану будемо вважати признаком нездоров'я; згідність форми і змісту – признаком здоров'я” [17, т. 41, с. 9]. Що ж до особливостей будови сонета Д'Анунціо, то поетеса характеризувала його форму як „італійську” задовго до появи українських віршознавчих праць про італійсько-французький, англійський (шекспірівський), німецько-російський види цієї канонізованої форми [6, с. 121–122].

Поетеса вільно оперувала віршознавчими термінами „метрика”, „ритміка”, „розмір”<sup>1</sup>, „строфа”, „рима” („рифма” у її написанні), сама давала визначення своїм віршованим творам (settina (італ.), рондо, сонет), використовувала назви „станси”, „ода”, „мадригал”. Наприклад, у недрукованому за життя Лесі Українки вірш „На пам'ять 31 юля 1895 року” фіксуємо:

Колись я думала для тебе на прощання  
Увити гарне рондо чи сонет  
І рифмами уквітчати навколо,  
Немов гільце весільне, – та шкода! [16, т. 1, с. 235].

У листі до М. Драгоманова 29 серпня 1893 року поетеса зауважує: „З великою радістю написала б я оду ірландську гатрулерові, та він, здається, не любить сього роду літератури...” [16, т. 10, с. 162]. Надзвичайно цікавими є Лесині міркування щодо вільних віршованих форм. Першопчатки їх засвідчено у листі до О. Косач (матері) 30 вересня 1896 року. Поетеса інформує: „А я пишу багато, і прозу, й вірші, і щось середнє між тим і другим...” [16, т. 10, с. 352]. Вважаємо, що Леся Українка мала на увазі поезію „Ave Regina!”, написану 21 серпня 1896 року. Особливості форми цього твору: розмір – Амф4-7 із рядками дактиля та дольника, астрофічний, неримований. Рідкісним поетичним визначенням вільного вірша або верлібру є відомий фрагмент із „Уривків із листа”, адресований колезі – поетові І. Стешенку:

Товаришу мій! не здивуйте з лінивого вірша.  
Рифми, дочки безсонних ночей, покидають мене,  
Розмір, неначе химерная хвиля,  
Розбивається раптом об кожную малу перешкоду,  
Ви даремне шукали б у ньому дев'ятого валу,  
Могутньої хвилі, що такт одбива течії океану.  
Думки навіває мені тепер Чорнеє море –  
Дике, химерне воно, ні ладу, ні закону не знає [16, т. 1, с. 157].

Поетеса дає абсолютно точну характеристику цій формі: відсутність рими та „правильного” розміру, однак згадка про „розмір”, що розбивається, все ж зостається, дарма що „без ладу” та „без закону”. Пізніше поетеса „пом'якшить” останній параметр: „... Океан ще може мати октави, бо в хвилях його все ж єсть якийсь лад і закон...” [16, т. 12, с. 19]. На нашу думку, Леся Українка вела мову про першопочаткову форму вільного вірша – „метризований” верлібр. Про цю віршовану структуру в поетеси ми писали ще у статті 1980 року [3]. Першопочтовхом до її появи (тут ми цілком солідарні з С. Корніловим [7]) було бажання засвоїти ритм давніх античних форм<sup>2</sup>, а сутність полягала

<sup>1</sup> В „Оргії” (1913) так сказано про стопу в давньоримській поезії: „... Рідну мову сікти на трохеї” [16, т. 6, с. 203].

<sup>2</sup> У згадуваній уже драматичній поемі „Оргія” головний персонаж співець Антей проголошує:

..... Як же бог  
мені пошле обранця молодого,  
щоб я йому служив своїм здобутком,  
і бачу я, що кожда мертва форма,  
яку я викладаю перед ним,  
присвоївшись йому, вмить оживає,  
і геній молодий в прадавній формі  
шумує та іскриться самоцвітом,

у довільному „нанизуванні” та інтонаційний „стержень” трискладникових неримованих рядків, помережаних дольниками. „Справжній” же верлібр з силабо-тонічними розмірами спільного має мало.

Велику увагу Леся Українка приділяла питанню форми при перекладі віршованого твору. Щодо цього поетеса щоразу вирішувала проблему вибору форми та її якості. Показовим є її міркування у листі до М. Драгоманова 27 жовтня 1892 року про переклад фрагмента із Книги Пророка Ісайї: „Хотіла перше зробити переклад без рифми, та подумала, що мало хто тямить читати білий вірш. А як по-Вашому, чи така форма до сього пасує? Чи, може, взяти який інший вірш?” [16, т. 10, с. 141]. Про якість форми перекладу йдеться у листі Леся Українки до матері 6 лютого 1907 року щодо перекладеного з італійської вірша „Ади Негрі „Кінець страйку”: „Тепер сей переклад вийшов у мене ближчим до тексту, ніж той російський, що увійшов колись у статтю, та й ніж той український, що загубився. Я, тепер краще знаю метрику італіянську, ніж тоді, і через те змогла передати далеко точніше розмір свого вірша, можу навіть сказати, що переклала його з о в с і м т о ч н о” [16, т. 12, с. 175]. Отже, Леся Українка прагнула якомога точніше передати віршову форму оригіналу.

Форма поетичних перекладів Лесі Українки – це тема великої і окремої розмови. Тут лише стисло узагальнимо, що поетичні переклади поетеси щодо форми поділяються, принаймні, на три види: поезії з еквіметричним відтворенням форми, твори з формою, наближеною до оригіналу, вірші з довільною обраною формою.

Яскравим прикладом першого виду є переклад уривка із „Конрада Валленрода” А. Міцкевича, здійснений 1887 року. Наведемо перші катрени оригіналу та перекладу:

Wilija, naszych strumieni rodzica,  
Dno ma złociste i niebieskie lica;  
Piękna Litwinka, co jej czerpa wody,  
Czystsze na serce, śliczniejsze jagody [12, с. 25].

Вілія, що наші струмочки приймає –  
Дно золотєє, личко блакитнєє має.  
Гарна литвинка, що бере в ній воду, –  
Серцем чистіша, кращу має вроду [16, т. 2, с. 130].

Оригінал написано 11-складовим віршем 5ж+6ж. 75 % перекладу теж укладено 11-складовиком. Лише в 19-ому рядку фіксуємо чоловічу цезуру (“Хвиля забуття і тебе потопить...”  $\perp\cup\cup\cup\perp\|\cup\cup\perp\cup\cup$ ). З 18-и рядків для 10-и характерна тонічна впорядкованість. 6 рядків мають ритм 5-стопового ямба. Наприклад: “Серед тюльпанів та нарцисів плине...”, “У ніг литвинки весь цвіт молодинів!” 4 рядки характеризує ритм 4-стопового дактиля. Наведемо 2 рядки: “Вілія гордить долини квітками...”, “Дівчина в вежі пустельничій гине!” Іншорозмірні рядки розподіляються так:

- 1) 2 (8-й і 20-й) – 10-складовик 5ж+5ж („Од рож красніша та од тюльпанів!”);
- 2) 3 (1-й, 10-й, 21-й) – 12-складовик 6ж+6ж (“Ні серце, ні хвиля ради не приймає...”);
- 3) 1 (2-й) – 13-складовик 7ж+6ж (“Дно золотєє, личко блакитнєє має”).

Поезія написана 4-віршами з перехресним римуванням жіночих клаузул (АВАВ). Лише у першій строфі, як і в оригіналі, фіксуємо парне римування.

Другий вид перекладів (з формою, наближеного до оригіналу) представлений перекладами Лесі Українки з ліричних творів Г. Гайне. На таку специфіку форми цих перекладів звернув увагу ще О. Маковей у рецензії 1892 року: „Українка і Стависький не задержали у перекладі тонічного розміру, якого Гайне уживав часто і в коротких піснях, а звели его на т.зв. шкільний розмір. Однак... розмір сей в коротких піснях не навкучиться і не псує ефекту” [15, с. 92–93].

Третій вид перекладів Лесі Українки можна проілюструвати відтворенням ліричних пісень давнього Єгипту, здійсненим поетесою у 1910 році. У передмові до перекладів Леся Українка зауважила: „Перекладені вони на нашу мову не з єгипетського первотвору, звичайно, а з наукового німецького перекладу проф. А. Відемана, причому з прозаїчної форми повернені в віршовану. Зроблено се тому, що коли однаково т о ч н о г о перекладу дати не можна, не будши єгиптологом і коли ритміка єгипетського вірша та й сама вимова єгипетських слів нікому не відома (єгипетське ж письмо дає тільки ідеї, а не звуки), то зоставалося єдино можливим перекладати не букву, а дух первотвору” [16, т. 2, с. 287]. Тому поетеса вирішила перекласти „пісню піснено”, уважаючи, що „ритм рідної нашої пісні

---

як молоде вино в старім кришталі, —  
тоді я вже заплачений [16, т. 6, с. 165–166].

самохіть пристає до того тричі тисячолітнього змісту” [16, т. 2, с. 287]. Щоправда для відтворення єгипетських літературних форм [16, т. 2, с. 288], Леся Українка використала не лише народнопісенну силабіку. Тринадцять текстів (12-й складався із двох творів) передані такими формами: перший – 10-складовик 4+6, двовірші з римуванням АА<sup>1</sup>, 100 % хореїзації; другий і третій – 16-ти і 8-складовик зі схемою 16,8, де 16=8+8, а 8=4+4, двовірші з римуванням АА, 100 % хореїзації; четвертий – 12-ти і 6-складовик зі схемою 12,6,6,12, де 12=6+6, катрени з римуванням АВВА (лише у III строфі – 12,6,6,6 і римування АВАВ), 100 % хореїзації; п’ятий – два катрени зі схемою 12,6,12,6 (де 12=6+6) і римуванням АВСВ та двовірш 12,12 з римуванням АА; шостий – двовірші дванадцятискладовика (6+6)<sup>2</sup> з римуванням АА; сьомий – Я5, катрени з римуванням АВСВ; восьмий – силабічна ПК (два 5-вірші 8,8,8,8,13 і римуванням АВСВD, двовірш 13,13 з римуванням аа, катрен 8,6,8,6 з римуванням АВСВ), 100 % хореїзації; дев’ятий – катрени зі схемою 8,7,8,7 (де 8=4+4) і римуванням АВСВ; десятій – вільно анакрузований трискладовик з переважанням анапестичних рядків, астрофічний, довільне римування, здебільшого АА; одинадцятий – силабо-тонічна імітація гекзаметра (Д6 з одним рядком Д5), астрофічний, неримований з жіночими закінченнями і одиничними чоловічими; дванадцятий – 8-складовик (8=4+4), катрен з римуванням ааb’b’; тринадцятий – двовірші 10-складовика 5+5 з довільним римуванням і неримованими рядками, компенсованими внутрішньою римою.

Стисло підсумуємо сказане. Розгляд суджень Лесі Українки про віршовану форму показує, що поетеса здійснила свій „версифікаційний вибір” на користь силабо-тоніки, вона була добре ознайомлена з технікою віршоскладання, однією з її поетичних вимог було знання елементарних законів версифікації, вона обстоювала і сама постійно демонструвала явище шліфування форми, у перекладних творах прагнула якнайточніше передати віршову будову оригіналу.

### Література

1. Аврахов Г. Г. Художня майстерність Лесі Українки-лірика / Г. Г. Аврахов. — К. : Рад. школа, 1964. — 233 с.
2. Білецький Леонід. Три силуетки. Марко Вовчок. — Ольга Кобилянська. — Леся Українка / Л. Білецький. — Вінніпег, 1951. — 127 с.
3. Бунчук Б.І. Початки українського верлібру / Б.І.Почепцов // Рад. літературознавство. — 1980. — № 12. — С. 58–67.
4. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. — М. : Наука, 1984. — 314 с.
5. Драй-Хмара Михайло. Літературно-наукова спадщина / М.Драй-Хмара. — К. : Наук. думка, 2002. — 592 с.
6. Качуровський Ігор. Строфіка / І. Качуровський. — К. : Либідь, 1994. — 156 с.
7. Кормілов С.І. Вільний вірш у Лесі Українки / С. І. Кормілов // Рад. літературознавство. — 1979. — № 9. — С. 29—40.
8. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка: Хронологія життя і творчості / О. П. Косач-Кривинюк. — Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. — XVI с. — 928 с.
9. Кулінська Л.П. Поетика Лесі Українки / Л. П. Кулінська. — К. : Вид-во Київськ. ун-ту, 1967. — 256 с.
10. Любімова О. Українське віршування 80-х–90-х років XIX століття: автореф. дис... канд. філол. наук / О. Любімова. — Тернопіль, 2010. — 20 с.
11. Мальцев В. Українське віршування перших десятиріч XIX століття: автореф. дис... канд. філол. наук / В. Мальцев. — Тернопіль, 2007. — 20 с.
12. Mickiewicz Adam. Konrad Wallenrod / A. Mickiewicz. — Warszawa: Czytelnic, 1973. — 96 s.
13. Сулима М. М. Вільний вірш у висловлюваннях і творчій практиці Лесі Українки / М. М. Сулима // Книжниця у семи розділах: Літ.-критич. ст. й дослід. — К. : Фенікс, 2006. — С.53–61.
14. Ткаченко А.О. Про „верлібр” Лесі Українки / А. О. Ткаченко // Леся Українка і сучасність: Зб. наук. праць. — Луцьк: Волин. обл. друк., 2003. — С. 131–139.
15. Українка Леся. Документи і матеріали / Леся Українка. — К. : Наук. думка, 1971. — 487 с.
16. Українка Леся. Зібр. Творів: У 12 т. — К.: Наук. думка, 1975–1979.
17. Франко Іван. Зібр. Творів: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1976–1986.
18. Ц[еглинський] Г. Перший вінок. Жіночий альманах, виданий коштом і заходом Наталі Кобринської і Олени Пчілки / Г. Ц[еглинський]. — Львів, 1887. Рец.//Зоря. — 1887. — № 18. — С.307–308.
19. Чамата Ніна. Еволюція метрики української поезії доби романтизму: особливості переходу від силабіки до силабо-тоніки / Н. Чамата // Słowiankiej Metryki Porównawczej: Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich. — Warszawa, 1995. — S. 259–269.

<sup>1</sup> Рими позначаємо літерами латинського алфавіту: А – жіночі, а – чоловічі, а’ – дактилічні.