**Версифікація Оксани Лятуринської**

О.Лятуринська в плані версифікації залишалася традиціоналісткою і користувалася в основному п’ятьма класичними розмірами силабо-тоніки.

Найбільш поширеними в українській версифікації, особливо в першій половині ХХст., є двоскладові метри, зокрема їх чотиристопні розміри. Стопи ямба та хорея не лише відмінні, але й подібні між собою, їх навіть можна позначити однією спільною схемою:

… – ∪ – ∪ – ∪ … .

Хореїчні та ямбічні розміри – найуживаніші у віршовій системі О.Лятуринської, а в збірці “Гусла” (1938) вони використані поетесою майже з однаковою частотою: із сорока дев’яти віршів збірки двадцять шість написані хореєм і двадцять три – ямбом.

Розподіл метричних розмірів зумовлений тематикою, пафосністю та стилістичним забарвленням творів. Вірші хореїстичного розміру є переважно народнопісенними інструментовками, часто із сюжетним стержнем, або дещо абстрагованого змісту; твори ж, написані ямбом, відзначаються ліричністю, іноді неприхованою інтимністю, в інших випадках мають героїчний характер. Така полярна атрибутика властива як для ямба, так і для хорея. Порівняймо для прикладу два вірші, написані ямбом.

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| І. | Десь весни, літо. В мене – осінь. | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ |
|  | Крадеться хтось під вікна, босий, | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ |
|  | хтось листям жовтим шелестить, | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — |  |
|  | іти з собою просить, кличе. | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ |
|  | Боюся глянути в обличчя. | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — | ∪ |
|  | За руку взяв, веде, шепоче: | ∪— | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ |
|  | “Глянь, листовиння як тріпоче! | — ∪ | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — | ∪ |
|  | Дивися, як зів’яв твій квіт! | — ∪ | ∪ ∪ | ∪ — | ∪ — |  |
|  | Ходім, я покажу озера. | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — | ∪ — | ∪ |
|  | Це – суму сить. Чи бачиш берег? | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ |

(“Десь восени”) [4,115]

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| ІІ. | Вдаряє в грудях мідь об мідь, | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — |  |
|  | перетинають ножі: | ∪ ∪ | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — |  |
|  | Люби, люби і ненавидь, | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — |  |
|  | Як повінь, мужу, жий! | ∪ — | ∪ — | ∪ — |  |  |
|  | На кремінь – оливо руки. | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — |  |
|  | На лезо – ока гострота. | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — |  |
|  | Пруги чола, як знак різкі. | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — |  |
|  | На попіл спалені уста. | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — |  |

(“Вдаряє в грудях”) [4,106]

У першому випадку лірично-інтимний характер поезій підсилюється займенником я, його відмінковими формами, а також особовими формами дієслів.

Розмір вірша – Я4 – представляє майже канонічний ямбічний метр, щоправда, нарощений на один склад в останній стопі. Це, у свою чергу, робить риму парокситонною, клавзулу – двоскладовою. З десяти рядкових закінчень переважна більшість – вісім випадків – жіночі і два чоловічі, односкладова клавзула збігається з ямбічною окситонною римою шелестить – квіт. Незважаючи на приблизне суголосся, згадана рима впорядковує строфічну будову вірша, римовий ряд: bbaddkkall. Щодо чистоти розміру, то із сорока наявних у вірші стоп тридцять чотири ямби, п’ять пірихіїв і один хорей. Така чистота не властива версифікації О.Лятуринської. Її віршові розміри класичних метрів взагалі густо іпостасовані пірихіями й аналізований вірш швидше виняток, ніж правило.

Підтверджує цю думку й метричний аналіз наступного цитованого вірша, написаного ямбом. У першій строфі канонічний ямб спостерігаємо в першому і четвертому рядках: у першому – чотиристопний, в останньому – тристопний. Другий і третій рядки строфи іпостасовані пірихіями – на першій та третій стопі другого та третій стопі третього рядків. А вже наступна строфа вірша ілюструє типову для поезій О.Лятуринської заміну стоп, у більшості випадків – пірихіями. Графічно кожен з рядків можемо зобразити по-іншому:

|  |  |
| --- | --- |
| ∪ — ∪ — | ∪ ∪ ∪ — |

Таким чином, у кожному версі матимемо два колони: перший – диямб, другий – пеон ІV.

Незважаючи на героїчну пафосність, вірш “Вдаряє в грудях” звучить набагато плавніше і мелодійніше, ніж вірш спорідненої тематики, але писаний хореєм:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Мир над місцем сим! | — ∪ | — ∪ | — |
| Буду тут лежати, | — ∪ | ∪ ∪ | — ∪ |
| поруч – побратим. | — ∪ | ∪ ∪ | — |
| На почесні чати | ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ |
| стане тирса й кінь. | — ∪ | — ∪ | — |
| Буде звід зоріти, | — ∪ | ∪ ∪ | — ∪ |
| гіркнути полинь, | — ∪ | ∪ ∪ | — |
| синітимуть квіти. | — ∪ | ∪ ∪ | — ∪ |

(“Мир над місцем сим”) [4,108]

Коли порівнювати хореїчний розмір з ямбічним не ізольовано, а в тексті, то може здатися, що вони різняться тільки початком. А саме цей момент відіграє важливу роль. Коли в ямбі м’який вступ від ненаголошеного до наголошеного робить його гнучким та еластичним, то в хореї старт з ударного робить вірш рубаним, енергійним, поривчастим. Це саме стосується і типу клавзул та рими: односкладові кавзули (а відповідно ямбічні рими) роблять віршовий рядок несподівано закінченим, особливо при хореїчному та дактилічному розмірах; і навпаки, багатоскладові кавзули (або хореїчна чи дактилічна рима) створюють ефект “затягненого” верса. У випадку вірша “Вдаряє в грудях” закінчення кожного без винятку рядка супроводжується наголошенням останнього голосного, тобто клавзула односкладова, а рима відповідно окситонна, чоловіча, спосіб римування перехресний – асас. У вірші “Мир над місцем сим!” випадків окситонної рими вдвічі менше – тут вона чергується з парокситонною (аbab). Розмір вірша – тристопний хорей з акаталектичним у парних та каталектичним закінченням у непарних рядках. Таке чергування ямбічних та хореїчних рим традиційне для української версифікації, а в нашому випадку притишує обірваність рядків з односкладовими клавзулами. На інтонаційно-звукове оформлення названих вище віршів впливає (а одночасно і відрізняє їх) довжина метроряду. Незначне подовження ряду вже на одну стопу змінює звучання. І навіть у межах одного розміру можемо спостерігати найрізноманітніші ритмічні варіації.

Вони досягаються зміною у будові й розташуванні клавзул, варіаціями анакруз, частотою та характером іпостасування.

Прийом іпостасування (заміни одних стоп іншими) – досить часте явище у віршах О.Лятуринської, особливо в післявоєнний період творчості. У більшості випадків заміни поетеса використовує пірихій.

Система наголосів в українській мові робить пірихій (∪∪) явищем систематичним. Наша мова передбачає лише один наголос у слові, а слів багатоскладових, які налічують по три і більше складів, чимало. При скандуванні, коли виділяються всі можливі ритмічні наголоси, ця особливість робиться непомітною. Проте нормальна декламація усуває скандування, роблячи виразним іпостасування або замінювання ямба чи хорея пірихієм.

Прийом іпостасування призводить до утворень:

складних та маловживаних розмірів;

тонічних віршів.

Розміри рідкісні, маловживані, на думку І.Качуровського, можна поділити “на дві групи:

розміри, побудовані за допомогою повторення стоп того самого метра, що дуже рідко зустрічається, наприклад пеони;

розміри, побудовані за допомогою сполучення в одному вірші стоп різних метрів” [2,49].

Останні літературознавець називає асинартетичними. До використання їх О.Лятуринською ми ще звернемось, а зараз зупинимося на пеонах – складних маловживаних розмірах, якими рясніє метрика поетеси.

Різновид пеонів (їх є чотири) примножує утворення їх на ямбічній та хореїстичній основі. Говоримо так тому, бо віршів, писаних “чистими” пеонами, практично не трапляється у віршуванні взагалі, а в О.Лятуринської й поготів. У таких віршах створюється дещо зарідка для природної просодії нашої мови періодичність наголосів. Тому в поетеси не знаходимо абсолютно пеонових текстів, а такі, де пеон виступає складником інших структур:

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 1) | Із країн південно-синіх, | ∪∪−∪ | –∪ −∪ | пеон ІІІ + дихорей |
|  | із країн лише далеких. | ∪∪−∪ | −∪−∪ |  |
| 2) | Як дістали капелюшки, | ∪∪−∪ | ∪∪−∪ | двостопний пеон ІІІ |
|  | то акації мов мушки | ∪∪−∪ | ∪∪−∪ |  |
| 3) | Потойбічний бережок, | ∪∪−∪ | ∪∪− | пеон ІІІ + анапест |
|  | зелененький моріжок. | ∪∪−∪ | ∪∪− |  |
| 4) | Упав самоцвіт на чоло – | ∪−∪− | ∪∪∪− | диямб + пеон IV |
|  | життя стобарвність і тепло. | ∪−∪− | ∪∪∪− |  |
| 5) | Так залюбки все на осоні | ∪∪∪− | ∪∪∪−∪ | двостопний пеон |
|  | цвіте, неначе жар, лоточчя. | ∪∪∪− | ∪∪∪−∪ | IV з нарощенням на другій стопі |

Враховуючи різноманітність асинартетичних розмірів, а також властивість плюривалентності віршованої мови, список прикладів складних та маловживаних розмірів у поетиці О.Лятуринської може бути невизначено довгим. Однак уже на основі наведених прикладів можна зробити висновок про утворення пеонів І та ІІІ на хореїчній основі, а пеонів ІІ та IV – на ямбічній, і, відповідно, поєднання пеонів І та ІІІ з ямбом та диямбом (або амфібрахієм), а пеонів ІІ та IV – з хореєм і дихореєм (або дактилем та анапестом).

Важливим результатом іпостасування є утворення тонічних розмірів. Таких, на нашу думку, в поетиці О.Лятуринської немає, принаймні в їх “чистому” вигляді. Хоча ритмічні варіації деяких силабо-тонічних віршів упритул наближаються до некласичних форм, а то й епізодично переходять у них.

Перехідні міжсистемні форми поетеси логічно тяжіють до тактовика – порівняно мало розвиненої форми українського вірша, яка досить рідко вживається в ролі самостійного розміру. Поліморфністю позначені усі форми некласичного українського вірша, а тактовик особливо. Крім того, він має розгалужену сітку варіантів. Обидві особливості, як на нашу думку, пояснюються поліструктурами генетичних джерел: народного вірша, логаедів, трискладника і двоскладника з цезурним нарощенням, асинартетичних та рідкісних розмірів силабо-тоніки тощо.

Класичні форми вірша, іпостасовані пірихієм або іншими “інородними” стопами, важко назвати некласичними ще й тому, що вони врегульовані: тонічні вкраплення повторюються періодично, внаслідок чого створюється ритмоінтонаційна інерція. Саме тому наявність пірихіїв або поява надсхемних наголосів має велике значення для ритмічного урізноманітнення систематизованого руху силабо-тонічного вірша. Крім того, пірихій дає змогу узгоджувати версифікаційні правила силабо-тоніки з просодією нашої мови, а також створює нові складні та маловживані розміри.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ІІІ. | Не зуміла щось зробити,  ∪∪−∪∪∪−∪ | 2—3—1 |
|  | щось забула приказати,  ∪∪−∪∪∪−∪ | 2—3—1 |
|  | чи то він щось запримітив –  ∪∪−∪∪∪−∪ | 2—3—1 |
|  | як це знати, як це знати?  ∪∪−∪∪∪−∪ | 2—3—1 |

(“Не зуміла”, зб. “Веселка”) [4,168].

Процитований вірш написаний двостопним пеоном ІІІ, що його ще можна розглядати як чотиристопний хорей з пірихієм чи тактовик.

Така схема (2—3—1 або ∪∪−∪/ ∪∪−∪, або ∪∪/ −∪/ ∪∪/ −∪) типова для віршів рослинної тематики, зокрема збірок “Ягілка”, “Туга”, лікарськорослинного циклу з “Чар зілля”.

Тобто перед нами – типовий випадок метричної плюривалентності або багатовимірності віршованої мови.

Примітно, що серед інших хореїчних розмірів О.Лятуринська використовує тристопний, який є пасивним розміром у порівнянні з чотиристопним. Однак, використовуючи тристопник, поетеса вдається до одного з основних хореїстичних розмірів української метрики – різностопного хорея, зокрема до досить популярного Х4343. З двадцяти шести віршів “Гусел”, написаних хореєм, такий розмір знаходимо у чотирьох віршах, тристопним хореєм написано шість віршів і чотиристопним – шістнадцять. Звичайно, відсотковий коефіцієнт окремих хореїстичних розмірів невисокий (наприклад, Х4343 становить ≈0,8 % від загальної кількості рядків збірки), але загалом хорей використаний О.Лятуринською досить активно: триста з п’ятсот сімнадцяти рядків збірки “Гусла” писані хореєм і двісті сімнадцять – ямбом. У процентному співвідношенні це становить 58 % та 42 %.

Зовсім іншу картину спостерігаємо у збірці “Княжа емаль” (1941). Тут усі вірші без винятку написані ямбом, причому більшість – чотиристопним. Після безсмертної “Енеїди” (1798) І.Котляревського, яка була написана саме чотиристопним ямбом, останній увійшов до числа найуживаніших в українській версифікації класичних розмірів і тим самим ознаменував повну перемогу силабо-тоніки в Україні. “Чотиристопний ямб – ветеран серед класичних розмірів в українській поезії” [3,140]. До нього зверталися Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка, О.Олесь, П.Тичина, В.Сосюра, В.Еллан, В.Чумак та ін. У 1920–1950‑х рр. ХХст., на думку Н.Костенко, у системі української версифікації намітилися дві лінії розвитку чотиристопного ямба – першу можна умовно назвати лінією Олеся (характеризується відносною уніфікованістю завдяки двом провідним ритмічним формам – І і IV); другу – лінією Франка (притаманна складна розгалуженість найрізноманітніших форм).

Якщо говорити про особливості ямба О.Лятуринської в збірці “Княжа емаль”, то це гіперкаталектичний чотиристопний ямб, що іноді у вірші рівномірно чергується з тристопним, а в збірці загалом – з п’яти- та шестистопним; іпостасований пірихіями, у поодиноких випадках – хореєм та спондеєм.

∪−/∪−/∪−/∪−/∪ – така метрична схема типова для збірки “Княжа емаль”. Звернемо увагу на метрику віршів, що виходять за ці рамки.

У циклі “Печерні рисунки” із семи віршів чотири написані чотиристопним, один – п’ятистопним, один – тристопним і один двостопним ямбом. Ось один вірш для прикладу:

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Устами славлена | ∪− | ∪− | ∪∪ | або | ∪− | ∪−∪∪ |
| стріла стужавлена. | ∪− | ∪− | ∪∪ |  | ∪− | ∪−∪∪ |
| Хвалена, хвалена | ∪− | ∪− | ∪∪ |  | ∪− | ∪−∪∪ |
| в отруті калена! | ∪− | ∪− | ∪∪ |  | ∪− | ∪−∪∪ |
| Стріла окрилена, | ∪− | ∪− | ∪∪ |  | ∪− | ∪−∪∪ |
| стріла доцілена. | ∪− | ∪− | ∪∪ |  | ∪− | ∪−∪∪ |
| Кров’ю гартована | ∪− | ∪− | ∪∪ |  | ∪− | ∪−∪∪ |
| стріла значкована. | ∪− | ∪− | ∪∪ |  | ∪− | ∪−∪∪ |

(“Устами славлена”) [4,77]

Вірш написаний двостопним ямбом. Хоч це й один із найстаріших силабо-тонічних розмірів, поширення його незначне, особливо в ХХст. Короткі верси двостопного гіперкаталектичного ямба можна легко перебудувати у метроряди п’ятистопного цезурованого гіперкаталектичного ямба з цезурним нарощенням на два склади. Вийде традиційний катрен з нетиповою для поетеси багатою і приблизно точною дактилічною римою:

∪−/ ∪− / ∪∪ // ∪− / ∪−/ ∪∪

Називні речення, словниковий склад яких – виключно іменники та дієприкметники, оформлені О.Лятуринською в рядки однотипного двостопного ямба з наскрізною дактилічною римою, роблять вірш відшліфованим до абсолюту.

Полярно інше звучання має поезія “Філіґран”, написана шестистопним гіперкаталектичним ямбом з нерегулярною цезурою. Порівняння цих двох розмірів (двостопного та шестистопного ямба) якраз вдало ілюструє залежність інтонаційно-звукової форми твору від довжини метроряду. “Чим коротший вірш, тим жвавіше і легше він звучить. Чим довший вірш, тим протяжніше, наспіваніше або урочистіше” [2,42].

О.Лятуринська невипадково вибрала розмір шестистопного ямба для магістрального твору однойменного циклу “Філіґран”. Різняться між собою не лише метри, але й розміри одного і того ж самого метра. Так, “чотиристопний ямб найчастіше використовується для ліричної оповіді; п’ятистопний – для оповіді епічної чи драматичної, шестистопний – для роздумів” [1,209].

У вірші “Філіґран” О.Лятуринська розробляє близьку їй тему взаємозв’язку поколінь. Лірична розповідь у зазначеному творі забарвлюється особистісним відчуттям минулого. Мисткиня усвідомлює себе спадкоємницею не тільки прабаби, але й Ярославни, українського жіноцтва взагалі. Поетеса намагається осмислити філософію часу, вловити закономірність зміни часових відтинків. Та попри все загадка цієї зміни залишається нерозгаданою. Своєрідний ефект “нез’ясованості” створюють риторичні запитання, абстрактна лексика. Як добір словесно-образних засобів, так і використання шестистопного нерівномірно цезурованого ямба з гіперкаталектичним закінченням робить вірш розлогим, помірним. Темп твору стає швидшим в останній строфі за рахунок полісиндетону та частого вживання дієслів активного стану.

Віршів, написаних тристопним та шестистопним ямбом, у збірці “Княжа емаль” приблизно однакова кількість – приблизно 6 % на кожен розмір. З віршів, які написані “нечистим” чотиристопником, найвищий процент різнорозмірних творів – триста двадцять один із шестисот вісімдесяти двох рядків збірки, тобто 47 %.

Поєднання версів різного розміру у вірші відбувається двома способами – впорядковано і довільно. Перший спосіб ілюструють такі приклади: 1)“Із саду тихо залями пройду” – у строфі перші три рядки написані п’ятистопним ямбом, останній – чотиристопним; відтак у вірші з трьох катренів дев’ять рядків п’ятистопного і три рядки чотиристопного ямба; 2)“Став пахне” – чергування рядків шестистопного та п’ятистопного ямба; 3)“Теплінь! Теплінь!” – кожна чотирядкова строфа починається версом двостопного ямба, наступні рядки – ямб чотиристопний.

Способи довільного поєднання рядків різного розміру відрізняються передусім на рівні кількості “інородних” версів у тканині поетичного твору. Наприклад: 1)рядки різного розміру представлені чисельно, але розміщенні безсистемно (“Дивіться: осени пейзажі!”, “Поглянеш за поріг”, “Ввижався витязем у сні”, “Перуне, освяти мечі!”); 2)незначні вкраплення іншого розміру в загальну картину певного панівного розміру (у вірші “Доріжки саду” один із дванадцяти рядків – п’ятистопний ямб, інші – чотиристопні і т.п.).

Домінантною ознакою метричної характеристики збірки “Княжа емаль” є абсолютне переважання чотиристопного ямба – п’ятсот двадцять вісім із шестисот вісімдесяти двох рядків збірки, тобто 77%. Із семи існуючих ритмічних форм О.Лятуринська найчастіше вдається до І (повнонаголошена: ∪−∪−∪−∪−) та IV (з пірихієм на ІІІ стопі: ∪−∪−∪∪−∪), з чого можемо зробити висновок про тяжіння індивідуального чотиристопного ямба поетеси до однієї з провідних ліній розвитку названого розміру в українській версифікації – так званої лінії Олеся.

Про панування цієї особливості в ямбічних чотиристопниках збірки говорити неправомірно, бо знаходимо тут і прояви двох протилежних тенденцій послаблення та посилення другої стопи. Першу, що відроджує ритм ХVIIIст., умовно називають “архаїзаторською”, а другу, яка продовжує традицію ХІХст. – “традиційною”.

Якісні метричні зміни відбуваються у збірці “Веселка”, з’являються трискладові розміри: чотиристопний дактиль, чотиристопний та п’ятистопний амфібрахій, восьмистопний та чотиристопний анапест. Хоча відсоткова частка трискладників невисока (9,6%), але вже сам факт залучення їх до індивідуальної версифікації свідчить про все більшу вправність поетеси та розширення тематичного діапазону її творчості, бо ж із кожним з класичних метрів може асоціюватися і певний зміст.

Віршів, написаних трискладниками, у доробку О.Лятуринської лише дев’ять. В українській метриці взагалі трискладові розміри менш популярні, ніж двоскладові. Звернувшись до трискладників, поетеса залишається традиційною у виборі розмірів: три‑ та чотиристопники переважають.

Іноді О.Лятуринська використовує трискладник у поліметричних композиціях або ж плюривалентних поетичних творах. Вище названі терміни вживаємо як синонімічні, оскільки один і той самий вірш можемо розглядати з різних позицій, навіть стосовно різних версифікаційних систем. Усе залежить від того, як ми прочитаємо вірш. Кажучи словами І.Качуровського, “вірш, як і багато літературних і позалітературних явищ, уміщується в ті рамки, в які ми його укладаємо” [2,100]. Розвиваючи тему багатовимірності, літературознавець вважає, що “кожен вірш силабо-тонічної системи принципово може бути прочитаний і як силабічний, і як тонічний. В простих метрах переважає силабізм, у тримірних – тоніка” [2,100].

Вдалим матеріалом для ілюстрування плюривалентності віршованої мови є веснянки О.Лятуринської, вміщені у збірці “Веселка”.

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Кликала ізмалечку | −∪ | ∪∪ | −∪ | ∪ | або | −∪∪∪ | −∪∪ |
| Весну ще й русалочку: | −∪ | ∪∪ | −∪ | ∪ |  | −∪∪∪ | −∪∪ |
| “Любонько, приходь, | −∪ | ∪∪ | − |  |  | −∪∪∪ | − |
| личенько спогодь! | −∪ | ∪∪ | − |  |  | −∪∪∪ | − |
| Щоб таке як в сонечка, | ∪∪ | −∪ | −∪ | ∪ |  | ∪∪−∪ | −∪∪ |
| мала неньки донечка, | −∪ | −∪ | −∪ | ∪ |  | −∪−∪ | −∪∪ |
| як вишневий цвіт, | ∪∪ | −∪ | − |  |  | ∪∪−∪ | − |
| аж до пізніх літ!  …………………….. | ∪∪ | −∪ | − |  |  | ∪∪−∪ | − |

(“Веснянка”) [4,159]

У процитованому вірші можемо спостерігати риси як силабічної, так і тонічної систем, особливо у парних дистихах. Їхні тексторядки сприймаються як: 1)десятискладник (5+5); 2)акцентовик (по одному сильному наголосу у дворядковому варіанті або два сильних наголоси в однорядковому, а початкові слабонаголошені можуть і не братися до уваги). Однак найбільш правомірно, на нашу думку, буде розглядати цей вірш із позицій силабо-тоніки. У такому випадку аналізований текст (із твору взято перші дві строфи) можна прочитувати як: 1)тристопний хорей (у перших двох рядках нарощений, у двох наступних – усічений на один склад); 2)двостопний пеон І (перша строфа); 3)асиметричний розмір пеона І та дактиля (перша строфа) або пеона ІІІ та дактиля (друга строфа) і т.д. Крім того, два останніх рядки можемо прочитувати як Х+Ан у першій строфі та Ан+Я у другій.

Усі наведені нами інтерпретації входять, звичайно, у галузь віршознавчого вправлення, а в нашому випадку можемо зупинитися на хрестоматійному визначенні віршового розміру як тристопного хорея з ритмічними варіаціями.

Метричні варіації збірки “Веселка” досить чисельні. Утворюються вони за рахунок зміни анакрузи, чергування клавзул, іпостас, вживання схожих або складних та маловживаних розмірів в одному творі тощо.

Провідною тенденцією збірки є переважання хорея, зокрема чотиристопного (31 %), його чергування з тристопним у різнорозмірних віршах, з’явою трискладників, а також плюривалентних метричних розмірів.

Наступні збірки О.Лятуринської позначені переважанням хореїчних розмірів, особливо активним видається чотиристопник, який і в ХІХ ст., і в першій половині ХХ ст. був панівним розміром серед хореїв. Це почасти пояснюється своєрідною двоплановістю форми чотиристопного хорея, оскільки він (розмір) є носієм не лише класичних, а й народнопісенних традицій, і досить тривалий час переваги цього розміру над іншими хореїстичними розмірами свідчить про мелодійність української поезії, глибину її зрощення з народнопісенною сферою.

Активний у поетиці О.Лятуринської і тристопний хорей, який в українській версифікації взагалі є розміром маловживаним. Особливу його концентрацію спостерігаємо у збірці “Ягілка”, де зібрані поезії виключно рослинної тематики. Питома вага Х3 в “Ягілці” становить 48 %; 2% двостопного хорея входить до гетерометричних структур хореїчних три‑ та чотиристопників, останні займають 50 % творів. Ямб у збірці не трапляється.

Схожа метрична картина вимальовується в “Бедрику” – збірці віршів для дітей. При абсолютній перевазі чотиристопного хорея (66,5 %) знаходимо Х3 (17,4 %), інколи Х2 (у складі три‑ та чотиристопників) та Я3 (лише в одному вірші самостійно, в іншому випадку – з Х3). В амебейній композиції, своєрідній дитячій драмі, “Вовчик і зайчик” О.Лятуринська використала розмір чотиристопного дактиля, усіченого в останній стопі на два склади та позбавленого у деяких версах схемного наголосу.

Аналіз індивідуальної віршової системи О.Лятуринської дозволяє зробити висновок про використання нею основних класичних метрів у досить традиційних для української версифікації двадцятого століття ритмічних варіантах. Однак у віршах поетеси основні класичні розміри набули цілком оригінального і в кожному конкретному випадку нового звучання. При цьому поетеса використовує найрізноманітніші ритмічні засоби – повторення на різних рівнях; enjambement; побудовані на грі звуків рими-дисонанси, асонансні рими; чергування одно‑, дво‑ та трискладових клавзул; зміна анакрузи і, нарешті, широко застосовуваний прийом іпостасування.

**Список литературы**

ГумилёвН.С. Избранное. – М.: Просвещение, 1990. – 383с.

Качуровський І. Нариси компаративної метрики. – Мюнхен, 1985.– 119c.

Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття: Навч. посібник. – К.:Либідь, 1993. – 232 с.

ЛятуринськаО. Зібрані твори. – Торонто: Вид-во Організації українок Канади, 1986. – 813 с.