

УДК 821.161.2-1.09

НАУМЕНКО Наталія – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри іноземних мов професійного спрямування, Національний університет харчових технологій, вул. Володимирська, 68, Київ, 01601, Україна (lyutik.0101@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7340-8985>

DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4565.2021.45.26>

Бібліографічний опис статті: Науменко, Н. (2021). Утрачена та знайдена сторінка українського вільного віршування: поезія 1940–1950-х років. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*, 45, 295–305. doi: 10.24919/2522-4565.2021.45.26.

УТРАЧЕНА ТА ЗНАЙДЕНА СТОРІНКА УКРАЇНСЬКОГО ВІЛЬНОГО ВІРШУВАННЯ: ПОЕЗІЯ 1940–1950-Х РОКІВ

Анотація. У статті на значному теоретичному та ілюстративному матеріалі окреслено особливості вільного вірша в українській материковій і діаспорній поезії середини ХХ ст. (1940–1950-ті роки), позначеної домінуванням метричних форм. Зміст верлібрового твору, якому автор надає рис того чи того жанру (медитація, пейзаж, сон, спогад тощо), переносить семантичні акценти із зовнішнього на внутрішній світ. Важливим тут є й стилістичний чинник, з огляду на стрімкі зміни в індивідуальній манері письма поетів, спричинені реаліями суспільного, політичного та культурного життя нашої країни в середині ХХ ст.

Завдяки поодиноким, але прикметним поетичним досягненням у верлібристиці тієї доби стало можливим усунути «білі плями» у дослідженні її розвитку. Це й зумовило актуальність роботи та її мету – виявити особливі риси українського верлібру 1940–1950-х років у зіставленні з метричною поезією окремого автора.

Так, у віршах поетів материкових (Павло Тичина, Андрій Малишко, Федір Потошняк) та діаспорних (Михайло Орест, Леонід Мосендз, Євген Маланюк) очевидними є виразні переходи від раннього модернізму (неоромантизму та символізму) до паростків постмодерного стилю інколи навіть в одному творі.

У 1940–1950-х роках дедалі потужніше виявляється сакральний, зокрема містичний, елемент ліричної оповіді, показаний через природні та релігійні концепти. Метафору «храм природи», де головним обрядом є поетична творчість, оприявлено в медитативних інтонаціях, завдяки яким українські культурні архетипи інтегруються у загальнокультурний макрокосмос. Вільновіршові картини світу кожного автора постають на основі синтезу жанрово-стильових, образних, композиційних домінант і поєднуються концептом свободи як можливістю вільного добору зображально-виражальних засобів.

Такий підхід визначає іманентність верлібру української поезії завдяки нерівномірним ритмам, якими уособлено порухи душі поета.

Ключові слова: вільний вірш, українська поезія 1940–1950-х років, жанр, стиль, стилізації, натурфілософія, синтез мистецтва.

NAUMENKO Nataliia – Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Foreign Languages for Specific Purposes, National University of Food Technologies, 68, Volodymyrska str., Kyiv, 02100, Ukraine (lyutik.0101@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7340-8985>

DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4565.2021.45.26>

To cite this article: Naumenko, N. (2021). Utrachena ta znaidena storinka ukrainskoho vilnoho virshuvannia: poeziia 1940-1950-kh rokiv [The lost and found page in Ukrainian free versification: the 1940-1950s poetry]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriiia «Filolohiia» – Problems of Humanities. «Philology» Series: a collection of scientific articles of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 45, 295–305.* doi: 10.24919/2522-4565.2021.45.26 [in Ukrainian].

THE LOST AND FOUND PAGE IN UKRAINIAN FREE VERSIFICATION: THE 1940–1950s POETRY

Summary. The article gives a research of the functions of free verse works by prominent and less studied Ukrainian poets, issued in the 1940-1950s (in both continental and Diaspora dimensions), considering the dominance of metric verse forms. The free verse literary work which has a definite genre marker (meditation, landscape, dream, remembrance etc.) transfers its semantic accents from external to internal world. The stylistic factor is also important here due to the rapid shifts in individual styles of Ukrainian poets, caused by realities of social, political, and cultural life in our country in the middle of the 20th century.

Thanks to sporadic but conceptual poetic achievements writing during the period studied, it would be possible to eliminate any white spots in Ukrainian free verse development, which fact has conditioned the topicality of this work and its main objective – to reveal the specific features in Ukrainian vers libres written in 1940-1950s in their scrutinizing with metric poems.

Particularly, free verses by continental (Pavlo Tychyna, Andriy Malyshko, Fedir Potushnyak) and Diaspora (Mykhailo Orest, Leonid Mosendz, Yevhen Malaniuk) poets show the style transitions from early Modernism (including Neoromanticism and Symbolism) to preliminary germs of Post-Modernism, often in a single poem

In 1940-1950s, the sacral (particularly mythical) elements of a free verse revealed more powerfully in using the natural and religious conceits. The metaphor 'Temple of Nature' with poetic creativity for the main ritual is thereafter exposed through comprehending the meditative intonations to integrate the archetypes of Ukrainian worldview into the cultural macrocosmos of the whole world. This, in general, would make a free verse form immanent to Ukrainian poetry because of its unequal rhythms to symbolize the movements of human soul.

Key words: free verse, Ukrainian poetry, genre, style, stylizations, natural philosophy, artistic synthesis.

Постановка проблеми. Верлібр як синтез панівних у різні періоди розвитку літератури систем віршування постає продовжувачем попередніх версифікаційних традицій і водночас започатковує нові. Постає особлива образність верлібрових творів, зокрема шляхом включення до їхньої мови різних лексичних масивів (екзотизмів, просторічних, діалектних слів тощо), філософських понять, наукових термінів, побудови вірша як роздуму на теми поетичного мистецтва. У виникненні й побутуванні верлібрової форми на певному етапі розвитку національної літератури, у певному періоді становлення індивідуального стилю авторів ключова роль належить їхньому світоглядові та оточенню.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Лінія розвитку верлібру в українській поезії від кінця ХІХ ст. (архітвори Лесі Українки та І. Франка) і до сьогодення є нерівномірною, але не переривчастою. У 40–50-ті роки ХХ ст., коли еволюція вільного вірша практично завмирає, з'являються поодинокі поезії, які промовисто свідчать про її продовження. До «чистих» верлібрів досліджуваного періоду традиційно зараховують глави поеми «Жага» М. Рильського та деякі ліричні поезії В. Сосюри (Костенко 2006, с. 134; Ткаченко 2003, с. 375).

Окрім зазначених, спорадичні зразки творів вільної форми наявні в доробку інших авторів, передусім тих, які виробили свій індивідуальний стиль у 1920–1930-ті роки і вже в середині ХХ ст., перефразовуючи вислів М. Хвицького, через глибоку культуру класичного вірша приходять до верлібру. Вільновіршовими можна кваліфікувати поезії Ю. Яновського «Я пам'ятаю осінь...» (1940), В. Мисика «Весняне» (1940), П. Усенка «Недавній спогад» (1942) та «На розлогих улоговинах...» (1944), П. Тичини «Мені сниться тая хата...» (1943), Т. Осьмачки «Митець» (середина 1940-х років) і А. Малишка «Бабуня-трава...» (1949).

Значно активнішою виявляється верлібротворчість української діаспори. Ведучи мову про її представників, літературознавці Лідія Голомб (Голомб 2000, с. 45–46) та Анатолій Мойсієнко (Мойсієнко 2001, с. 50–51) першим «чистим» діаспорним верлібристом називають Ф. Потушняка, чия поезія розвивається у річищі синтезу символізму із сюрреалізмом.

Продовження традицій неокласицизму, заломлене крізь вільну форму, спостерігаємо в книгах М. Ореста «Луни літ», «Pilgrambruecke» та Є. Маланюка «Проща». Окрім цього, у згаданих авторів експресіоністичний за стильовим забарвленням верлібр виявляє риси інтертекстуальності, відкритості до синестезії. Осібно стоїть низка верлібрових катренів – інтерпретацій китайської поезії, автором яких є Л. Мосендз.

Завдяки цим нечисленным, однак концептуальним досягненням у царині вільного віршування та з огляду на передумови їх створення реально ліквідувати «білі плями» в розвитку українського верлібру. Це й зумовило **актуальність** цієї розвідки. **Метою** її стало виявлення специфіки вільного вірша в доробку знакових і маловивчених українських поетів, який належить до 1940–1950-х років, зокрема у зіставленні з їхньою метричною поезією. Головними **завданнями** роботи є окреслити формотворчі ознаки верлібру у творчості

П. Тичини, А. Малишка, Ф. Потушняка, М. Ореста, Є. Маланюка, Л. Мосендза; установити змістові домінанти віршів залежно від обставин їх написання; дослідити їхній композиційний та образний лад, проаналізувати інтертекстуальне та філософське наповнення ліричної оповіді.

Виклад матеріалу. У передвоєнні та воєнні роки частотним мотивом у «материковій» верлібристиці стає спогад. Інтонція роздумів про мирне життя, про дитинство ліричного героя створюється завдяки чергуванню метричних і неметричних, римованих і неримованих фрагментів. Спогад, помежований зі сном, є жанротворчим чинником у верліброїді П. Тичини:

Мені сниться

тая хата, де я жив.

Мені сниться

та вулиця, де ходив,

і ті люди,

і ті дерева... (Тичина 1971, с. 103).

Цю невелику за обсягом поезію трактовано як синтез елементів народної пісні, а також лірики «рустикальної» (сон ліричного героя, у якому постають реалії сільського краєвиду: хати, церква, вулиці, дерева, люди) та «кладовищенської» (див. Качуровський 2008, с. 249) – сон виповідається на тлі могил, порослих бур'яном. Таке сполучення цілком закономірне для ліричного твору воєнної доби, де мотив одірваності від рідної землі звучить у коломийковому *Wendepunkt*'і, контрастному до всієї оповіді за версифікаційним вирішенням:

Ой, тепер вже не в селі ми,

Та й не коло церкви... (Тичина 1971, с. 103)

Ностальгійна інтонація твору має символістично-імпресіоністичний відтінок, увиразнений трикрапками як знаками недовомовленості, затихання поетового голосу: «...Із села мого рідного, / з далекої далечини, / линуть голоси / до мене...» (Тичина 1971, с. 104).

Вельми прикметним явищем у літературі цього часу є твір вільної форми з доробку А. Малишка – поезія «Бабуня-трава» зі збірки «Весняна книга», у якій звучить домінанта фольклорного жанру:

Бабуня-трава, жовтокоса й тиха,

Глянула з-під снігу – а в небі сонце,

Глянула вдруге – жайворон в'ється,

Молоточками дзвонить в синю тарілку:

– Еге ж, виходьте, мої травенята,

Березень! (Малишко 1973, с. 126).

Про належність цього твору до поезії для дітей свідчить його фольклорна (казкова) поетика. Основними прийомами образотворення тут є персоніфікація (бабуня-трава, яка закликає «травенят» вийти на сонце, або жайворон, який «молоточками дзвонить в синю тарілку»), повтори («глянула з-під снігу... глянула вдруге...»), а головне – намагання ліричного персонажа побачити весняне пробудження природи:

*І висипали малі травенята
Рястом, проліском, білим роменом
В дуг, на подвір'я, попід ворота,
А чотири травки в глиняний горщик
Вскочили на підвіконня
І заглядають в хату* (Малишко 1973, с. 126).

Попри порушення правил милозвучності у четвертому («дзвонить в синю тарілку») та останньому («заглядають в хату») рядках (див. Науменко 2010, с. 140; Ткаченко 2003, с. 376) все ж кожен із них можливо акцентувати як два піввірші.

Уже перший вірєць Малишкового вільного вірша свідчить про розгортання в його індивідуальному стилі провідної змістової домінанти – натурфілософізму (А. Ткаченко), або художнього осягнення й переживання світу, людського буття через образи видимої природи.

Поезія А. Малишка синтезує також традиції українського фольклору та творів класичного письменства, серед яких – новела «Intermezzo» М. Коцюбинського (порівн. «...Кує зозуля. Б'є молоточком у кришталевий великий дзвін – ку-ку! ку-ку! – і сіє тишу по травах»). Це дає підстави говорити про започаткування Малишковим вільним віршуванням нової стильової парадигми, яку можна назвати «літературним **постімпресіонізмом**» (Науменко 2010, с. 141). Поет, беручи образи природного та людського світу в русі, показує їх через призму «пантеїстичного» обоження та «антропоморфічного» олюднення.

Індивідуальний стиль верлібротворчості Ф. Потушняка свідчить не стільки про переходи від імпресіонізму до символізму, від експресіонізму до сюрреалізму (див. Голомб 2000, с. 47), скільки про постійну взаємодію зазначених домінант. Це явище помітне у ліричному портреті «Жінка в чорнім узенька безконечність» (зб. «Кристали», 1942).

Безпунктуаційний заголовок твору відкриває водночас декілька шляхів його інтерпретації – «узенька безконечність» може сприйматися як тло, на якому вимальовується жінка у чорному (якщо умовно поставити крапку), або ж як сутність самої жінки (якщо умовно поставити тире). За повільного прочитання портрета виявлено риси схожості із сюрреалістичним живописом (наприклад, із картиною «Жираф у вогні» С. Далі): симультанну структуру зображення, віднесення заголовної деталі на задній план (тут – далекий голос жінки), вплив візуальних картин одна на одну.

*Усміхненим стихає дальній горизонт
У піні форм не найдеш їм границі
Маленький світ
Маленький шлях
Алеї / Ах алеї
Роздерта риза днів* (Потушняк 2007, с. 146).

У цьому сюрреалістичному портреті жінка постає видом минулого й матеріалізується через природні деталі, які самі собою мають міфічний зміст:

«піна форм» відсилає до образу Афродіти; серце, яке «кричить в безмежній пустині», – алюзія до євангельської оповіді про Івана Хрестителя; чорна миша, символ снів ліричного героя, – до Франкової «Притчі про життя» (біла й чорна миші – день і ніч). За згадки про «чорне і живе» волосся жінки, що робить її постать подібною до Медузи Горгони, усе докільля персонажа набуває чорного кольору (символічний синонім скам'яніння):

*Де форми ночі чорні кажани
Де форми жінки в чорному вогні
Де жінка в чорнім крик німий вогнів
Де миші чорні моїх снів* (Потушняк 2007, с. 147).

Сполучення елементів символізму й сюрреалізму робить цей та інші верлібри складниками «авторського міфу» (Голомб 2000, с. 53) Ф. Потушняка:

*Поля верхом на деревах у даль
Сріберні миші злотні ловлять птиці
Вежі вежі ростуть
Горять фантоми гальванічних рік
Земля звучить мов орган...* (Потушняк 2007, с. 113).

Кожен рядок наведеного уривка містить алюзію до казки або міфу: «срібні миші», «золоті птахи»; вежі, які ростуть самі по собі. Не випадковими у цій міфічній світобудові є науковий епітет «гальванічні ріки» (таке кольористичне враження справляють відблиски сонця або місяця на воді), повтор «вежі вежі» як образ неперервного зростання веж; успадковане від П. Тичини «земля звучить, мов орган». Проростання «тисячі прозорих рук» із двох чорних перлин; спів, який «з вина вгору здіймаєсь», – символічні образи, які вводять докільля ліричного героя у стан постійного руху та відродження, отже – елементи символістичного й сюрреалістичного світобачення.

У пізніх віршах Ф. Потушняка відчутне повернення до символізму. Про це свідчать частотні фігури розімкнення оповіді, внаслідок чого лейтмотивом і метричних, і верлібрових творів стає «безконечність»:

*Ніч чорнило розлите по столові
Знімаю жезло мага
На білім полі коси широчин скриплять
І ллються з точки ума мов з океану
Мислі
І немає їм кінця»* (Потушняк 2007, с. 318).

Магістральними мотивами поодиноких вільних віршів М. Ореста, датованих 1940-ми роками, є вечір і ранок, позначені переважно чорно-білою кольористикою:

*Світло дня зайшло – і перші
снуються присмерки.
Ріка
лягла на захід.
Високі береги*

*уже зчорніли, а ріка
– безсяйна, біла-біла смуга –
лежить між чорнотою їх
в найглибшому спокої* (Орест 1995, с. 22).

Віршовий лад поезії «По заході сонця» (1944) кваліфікуємо як довільний неримований ямб франківського гатунку. Водночас для розуміння природи твору важливою є його специфічна графічна форма. Двобічна симетрія зцентрованих посередині сторінки рядків посилює символічне навантаження образу ріки – дзеркала (а також віртуального пісочного годинника, зображення якого утворюють вірші). «Дзеркальність» ліричної теми виявляється в антитезах – окрім згаданої *чорне/біле*, також *життя/смерть*, *радість/нерадісний* (дух).

Твір «Pilgrambrueske» (1945) засвідчує еволюцію стилю верлібристики М. Ореста від довільної до «чистої» вільної форми. Визначниками його «свободи» є чергування рядків регулярних і нерегулярних метрів, нерівномірний строфоподіл, хвилястий лівий край вірша:

*Вечора меч над обрієм небо розтяв,
Болючий меч,
Кривавляться хмари, не гаснуть хмари,
І спокою нема
В небесах, на землі, ні в серці* (Орест 1995, с. 107).

Звукове інструментування поезії та образи-лейтмотиви, якими створена послідовність тавтологічних внутрішніх рим, дають підстави визначити «Pilgrambrueske» взірцем відродженого у ліриці середини ХХ ст. стефаниківського експресіонізму. Наприклад, із сонцем у новелі «Виводили з села», схожим «на закервавлену голову якогось святого», суголосне Орестове «кривавляться хмари, не гаснуть хмари».

Наявний тут і експресіоністичний концепт крику, через який доквілля набуває гротескового виразу:

*... буде кричати вітер,
що бенкет справлятиме смерть
завтра, позавтра і завтра стократ.
В небесах, на землі і в серці
ночі мечі...* (Орест 1995, с. 107)

Рух «концентричних кіл» переживань ліричного персонажа виходить поза момент мовлення, виражаючись дієсловами майбутнього часу: *наляже (тьма) – примчить (вітер) – буде битися – буде кричати – справлятиме (бенкет)* – та триразовим повторенням «завтра». Дивовижною є поява римованих молитовних тирад у мить найвищого емоційного напруження: «*Завтра, може, загибель / моє життя не мине. / В чистій молитві своїй / Згадай мене!*» (Орест 1995, с. 108).

1947 р. у мюнхенському журналі «Арка» було опубліковано збірник поезій «Дияболічні параболи» під вигаданим ім'ям Порфирій Горотак (колектив-

ний псевдонім Л. Мосендза та Ю. Клена), куди увійшла добірка ліричних мініатюр «Хинські катрени Танг». Не відразу цю поетичну загадку розгадано як літературну містифікацію (див. Качуровський 2008, с. 302–303); водночас саме в ній Л. Мосендз – одноосібний автор катренів – показує себе досвідченим знавцем китайської культури та літератури.

Твори Л. Мосендза виконано в техніці танського катрена. Попри те, що автор відкидає традиційну форму його римування «ааха», де х – холостий неримований рядок, і обирає вільну, «Хинські катрени» за формозмістом подібні до вишуканих мініатюр знаменитих китайських художників. Тому вони є не лише стилізаціями, а й виразниками *ідеї* картини, яка, мов сувій гохуа, повільно розгортається в часі та просторі. Подібний принцип живописання реалізовано в поезії «Гірська відповідь»:

Ви запитуєте мене, чом я сиджу на блакитній горі.

Без відповіді сміюсь я, мирний серцем:

Квіти, що облетіли, вода, що відтекла, все це йде й минає.

Це тут є мій Всесвіт, байдужий до світу людей (Горотак 1947, с. 54).

Наведений чотиривірш можна сприймати й як переклад з Лі Бо, й як своєрідну (з дотриманням далекосхідної поетичної традиції) танка-відповідь на послання середньовічного китайського поета «Сам-один сиджу на горі Цзінтін». Відкидаючи метричну структуру та римове оформлення танського катрена, іншими словами, перетворюючи його на верліброд, Л. Мосендз надає віршовим стилізаціям особливої медитативної й водночас розмовної інтонації, на яку в автохтонній китайській поезії працює чергування чотирьох тонів, різних за висотою і тривалістю.

Український митець поєднає медитативний та розмовний елементи вільної віршової форми в жанрі метафоричної присвяти:

Соромливий лелеко, друже самотньої хмарки,

Чому ви цураєтеся людей?

Немає вам притулку, хоч десь, між Плодючої Землі,

Є вже відоме місце, де кінчається світ

(удаваний автор – поет VIII століття Лю Чанг Кінг. Горотак 1947, с. 55).

Вільна віршова форма, до якої вдається український лірик, додає цитованій поезії філософського настрою, що дає підстави говорити про наявність у ній елементів імпресіонізму та символізму.

Є в добірці Л. Мосендза й варіація на тему «Поетичне мистецтво»:

Шукати свій стиль, збирати свої речення, як сивий дослідник хробачків.

Поранковий місяць, перед шторою, висить яспісовою аркою.

Чи не бачите ви, рік за роком, на широких морях,

Як письменство оплакує свою долю в осінньому вітрі?

(«автор» – Го Лі. «У садку півдня». Горотак 1947, с. 54–55)

Мотив пошуку перегукується з конфуціанським ученням, згідно з яким «поезія – це те, що передає волю в словах» (Shu 1957, р. 108); зокрема, її стверджували як символ прекрасного, здатного подолати зло в душі людини. Краса

простого – передусім: просте первинне щодо розмальованого, біле первинне щодо багатобарвного (Shu 1957, с. 110), й цю думку провадить Л. Мосендз як пошук саме «свого» стилю, збір «своїх» речень.

Аналогічні правила створення власного стилю в пізньому вірші «Митець» (сер. 1940-х років) обстоює Т. Осьмачка. Спираючись на почутий у приватній розмові, а згодом винесений в епіграф вислів «*на її добру славу впала тінь*» (підкреслення моє. – Н.Н.), автор намагається розгадати внутрішню форму згаданого фразеологічного звороту:

*... коли ти спостережеш маленьку дівчинку,
Що сидить на городі
І стирає маленькою ручкою на землі
Від колосочка тінь...* (Осьмачка 1991, с. 220),

ідучи від прямого значення образу *тіні*, який у фразеологізмах має узвичаєно негативну конотацію (*кинути тінь на когось; бліда тінь; лишатися в тіні*). Обґрунтовуючи природу архетипу *тіні*, К.-Г. Юнг писав: «Тінь персоніфікує все, що людина відмовляється визнавати в самій собі, й усе, що вона прямо чи опосередковано в собі пригнічує... [Водночас] тінь включає низку позитивних якостей, наприклад реалістичне сприйняття дійсності, творчі імпульси тощо» (Jung 1922, s. 147). Тому в поезії Осьмачки образ *тіні* отримує тлумачення позитивне – вона стає символічним alter ego митця, помічником у творчості:

*... а потім
Бачиш, як вона починає здивовано помічати,
Що... кожна річ навколо себе має тінь, яку ніяк
Не можна стерти ручкою – то ти митець* (Осьмачка 1991, с. 220).

Вірш Є. Маланюка з доволі цікавим жанровим визначником «Нью-Йоркські стенограми» (1952–1953) завдяки своєму переважно ямбічному ритмові та вітменівській епічності вислову має характер драматичної поеми, де головними дійовими особами – адресатами ліричного персонажа – є День і Ніч, а сценічним майданчиком – Нью-Йорк зі «злими координатами авеню і стрітів». У розміреній зміні пір дня, з приходом «невблаганної» ночі інтонація внутрішнього голосу оповідача несподівано виходить за межі п'ятистопного ямба у верлібр:

*... А там,
Далеко-далеко,
Через океани, моря і гори,
За руїнами вбогої Європи –
– В лісах зеленої Шумави –
– Сольвейг!
Її далекий спів,
Що ледве вгадується,
Ледь бринить* (Маланюк 1992, с. 486).

Проте видіння – ібсенівська Сольвейг, яка волею оповідача співає славнозвісну пісню в лісах Шумави, – утрачає своє романтичне звучання внаслідок

іронічно показаного «зіткнення» персонажа ще з одним романтиком – Едгаром По: саме він (а не його хрестоматійний Крук) «вихаркує... зітлілим перегаром / Одне-єдине слово: / Nevermore». Та навіть це провіщення невідворотності приводить ліричного героя до катарсису: «ще в серці зморенім горить мета».

Висновки. Головними мотивами «материкових» верлібрів та верліброїдів 1940–1950-х років є сон, спогад, ностальгія. Значною мірою це пов'язано з часом написання віршів (за винятком «Бабуні-трави» А. Малишка усі вони написані в період Другої світової війни), і саме верліброва форма дала змогу надати ліричній розповіді умиротвореності, спокійної інтонації, які стали символами розради у воєнному лихолітті.

Розважлива філософічність, культурологічне наповнення поезії притаманні верлібристиці поетів української діаспори. У їхніх творах більш очевидними є алюзійність, іронічні акценти, суміщення різних оповідних площин, інтертекстуальна гра, що їх згодом визнаватимуть типологічними рисами постмодернізму. Водночас у 1940–1950-х роках сакральний, зокрема міфічний, першоелемент вільновірша набагато сильніше виявляється через слово (зокрема, у застосуванні природних і релігійних концептів). Як у «материкових», так і в «діаспорних» поетів він постає прихованою метафорою «Природа-Храм», де ознакою священнодійства є поетична творчість. Спільною формо-змістовою рисою розглянутих віршів є онірично-ностальгійна медитативна інтонація, через яку архетипи українського світогляду інтегруються в загальнокультурний макрокосмос.

ЛІТЕРАТУРА

- Голомб Л.Г.** Поетична творчість Федора Потушняка : монографія. Ужгород : Карпати, 2000. 100 с.
- Горотак Порфирій.** Хинські катрени Танг. *Арка. Література. Культура. Мистецтво.* Мюнхен, 1947. Ч. 2 (лютий). С. 54–55.
- Качуровський І.** Генерика і архітектоніка: у 2-х кн. Кн. 2. Київ : Академія, 2008. 365 с.
- Костенко Н.В.** Українське віршування ХХ ст. : навчальний посібник. Київ : Київський університет 2006. 287 с.
- Маланюк Є.** Поезії. Київ : Дніпро, 1992. 657 с.
- Малишко А.С.** Зібрання творів : у 10-ти т. Т. 3. Київ : Дніпро, 1973. 339 с.
- Мойсієнко А.К.** Традиції модерну і модерн традицій. Кн. 1. Київ ; Ужгород : Патент, 2001. 80 с.
- Науменко Н.В.** Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру. Київ : Сталь, 2010. 518 с.
- Орест М.** Держава слова: вірші та переклади. Київ : Основи, 1995. 526 с.
- Осьмачка Т.** Поезії. Київ : Рад. письменник, 1991. 252 с.
- Потушняк Ф. М.** Мій сад: поезії. Ужгород : Гражда, 2007. 576 с.
- Тичина П.Г.** В серці у моїм... *Вірші та поеми: Із недрукованого та призабутого.* Київ : Рад. письменник, 1971. 304 с.
- Ткаченко А.О.** Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : підручник для гуманітаріїв. Київ : Київський університет, 2003. 448 с.

Jung, C.-G. Über die Entwicklung der Persönlichkeit. *Gesammelte Werke*. Bd. XVII. Berlin, 1922. 454 s. (Німецькою мовою).

Shu Jing Kong Zhuan / Shi San Jing Zhu Shu. *Beijing*, 1957. Di 1 ben. 575 ye. (Китайською мовою).

REFERENCES

Holomb, L.H. (2000). *Poetychna tvorchist Fedora Potushnyaka [Poetic Creativity by Fedir Potushnyak]*. Uzhgorod: Karpaty [in Ukrainian].

Horotak, Porfyriy (1947). Khynski katreny Tang [Tang Chinese Quatrains]. *Arka. Literatura. Kultura. Mystetstvo – The Arch. Literature. Culture. Arts* (Vol. 2), (pp. 54–55). Munich [in Ukrainian].

Kachurovsky, I. (2008). *Heneryka i arkhitektonika [Generics and Architectonics] (Books 1–2; Book 1)*. Kyiv: Academia Publishers [in Ukrainian].

Kostenko, N.V. (2006). *Ukrayinske virshuvannya XX st.: navch. posibnyk [The 20th Century Ukrainian Versification: A Workbook]*. Kyiv: Kyiv University Publishers [in Ukrainian].

Malanyuk, Ye. (1992). *Poeziyi [Poems]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

Malyshko, A.S. (1973). *Zibrannya tvoriv [Collected Works]* (Vols. 1–10; Vol. 3). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

Moysiyenko, A.K. (2001). *Tradytsiyi modernu i modern tradytsiy. [Traditions of Modern and Modern Traditions]* (Book 1). Kyiv-Uzhgorod: OJSC “VAT-Patent” [in Ukrainian].

Naumenko, N.V. (2010). *Serpantynni dorohy poeziyi: pryroda ta tendentsiyi rozvytku ukrayinskoho verlibru [Serpentine Roads of Poetry: Nature and Development Tendencies of Ukrainian Free Verse]*. Kyiv: Stal Publishers [in Ukrainian].

Orest, M. (1995). *Derzhava slova: virshi ta pereklady [The Realm of Word: Poems and Translations]*. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].

Osmachka, T. (1991). *Poeziyi [Poems]*. Kyiv: Rad. pismennyk [in Ukrainian].

Potushnyak, F.M. (2007). *Miy sad: poeziyi [My Garden: Poems]*. Uzhgorod: Grazhda [in Ukrainian].

Tychyna, P.H. (1971). *V sertsy u moyim... Virshi ta poemy: iz nedrukovanoho ta pryzabutoho [Somewhere in My Heart... Verses and Poems: Unpublished and Forgotten]*. Kyiv: Rad. pismennyk [in Ukrainian].

Tkachenko, A.O. (2003). *Mystetstvo slova: Vstup do literaturoznavstva: pidruchnyk dlya humanitariyiv [The Art of Word. Fundamentals of Literary Science. A Workbook for Humanitarians]*. Kyiv: Kyiv University Publishers [in Ukrainian].

Jung, C.-G. (1922). Über die Entwicklung der Persönlichkeit. In *Gesammelte Werke*. Bd. XVII. Berlin [in German].

Shu Jing (1957). *Shu Jing Kong Zhuan. Shi San Jing Zhu Shu*. Beijing. Di 1 ben [in Chinese].