

Науменко Н. В.<https://orcid.org/0000-0002-7340-8985>

Національний університет харчових технологій

«ПРО ЩО ГОВОРИТЬ СТРУМОК...»: ВЕРЛІБРИСТИКА ШІСТДЕСЯТНИКІВ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ВІРШУВАННЯ

У статті на основі розгляду відомих і менш відомих взірців української верлібристики 1960-1970-х років (ліричних мініатюр Павла Тичини, циклу «Тамниці осіннього листя» Максима Рильського, поезій «Дивлюсь крізь вікно...» Михайла Ореста, «Балада про соняшник» та «Вірші на перфокартах» Івана Драча, збірок «Перша борозна» Михайла Клименка та «Земна сповідь» Володимира Яринича) встановлено головні формозмістові характеристики тогочасного вільного вірша. Серед них – органічне перетворення фольклорних та архетипних мотивів (воля, подорож, метаморфози), осмислення сутності людини, її місця у довіллі, стосунків із іншими людьми. Окрім цього, спостережено, що саме верлібр 1960-1970-х років став виявом нерозривного зв'язку між поколіннями поетів: зокрема, зрілі автори, як-от П. Тичина та М. Рильський, маючи непересічні зразки вільновіршів на ранніх етапах, звертаються до верлібрової форми на схилі літ як до своєрідного підсумку творчого шляху; водночас у молодих авторів (І. Драча, В. Стуса, М. Клименка, В. Яринича) вільний вірш стає засобом самовираження, спробою через «рвані» ритми показати неспокій доби, прагнення до свободи не лише слова, а й думки, акцентувати внутрішні імпульси душі як чинник показу реальності поета.

На основі повільного прочитання поетичних творів виявлено, що творче переосмислення традиційних культурних образів – дому, дороги, рослин, тварин, символіки та атрибутики народного побуту, української минушини та сучасності – у 1960-1970-х роках відбувається завдяки особливій народнопісенній інтонації вірша, в якому метрична форма синтезується з неметричною. Тому, якщо для поетів старшого покоління панівними мотивами є спогади, ностальгічні переживання, то молоді поети у верлібристиці втілюють роздуми про насувні питання, зокрема про науково-технічну революцію, її наслідки для буття людини та природи.

Ключові слова: українська поезія, шістдесятники, верлібр, фольклор, жанр, образ, натурфілософія.

Постановка проблеми. З діяльністю шістдесятників розпочинається новий період розвитку української верлібристики ХХ століття. Його першопричиною, крім протесту проти панівних версифікаційних канонів, оновлення форми поетичного вислову, повернення до народнопісенних джерел, стала піднесена напруженість суспільно-культурного життя, яка органічно переплавлялася у верлібр (за висловом В. Брюховецького).

Інтерес до вільного віршування зумовила й відкритість українських поетів до надбань світової культури, передусім творчості В. Вітмена, П. Неруди, Ф. Гарсія Лорки, П. Елюара, В. Незвала [див. 5, с. 101]. Переосмислення франківських концепцій «нервового часу» [22, с. 524] та синтезу мистецтв привело до кардинальних перемін

у жанрово-стильовій та ідейно-образній системі національного письменства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У наукових публікаціях, присвячених українській поезії 1960-х років, часто наголошувалося на її експериментальному характері. Людмила Шевченко, подаючи загальний огляд письменства зазначеного періоду, стверджує: «Поети... активно експериментували зі стилістичними прийомами, відмовлялися від традиційних метрів та ритмів, використовували вільні вершини та нові мовні засоби для вираження своїх ідеалів та поглядів» [24, с. 106]. Імовірно, що словосполучення «вільні вершини» постало внаслідок комп'ютерного збою, проте воно доволі символічне в даному контексті.



За спостереженням Галини Райбедюк, експериментальний характер верлібристики 1960-1970-х років зумовив її особливу нонконформістську інтонацію, явлену передусім лірикою В. Стуса, І. Калинця, С. Сапеляка, Т. Мельничука та ряду інших авторів. Відтак дослідниця розглядає як окрему гілку верлібристики того часу «дисидентське вільне віршування» [15, с. 108].

У цьому контексті варто звернути увагу на таку «білу пляму» української дисидентської поезії, як збірка В. Стуса «Птах душі». Усуціль творена верлібром, вона, за визнанням самого поета, втілювала стихію Волта Вітмена – «вільного прозо-вірша, геть вільну, геть чутну до найменших модуляцій настрою». Знаменним є й інший вислів із одного з останніх листів Стуса до родини: йому «не личить римувати – мовляв, це дитячі забавки» [20, с. 15]. Цим непрямо підтверджується теза М. Хвильового про поступ до верлібру «через глибоку культуру класичного вірша» [23, с. 505].

Тому одним із головних трендів у сучасному українському літературознавстві стало дослідження поетичної творчості конкретного автора крізь призму Франкового трактату «Із секретів поетичної творчості». Про це свідчать студії «Соняшних кларнетів» Павла Тичини (Людмила Горницька-Пархонюк, 1997), а з поезії другої половини ХХ століття – лірики Василя Стуса (Наталія Науменко, 1998), Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Грицька Чубая (Н. Данчишин, 2016). Окрім сенсорної образності [див. 2, с. 135-136], дослідники беруть до уваги також просодичні особливості вірша, адже і у самого Франка «верлібр отримує наукове обґрунтування як вияв синтетичного (аудіовізуального) осягнення світу» [10, с. 164].

Постановка завдання. Мета цієї роботи – на основі аналізу знакових і менш відомих поетичних творів 1960-1970-х років утвердити даний період як ключовий в історії української верлібристики, зважаючи на основні формотворчі та змістові чинники вірша. За матеріал для дослідження взято, зокрема, дебютні збірки «Соняшник» І. Драча, «Перша борозна» М. Клименка, «Земна сповідь» В. Яринича, де верліброві твори межують із метричними, що відкриває перспективи для студій у галузі психології творчості з метою установити, коли і чому саме вільний вірш з'являється у ліриці поета-початківця.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для поетів старшого покоління верлібр став підсумковим етапом розвитку індивідуального стилю, що й зумовлює його філігранну витонче-

ність. На початку 1960-х років у поезії П. Тичини з'являється кілька верлібрових мініатюр, які в більшості своїй не потрапили до академічного 12-томного зібрання творів, але увійшли до посмертної збірки «В серці у моїм...» (1971). У найвідомішій з них – «Уривок» («А небозвід...») П. Тичина звертається до імпресіоністичної кольористики ранніх верлібрів – «Пастелей» і, ґрунтуючись на ній, наснажує пісенний образ «хмарина, яка йде по воду», новим змістом, підносячи його до архетипів українського світогляду, до оригінальної метафорики, закарбованої в загадці. Адже йдеться про «фарбоване коромисло, що через ріку повисло», – веселку [10, с. 123].

«Японською» сумовитою інтонацією, твореною сезонними словами, поійняті рядки мініатюри (1964), яка могла б стати зачином елегії:

Осінь –

І на балконі

Вітер червоне листя винограду

Трепихає [21, с. 116].

Простота та лаконізм Тичиного вільного вірша справляють глибоке враження, дозволяють реципієнтові відчутти щирість почуттів ліричного героя. У ньому на перший план виступає жива мова, організована «підводними течіями» поетичного ритму.

Поетичний цикл «Таємниця осіннього листя» (1963), який підсумовує творчий шлях М. Рильського, надзвичайно багатогранний за жанровою семантикою. Складниками його є «слово на тему «Що я ненавиджу і що люблю», і звернення до Києва з його теплими вечірніми вогнями» [12, с. 138], але найбільше – символічні картини та роздуми на теми осіннього листя.

Саме *листя* стало словом-символом, «макросвітом довкілля, зосередженим у мікросвіті поетичного слова» [9, с. 309; 11, с. 243]. Для його різнобічного показу М. Рильський обрав вільно-віршову форму вислову, яка синтезувала досвід авторської верлібристики попередніх років. У першому вірші циклу формотворчими є кілька стилістичних фігур: персоніфікація та анепіфора [14, с. 237] – однаковий початок і закінчення фрази або твору. Синтез цих фігур є потужним засобом сугестії:

Останні троянди, / Білі троянди, / Вересневі троянди. / Вони одяглися / В ризи невинності... / Ледве пригадують літо, / Сонце і гори [16, с. 341-342].

Сугестивністю позначено й другий вірш «Таємниць...» – «Дощик», де природне явище стає співрозмовником ліричного героя:

*Дощику-друже!**В твоїм лепетанні**Чую я сотні людських голосів...**У сріблестім твоїм мерехтінні**Бачу обличчя прекрасні... [16, с. 343].*

Засаднича для циклу М. Рильського анафора як спосіб рефренування ключових слів [див. 17, с. 14] у тексті оригіналу створюється повторенням переважно службових частин мови (прийменник або сполучник), якими супроводжується іменник:

*... Я блукав по калюжах / І уявляв себе в образах різних: / **То** засмаглим морським капітаном, / **То** ловцем невідомої риби, / **То** мисливцем на птицю незнану, / **То** благородним піратом, / **То** створителем дивних споруд водяних, / Гідроспоруд, як ми нині сказали б... [16, с. 342].*

Справді, поети, які свого часу представляли неокласичну течію, до верлібру вдавалися нечасто, проте їм пощастило витворити свій його різновид. Вирізняється він переважанням ускладнених тристопних розмірів, де особливо відчутною є поява «зайвого» складу або, навпаки, апокопа – як новелістичний *Wendepunkt* навіть у межах одного рядка. Розмірена хода тристопних розмірів, характерна для «Таємниць осіннього листя», творить медитативний настрій поезії М. Ореста «Дивлюсь крізь вікно...» (1962):

*Дивлюсь крізь вікно,**як сходить сонце зимове.**Магічно гарне, величне, спокійне,**так близько від мене**сходить воно:**над дахом, відомим мені, засніженим,**над дубом, часто вліті спогляданим...*

[13, с. 204].

Знайома кожному картина сходу зимового сонця у М. Ореста є надзвичайно сенсорно відчутною, сугестивною завдяки звукописові (алітерації на «з» та «с», що справляє враження блиску інею). Реципієнт щораз по-новому пропускає це воістину захопливе видиво через свою уяву, оскільки одним із прийомів образотворення у вірші є інверсія. Вона, хоча для верлібру нехарактерна [див. 10, с. 126], свою функцію чинника співтворчості з читачем виконує бездоганно: «дуб... що нині в ризи стоїть / непорочного інею», «в густім пурпуровім вогні воно».

Ліричний герой поезії М. Ореста, як і «Таємниць...» М. Рильського, шляхом градації простору мовлення від «вікна» до «кімнати» уводить адресата у свій внутрішній світ:

Весна промчала, – куди вона закликала? / Літо було зависоке для неї, / Осінь не хтіла її още-

дрити, / Бліду захожанку. / Будь же добрий до неї хоч ти, зимовий ранку! [13, с. 204].

Якщо у 1960-1970-х роках верлібристика старших поетів характеризується передусім медитативним, ностальгійним настроєм, ґрунтованим на імпресіоністично-символістичних кольористиці та звукописі, то зовсім іншої тональності вона набуває у творчості поетів молодого покоління. Її змістовими рисами стають космізм, бунтарство, іронічність, антитетичні образи, а також глибинний епічний струмінь навіть у творі малої форми [10, с. 130]. За тематикою більшість верлібрів мають антивоєнне, антитоталітарне звучання, утверджують цінність людської особистості, невіддільність її від природного доквілля, підносять людину на рівень деміурга світу.

Видані на початку 1960-х років збірки І. Драча «Соняшник» (1962), М. Воробйова «Букініст» (самвидав, 1966) і «Без кори» (самвидав, 1967), «Весняний більярд» Р. Кудлика і «Земна сповідь» В. Яринича (обидві – 1968), «Поезії» М. Клименка (1969) та «Зелен день» В. Голобородька – містять вільновірші різного жанрово-стильового та тематичного ґатунку.

Не завжди ця форма є магістральною (за винятком повністю написаної верлібром «Земної сповіді» В. Яринича); однак у кожному подібному творі виразно прочитується потреба висловитися саме вільним віршем – сакрально-елітарного та водночас розмовного забарвлення, віршем, який сугестує читачеві атмосферу співпереживання, співтворчості, спонукає звернутися до власного естетичного досвіду.

Показово, що у збірці І. Драча «Соняшник» не лише єдиним, а й заголовним вільновіршем є «Балада про соняшник». У подібному до вітменівського трактуванні **людини як всесвіту у всесвіті** (відомого також із народнопісенних взірців) виявляється контамінація у *баладній* оповіді елементів *казки* та *легенди*. Тут не лише викладається індивідуально-авторське бачення сюжету про те, як з'явилася квітка (соняшник), а й подається філософське узагальнення, увиразнене верлібровою формою викладу, що відсилає до сутності творця та творчості:

*Поезіє, сонце моє оранжеве!**Щомиті якийсь хлопчисько**Відкриває тебе для себе,**Щоб стати навіки соняшником [3, с. 33].*

Як видно з верлібрової практики І. Драча, її першоелементом стала ліро-епічна баладна тональність, явлена згодом у зрілих віршах «Американського зошита» (1980). Тут вітменівська образна

домінанта (зокрема каталоговий стиль вислову) є особливо промовистою – поряд зі звукописом, антропоморфізацією й нагнітанням слівформ у дусі футуристичної урбаністики, навіть «лічилками» з внутрішньою римою:

«Олдсмобілі», «порше», «мустанги», «тріумфи», / «пейсери», «мерседеси», «альфа-ромео», «пежо» / летіли, мчали, ковзались, гальмували, зирли... / крутили машини шиями, передніми фарами озирались, / що це за дві істоти Центрального парком увечері... / не в машині і не в кареті, не у вертольоті і не в ракеті... [4, с. 431].

У Драчевому доробку 1970-х років відчувається тяжіння до лаконічної форми вислову, – з'являється доволі своєрідний цикл поезій із промовистою назвою «Вірші на перфокартах» (зб. «Київське небо», 1976). Ці вірші сприймаються як алюзія до «Віршів на листівках» В. Незвала, тобто вияв поетизації звичних поетові речей «кібернетичної» доби в кількох рядках. Перфокарта є символічним синонімом аркуша паперу:

Перфокарто! Ніжні розжеві груди твої

Пробива перфоратор – вірний лицар числа.

А я ж на них слово посію, посію... [4, с. 324].

Справді, «Вірші на перфокартах» на перший погляд свідчать про перенесення І. Драчем на український ґрунт традицій чеського поетизму, для якого характерною була «поетика деталі» [7, с. 233]: асоціативний принцип віршування та пов'язаний із цим інтерес до східної поезії. Крім цього, тут наявний і український фольклорний (я... слово посію, посію...) та вітменівський епічний елементи:

Я блукав з нею торік / Цими вулицями, цими завулками – / Її поховали без мене. / Друга дружина вже рік / В мого прекрасного друга. / Чому я не можу простити їй / Ані посмішки, ані краси? [4, с. 326].

Лейтмотивом «Віршів...» є взаємодія природного та рукотворного світів, явлена у показі міського, машинного довілля мовою, наближеною до народних ліричних і навіть обрядових пісень:

Ввечері мільйон стільників міста / Мерехтить у вулі над Дніпром – / Рано бджоли летять на роботу, / І я з ними [4, с. 329].

Для всіх верлібрів І. Драча характерна ритмічна форма оповіді, підпорядкована розкутій картинності, розлогому побутописанню. Його ліричний герой веде розповідь неквапно, йому треба згадати деталі, поміркувати, оцінити, ствердити. Навіть медитативні інтонації реалізуються через звичайну розповідність на грані з космічністю, і з їх сув'язі постає духовна велич ліричного героя,

його внутрішня краса, людська простота, інтелект та багатство природи:

Вчора вибухла в надвечір'ї зоря – чи не Альфа Центавра.

Вчора помер у московській квартирі Михайло Бахтін.

Вчора з першого цвіту мигдалю впала бджола од вітру... [4, с. 325].

У «Віршах на перфокартах» привертає увагу «Ненаписана поема», де картинність вислову поєднується з профетичною інтонацією в інтерпретації бінарної опозиції «кохання – смерть»:

Шарлотта фон Штайн / Виїздить однією брамою з Веймара. / Йоганн Вольфганг Гете / Виїздить іншою – для конспірації. / Там, де вони обіймаються в лісі, / Прив'язавши коней до буків столітніх, / Через століття гудітиме / Бухенвальд... [4, с. 328-329].

Драчева вільновіршова фраза на позір може здатися цілком випадковою, невігладливою, проте вміщає багато того, що в житті людини ніколи не є випадковим, а, навпаки, значущим та необхідним.

Стиль вільновіршів М. Клименка вирізняється вергарнівською інтонацією поважного та хвилюючого діалогу з природою. Недарма А. Малишко наголошував на неоригінальному, наслідувальному характері римованих поезій молодого автора [див. 8, с. 126].

Варто зауважити, що саме у контексті творчості Вергарна М. Хвильовий сформулював, можна сказати, «золоте правило» верлібриста – прихід до вільної форми «через глибоку культуру класичного вірша» [23, с. 505]. Рання поезія М. Клименка є прямим тому свідченням [18, с. 113]. Ще у 1960-х роках критик Г. В'язовський показав, як неодноразово бачені та описані різними авторами ознаки приходу весни перетворюються на образи, спостережені «свіжим оком»:

В струмку відбилася хмарина, / І корінь дивиться з води,

І небо, мов з ультрамарину, / І на льоду чийсь сліди.

Іскринки блискають в озерці, / Листок відталлий тоне вглиб,

І світло так стає на серці – / Вловити настрої цей коли б,

Душею пуги насолоду, / І від захоплення німіть, / Красу й любов твою, природо, / Все глибше вчусь я розуміть...

Епізод живого споглядання природи свідчить про різноманітність вражень і настроїв людини, яка здатна у малому помітити велике й у звичайному – незвичайне. «Кінцевий результат живого

споглядання залежить не лише від того, що зараз безпосередньо сприймається, а й від слідів минулих сприйняття та утворених на їх основі нейродинамічних зв'язків» [1, с. 53].

Своєю чергою, 1958 року А. Малишко у «Думках про поезію» занепокоєно висловлювався щодо уявлень поета-початківця про місце та роль образності у становленні індивідуального стилю: «Дехто з молодих думає, що писати образно йому ще рано. Ось, мовляв, зміцнію трохи, тоді вже й за образи візьмусь» [8, с. 119-120]. Позиція «молодого» – імпліцитного Малишкового адресата – викликає неабиякий подив. «Писати образно нікому не рано й ніколи не пізно», тому що мистецтво саме собою є образним, і навіть перші віршувальні спроби містять бодай начатки образного осмислення дійсності [8, с. 112].

Свіжість віршового вислову, уміння вести розмову з довіллям змушує звернути на Клименкові верлібри особливу увагу:

*Про що говорить струмок бережку лісовому,
Про що він дзюркоче вільсі, про що жебонить дубку?..*

*Жебонить щось собі, жебонить.
Не сердиться і не лагідніє,
Тільки здалеку звістку несе, що йде вже весна,
Що перша травичка відбилася в його воді
І що перший пролісок у ньому ще вдосвіта вмився... [6, с. 25].*

Цей невеликий за обсягом твір – сенсорно відчутний та емоційно насажений лісовий пейзаж із казковою доміантою. У його романтичному підтексті виразно прочитується доля митця, його нерозуміння оточуючими (в образах дерев, що їх не може пробудити навіть звістка про прихід весни). Більш того – характерною для нього є міфічно-притчова тональність викладу:

*– Прокиньтесь! – довірливо мовить...
Осика ж не чує, черемха і вільха замріялись тихо,
берізоч – не розбудити... [6, с. 25-26].*

Митець бере до уваги «проби пера», «перші ластівки» – дебютні збірки молодих авторів, аналізує наявні в них елементи наслідування та пробіски оригінального поетичного мислення, на ґрунті чого робить висновок: «Талант чи обдарування поета саме і проявляється в здібності творити хвилюючі образи і картини життя, образи, яких до нього ніхто не створював. Справжній талант завжди ходить по непротореній дорозі» [8, с. 116].

«Верлібровий спалах» у поезії кінця 1960-х рр. засвідчила єдина збірка **В. Яринича** «Земна спо-

відь», твори якої справедливо названо «взірцевими для цієї нині досить поширеної ритмічної форми вірша» [25, с. 8]. Спільна з попередніми поетами натурфілософська спрямованість ліричного вислову Яринича насажена афористичністю:

*Чому діти такі поетичні?
Адже вони ніби усе роблять, як і дорослі
(І дорослого роблять навіть більше,
ніж дорослі),
Але одне діти люблять таке,
Чого не роблять дорослі, –
Вони дивляться в небо
Щодня,
Поки не стануть дорослими... [25, с. 11].*

Пізнання взаємодії мікросвітів дорослого та дитини, людини та природи в естетичній концепції В. Яринича постає розкритим секретом художньої творчості: «...А деякі з них [дітей] дивляться в небо все життя / І стають поетами». Звідси алюзія до «хлопчика – соняшника» та «поезії – оранжевого сонця» з балади І. Драча, яку Яриничів ліричний герой обіграє в трагедійному ключі:

*У дворі нового будинку / Хтось посадив соняшник.
/ Соняшник прийнявся. / І коли він ще не встиг стати дорослим,
/ Уночі / Хтось зрізав його молоду / Оранжеву голову.
/ Плакати хотілось від того, / Що вранці у дворі цього будинку / Не було видно сліз [25, с. 27].*

«Соняшник» у цитованій мініатюрі постає не метафоричним, подібно до І. Драча, а автологічним образом; однак шкода, якої йому заподіяно, та байдужість мешканців будинку до горя оповідача у сукупності становлять символічний комплекс стурбованості за природу, за кожен живу істоту, яка має право на життя.

За жанровими ознаками більшість Яриничевих верлібрів визначено ліричними «діалогами-сам-із-собою». Домінанта питальних інтонацій та активне вживання допустового способу спонукають реципієнта відчувати себе адресатом цього діалогу:

*Що, коли б якийсь учений
Раптом
Відкрив такі промені,
Що могли б проходити
Крізь душу людини?..
Цікаво, через скільки століть
Люди поставили б цьому вченому / Пам'ятник [25, с. 18].*

Концептуальною рисою образотворення у В. Яринича виступає антитеза, ґрунтована на осмисленні стереотипів повсякденного буття та можливості їх поетичного роз'яснення:

...Паперові квіти – / Мертві квіти. / Не тому їх купують, / Що люблять мертві, / А тому, що люблять живі [25, с. 29].

Дивуємося / Великим грибам, / Знайденим під великими деревами / У лісі. / Не дивуємось великим деревам, / Під якими знайдено великі гриби. / Забуваємо дивуватись, / Бо звикли, / Що дерева і мусять бути / великими [25, с. 42].

Розгорнутою «загадковою» метафорою є поезія «Найбільший художник на землі...» В. Яринича:

Найбільший художник на землі – / це мій батько. / Скільки я себе пам'ятаю, / він творить тільки шедеври... [25, с. 12].

Першими словами ліричний герой окреслює «горизонт очікування» розповіді про митця – відомого живописця, пензлеві якого належать «тільки шедеври». Однак у подальших рядках символічні образи «шедевр», «витвори» та «творчість» на перший погляд мають мало спільного з власне мистецтвом: *творчість... пахне ріллею, бензином і ще чимось, схожим на усмішку; витвори... довго розвозять на елеватори, у млини, на пекарні*. Розгадку на загадку ліричний герой пропонує реципієнтові шукати у своєму щоденні: *«... коли ви заходите до крамниці, / вам подають / схожі на сонце / шедеври мого батька»* [25, с. 12] – тобто хліб.

Через портретні деталі, через їх динаміку автор передає сутність ліричного персонажа, його внутрішній світ, а реципієнт, сприймаючи їх, засвоює поетову візію Людини й концепцію особистості – так відбувається естетично-духовна комунікація, як у вимірі «простої», так і «витонченої» екфрази. Останній різновид – **ліричний портрет** – концептуалізується в такому творі В. Яринича:

*Я не можу назвати Довженка
Коротким словом – титан.
Коли я думаю про Довженка,
Мені виживаються земля, яблуні й подорожник.
А хіба все це в'яжеться зі словом «титан»?...*
[25, с. 40].

І відтак у написаному словом портреті Олександра Довженка сполучаються «тихі» за семантикою образи – *білий чаклун з урочистими руками; очі та губи, «як на картинах Врубеля»; рушник і окраєць хліба у сорок сьомому році* тощо. Водночас ці рядки не містять жодного натяку на десакралізацію образу митця, – навіть навпаки, вони несуть засторогу від стереотипного ставлення до його постаті: *«...хіба все це в'яжеться зі словом «титан»? / Я боюсь називати Довженка / Цим сухим і коротким словом»*.

Українська верлібрстика цієї доби тяжіє до лаконічної форми вислову, внаслідок чого понов-

люється інтерес до вільновіршової ліричної мініатюри і відтак – верлібрів строфічної будови, за змістом наближених до стансів. У вірші дедалі частіше вводиться діалог, зрідка вживаний у першій половині ХХ століття (наприклад, у «Золотому гомоні» П. Тичини).

Ці виміри нової верлібрстики відбилися у «Зимових деревах» В. Стуса (вірші «Безсонної ночі...», «– А скажи – Модільяні був ідіот?..», «Я знаю...», поема «Вже котрий це до тебе лист...»). Сам же В. Стус у листі до Віри Вовк своє ставлення до верлібру пояснював так: вірш живе в темі, а теми в його творах – «неверліброві»; верлібр – це значна відстань між матеріалом і автором: у ньому буття переконоструйовується в мистецькій структурі і набуває істотного змісту тільки як «прото-матеріал». Проте «неверліброві» теми, характерні для лірики шістдесятників, набули сили поетичних новел у подальших збірках В. Стуса – «Веселому цвинтарі», «Палімпсестах» та всуціль вільновіршовому «Птахові душі» (остання не збереглася).

Осмисленням вітменівської епічної традиції вільного віршування позначено міський пейзаж, датований вереснем 1964 року, – один із перших Стусових верлібрів: *«Синє небо обрієм пролилося. / Лиловіє Труханів острів. / І Дніпро у моїх очах, / катери і автомобілі. / І не розхлюпати себе, / і не витримати, / за тамбережні гони / серця не виплескати...»* [19, с. 38].

Образність та композиція цього вірша ідентичні урбаністичним верлібрам М. Семенка, В. Сосюри та інших поетів 1920-х років. Водночас у В. Стуса віршова тональність набагато спокійніша, у ній немає різкої зміни часопросторових площин, як у футуристів, чи гротескності, як в експресіоністів. Натомість у художній мові панує «японська» умиротвореність, позначена діалогом ліричного героя з доквіллям: *«Виживокни, світе мій, / споловій мою душу, ранній. / Хай запізно омолодиться, / та зарано ще – старіти. / Виживокни, світе мій, / від води і від берега виживокни, / споловілим піском упади / на захмелену душу...»*.

Надалі у пейзажі з'являється елемент сюрреалізму (незвичне порівняння *«вихопляться ліхтарі, / як півні з прохолоди»*). Відтак в уяві героя Дніпро набуває кількох символічних синонімів – це й власне Дніпро як символ України, й ріка забуття Лета, й Стікс – ріка у царстві мертвих: *О, не муч, / річко спогадів / забуття мого, / річко тиши* [19, с. 38-39].

Серед ранніх верлібрів В. Стуса, опублікованих у «Зимових деревах», осібно стоїть інвектива «Балухаті мистецтвознавці!...»:

*Балухаті мистецтвознавці!
Вам незручно в цивільному одязі,
вам дуже незручно,
коли шиї не душить китель,
коли ноги не чують провалля
діагоналевих галіфе...*

У «мілітаризованій» постаті стусівського «мистецтвознавця» з його роздвоєною свідомістю актуалізується прототип «поціновувача поезії» з майбутніх творів В. Голобородька. Тому цілком у дусі Франкового «декадента» ліричний герой В. Стуса відповідає уявному співрозмовникові:

*Більше ніж Марксові
я вірю в ваші чоботи хромові.
То який же я в біса
неблагонадійний? [19, с. 87].*

Висновки. Поезія українських шістдесятників («третя хвиля» верлібротворчості) та постшістдесятників («четверта хвиля») характерна тим, що в ці періоди, на відміну від доби модернізму та «Розстріляного Відродження»,

вільний вірш уже не є «привілеєм» молодих авторів. Ведеться активний діалог між митцями старшого та молодшого покоління, у результаті чого створюються нові жанрово-стильові видозміни верлібру й атрибутивні риси його поетики. Шляхом проєкції зовнішнього буття на внутрішні імпульси вислову у вільному віршуванні визначаються індивідуально-авторські засади створення поетичного тексту відповідно до змісту та ритму поетичної думки.

Подальші дослідження у галузі українського вільного віршування шістдесятників і постшістдесятників зумовлені потребою глибших студій так званої «невільничої» верлібристики того часу, адже вона стала знаковою сторінкою української словесності другої половини ХХ століття завдяки своєрідному заломленню концептуального для багатьох культур мотиву «ув'язнення», – символічною антитезою йому стає свобода вірша і, отже, сам поетичний твір набуває статусу особливої «речі-в-собі», метафори волі.

Список літератури:

1. В'язовський Г.А. Специфіка творчого труда письменника: конспект лекцій спецкурсу на допомогу студентам філологічного факультету. Одеса: Вид-во ОДУ імені І.І. Мечникова, 1964. 91 с.
2. Данчишин Н. Поезія Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая крізь призму Франкового трактату «Із секретів поетичної творчості». *Українське літературознавство*. 2016. Вип. 80. С. 123–146.
3. Драч І.Ф. Анатомія блискавки: Вибрані твори. Харків: Фоліо, 2003. 509 с.
4. Драч І.Ф. Берло: книга поезій / передм. І.М. Дзюби. Київ: Грамота, 2007. 912 с.
5. Ільницький М.М. Багатогранність єдності. Проблемно-стильові тенденції сучасної радянської поезії. Київ: Рад. письменник, 1984. 240 с.
6. Клименко М.М. Поезії. Київ: Молодь, 1969. 212 с.
7. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. Т. 2: Маадай-Кара – Я-Форма / авт.-упоряд. Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
8. Малишко А.С. Думки про поезію. Київ: Рад. письменник, 1959. 148 с.
9. Науменко Н.В. Образ макросвіту у мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели: монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2013. 356 с.
10. Науменко Н.В. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру: монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2010. 518 с.
11. Науменко Н.В. Таємниці осіннього листа: студії перекладів верлібру Максима Рильського. *Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць*. Вип. 25. Київ: Акцент, 2006. С. 241–250.
12. Новиченко Л.М. Поетичний світ Максима Рильського. Кн. 2: 1941-1964. Київ: Наукова думка, 1993. 270 с.
13. Орест М. Держава слова: вірші та переклади / упор. та авт. передм. С. Павличко. Київ: Основи, 1995. 526 с.
14. Пономарів О.Д. Стилїстика сучасної української мови. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2003. 256 с.
15. Райбедюк Г.Б. Верліброві структури у творчій практиці українських поетів-дисидентів. *Віршознавчий семінар. Сучасний верлібр в українській та світовій поезії. Збірник наукових праць*. Київ: Видавн. дім Дмитра Бураго, 2023. С. 108–128.
16. Рильський М.Т. Зібрання творів: у 20-ти т. Т. 4: Поезії 1949 – 1964. Київ: Наукова думка, 1983. 423 с.
17. Святовець В.Ф. Поетичний синтаксис: стилістичні фігури: навч. посіб. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2004. 144 с.
18. Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Науменко Н.В. Літературна майстерність письменника: підручник. Київ: Видавництво «Сталь», 2015. 405 с.
19. Стус В. Палімпсест: [вибрані поезії]. Київ: Факт, 2006. 432 с.

20. Стус як пульс (06.01.1938 – 04.09.1985): біобібліографічний покажчик. Полтава, 2020. 36 с.
21. Тичина П.Г. В серці у моїм... Вірші та поеми: Із недрукованого та призабутого / передм. Л. Новиченка. Київ: Вид-во худ. літератури «Дніпро», 1971. 304 с.
22. Франко І.Я. З остатніх десятиліть ХІХ віку. *Зібрання творів : у 50-ти т. Т. 41: Літературно-критичні праці*. Київ: Наукова думка, 1984. С. 471–529.
23. Хвильовий М.Г. Думки проти течії. «Ахтанабіль сучасності», або Валер'ян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету. *Твори: в 2-х т. Т. 2: Прозові твори. Незавершені твори. Памфлети / прим. М. Жулинського*. Київ: Дніпро, 1991. С. 483–514.
24. Шевченко Л.В. Українська література 60-х років ХХ століття: відбиття пошуків і боротьби. *Українські студії в європейському контексті*. 2024. №8. С. 104–110.
25. Яринич В. Земна сповідь: поезії / вст. ст. А. Кацнельсона. Київ: Молодь, 1971. 68 с.

Naumenko N. V. “WHAT IS A STREAM TALKING ABOUT...”: VERS LIBRE OF THE 1960S POETS IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN VERSIFICATION

The author of the article, having based on the analysis of well-known and underrated specimens of the 1960-1970s Ukrainian free verse (including lyrical miniatures by Pavlo Tychyna, the cycle «Secrets of Autumn Foliage» by Maksym Rylsky, poems «I'm Looking through the Window...» by Mykhailo Orest, «Ballad of a Sunflower» and «Verses on the Perforated Cards» by Ivan Drach, collections «The First Furrow» by Mykhailo Klymenko and «The Earthly Confession» by Volodymyr Yarynych and other thenceforth named 'shistdesyatnyks'), confirmed the essential formal and substantial characteristics of the free verse written that time. Among them, there are organic interweaving of folklore and archetypal motifs (freedom, voyage, metamorphosis), reflection over the essence of a human, one's place in the world as well as interactions with other people. Alongside, there was observed that it was the 1960-1970s free verse that became the evidence of the unbreakable bond between different generations of poets. In particular, the mature lyricists, namely P. Tychyna and M. Rylsky, upon having the conceptual free-verse specimens on the early period, turned to vers libre form in their sixties, probably to summarize the entire creative lifeline; in the meantime, the beginners (I. Drach, V. Stus, M. Klymenko, V. Yarynych) took the free form as the means for self-expression, and otherwise as the endeavor to show the “restlessness of time” by the discrete rhythms, to reveal their aspiration to freedom of not only a word, but also a thought; finally yet importantly, to accentuate the internal mental impulses as the way to show the poet's reality.

Having based on the close reading of poetic works, the author affirmed that the creative interpretation of traditional cultural concepts (home, road, plants, animals, folkway symbols and attributes, Ukrainian history and modernity) in 1960-1970s occurred due to the special folk-song intonation of the poem, in which the metrical forms are synthesized with the non-metrical ones. Therefore, since the dominant motifs for the poets of the older generation were memories, nostalgic experiences, then the young poets embodied reflections on urgent issues, particularly on the scientific and technological revolution, its consequences for the existence of man and nature in their verse libres.

Keywords: *Ukrainian poetry, 'shistdesyatnyks', free verse, folklore, genre, image, natural philosophy.*

Дата першого надходження статті до видання: 23.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.05.2026