Євген НАХЛІК

ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ ЯК РЕФОРМАТОР УКРАЇНСЬКОГО ВІРШУВАННЯ

Поетичний феномен Шевченка не зреалізувався б не тільки без героїчної історії України та розвиненої усної народної творчости, а й без могутніх загальноєвропейських рухів Просвітництва і романтизму, які, власне, і зробили можливим трансформацію фольклору в європейські літератури останньої третини XVIII — першої половини XIX ст. Як пише Д. Наливайко, Шевченкова „близькість до народної поезії, найширше й найактивніше використання її потенціалу — явище зовсім не унікальне, як нерідко вважали, а, навпаки, закономірне в контексті європейського літературного розвитку останньої третини XVIII й першої половини XIX ст. Яскрава, національно й індивідуально своєрідна поезія Шевченка — не тільки феномен, що самобутньо зріс на українському ґрунті, а й один з вершинних виявів всеєвропейської тенденції літературного процесу.

Цілком очевидно,— пише далі Д. Наливайко,— що Шевченко як літературне явище не „здійснився" б, якби в зазначений період не сталися докорінні зміни в усьому європейському регіоні; якби не відбувся в добу преромантизму поворот до національних і народних тенденцій, якби Гердер та його послідовники в різних країнах радикально не переглянули шкалу естетико-літературних цінностей; а романтики від Вордсворта й гейдельбержців не почали освоювати багатства народної творчости, побачивши в ній естетико-художню систему, що мала стати основою і програмою їхньої творчости, і, нарешті, якби всі ці нові віяння, ціннісні орієнтації, естетико-художні принципи не знайшли визнання серед тогочасного читацького загалу"[1].

Європейський, у тому числі й вітчизняний, просвітницький рух відіграв у становленні нової української літератури подвійну, у чомусь навіть парадоксальну роль. З одного боку, Просвітництво з його ідеєю єдности людства, універсальних законів розвитку, ідеєю світової літератури („Weltliteratur"), уперше сформульованою Ґете, сприяло освоєнню українським письменством першої половини XIX ст. інтернаціональних художніх форм, зближенню української літератури з літературами євро-

[1] Наливайко Д. С. Шевченко в європейському контексті // Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу.— К., 1988.— С. 248—249.

пейськими і формуванню її європейської моделі розвитку. З другого боку, пізнє, преромантичне Просвітництво і романтизм, що розвивалися під знаком гердерівської ідеї про цінність національної самобутности, спонукали українських митців слова до творення фольклорно-генетичного варіанта національного письменства. Утім, у цьому теж виявився рух до становлення новоєвропейського типу літератури, початки якого неодмінно сягають усної словесности. При тому динаміка зв'язків і співвідношень між тими тенденціями, що вели українське письменство до європейської моделі через освоєння загальноєвропейських художніх форм, і тенденціями, що витворювали його європейську модель через фольклоризацію, була складна і навіть суперечлива. Національно-фольклорні форми, естетизовані й уведені в літературний процес пізньопросвітницьким і романтичним рухами, не могли не конкурувати з формами літературного походження, які теж охоче культивували преромантики і романтики. Взагалі в XIX ст., як зазначав І. Франко, рівночасно з „інтернаціоналізацією літературних уподобань і інтересів [...], рівночасно з тим, так сказати, зведенням до спільного іменника всієї справжньої літературної творчости, а то до спільного іменника могучих духових, суспільних та моральних інтересів нашого часу, йде і змагається також націоналізація кождої поодинокої літератури, виступає чимраз рельєфніше її питомий національний характер, її оригінальні прикмети, основні особливості її народного гумору і народного пафосу, властивості її вислову, літературного стилю, поетичної техніки"[2].

Українські письменники першої половини XIX ст., засвоюючи загальноєвропейський літературний досвід, рівночасно прагнули створити глибоко самобутню, фольклорно-генетичну за художніми формами національну літературу. Виразником цього процесу став Т. Шевченко, зокрема у своєму віршуванні, заклавши ним основи української версифікації середини XIX ст.

Сучасне шевченкознавство розрізняє в ритмічній структурі Шевченкового вірша дві основні групи розмірів: силабічну, яку складають розміри переважно народнопісенного (14-, 8-, 12-, 10-складові вірші), а також книжного (12—11-складовий вірш) походження, і силабо-тонічну, в якій переважає чотиристопний ямб, запозичений з „Енеїди" І. Котляревського та поезії О. Пушкіна, у якій ним написано більше половини всіх віршів[3]. За спостереженням І. Качуровського, Шевченко виступив „продовжувачем української барокової силабіки попередніх сторіч"[4]. При тому основоположник нової української літератури спирався, зокрема, на зачин творців нашої низової літературної поезії XVII—XVIII ст. (кантів, псальмів, бурлескно-гумористичних віршів, пісень інтимного та суспільно-по-

[2] Франко І. Я. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 31.— С. 34. Далі покликаємося на це видання в тексті, зазначаючи том і сторінку.

[3] Див.: Чамата Н. П. Ритміка; Розміри народнопісенного походження // Шевченківський словник: У 2 т.— К., 1977.— Т. 2.— С. 166, 170—171; Качуровський І. Метрика.— К., 1994.— С. 25, 111. Орієнтуючись на франко-португальський спосіб визначення розміру силабічних віршів (рахуба складів провадиться до останнього наголосу у вірші та піввірші), І. Качуровський називає 14-складовик 13-складовиком, а 12—11-складовик — декасилабіком, тобто 10-складовиком (Там само.— С. 12, 56, 57, 61—63, 67, 79, 105).

[4] Там само.— С. 66.

літичного характеру в різних рукописних збірниках), а також духовної пісенности XVIII ст., які запровадили в українське віршування т. зв. коломийковий розмір, і на традицію говірного 13-складового вірша давньої української поезії XVI—XVIII ст. (М. Смотрицький та ін.)[5]. Але насамперед Шевченко продовжив новаторську спробу своїх найближчих попередників — поетів-романтиків — прищепити українському віршуванню суто національні форми — той-таки коломийковий 14-складовик, а також колядковий 10-складовик та деякі інші. Поет зробив усе можливе, щоб ці народнопісенні розміри стали придатними для літературного вираження складного духового та душевного світу освіченого українця XIX ст.: з успіхом вдавався до різноманітних ритмічних і метричних варіацій цих розмірів, використовував версифікаційний прийом перенесення, неточну і внутрішню рими, повторення тих самих або споріднених слів, інструментацію (суголосся між різними словами, повторення звуків). Він збагатив 14-складовий вірш, як зазначає Н. Чамата, „ритмічними елементами, запозиченими з літературного вірша і самостійно виробленими (зміщення цезури непарного рядка, перерозподіл сили ритмічних пауз, іноді спричинений enjambement'ами і порушенням строфічности тощо).

Розширення сфери ритміко-інтонаційного варіювання 14-складовика, зумовлене характерним для поезії Шевченка ускладненням ладу ліричного переживання, привело до створення класичного у своїй гнучкості, різноманітності та динамічності канонічного літературного розміру"[6].

Висока частота вживання 14-складовика в Шевченковій поезії пояснюється тим, що в основу цього розміру була покладена глибоко національна форма — коломийковий вірш (але не той, що властивий коломийкам, а той, що часто трапляється в народних історичних, соціально-та родинно-побутових, надто ж любовних, піснях, поширених у Східній Україні). За даними статистичного дослідження Р. Омеляшка, „на загальнослов'янському тлі 14-складовий коломийковий розмір є найпоширенішою і найхарактернішою віршовою формою саме в українському пісенному фольклорі" XVII—XIX сторіч, причому на всьому етнографічному ареалі його побутування[7]. „Виняткову продуктивність 14-складового вірша (4 + 4 + 6) в українській поетичній культурі" цей дослідник пояснює „особливостями ритміко-структурної організації коломийкового вірша, певним чином пов'язаної з фонетико-морфологічними та семантико-синтаксичними закономірностями української мови"[8].

Але яка подальша доля 14-складового вірша Шевченка? Якщо ритміку „Кобзаря" загалом досліджено, то питання про її ефективність і перспективність для розвитку української поезії наступних десятиріч іще треба осмислити, хоча це спробував зробити вже відразу по смерті поета М. Костомаров, який про Шевченкову трансформацію уснопоетичного слова в літературне, книжно-поетичне, писав: „Шевченко говорит так, как народ ещё и не говорил, но как он готов был уже заговорить, и только ожидал, чтоб из среды его нашелся творец, который бы овладел

[5] Див.: Омеляшко Р. А. Витоки Шевченкового 14-складового вірша // Радянське літературознавство.— 1989.— № 6.— С. 47—57.

[6] Чамата Н. П. Ритміка Т. Г. Шевченка.— К., 1974.— С. 167—168.

[7] Омеляшко Р. А. Витоки...— С. 48.

[8] Там само.— С. 50.

его языком и его тоном: и вслед за таким творцом точно так заговорит и весь народ, и скажет единогласно: „Это — моё"; и будет повторять долго-долго, пока не явится потребность нового видоизменения его поэтического языка"[9].

І справді, Шевченкова поезія породила довгу шерегу наслідувачів, які особливо експлуатували 14-складовий вірш „Кобзаря". А все ж 14-складовик не став по-справжньому ефективним віршовим розміром в українських поетів другої половини XIX — початку XX ст.— П. Куліша, С. Руданського, Ю. Федьковича, І. Манжури, О. Кониського, Л. Глібова, В. Навроцького, Дніпрової Чайки, Марійки Підгірянки, П. Карманського та інших, хоча певні здобутки в культивуванні коломийкового ритму в них, безперечно, були. Вкрай рідко трапляється цей розмір і в сучасних поетів. І причина тут, очевидно, не тільки і навіть не стільки в тому, що т. зв. епігони Шевченка не зрозуміли новаторського характеру його версифікаційної техніки, аж ніяк, до речі, не простої, і ототожнювали його 14-складовик із звичайнісінькою стилізацією під коломийковий ритм. Адже ж дослідники XX ст. розкрили секрети версифікаційного новаторства і чарівности Шевченкового 14-складового вірша, а проте ніхто з сучасних поетів не застосовує його так успішно, як класичні силабо-тонічні розміри.

Постають запитання: яка ж художня цінність на щаблях літературного прогресу різних версифікаційних розмірів — силабічних (як-от коломийкового чи Шевченкового 14-складовика) і силабо-тонічних? Чому все-таки в цілому відбулася заміна силабічної системи віршування на силабо-тонічну? Чи має силабо-тонічна система якусь вищу художню цінність у порівнянні з силабічною літературною і народнопісенним складочисленням? Чим є утвердження в російській та українській літературах новоєвропейського типу силабо-тоніки — об'єктивною загальноєвропейською закономірністю чи нав'язанням більш розвиненими західноєвропейськими літературами менш розвиненим східнослов'янським своїх версифікаційних розмірів? Що таке 14-складовий вірш Шевченка — закономірний, але обмежений певними історико-літературними рамками перехідний етап від народнопісенного складочислення до силабо-тонічного віршування чи спроба утвердити в українській поезії суто національну версифікаційну форму, закорінену у фольклорі?

Хоч би як там було, але в останній третині XIX ст. в українській літературі з'явилася, кажучи словами М. Костомарова, „потреба нової видозміни поетичної мови". Магістральний розвиток тогочасної української поезії пішов по лінії європеїзації версифікаційних форм, дедалі активнішого і ширшого засвоєння силабо-тонічного віршування, з яким пов'язані найвидатніші художні здобутки української поезії останньої чверти XIX ст. Силабічні розміри народнопісенного та книжного походження не витримали конкуренції з популярними в російській, німецькій та англійській літературах силабо-тонічними розмірами, хоча „після Шевченка силабічний вірш іще тримався деякий час у творчості Куліша й Федьковича, а також у численних Шевченкових епігонів"[10]. Спорадичні ж спроби наших поетів XX ст. (І. Качуровського, Віри Вовк) відродити українську силабіку не знайшли продовження[11].

[9] Костомаров Н. Воспоминание о двух малярах // Основа.— 1861.— № 4.— С. 51—52.
[10] Качуровський І. Метрика.— С. 66.
[11] Там само.

Отже, малоефективне використання у пошевченківську добу 14-складового вірша можна пояснити не тільки не досить високою обдарованістю поетів, а й малоефективністю та малоперспективністю культивованого тоді віршового розміру. До речі, і в Шевченковій ритміці відбувався, як це фіксує „Шевченківський словник", перехід від 14-складового вірша до „високорозвиненого в 1-й пол. 19 ст., особливо в творах російських поетів, чотиристопного ямба"[12]. І. Качуровський звернув увагу на те, що якщо перші спроби Т. Шевченка вживати „німецько-російський, пересаджений на український ґрунт Котляревським [...] чотиристоповий ямб" не виходять за межі октасилабіка (восьмискладовика), то „наприкінці життя поетового писані твори щоразу ближче підходять до чисто ямбічної схеми", Шевченків октасилабік поволі переходить у чотиристопний ямб, як-от у пізніх поемах „Неофіти" і „Марія"[13].

Крім І. Котляревського і Т. Шевченка, поодинокі спроби прищепити новій українській поезії силабо-тонічне віршування зробили ще байкарі і поети-романтики першої половини та середини XIX ст., які окремі свої твори написали чотири-, п'яти- і шестистопним, а також різностопним ямбом (П. Гулак-Артемовський, Є. Гребінка, Л. Боровиковський А. Метлинський), амфібрахієм (Є. Гребінка, О. Афанасьєв-Чужбинський, М. Петренко, М. Устиянович, В. Александров), анапестом (М. Костомаров), дактилем (А. Могильницький), використовували різні види строф: катрен, секстину, семирядкову строфу, сонет[14]. Проте все це було на рівні саме окремих спроб, які ще не творили стійкої традиції, а тим більше, магістральної лінії розвитку українського віршування.

Першим з українських поетів, хто цілком свідомо поставив перед собою завдання утвердити в українському віршуванні силабо-тонічні розміри і найрізноманітніші види строф, уживані в європейській поезії від доби Ренесансу до епохи романтизму включно, був П. Куліш. Щоправда, в поетичних творах 1840-х — початку 1860-х рр. він вдавався насамперед до освоєння фольклорних віршових форм. Під українські народні думи та пісні стилізована його перша поетична проба — „епопея" (історична хроніка) „Україна. Од початку Вкраїни до батька Хмельницького" (К., 1843).

Цікаво, що в епілозі до „Чорної ради" (Русская беседа.— 1857.— № 7) П. Куліш поглянув на поезію Т. Шевченка під кутом зору проблеми співвідношення фольклорно-національного та літературно-європейського. Автор епілогу вказав не тільки на зв'язок Шевченкового вірша з українською народнопоетичною стихією, а й на „близость его форм к стиху пушкинскому". Цю спорідненість П. Куліш потрактував досить-таки своєрідно, в дусі тодішніх своїх естетичних уявлень підніс як безперечне достоїнство національну — і ширше — східнослов'янську самобутність Шевченкової музи: „[...] поэт наш, черпал одной рукой содержание своих плачей, песнопений и пророчеств из духа и слова своего племени, другую простирает к сокровищнице духа и слова севернорусского; только у него свой доступ к ней и свой путь к её тайнам. Для него не существуют иноземные формы речи, усвоенные русскими писателями с самого начала

[12] Чамата Н. П. Ритміка.— С. 166.

[13] Качуровський І. Метрика.— С. 74, 111.

[14] Див.: Сидоренко Г. К. Віршування в українській літературі.— К., 1962.— С. 48—62.

сближения их с Европой. Он так силён разными началами, что его не останавливает искусственная оболочка литературных произведений русских поэтов. Сквозь безчисленные вариации слова, порожденные ненародными влияниями, он видит слово русское в его родном складе речи и овладевает им по праву кровного родства с севернорусским племенем"[15].

Не дивно, отже, що в створеній згодом — у 1861—1862 рр.— поетичній збірці „Досвітки" (СПб., 1862) Куліш наслідував ранню поезію Шевченка в темах, образах, мотивах, ішов, як висловився І. Франко, „за слідом Шевченка", властиво, „Чигиринського Кобзаря" (1844), і „в манері поетичного складання" (33, 234), без міри припадав до уснопоетичного джерела, використовував традиційні фольклорні образи та прийоми, вставляючи в текст своїх творів народнопоетичні вислови й навіть цілі рядки, парафразуючи народнопісенні строфи. Та версифікаційна техніка автора „Досвіток" була далекою від Шевченкової віртуозности. Коломийкові ритми Куліша, на відміну від Шевченкових, досить монотонні, що зумовлено, зокрема, їх тонізацією та одноманітною хореїзацією, послідовним синтаксичним завершенням строф, двох суміжних рядків. Куліш зазвичай не починав нового речення з середини поетичного рядка, як це з успіхом робив Шевченко.

Усе це дало підстави І. Франку відзначити згубний художній вплив автора „Кобзаря" на автора „Досвіток" і віддати останньому „перше місце в числі епігонів Шевченка" (33, 234)[16].

Згодом Д. Чижевський зауважив, що в „Досвітках" „Куліш віршує здебільша шевченківськими розмірами. Але це є лиш самоомана! Наслідування пісенних ритмів він заміняє майже завжди (винятки — кілька пісень та окремих місць) звичайним тонічним віршем російського типу з цілком рівномірним чергуванням наголосів. Вже це робить його вірш проти віршу Шевченка одноманітним, незважаючи на те, що Куліш часто міняє розміри"[17]. У цій версифікаційній особливості „Досвіток", яку спостеріг Д. Чижевський, відбилася характерна суперечливість тодішньої позиції Куліша-поета. З одного боку, він прагнув стати Шевченковим наступником у поезії, прямо декларував свою мету „докінчати" Шевченкову „роботу" (послання „Брату Тарасові на той світ" у „Досвітках"), а з другого — крізь ці Кулішеві потуги пробивався порив його могутньої письменницької індивідуальности до художнього самовираження. В іншо-

---

[15] Куліш П. О. Об отношении малороссийской словесности к общерусской (Эпилог к "Черной раде") // Куліш П. Твори: У 2 т.— К., 1989.— Т 2.— С. 471.

[16] Треба, однак, зазначити, що І. Франко знаходив і певні здобутки в "Досвітках", зокрема "деякі уступи" в поемі "Настуся" (26; 353), надто ж той, у якому Куліш, "дуже добре" відчувши особливу поетичність селянського оповідання, спробував відтворити "широку, квітчасту, лицарську, козацьку бесіду", хоч і дав у ній голос жінці, старій Обущисі (37, 10). Крім того, свою антологію "Акорди" (Львів, 1903), до якої ввійшла українська лірика пошевченківської доби, Франко відкрив віршем Куліша "Заспів", яким зачиналося перше видання "Досвіток". Зрештою, при своїх недоліках і значною мірою наслідувальному характері, "Досвітки" були найкращою поетичною збіркою в українській літературі після Шевченкового "Кобзаря" аж до виходу в світ збірки М. Старицького "З давнього зшитку. Пісні і думи" (ч. 1 — 1881; ч. 2 — 1883) і Кулішевої ж таки "Хуторної поезії".

[17] Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму).— Нью-Йорк, 1956.— С. 455—456. Під "тонічним віршем" Д. Чижевський мав на увазі силаботонічний, хоча точніше все-таки говорити не більше, ніж про тенденцію до силабо-тоніки в "Досвітках".

му поетичному посланні-маніфесті — „До братів на Вкраїну“ (Основа.— 1862.— № 3) Куліш заявляв, що після передчасного ушестя Шевченка бере на себе сміливість його „кобзу Німую узяти“, „підтягнути“ „струни На голос високий“ „Кобзаря“ і рівночасно — „почепити“ „До старих струн нові“.

Прикметно, що вже на початку 1860-х рр., іще за життя Шевченка, Куліш усвідомлював, що українським поетам треба позбутися наслідування Шевченкового „Кобзаря“ і йти своїм шляхом в освоєнні народнопісенної стихії, прагнути до вираження у віршах власної особистісної й творчої неповторности. Фактично на це він зорієнтовував колег-письменників у своїй оцінці поезії Я. Щоголіва, висловленій у передмові до публікації добірки його (а також П. Кузьменка) віршів в альманасі „Хата“ (1860): „Не Шевченків голос він переймає; переймає він голос народної пісні, і із пісні бере основу свого компонування. Тим часом, яко поет правдивий, а не підспівувач, має він у своєму голосі щось праведно своє,— якусь власну повагу й красу, которої ні в пісні народній не покажеш, ні в Шевченкових віршах не догледишся; не чуже-бо добро він собі присвоїв, а своїм власним даром нас чарує“[18].

А в листі до віршувальника-початківця О. Остапенка-Біленка від 29 вересня 1860 р. П. Куліш чітко виклав цю настанову на оригінальне віршотворення з таким філософсько-естетичним обґрунтуванням: „[...] вірші Ваші справді ще тілько накльовуються. Шевченкова поезія обладає Вами так, що не дає Вам і разу бринькнути на своїй власній струні. Як увійдете більш у силу народньої пісні і народньої мови, тогді слобонитесь од сього пана. Добрий він пан, а все пан! Воля ж у словесности — найперше діло. Треба, щоб чоловік сам собі паном був: оттоді він справді чоловік буде!“[19]

Тож не випадково в „Досвітках“ прострумовують спроби до розширення ритміки та строфіки, що виявляється в урізноманітненні панівних у збірці силабічних розмірів (коломийковий 14-складовик, 12—14-складовик, 12-складовик, 8-складовик, колядковий 10-складовик, 12—10—8-складовик) і в зародженні в їхніх межах силабо-тонічних тенденцій:

х о р е ї ч н о ї — чотиристопний хорей в окремих віршах „думи“ „Давнє горе“ („Чом, Дунаю, став ти мутен, Став ти мутен, каламутен?“), послання „З того світу“, медитації „Люлі-люлі“, поеми „Настуся“ („Тільки правда на Вкраїні Повік-вічний не загине, Тільки правда, права воля Буде всім жада́на доля...“) і „Великі проводи“; шестистопний хорей у четвертій строфі поезії „Что есть мнѣ и тебѣ, жено?“ („Снились дітям райські віковічні квіти“), у ритмах послання „До Данта“ („В праведному серці той огонь палає, Що па́лить у пеклі душі беззаконні; В мученому серці холод побиває“);

а м ф і б р а х і ч н о ї — чотиристопний амфібрахій у четвертому вірші („Дивуюсь, радію, у серця питаю“) першої строфи „Заспіву“, перших

[18] К у л і ш П. Первоцвіт Щоголева і Кузьменка: (Слово од іздателя) // К у л і ш П. Твори: В 2 т.— К., 1989.— Т. 2.— С. 513.

[19] Цит. за: С л а б ч е н к о М. До історії відношень між П. О. Кулішем та Т. Г. Шевченком // Пошана. Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. 18 Издан в честь проф. Н. Ф. Сумцова.— Х., 1909.— С. 559.

трьох строфах поезії „Что есть мнѣ и тебѣ, жено?", другому („По тих гробовищах, у землю глибоких") та шостому („Живе його слава од віку до віку") віршах єдиної секстини в „Народній славі"; тристопний амфібрахій („Лежить мого роду без ліку") в третьому вірші цієї ж секстини, двостопний амфібрахій у першому чотиривірші послання „З-за Дунаю" („Покину, покину, Чужую чужину, Та на Україну Со́колом полину");

часом п е о н і ч н о ї — двостопний пеон III, тісно пов'язаний з чотиристопним хореєм в окремих віршах „Настусі" („Козакуйте ж, процвітайте, Та й нам слави уділяйте. Козакуйте ж, прославляйтесь, На нас любо оглядайтесь"; „Ой світіть же по світлиці Бідолашній удовиці"), у IV розділі пісні шостої „Великих проводів" („Що ні шабля, ні рушниця Против них не помішниця; Що ні сукні, ні шкатули Від хижацтва не влизнули"), в останньому чотиривірші „Народної слави" („Ти безрідному — родина, Одинокому — дружина, Товариство — на Вкраїні, Одрадонька — на чужині"). Перегук кількох силабо-тонічних розмірів (двостопних пеона II та пеона III, чотиристопних ямба і хорея) вчувається у вигадливооркестрованій, версифікаційно ускладненій, але милозвучній ліричній мініатюрі „Люлі-люлі".

Треба сказати́, що всі ці силабо-тонічні імпульси та тенденції з'являлися в „Досвітках" суто стихійно, непослідовно; їм іще не ставало сил виокремитися з-під влади панівних у збірці силабічних віршів у цілком самостійні ритмічні структури. А що Куліш у „Досвітках" віршував за правилами силабіки, свідчать його наголоси в першому виданні збірки: поет дотримується природних наголосів, не підганяючи їх під мимохідь народжувані силабо-тонічні ритми: „Ви́соко підняв ти натуру людську́ю",: „Хто не знає, Данте, твого́ горювання, Той і твого́ пекла страшно́го не взнає: З твого́ серця вийшли ті оповідання"; „Кличе пишний князь Єрема Перед себе Голку,— Молодого, ота́мана Панце́рного полку"; „Ти́ї люде, моя́ нене, Твою́ річ святую Розже́вріли в душі мої́й, Як і́скру живую". Тим часом наш читач XX сторіччя, вихований переважно на силабо-тонічній версифікації, при читанні силабічних віршів Куліша, поданих у сучасних виданнях без наголосів, схильний мимохідь підганяти їх наголошенням відповідних складів під силабо-тонічні розміри. Цієї інерції не уник, до́ речі, навіть Д. Чижевський: не маючи в еміґрації ні першого видання „Досвіток", ні навіть „Сочинений и писем" Куліша і користуючись львівським шеститомним або берлінським чотиритомним виданням „Творів" Куліша, у яких не проставлено наголосів, він припустився прикметної помилки, вбачаючи в „Досвітках" звичайний тонічний вірш з цілком рівномірним чергуванням наголосів (власне, силабо-тоніку). Насправді ж можна говорити хіба що, скажімо, про певну схильність до хореїзації коломийкового розміру в цій збірці, а не про перетворення його в хореїчний вірш.

Та все ж ці перші проблиски в „Досвітках" хорея, ямба, амфібрахія і пеона були призвістками майбутнього переходу автора збірки до силабо-тонічного віршування.

У межах силабіки П. Куліш апробував у „Досвітках" катрен (ця строфа явно домінує у збірці), а також секстину (окремі строфи в „Настусі", „Великих проводах" та „Народній славі"), терцину („До Данта"), дев'я-

тивірш (І розділ пісні першої „Великих проводів") строфоїди („Давнє горе", „З того світу", в „Народній славі", „Настусі").

1862 р. П. Куліш написав новаторський за формою (чотиристопний дактиль, септима) ще один „Заспів" (крім того, котрим відкривалися „Досвітки") — як вступ до задуманої поеми — й того ж року опублікував його в „Черниговском листке" (№ 10) та „Основі" (№ 8; згодом під назвою „До кобзи" вірш увійшов до „Хуторної поезії"). Тоді ж створив шестистопним ямбом „Сонет" і надрукував його вперше в тім-таки „Черниговском листке" (1862.— № 27), а вдруге — у львівському журналі „Мета" (1863.— № 1; під назвою „Шуканнє-викликаннє" вмістив його у своєму „Дзвоні").

Попри певні новаторські тенденції у змісті („Великі проводи") і формі „Досвіток", ця збірка загалом ще залишилася в традиційному річищі української романтичної поезії 1840-х — початку 1860-х рр., вийти за яке П. Куліш тоді ще не прагнув,— навпаки, намагався утвердити і розвинути його (усвідомлюючи на початку 1860-х рр., що поет повинен виражати у віршах власну творчу індивідуальність, Куліш на той час іще не ставив питання про кардинальне оновлення української поетичної традиції попередніх десятиріч). Це призвело до того, що загалом традиційні за змістом і формою „Досвітки", які до того ж поступалися Шевченковому „Кобзареві" за художньою майстерністю, українська громадськість сприйняла без особливого захоплення. Доволі байдужно поставився до поетичних спроб свого товариша М. Костомаров, який ознайомився з ними ще в рукопису. Згодом у „Передмові" до петербурзького видання „Кобзаря" 1867 р. він писав: „Після Шевченка, хто схоче на тій же кобзі грати, навряд чи скаже що-небудь нове і навряд чи стануть його слухати". І П. Куліш з ним погодився: „ [...] это совершенная правда. Нам надобно в родной поэзии брать новые, еще небранные ноты"[20].

Ці „нові ноти" Куліш спробував узяти вже наприкінці 1860-х рр. у своїх переспівах поетичних книг Старого Заповіту — „Іова" (Львів, 1869) та „Псалтиря" (Львів, 1871), якими він, власне, заповзявся запроваджувати в українське віршування силабо-тонічні розміри. Щоправда, перед тим, пробуючи відтворити прозовий початок Біблії „стихотворним складом", Куліш переспівав два уривки з Мойсеєвого П'ятикнижжя коломийковим 14-складовиком, колядковим 10-складовиком і тонічним 10-складовим віршем з чотирма наголосами та цезурою (дві „Мусієві пісні" в „Правді", 1868, ч. 42). Та, мабуть, відчув, що ці ритми не дуже надаються до частого вживання в перекладах зі Святого Письма, бо в подальших переспівах з нього користався переважно силабо-тонічними розмірами (хоча згодом усе-таки ще переклав суцільним 14-складовиком апокрифічну „Книгу Товіт": „Товитові словеса, переказані старорущиною", Коломия, 1893).

Тим часом цей Кулішів зачин — здійснена на зламі 1860—1870 рр. спроба реформування української версифікації через біблійні переспіви — зовсім випав з поля зору наших віршознавців. А шкода, бо цей зачин досить примітний. „Іова" Куліш послідовно відтворив (1868) нерим ованим п'ятистопним ямбом, запозиченим з добре знаної йому драма-

[20] Кулиш П. А. Воспоминания о Николае Ивановиче Костомарове // Новь.— 1885.— Т. 4, № 13.— С. 73.

тургії Шекспіра[21]; лишень на відміну від англійського письменника, який у своїх п'єсах (і сонетах) послуговувався віршем акаталектичним (10-складовим) і гіперкаталектичним (11-складовим), Куліш у цьому перекладі обмежився самим тільки гіперкаталектичним. До речі, таким же віршем (тільки римованим — *абаб*) він склав три катрени партії „демонського хору" в написаній тоді ж (1869 р.) „вертепній містерії" „Іродова морока".

У переспіві „Псалтиря" П. Куліш лише частково вжив коломийковий 14-складовик (III, IV, VI, IX—XI псалми — усього 24 повністю і 2 частково) та деякі інші силабічні вірші (8 псалмів), а переважно вдався до цілого букета силабо-тонічних розмірів: ямба — чотиристопного (I, V, XIII, XIV — усього 50 псалмів), чотири — тристопного (XXVII, LXXXIX, XCVII, XCVIII, CIII), п'ятистопного (II, C, CIV, CV), п'яти-чотиристопного (CXLVI), шестистопного (XXIII—XXV, XXXII — усього 15), чотиристопного хорея (VII, VIII, XII — усього 37 повністю і 1 частково), тристопного амфібрахія (XLIX, CXIV), тристопного дактиля (XVII), тристопного анапеста (XIX частково), двостопного пеона III (XX). Власне кажучи, своє переспівування „Псалтиря" та „Іова" П. Куліш перетворив на вправляння в силабо-тонічному віршуванні. Те саме можна сказати і про його переклад чотиристопним хореєм (у 1868—1869 рр.) біблійної „Пісні пісень", згодом ним же перероблений (без зміни віршового розміру) на лібрето під назвою „Хуторянка" й у такому вигляді опублікований у буковинському альманасі „Руська хата" (Львів; Чернівці, 1877).

Цілком визначено і цілеспрямовано на „нову, більш європейську,— за висловом І. Франка,— дорогу поезії" (41, 288) Куліш став у своїй новій оригінальній збірці „Хуторна поезія" (Львів, 1882) і в наступних віршотворах: поемах „Магомет і Хадиза" (Львів, 1883), „Маруся Богуславка" (1880—1890-ті рр., перша редакція — 1882 р.; опубл. в 1899, 1901 рр.), драмах „Байда, князь Вишневецький" (СПб., 1884), „Цар Наливай" і „Петро Сагайдачний" (1880—1890-ті рр., опубл. 1900 р.), поетичній збірці „Дзвін" (Женева, 1893) та ряді інших, у яких „Кулиш уже не подражает Шевченку, находит свой собственный тон" (41, 149). Його версифікаторське новаторство в „останніх поетичних творах" полягало, за Франковим спостереженням, у „рішучому розриві" (33, 173) із стилізуванням під Шевченка, у звільненні від знеособлювального впливу народної думи та пісні й в освоєнні літературних форм поетичного самовираження, тобто замість коломийкового та інших народнопісенних віршів — силабо-тонічних розмірів і відповідної розмаїтої строфіки (хоча інколи пізній Куліш усе-таки повертався до силабіки і передусім 14-складовика, як-от у віршах „На двадцяті роковини великого похорону" та „Ключ розуміння", вміщених у „Хуторній поезії"). Але вже тою-таки „Хуторною поезією" він розпочав, за висловом М. Зерова, „свою боротьбу з Шевченком" — зокрема, „боровся він з ним новою своєю строфікою та метрикою"[22],

[21] До речі, в "Бесіді Старого Розуму з Недомислом", що є замаскованою від царської цензури спробою публікації переспіву "Іова" (друкувати українські переклади Біблії в Росії було заборонено), Куліш в одній з приміток, пояснюючи вислів *кінь жре дорогу*, покликався, зосібна, на Шекспіра: „Это выражение быстроты бега встречается у арабских поэтов и у Шекспира" (Кулиш П. А. Бесіда Старого Розуму з Недомислом // Кулиш П. А. Хуторская философия и удаленная от света поэзия.— СПб., 1879.— С. 268).

[22] Зеров М. Поетична діяльність Куліша // Зеров М. Твори: У 2 т.— К., 1990.— Т. 2.— С. 290.

звернувшись до ямба — чотиристопного із строфічним поділом („Молитва", „Епілог"), п'ятистопного („Слово правди", „Псалтирна псальма", „До старої баби", „Нові жиди", „На сповіді", „Гімн єдиному цареві", „Гімн єдиній цариці", „До Шевченка", „На незабудь року 1847"), шестистопного („До Шекспіра", „До рідного народу", „Ода з Тарасової гори", „До пекельного наплоду"), а також п'яти-шестистопного („Пророк", „Варіації первої Давидової псальми", „Покута козацького батька"), до анапеста („Божий суд") і дактиля („До кобзи"). Він вправлявся у писанні білим віршем („Псалтирна псальма", „До старої баби"), використовував різноманітні види строф: двовірш („Псалтирна псальма", „До старої баби", „До Шекспіра", „Ода з Тарасової гори"), численні варіанти катрена („Слово правди", „Пророк", „Молитва", „Епілог" — усього 18 творів), секстину („Божий суд"), септиму („До кобзи").

Це Кулішеве звернення до силабо-тоніки в оригінальному віршуванні було надзвичайно вдале. І. Франко у відгуках на „Хуторну поезію" відзначав, що „форма віршова" в ній „у всіх поезіях дуже гарно викінчена", „єсть майже бездоганною" (26, 178, 353). Цю форму П. Куліш старанно виробляв під впливом західноєвропейської та російської поезії — Ґете, Шіллера, Гайне, Байрона, Шекспіра, Пушкіна...

Хоч як це парадоксально, але зверненню П. Куліша до силабо-тоніки сприяла його послідовна хореїчна тонізація коломийкового розміру в „Досвітках", яка своєю одноманітністю шкодила ритмомелодиці віршів. Сприяла, по-перше, тому, що перехід від силабічної системи до силабо-тонічної в цілому здійснювався передусім через хореїчну тонізацію силабічних віршів. А по-друге, тому, що невдача завжди спонукає справжнього письменника до естетичних пошуків. Шевченко надзвичайно урізноманітнив коломийковий ритм, максимально збагатив його віршові можливості, а це, природно, аж ніяк не стимулювало поетові пошуки в царині ритміки і строфіки, радикальний перехід до ефективнішої системи віршування. Що ж до П. Куліша, то переважно монотонне звучання коломийкового вірша, навпаки, підштовхнуло його врешті-решт до пошуку засобів ритмічної та строфічної різноманітности. Треба мати на увазі ще й відмінність між Шевченком і Кулішем у природі поетичного таланту. Шевченко будував свій вірш насамперед на інструментації, евфонії, прийомі перенесення, неповній і внутрішній римах, асоціативних зв'язках слів і звуків, їх повторах, модифікаціях ритму, що давало поетові змогу надзвичайно урізноманітнити ритмічний візерунок культивованих ним 14-складовика та чотиристопного ямба. Куліш таким хистом інструментації не володів, отже, й не міг безмежно урізноманітнювати плин коломийкового чи якогось іншого ритму, а тому вдався до розширення кількости культивованих розмірів, до використання різних силабо-тонічних віршів і розмаїтої строфіки. І в цьому сповна виявив свій поетичний талант.

Добру основу для переходу П. Куліша до силабо-тонічного віршування заклала його інтенсивна перекладацька практика з кінця 1860-х рр., яка, власне, і спонукала поета до освоєння силабо-тонічних розмірів в оригінальному віршотворенні. Вже йшлося про роль у цьому процесі біблійних переспівів П. Куліша. Важливе значення мало і його вправляння наприкінці 1870-х — у 1890-х рр. у перекладанні українською мовою творів західноєвропейських і російських письменників. Уже 1881 р. він мав переклад семи п'єс Шекспіра, а на 1886 р. викінчив іще шість п'єс (три з

них опублікував окремим виданням у Львові 1882 р., інші десять вийшли друком теж у Львові, але допіру в 1899—1902 рр.). У перекладах шекспірівських драм П. Куліш загалом дотримувався версифікаційних особливостей віршових частин оригіналу, чергуючи п'ятистопний ямб римований і білий (але у відтворенні пісень уживав довільні розміри)[23]. Щоправда, на відміну від Шекспіра, Куліш майже всуціль послуговувався своїм улюбленим гіперкаталектичним п'ятистопним ямбом і лише зрідка використовував акаталектичний.

На початку 1880-х рр. Куліш переспівав окремі поезії А. Фета, І. Нікітіна, О. Кольцова, О. Толстого, О. Пушкіна, Д. Минаєва, М. Некрасова (цикл „Переспіви з великоруських співів", десять з них уперше побачили світ на сторінках українських часописів та альманахів 1880—1890-х рр., а повністю їх як окремий цикл надруковано 1908 р.). Здебільшого вільно добираючи ритмічні розміри, поет меншу частину вибраних текстів переспівав силабічними віршами: 14-складовиком („Степ", „Чумаки-ночліжане", „Привітаннє з Доном", „Солов'їна левада", „Коло колодязя"), 12-складовиком („Весна й літо в степу" — перші дев'ять строф, „Степова могила"), а більшу — силабо-тонічними: ямбом п'ятистопним („Степ опівдні", „Вечір у степу", „Україна", „Паланка") і шестистопним („Дніпрова повідь"), амфібрахієм чотиристопним („Ніч у степу", „Гаданнє-віщуваннє") і тристопним („На греблі"), чотиристопним анапестом („Весна й літо в степу" — останні п'ять строф, „Пасіка"). У переспіві „Степова сіножать" помітний перехід чотиристопного хорея у двостопний пеон III („Ой по Дóну, по Доню́, По крутому бережку, Там село пóуз село Мов квітками процвіло"), наявне тут і спорадичне вклинення двостопного дактиля („А ти, траво, хвилюйся! А ти, око любуйся!").

Шестистопним ямбом П. Куліш відтворив першу пісню Байронового роману у віршах „Дон Жуан" (Львів, 1891); неримованим гіперкаталектичним шестистопним ямбом (замість римованого п'ятистопного в оригіналі) — його ж поему „Чайльд-Гарольдова мандрівка" (саму ж прощальну пісню Чайльд-Гарольда, складену чотиристопним ямбом, П. Куліш передав 10-складовим силабічним віршем,— цю пісню він переспівав, очевидно, ще на початку 1857 р., коли зробив спробу перекласти всю першу пісню поеми[24]; остаточно ж увесь текст поеми П. Куліш відредагував на початку 1894 р.[25]; друком вона вийшла у Львові 1905 р.). У 1890-х рр. П. Куліш переклав чимало ліричних віршів і балад Ґете, Шіллера, Гайне і Байрона (ці переклади склали дві повних і початок третьої частини його збірки „Позичена кобза"; перша частина вийшла окремою книжкою у Женеві 1897 р.). У цих переспівах П. Куліш ужив найрізноманітніші силабо-тонічні розміри:

---

[23] Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі.— Львів, 1976.— С. 60, 61, 71, 72.

[24] „Отсе я, оддихаючи, переложив по-нашому перву пісню Чайльда Гарольда",— повідомляв Куліш Г. Галаганові в листі від 30 березня 1857 р. (Киевская старина.— 1899.— Кн. 9.— С. 349).

[25] Про це він зробив нотатку в записнику: „1894 ледня 15 перечитав і поправив пісню перву. Ледня 18 перечитав до кінця другої пісні і дещо поправив. 1894 лютого 1 скінчив увесь, прочитав і дещо поправив" (Цит. за: Франко І. Передмова // Байрон Г. Чайльд Гарольдова мандрівка. Переклав Панько Куліш.— Львів, 1905.— С. III).

ямб — чотиристопний („Перед судом", „Підлипайло" Ґете, „І в день журюсь, і серед ночи...", „Предивний сон і звеселив...", „Чого кипить химерна кров..." Гайне), чотири — тристопний („Старий гай мрій, пахучий гай!", „Стоїть ніч тепла, весняна...", „Блукаю між квітками..." Гайне), чотири — п'ятистопний („Співець", „Міньйона", „Квітка над квітки" Ґете, „Чудовні очі весняної ночи..." Гайне, „Молитва природи" Байрона), чотири — шестистопний („Рибалка" Ґете), п'яти — шестистопний („Грецькі боги" Шіллера), шестистопний („Необорима армада" Шіллера, „Колись про любощі гарячі я мечтав..." Гайне, „До тогосвітньої", „Сльози", „Віддалеки" Байрона — усього 13 творів);

хорей — чотиристопний („До радости" Шіллера, „Скарб" Ґете, „Як увечері блукаю...", „Ох, бажаю сліз любови..." Гайне — усього 11 творів), чотири-тристопний („Пряха" Ґете, „Стиха серце підмиває...", „Тим від тебе утікаю..." Гайне), п'ятистопний („Розвивається і зеленіє..." Гайне);

шестистопний дактиль („Новий Паззій і його квітківниця" Ґете, „Що тебе носить кругом серед сонної літньої ночи?");

амфібрахій — тристопний („В твої голубенькі очиці..." Гайне), чотиристопний („Граф Габсбург" Шіллера, „Вільшаний цар", „Балада про князя-старця", „Мертвецький танок" Ґете, „Пісня" Байрона), шестистопний („Олексій та Дора", „Римські елегії" Ґете);

чотиристопний анапест („Коринфовська молода княгиня" Ґете).

Куліш також апробував сполучення п'ятистопного ямба з двостопним амфібрахієм („Люблю я квітку, та котру не знаю..." Гайне) і навіть такий перехідний від силабо-тонічного до тонічного вірша розмір, як дольник („Любить метелик пишну троянду" Гайне).

Читаючи, переспівуючи та перекладаючи біблійні тексти, твори західноєвропейських і російських письменників, П. Куліш і сам набував мистецького досвіду. Наслідком Кулішевого перекладання шекспірівських п'єс стало написання, за їхнім художнім зразком, оригінальної „Драмованої трилогії" (1880—1890-ті рр.), більшість сцен якої складено п'ятистопним ямбом, а окремі сцени, в яких беруть участь другорядні дійові особи,— прозою. У перших двох драмах — „Байда, князь Вишневецький" і „Цар Наливай" послідовно вжито жіночий (гіперкаталектичний) вірш, часто білий, а в найважливіших висловлюваннях персонажів — римований; в останній же — „Петро Сагайдачний" — переплетено гіперкаталектичні та каталектичні вірші, з майже суцільним римуванням (упереміж чоловіче з жіночим — *абаб* чи *аабб*).

Відгомін шекспірівських віршів знаходимо і в оригінальній поезії П. Куліша. За спостереженнями М. Шаповалової, мотив з „Отелло" (промови Отелло в сенаті) у специфічному відтворенні Куліша („У мене мова про́ста.// Я не проре́чистий на красне слово"[26]) майже дослівно повторюється в його вірші „Слово правди" (зб. „Хуторна поезія"): „Я не проре́чистий на красне слово,// У мене річ не святкова,— щоденна"[27]. Так шекспірівський п'ятистопний ямб безпосередньо переходить в оригінальне віршотворення П. Куліша.

---

[26] Шекспирові твори. З мови британської мовою українською поперекладав П. А. Куліш. Т. 1. Отелло. Троїл та Крессида. Комедія помилок.— Львів, 1882.— С. 28.

[27] Див.: Шаповалова М. С. Шекспір...— С. 75.

Ранні редакції — 1882—1884 рр.— Кулішевої збірки „Дзвін" стали безпосереднім продовженням „Переспівів з великоруських співів" — сам автор засвідчив той факт, що „задля них [...] узявся до своєї бандури, може, й геть надовго занедбаної", а „переспівуючи великорущину, набрав охоти і до щироукраїнського співання, з котрого й вийшов оцей „Дзвін"[28].

Ця оригінальна поетична збірка певною мірою стала підсумком Кулішевого віршотворення 1882—1893 рр. З майже сотні її текстів (віршів і поем) лише кілька написано силабічним 14-складовиком. Прикметно, що цей розмір, яким у „Досвітках" П. Куліш так натхненно оспівав визвольні козацькі рухи, у „Дзвоні" знадобився йому тільки для дегероїзації козаччини та полеміки з її співцем Шевченком („Останньому кобзареві козацькому"), знеславлення гетьманів („Зараза"), сатиричного викриття галицьких москвофілів („Народный дом"), а також малозначущих традиційних народнопісенних стилізацій, суб'єктами яких виступають імперсональні ліричні персонажі — козак („Козацька хата") і молодиця („Серце моє тихе..." — тут ужито 12—14-складовик). Таким характерним чином коломийковий розмір виявився остаточно витіснений на периферію поетичної творчости пізнього Куліша.

Натомість у „Дзвоні" повновладно панують силабо-тонічні вірші, над якими безконкуренційно вивищується ямб, особливо шестистопний — т. зв. александрійський вірш („Національний ідеал", „Стою один", „Дума про курку з курчатами", „Дума-казка про Діда й Бабу..." — усього 36 творів), п'ятистопний („На перелозі", „Піонер", „Чолом доземний моїй же таки Знаній", „Благословляю час той і годину..." — усього 25), п'яти — шестистопний („Земляцтво", „Три поети", „Троє схотінок" — усього 8), шести — п'ятистопний („Дума-пересторога", „Рай" — усього 4), а також чотиристопний („Побоянщина", „З хутора", „Метаморфоза"), тристопний („Письмакам-гайдамакам"), чотири — тристопний („До тарасовців"), чотири — п'ятистопний („Яке нам діло до того?"), п'яти — тристопний („Панам-добродіям"). Віддано данину й різностопному ямбові (Я6-5-4-3), поширеному в українській байці першої половини XIX ст. Загалом ямбічні тексти становлять понад 80 відсотків усіх творів „Дзвону".

Інші силабо-тонічні розміри трапляються у цій збірці значно рідше: по тричі — чотиристопний хорей („Яка пані, такі й сані", „Заворожена криниця", „Хмари") і п'ятистопний дактиль („Сум і розвага", „Муза", „Анахорет"), по разу різні види амфібрахія — тристопний („Міра за міру"), чотиристопний („Заспів" до „Думи про курку з курчатами"), чотири — тристопний („Заспів"), чотири — двостопний („Невидимий співець") — та анапеста — тристопний („Побратими"), шестистопний („На чужій чужині"). Варто відзначити спроби двоударного тонічного вірша („З Підгір'я") і дактиле-хореїчного чотириударного дольника, переплетеного з чотиристопним дактилем („Квітки з сльозами...").

У „Дзвоні" П. Куліш використовував найрізноманітніші види строф, частину з яких увів в українське віршування уперше: двовірш („Німецька наука-розлука", „Царська грамота", „Муза"), східний бейт („Анахорет. Взором арабщини"), різні варіанти катрена, п'ятивірш („До Тараса за річку Ахерон", „Земляцтво", „Яке нам діло до того?"), секстину („Забули ми", „Побратими", „Видіннє", „Прокид від сну", „Соловейко"), септиму

[28] Куліш П. Дзвін.— Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського НАН України, Ін-т рукопису, ф. І, № 28329, арк. 3.

(„Покобзарщина“, „Сум і розвага“), восьмивірш („Титани“, „Побоянщина“, „Заспів“ до „Думи про курку з курчатами“), александрину („Перед Гоголевим честенем“, „До підкарпатніх земляків“), октаву („Гомер і Шекспір“, „Дума-пересторога“, „Премудрість“, „До Марусі В****“), дев'ятивірш („Українським історіографам“), Спенсерову дев'ятирядкову строфу („До Мазепи“, „Лилія“, „Одвідини“).

Ритмічною різноманітністю відзначається „Маруся Богуславка“, зіткана частково ще за традицією (перша редакція цієї поеми, нагадаємо, була створена 1882 р.) з коломийкових 14-складовиків, спорадично силабічного 17-складового леонінського вірша, а переважно — шести-, п'яти- і п'яти — шестистопних ямбів, п'ятистопного анапеста, чотиристопного амфібрахія, чотири- та шестистопного хорея, а також восьмистопного хорея, переплетеного з чотиристопним пеоном III („Музо, правди староруської вовік жива богине, Серця чистого і розуму свободного святине!“). Розмаїта і строфічна будова поеми: у ній чергуються катрени, Спенсерові строфи, октави, децими, двовірші, секстини, строфоїди. Версифікаційним нововведенням автора стало сполучення трьох 14-складовиків у секстину (*абвбгб*).

Крім того, октавою написано поеми П. Куліша 1880-х років „Уляна-ключниця“, „Адам і Єва“, Спенсеровою строфою — „Сторчак і Сторчачиха“ (ці три твори ввійшли до його збірки „Хуторні недогарки“, Харків, 1901), „Магомет і Хадиза“, а „онєгінською“ чотирнадцятирядковою строфою — вірш „Чому тебе нема між нами...“ і незавершена поема „Грицько Сковорода“ (1890-ті рр.). Звертався пізній Куліш і до традицій українського віршування — так строфою „Енеїди“ І. Котляревського складена його поема „Куліш у пеклі“ (1890-ті рр.).

Тож цілком слушно Д. Чижевський відзначив, що „найпозитивніша формальна риса пізніх віршів Куліша є їх ритміка — він, залишаючи тепер пісенні розміри майже цілком, упроваджує зате в українську поезію зовсім нове багатство тонічних (точніше силабо-тонічних.— **Є. Н.**) розмірів та різноманітність строф“[29].

Численними перекладами, переспівами й оригінальними творами П. Куліш прищеплював рідній літературі європейські поетичні форми. Якщо в російському романтизмі першої третини XIX ст. звернення до національних джерел ішло паралельно із засвоєнням новітнього європейського досвіду, то в українському романтизмі ці процеси розпалися на два етапи. У 1820—1860-х рр. переважала фольклоризація — творення нового письменства на ґрунті народної словесности, хоч і в тих часах з'являлися яскраві спроби апробувати інонаціональні літературні форми (у віршуванні — чотиристопний ямб, амфібрахій, сонет та інші). А в 1870—1890-х рр. П. Куліш узявся докінчити те, чого не встигли зробити його попередники — романтики і Шевченко: освоїти класичні надбання нової європейської літератури. Звідси його велика увага до улюбленця романтиків Шекспіра, до преромантичної та романтичної поезії, культивування вільних перекладів та переспівів, таких популярних у добу романтизму.

Особлива заслуга П. Куліша в тому, що він одним з перших став на шлях інтернаціоналізації, насамперед європеїзації художніх форм нової

[29] Чижевський Д. І. Історія...— С. 458.

української літератури (жанрових, ритмомелодичних, строфічних), зокрема „розширив [...] рамки особистісної лірики, випроваджуючи її поза національний тин, європеїзуючи її“[30]. Власне кажучи, пізній Куліш започаткував історично назрілу реформу української версифікації: силабо-тонічна поезія М. Старицького, І. Франка, В. Самійленка, Лесі Українки, А. Кримського виростала переважно з тих пагінців ритмомелодики і строфіки, які він прищепив українському віршуванню. За словами Б. Лепкого, „поки поети пробували переспівувати нібито легкий склад Тарасових творів, поти не було великого хісна для нашої поезії, а як стали приглядатися до поетичного ремесла Кулішевого — явилися нові справжні Мистці,— одним з перших Іван Франко“[31].

Щоправда, І. Франко вважав, нібито „першим із тих, кому доводилось проламувати псевдошевченківські шаблони і виводити нашу поезію на широкий шлях творчости“, був М. Старицький, а вже за ним пішов П. Куліш „у пізнішій добі свого віршування“ (33, 259). Однак докладний аналіз цієї проблеми показує, що цілеспрямоване оновлення українського віршування пошевченківської доби, пов'язане з переходом до силабо-тоніки, майже водночас започаткували Куліш і Старицький, але перший з них відіграв у цьому процесі провідну роль[32]. Не випадково І. Качуровський подає як визнаний факт відомість про те, що загальний перехід в українському віршуванні до силабо-тоніки почався „від Куліша“[33]. Звичайно, самий цей процес мав закономірний характер, перехід був назрілим, і якби за його здійснення не взявся п'ятдесяти-шістдесятилітній новатор, то це неодмінно зробили б поети молодших поколінь. Та саме перекладачеві „Іова“ і „Псалтиря“, п'єс Шекспіра, авторові „Хуторної поезії“, „Магомета і Хадизи“, „Байди, князя Вишневецького“ судилося виступити першим реформатором українського віршування пошевченківської доби, ґенератором переходу від силабіки, зокрема фольклорно-генетичних версифікаційних форм, до силабо-тоніки.

З огляду на відмінності, в тому числі версифікаційні, між поезією Шевченка та поезією пізнього Куліша, на Кулішеве оновлення українського віршування пошевченківської доби, у літературознавстві навіть висловлювано думку (зосібна Р. Якубовським, близько до цього підходив і М. Зеров) про те, що в українській поезії другої половини XIX ст. співіснували й змагалися дві школи — Шевченкова й Кулішева. Як робочу гіпотезу такий поділ Ю. Шевельов схильний вважати корисним, хоча й застерігає, що „не треба забувати й про третій напрям, народницько-публіцистичну поезію“ і що „назви ці — Шевченкова школа, Кулішева школа — умовні, що справжні заповіти Шевченкові продовжували... поети школи Куліша“, які „шукали нових шляхів, [...] виступали революціонерами форми й змісту, [...] працювали над синтезом українського і європейського, в їхній творчості жив неугавний дух шукань“[34].

---

[30] Łepkyj B. Zarys literatury ukraińskiej.— Warszawa; Kraków, 1930.— S. 225.

[31] Лепкий Б. Передмова // Куліш П. Твори.— Берлін, 1923.— Т. 2: Поезії.— Кн. 1.— С. 11.

[32] Див.: Нахлік Є. І. Франко про оновлення українського віршування пошевченківської доби // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25—27 вересня 1996 р.).—Львів, 1998.— С. 517—523.

[33] Качуровський І. Метрика.— С. 19.

[34] Шерех Ю. [Шевельов Ю.] „Душа убога встала рано“ (Василь Мова) // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології.— К., 1993.— С. 114.

Як поет, який свідомо орієнтувався на художні зразки європейської класичної поезії й насамперед на силабо-тонічне віршування, П. Куліш виступив предтечею українських „неокласиків" М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, О. Бурґардта (Юрія Клена), здійснив помітний вплив на Є. Маланюка. І сучасна українська силабо-тонічна поезія сягає своїм корінням версифікаторських починань П. Куліша.

Отже, в українському віршуванні XIX ст. виокремилися дві лінії розвитку.

Перша пов'язана з опрацюванням силабічних розмірів і книжного, і — переважно — народнопісенного походження, серед останніх — передусім коломийкового вірша, в культивуванні якого простежуються три етапи: стилізації під коломийковий ритм у Шевченкових попередників (наприклад, у поетів „Руської трійці" — М. Шашкевича, І. Вагилевича, Я. Головацького); Шевченкове створення на основі коломийкового розміру оригінального 14-складового вірша; наслідування т. зв. епігонами Шевченка коломийкового ритму і Шевченкового 14-складовика.

Друга лінія в розвитку українського віршування XIX ст. пов'язана з освоєнням у поетичній творчості (в тому числі Шевченка, який послуговувався чотиристопним ямбом) класичних силабо-тонічних розмірів, котрі утвердилися в українській поезії у двох останніх десятиріччях XIX ст. і досі посідають у ній панівне становище.

У першій третині XX ст. в українську літературу прийшли поети, для яких характерними стали сміливі модерністські й авангардистські пошуки в царині віршування (П. Тичина, В. Чумак, В. Еллан, В. Поліщук, М. Семенко, Гео Шкурупій, М. Бажан, Б.-І. Антонич та інші). Після репресивного загальмування розвитку цієї поетичної лінії в 1930-х рр. вона знову відродилася у 1960—1990-х (І. Драч, Ігор Калинець, В. Голобородько, В. Кордун, М. Воробйов, І. Римарук, В. Цибулько, Р. Кухарук, Вікторія Стах та багато інших). Серед українських закордонних поетів виклик силабо-тоніці кинули Емма Андієвська, В. Барка, Б. Бойчук, Ю. Тарнавський, Р. Бабовал, Ю. Гаврилюк, Ю. Коломиєць та інші). Усім згаданим поетам притаманні експериментаторські шукання, вільне поводження з силабо-тонікою, звернення до тонічної системи версифікації, до верлібра та вільного римованого вірша, дольника, акцентного вірша, культивування неточного та непослідовного римування, використання прийомів іпостасування, інструментації, гри і перегуку звуків, повторів поетичних фіґур тощо. Декотрі з цих авторів звертаються до найдавніших пластів фольклору, його зразків тонічної метрики, творячи на основі народнопісенних розмірів нові ритмічні модифікації.

Цікаво, що чимало знахідок цих поетів були передхоплені геніем Шевченка, який витонченою інструментацією та вигадливою асоціативністю поетичної мови, окремими спробами вільного й акцентного вірша здійснив прорив у поезію XX сторіччя. Перспективними для розвитку українського віршування виявилися, зокрема, не самі по собі розміри народнопісенного походження в „Кобзарі", силабічні в своїй основі (як-от коломийковий чи колядковий вірші), а ті оригінальні версифікаційні нововведення, принципи, ритміко-інтонаційні варіації, за допомогою яких Шевченко культивував їх.

А найоригінальнішими серед сучасних українських віршарів-новаторів виступають В. Барка й Є. Андієвська, поезію яких вирізняє перехід до

неконвенційної організації мови, власна стилістика, поєднання семантично віддалених слів, рима, побудована на суголоссі не голосних, а приголосних звуків.

Заповідається, що ця третя лінія, котра домінує в західній поезії, невдовзі стане панівною і в українському віршуванні. Силабо-тоніка, як і колись силабіка, виявляє свій історично-перехідний характер: тоніко-інтервальні системи (суміш тримірників, дольник та інші) і верлібр з різними відгалуженнями витісняють її на периферію сучасного віршотворення.

Yevhen NAKHLIK

PANTELEYMON KULISH AS AN INNOVATOR OF UKRAINIAN SYSTEM OF VERSIFICATION

The paper focuses on the stages of the evolution of Kulish's versification beginning with the syllabics up till the domestication of European syllabotonics. Some attention is given to the diversity of his rhythm and foot structure.