

8. Червінська О. В. Пушкін, Набоков, Ахматова: метаморфність ліричного роману. Чернівці: Рута, 1999. 152 с.
9. Червінська О. В. Аргументи форми. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2015. 384 с.
10. Якубський Б. Наука віршування. Київ: Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2007. 207 с.
11. Schaeffer J.-M. Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Paris: Seuil, 1989. 184 p.

УДК 8 (09)883

Олена БОНДАРЕВА

СЮЖЕТНІ, ОБРАЗНІ ТА РИТОРИЧНІ РЕСУРСИ СУЧАСНОЇ БІОГРАФІЧНОЇ ДРАМИ У ВІРШАХ («СТЕПАН БАНДЕРА» МАРІЇ ЛЕЛЕКИ)

У статті розглянуто віршовану п'єсу Марії Лелеки «Степан Бандера», вписану у контекст інших сучасних драматургічних творів, присвячених цьому історичному персонажеві. Приділено увагу систематизації мікроісторій, належних до різних аспектів біографічної постаті протагоніста (Особисті та родинні, суспільні, історико-політичні, національно-культурні, знаково-символічні, інтертекстуальні), а також метричній організації тексту.

Ключові слова: біографічний протагоніст, переосмислення, родинна сага, метафоричність, метрична організація.

The article examines the poetic play «Stepan Bandera» by Maria Leleka, placed in the context of other modern dramatic works dedicated to this historical character. Attention is paid to the systematization of microstories belonging to various aspects of the protagonist's biographical figure (personal and family, social, historical-political, national-cultural, sign-symbolic, intertextual), as well as the metrical organization of the text.

Keywords: biographical protagonist, rethinking, family saga, metaphoricality, metrical organization.

У художній площині сучасної української літератури осмислення постаті Степана Бандери як унікального концепту масової свідомості зараз розгортається на перетині кількох провідних соціогуманітарних площин: культурної антропології, концептуальної історії, студій пам'яті та художньої біографі-

ки, актуалізованої тектонічними зрушеннями в українському суспільстві в ХХІ ст. Для українців важливо переосмислити совєцьку, пострадянську та не-українську/антиукраїнську інтерпретацію цієї постаті, а також еволюцію її повернення у публічний громадянський та культурний дискурси. Інтелектуали, культурні та громадські діячі західної території України давно переконані, що Степан Бандера — одна із найважливіших постатей в українській історії ХХ століття, і це засвідчено його почесним громадянством у Львові, Тернополі, Івано-Франківську, Луцьку, Коломиї, Калуші, Червонограді, Теребовлі, Трускавці, Радехові, Сокалі, Бориславі, Стебнику, Бережанах, Бродах, Стрию, Жовкві, Сколе, Моршині, Долині, Вараші, Хусті. На тлі російської агресії в Україні суттєво змінюється рецепція Бандери мешканцями інших регіонів нашої країни — він стає символом, який не розділяє українців, а єднає їх довкола спільної громадянської ідентичності.

У незалежній Україні поступово актуалізувалася увага до осмислення постаті Бандери у кінематографі («Атентат: осіннє вбивство у Мюнхені» Олеся Янчука, «Степан Бандера. Дитинство» Олександра Косінова та Михайла Савченка, «Три любові Степана Бандери» Юрія Луканова, незавершений фільм «Кохання вбивці» Зази Буадзе), у сучасній українській художній прозі («Бандера Distraction» Олега Шинкаренка, «Атентат» Олександра Акуленка).

Сучасна українська драматургія також долучена до опрацювання образу та постаті Степана Бандери, що засвідчено п'єсами Ярослава Верещака «Пекельна дорога до Раю» (інші варіанти назви у процесі оформлення остаточного тексту п'єси — «Степан Бандера», «Проба», «Проба (С. Б.)», «Стефка», «Стефко», «Проба (Степан Бандера)», «Відважний гайовий», «Ішов відважний гайовий», «Стефко продався мормонам», «Дорога до Раю»), «Чорна рілля. Любов і смерть Степана Бандери» Володимира Петранюка, «Там під чорним лісом... Banderado» Ігоря Юзюка. До цього ж ряду можна додати і текст «Степан Бандера» Марії Лелеки, який сьогодні варто переосмислити та перепрочитати.

Кілька слів про авторку. Марія Морозова (Лелека — це псевдонім) народилася у Києві 1990 р., виросла у родині режисера Євгена Морозова та акторки Тамари Морозової, які мали власний Київський театр «Візаві», де дівчина проводила дуже багато часу, навіть грала дитячі й підліткові ролі. Починала писати російською та англійською мовами, українськомовні твори з'явилися лише у студентські часи. 2010 р. Марія у складі андеграундної літературної тусовки «Київ літературний» активно долучена до поетичних слемів, батлів, літературних дуелей. В її активі понад 10 ігрових короткометражних сценаріїв, екранізованих українськими режисерами, а також артхаузний фільм «Врятована», в якому вона виступила сценаристкою та режисеркою. На українську громадянську самоідентифікацію молоді авторки кардинально вплинуло її волонтерство на Майдані під час Революції Гідності. Згодом волонтерські поїздки на схід з метою допомогти постраждалим від війни цивільним українцям сприяють пошуку Марією власного християнського шляху. Саме через християнську оптику вона і намагається подивитися на постать Степана Бандери, який був віруючою людиною та сином християнського священника, оскільки шукає для себе відповіді на запитання «Чи може віруючий брати участь у збройній боротьбі і як це відобразиться на ньому?».

У 2019 р. Марія Лелека подає на конкурс «Коронація слова» велику історичну драму у віршах «Степан Бандера» [4] і отримує II премію у номінації «П'єси». Процес обговорення в журі виявив як багатий художньо-естетичний потенціал, так і певні застороги до сприйняття цього тексту та (не)можливості його сценічного втілення: найперше обсяг у понад 90 сторінок сприймався як завеликий для театру, також впадало в око, що текст створено здебільшого білим віршем, а сучасний театр поза сумнівом надасть перевагу прозовому мовленню або бодай ритмічно-римованому; також тоді здавалося, що постать самого Бандери вийшла, з одного боку, одіозною, а з другого — пласкою.

Проте якщо цю п'єсу вписати в ширший контекст сучасної української драматургії, яка лише наближається до повноцінної роботи над образом Степана Бандери, вона починає сприйматися як твір, вартий докладного аналізу: адже, наприклад, І. Юзюк, «створюючи у п'єсі своєрідний дискурс про Бандеру, поки уникає його персонажності. Проте ми бачимо бажання драматурга привернути увагу до цієї історичної постаті, що йому в принципі вдалося уже через винесення самого концепту «Banderado» у назву та у структурні частини свого драматургічного тексту — зрозуміло, що для українців це стійка повторювана асоціація саме з постаттю Степана Бандери» [1, 20]; Я. Верещак підступається до образу Степана Бандери через код «театру в театрі» та «акцентований дискурс «маргінального» — адже «справжній» український театр ніколи не ставитиме п'єс про Бандеру» [2, 251], залучаючи в якості інтертекстуальних вкраплень тексти з ширшого українського повстанського дискурсу; В. Петранюк оформлює паралельний реєстр образів Степана Бандери та Богдана Сташинського, в якому «містифіковані протагоніст та антагоніст спочатку мають чимало спільного і сприймаються ледь не як брати-близнюки, потім у процесі проговорювання кожен із них у той чи інший спосіб видає себе справжнього, а не позірною, зрештою, у фіналі один із них стає Христом, проходить свій шлях на Голготу, вмирає і воскресає, а інший обертається на Пілата і прирікає себе на блукання довічними колами Агасфера» [3, 375]. На цьому тлі п'єса М. Лелеки вирізняється винятковою увагою до створення біографічного образу Степана Бандери на тлі його біографічно реальної родини та біографічно реальних соратників.

Рух сюжету п'єси «Степан Бандера» запрограмовано послідовно — від студентських років Провідника і аж до пострілу в нього, здійсненого у Мюнхені українцем Богданом Сташинським.

Контрапунктами розвитку сюжетних перипетій стають: зародження українського повстанського руху, безчинства поляків у рідному селі протагоніста, обмірковування різновидів

помсти і боротьби, угода з гітлерівською Німеччиною, тертя всередині повстанської армії та її розшарування, репресії совєцької влади проти родин повстанців, Аушвіц, мюнхенське життя родини Бандери в очікуванні замаху на нього, зрештою, сам замах.

Сюжетну канву п'єси ускладнено багатьма мікроісторіями, належними до різних аспектів біографічної постаті протагоніста.

1. Особисті та родинні історії — про перше кохання Степана Бандери до співачки Анни Чемринської; про його єдиний шлюб з Ярославом Опарівською, про небажання його доньки Наталки жити у Мюнхені ледь не нелегально, у постійному страху, бо її батько — «Степан Бандера! Вбивця і бандит!»; про складні дискусії з батьком-священником, зґвалтовану сестру, яка від наруги збожеволіла, страчених в Аушвіці братів, закатованого батька, засланих до Сибіру двох інших сестер, причому життєвий шлях батька та сестри Володимири стають ледь не автономними сюжетними лініями, не менш трагічними, аніж доля самого Степана Бандери (тобто, використано певні матриці родинної саги, спресованої у часі лише у два з половиною десятиліття).

2. Суспільні історії — про життєвий шлях як місію (свідома підготовка свого тіла до фізичних катувань, складні взаємини між повстанцями — як під час зародження руху, так і у періоди його активної діяльності), про здатність брати на себе відповідальність за насильницькі дії інших повстанців, про дружбу з Романом Шухевичем і те, як розійшлися їхні повстанські шляхи (тут спрацьовує певна агіографічна матриця, як, загалом, у багатьох драматичних поемах, ключового персонажа в яких нерідко позиціоновано як гордого героя-одинака, якого лише зрідка, епізодично хтось супроводжує та ситуативно підтримує — а протагоніст всупереч обставинам несе свій життєвий хрест: «**О. Андрій:** Не гідний Бога той, хто покидає // Свій хрест і не доносить до кінця...»): такі паралелі дозволяють артикулювати сутність Степана Бандери

як сучасної Боголюдини, а у трохи спрощеному варіанті — як новітнього святого і мученика, причому не універсального, а передусім національно маркованого штибу.

3. Історико-політичні дискурси — про спілкування Андрія Бандери (батька) з Юзефом Пілсудським та Броніславом Перацьким — прем'єр-міністром та міністром іноземних справ тодішньої імперської Польщі, яким отець Андрій забороняє лягти його сина у храмі під час служіння; про спроби Степана Бандери використати силу і міць гітлерівської армії для бойової підготовки та озброєння українських повстанців — і ці спроби, зрештою, виявляються невиправданою ілюзією; про розіп'ятість західноукраїнських селян між двома тоталітарними режимами ХХ століття — гітлерівським фашизмом і совєцьким сталінізмом; про те, як ледь не половина українських повстанців хоче шукати діалогу та компромісу з тими, хто поневолив українців, бо ж *«рівно половина // втомилася й не хоче воювати»*; про Аушвіц як символічну матрицю перемелювання-спалення українських (і не тільки) доль; про шантажування КДБістами Богдана Сташевського з метою зробити з нього вбивцю Бандери.

4. Культурне тло: від української колядки *«Добрий вечір тобі, пане Господарю!»*, з якої починається текст, до пістету перед українським перекладом Святого письма, яке, втім, не захистило цілі народи (у п'єсі — український та єврейський) від знущань, катувань, і страт — до апофатичного перетворення молитви на антимолитву-прокльон у сцені сумніву Степана у самому існуванні Божественного промислу; від різьблених дерев'яних храмів у Старому Угринові до потойбічної процесії загублених душ, яка змушує протагоніста до афективної наруги над українською Біблією і самою ідеєю християнської віри як одного із духовних стовпів українства: *«Степан дістає з-за коміра біблію, жбурляє її на землю»* і кричить до Бога, що ненавидить Його, що Він — *«вигадка»* і *«тінь»*, а потім *«вихоплює біблію, розриває, розкидаючи в сторони сторінки. Вони летять догори і падають звідусіль, як листя з дерев, зливаючись зі снігопадом»*... Причому це чинить герой, який

крізь усі життєві випробування проніс цю маленьку книжечку, перекладену українською, який молився і постував, який навіть мріяв про власну кар'єру священника та готовий був зректися свого провідництва в ОУН і піти в монастир, коли його підопічні розпочали акти кривавої помсти за скривджених українців, за членів своїх родин.

5. Знаково-символічні коди: у більшості учасників сценічного дійства вишиванки — урочисто-білі, і лише у Степана Бандери — чорна, згодом у кількох сценах білі сорочки зафарбовуються у пролиту українську кров, стаючи червоними — і лишається лише червоно-чорний вишиванковий колірний діапазон: вишивання сорочок та їх колірна гама кореспондують з базовим міфом прядіння долі; ляльковий театр Бандери: *«Коли Степан говорить, те саме відбувається і «програється» на сцені, але, як в ляльковому театрі, де Бандера — головний оповідач, і всі діють лише з його слів»*; спалене поляками українське село разом із церквою, згвалтовані польськими поліцаями молоді жінки, які від наруги або вмирають, або божеволіють; алегорична сцена після звістки про розгром армії Паулюса під Курською дугою, в якій *«Виходить Гітлер в спідниці і в кальсонах. А перед ним виповзає на колінах Геббельс, з паличкою з різбленим дерев'яним коником на кінці. Обидва німця дуже п'яні»*, вони *«повзають, бігають по сцені, граючи у конячку»* і пропонують Степану Бандері долучитися до їхньої оргії та водночас скасувати впродовж доби акт проголошення Української держави, і демонструють, що саме вони зроблять з Україною у разі відмови стати частиною та обслугою Третього Рейху: *«Гітлер знімає простирадло з підносу з фруктами, на ньому лежить відрізана голова Йоганни, прикрашена виноградом. В Степана підгинаються ноги, він падає на коліна»*. До речі, це не перша і не єдина сцена, де у Степана Бандери підгинаються ноги — у п'єсі це відбувається з ним постійно на тлі глибоких емоційних потрясінь. Символічне маркування спроб поставити на коліна весь український повстанський рух сублімується у цій метафоричній дії фізіологічно-рефлекторного підгинання колін

у його Провідника, після чого той завжди знаходить в собі сили знову підводитися та продовжувати чин опору.

6. Інтертекст Шевченка — який проявляється: через спогади Степана, як батько читав їм, своїм дітям, поему «Гайдамаки» *«попри те, // що він священник і йому не можна // читать мирських книжок»*; через те, що сам Степан студіює Шевченкові поезії *«для себе»* та захоплюється тим, як *«гарно пише він про Україну»*, відшукуючи паралелі між тими й нинішніми часами (*«Хоч то й було давно, і там все ляхи // і бусурмани, та бува проте // стає так схоже на усе, що зараз // над нами роблять Польща і Союз, // щоб знищить Україну...»*); через канву поезій Тараса Шевченка, які багаторазово згадані різними персонажами і зонгово звучать 5 разів у одивненому виконанні майбутнього Бандериного вбивці Богдана Сташинського, який, вдягнутий у білу вишиванку, читає шевченкові вірші з книги, *«не показно, а відсторонено, сам для себе, монотонно і тривожно, немов розучує і нікого не помічає навкруги»* (складається враження, що він поступово нанизує одну із шевченкових поезій на щоразу наступне вістря п'ятиконечної червоної зірки); через паралелі між українським пеклом на землі, зафіксованим поетичною уявою Шевченка, та реальним пеклом, через яке проходить родина Степана (*«Будинок знищили. І все моє село // Тоді було понищене й розбите. // Це диво, що лишились ми в живих. // В одних лиш вишиванках на морозі, // мій батько, я з братами, три сестри... // Коли в книжках я бачу слово «пекло», // то не вогонь я згадую, а холод. // Смертельних холод, як тієї ночі. // Цей холод переслідує мене...»*).

У п'єсі через розгорнуту біографічну історію постійно видозмінюється і сам протагоніст. Спочатку це юнак, студент університету у Львові, де разом зі своїми товаришами він долучається до створення студентського національного осередку. Батько пестливо називає його *«Степанко»*, сестри вишивають йому сорочки і дивуються, що він вдома не проводить час із родиною, а *«сидить один в кутку, читає книжку»*, він не уявляє свого майбутнього без України і планує *«здобувати»*

її, а тому заздалегідь готується до тюрми, катувань і гідного прийняття ранньої смерті — наприклад, заганняє собі під нігті булавки, аби при звичаїти себе до гострого фізичного болю. І, відповідно, форми протесту у студентської молоді ще не радикальні — саботувати польські товари і їжу, алкоголь і цигарки, друкувати й поширювати агітаційні листівки. На відміну від своїх однолітків, Степан розуміє, що тихими акціями невдоволення не можна зберегти свою ідентичність на підневільній землі, що треба організовувати одночасні та масові протести, *«В наш час, для того, щоб тебе почули, // Потрібно прокричати дуже гучно, // На цілий світ!»*. Польські владні персони називають молодого Бандеру *«ви-родком»* (до речі, визнання Бандери «героєм», а не «злочинцем» — це досі питання, яке роз'єднує та проголошує ледь не ворожими історичні пам'яті України і Польщі), а люди його рідного села страждають насамперед через те, що це село Степана Бандери.

Перше кохання Степана Бандери не має шансу відбутися, оскільки Анні, в яку він закоханий, потрібна певна життєва стабільність: *«А що ти маєш крім цього пальто // І вузлика в гуртожитку з речами? // Поляцьку зброю, вкрадену у них? Чи нашу українську божевільність?»*. Для Анни Степан стає класичним антигероєм, не вартим її почуттів. Кореспондента польської газети теж доводиться переконувати, що українські повстанці — *«не терористи»*, а *«ОУН — не секта»*, і що вони йдуть на відкритий спротив, аби на суді на весь світ лунала правда *«про гніт українців, про голодомор»*, але і польська преса, і польські тюремники сприймають заграбованих українців як божевільних, а самого Степана Бандеру — як *«звихненого фанатика»*.

Показово, як авторка п'єси маркує введені нею у текст дві ключові постаті Третього Рейха: Адольф Гітлер — це *«вільний художник»*, а Йозеф Геббельс — *«невизнаний поет»*. Взаємини Степана Бандери з Гітлером — це окрема лінія п'єси, в якій — складається таке враження — авторка хоче розібратися насамперед для себе. Тому вона не применшує

цих контактів, не замовчує, що саме Бандера мріяв віднайти у політиках Третього Рейха союзників у боротьбі з «советами», тому спочатку погодився бути підлеглим Гітлера і Геббельса — заради військового вишколу та зброї для своїх бійців. Вийти ж з-під цього підпорядкування було доволі важко — а в цей же час совєцькі КДБісти репресували рідних самого Степана, якого вони називали «предателем» і «пособником Гітлера». Логічно, що після того, як Гітлер дізнається про проголошення Української держави, він перестає сприймати Бандеру та його бійців за «своїх», він показово перейменовує самого провідника на «Штефана» і пропонує йому випити «За Україну!» — «У складі Рейху і німецьких військ», він звинувачує Бандеру, що той оманливо грав з ним «у піжмурки», що німецьким коштом створив озброєну та гарно організовану «українську армію», проти якої німці тепер воюватимуть, втрачаючи свої життя. Відтоді український повстанський рух розіп'ято між двома імперіями — совєцькою та німецькою, внаслідок чого самого Степана німці заарештовують і проводять через випробування Аушвіцем, де він дізнається, що його братів було закатовано лише за прізвище Бандера.

Також важливо відзначити, що представників будь-якої влади, яка у той чи інший історичний період прагне підкорити та зламати українців («КДБісти, Польські Поліцаї, Наглядачі Аушвіцу, Працівники консульства в Польщі»), за авторським задумом мають грати троє одних і тих самих акторів — «два чоловіки і жінка», і в такий спосіб вони типізовані та деперсоналізовані, подані як абстрактні сили, покликані зруйнувати не те що українську державність, а навіть саму ідею щодо її можливості, саму мрію про неї.

Метафора, коли Степан за вільну Україну готовий «голову покласти», запаралелена з фізично присутньою на диявольському бенкеті Гітлера тацею з відтятою головою українсько-єврейської дівчини Йоганни, яка, як і сам Степан, виявляється дитиною священника, тільки не українського, а єврейського, яка симпатизувала українським повстанцям та вірила Бандері. В Аушвіці Степан зустрічає її батька, який

вмирає практично у нього на руках: чоловік так і не наважився сказати батькові про відрубану голову його доньки на диявольському бенкеті Гітлера...

Зрештою, М.Лелека подає незвичний образ Богдана Сташинського: ще малою дитиною він постійно крутиться біля Володимири, старшої сестри Степана Бандери. Коли у неї КДБісти розпитують, що це за хлопчик, та невпевнено відповідає, що він прибігає сюди з сусіднього села. Але якщо врахувати історію жорстокого зґвалтування цієї жінки та її набутого божевілля, то читач постає перед питанням: чи це не є її рідний син, народжений від такого приниження? Тим більше й самі КДБісти дивляться на цього хлопчика з висоти свого майбутнього «всезнання» — вони заздалегідь відають, що настане час використати вже дорослого Богдана для вбивства Степана Бандери. Сама ж Володимира перетворюється на тінь, вишиває чорну сорочку, яка однаково підходить і Богданові, і Степану, і просить Богдана передати її Степану при зустрічі: відповідно, вона напевне знає, що така зустріч неминуха.

У фіналі твору Бандера, знаючи, що його все одно не-одмінно вб'ють, сам просить Сташинського про цю послугу, зрозумівши, що перед ним власне та людина, яка зможе засвідчити світові правду про це вбивство та його замовників. Більш того, він теж достеменно знає, що вбивати його прийде саме Сташинський, так само йому відомі справжні ім'я і прізвище вбивці, на якого він вже зачекався: «Сташинський! Як же довго ти ішов!». Сташинський не витримує погляду Степана і хоче віддати йому пістолет, але Бандера не погоджується на такий розмін історичної правди на примарне життя.

При зовнішній метричній одноманітності твору, написаного 5-стоповим ямбом та білим віршем, у цьому одноманітті насправду є чимало розривів, які надають текстові певної ритмічної та інтонаційної строкатості: це вишукані прозові ремарки, частину з яких може бути озвучено навіть при перенесенні тексту на сцену, народно-пісенне колядкове віршування, 6-стоповий ямб з цезурою у зонговій пісні «Моя

Україна», молитовно ритмізоване мовлення, метрично різноманітні фрагменти поезій Т.Шевченка, зрештою, фінальні строфи як у першому, так і у другому акті несподівано стають римованими — за ними стрімко розгортаються арешт Бандери та його убивство.

Тобто, як ми бачимо, великий поетично-драматургічний твір має, з одного боку, обмежений комунікативним і перформативним простором потенціал, а з іншого боку — являє набагато ширші можливості, аніж звичайна драма, тому прирошується паралельними сюжетами, збагачується невластивими сучасній драмі образними ресурсами та риторичними фігурами, експлуатує та унаочнює використання театральної метамови, нагнітання риторичних запитань та увагу до інших текстів культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондарева О. Двобій історичних наративів у драмі: українська оптика (за п'єсою Ігоря Юзюка «Там під чорним лісом... BANDERADO») *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2024. № 23. С. 15—23.
2. Бондарева О. Драматургічна антологія біографічних п'єс «Таїна буття» та її культурні контексти. *Українська біографістика = Biographistica Ukrainica* : зб. наук. пр. Ін-ту біогр. дослідж. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; редкол.: М. Г. Палієнко (голов. ред.) та ін. Київ, 2021. Вип. 21. С. 242—263.
3. Бондарева О. Постать Степана Бандери у сучасній драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу. *Література та історія: антропос—топос—тропос: монографія* [М. Ільницький, І. Терехова, О. Шостак та ін.]; за ред. М. Гнатюка. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2023. С. 363—379.
4. Лелека М. Степан Бандера: Драма. Рукопис. Архів «Коронації слова».

УДК 821.161.2

Надія ГАВРИЛЮК

РИТМІКА ВЕРЛІБРІВ ЯРИНИ ЧОРНОГУЗ

У статті розглянуто верлібри Ярини Чорногуз, уміщені в авторській збірці поетеси «[dasein: оборона присутності]». З огляду на теоретичні концепції та поетичну практику вільного вірша, при аналізі текстів береться до уваги не тільки ритм як метричні варіації, але простежується «ритм образу», що виникає в єдності з синтаксичними модифікаціями.

Ключові слова: верлібр, ритм, образ, синтаксис, модифікація

The article examines the vers libre of Yaryna Chornohuz, included in the author's collection of the poetess «[dasein: defense of presence]». Taking into account the theoretical concepts and poetic practice of free verse, the analysis of texts takes into account not only rhythm as metrical variations, but also traces the «rhythm of the image» that arises in unity with syntactic modifications.

Keywords: vers libre, rhythm, image, syntax, modification

Верлібр в українському віршознавстві ставав предметом спеціального вивчення як в окремих працях (Б. Бунчук «Початки українського верлібру», 1980 [3]; його ж «Верлібр в українській поезії», 1981 [2]; Н. Науменко «Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру», 2010 [8]), так і в загальніших теоретичних студіях (Г. Сидоренко «Від класичних нормативів до верлібру», 1980 [10]; А. Підпаллий «Маргінальні форми в українській поезії XX століття», 2004 [9]) чи в аспекті авторських поетик (М. Сулима «Верлібр Миколи Вінграновського», 2007 [11]; Б. Бунчук «Деривати гекзаметра та верлібр у поезії Лесі Українки», 2015 [2]; І. Астапенко «Верлібр Емми Андієвської: формально-структурні та внутрішньо-змістові характеристики», 2017 [1]).