

ПОЛІСТРОФІЧНІ РІВНОСТРОФІЧНІ МОДЕЛІ ПОЕЗІЇ МИКОЛИ ВОРОНОГО У ФУНКЦІОНАЛЬНОМУ АСПЕКТІ

Незважаючи на появу останнім часом досліджень [4; 5; 7; 8], що торкаються проблеми віршової майстерності М. Вороного, можемо констатувати факт відсутності праць, в яких об'єктом і предметом вивчення була б строфа. Під строфою розуміємо “відокремлену групу віршів певної тематичної, ритмічної та інтонаційної будови, що виступає найменшою формою композиції віршованого твору” [3, 37]. Строфічним вважаємо мовлення, що поділяється на певні графічно виокремлені порції, в яких очевидним є тяжіння до сегментації та проявляється внутрішня строфічна структура. Таким чином, строфа виконує функцію поділу тексту на співрозмірні частини і виступає сконцентрованим вираженням ритмічності тексту.

Говорячи про функцію строфи, потрібно наголосити на її двоїстому характері: “це і композиційний засіб віршового твору, й індивідуальний художньо-виражальний засіб поета” [2, 44]. Звідси, основними строфічними критеріями є: поділ на порції, заздалегідь продумані групи віршів; циклічність, тобто повторення цих груп; чіткість меж віршової групи.

Усі критерії строфічності є взаємопов'язаними. Так, поділ на групи віршів стає очевидним, коли спостерігається певна циклічність у їхній побудові. Ця ж циклічність стає зрозумілою при наявності чітких меж віршового ряду. Тут постає так звана проблема “верхньої” та “нижньої” межі строфи. Група дослідників, зокрема Ю. Лотман [9], вважають хибним кроком постановку такої проблеми, оскільки “строфа є строфою не тому, що вона містить певну кількість віршів, а тому, що вона є певною єдністю віршів і як така не має ніяких обмежень щодо кількості складових елементів” [10, 193]. Проте це визначення не враховує психологічного фактора слухового сприйняття строфи. Тому ми притримуємося точки зору більшості віршознавців (Ж. Вишневський [2], В. Холшевников [12], І. Качуровський [6] та ін.), які констатують існування певної об'єктивної межі, за якою організованість строфічної структури відчувається слабше та виникають труднощі з її сприйняттям. Тому межі строфічного ряду були окреслені від двох до чотирнадцяти віршів.

Більшість поетичних творів М. Вороного є полістрофічними рівнострофічними структурами, переважно – катренами (51%), за якими в порядку зменшення маємо: шестивірші (16%), п'ятивірші (16%), восьмивірші (8%), двовірші (2%), тривірші (2%), семивірші (2%), десятивірші (2%) і дев'ятивірші (1%). Опис окремих строф ми розпочинаємо, беручи до уваги найбільш очевидну та основну зовнішню ознаку – кількість віршів у строфі.

Двовірш є своєрідною віршовою структурою, оскільки може бути представлений як канонічною (газела, елегійний дистих, александрійський вірш, коломийка), так і звичайною строфічною формою (двовірші парного, перехресного, кільцевого римування). Графічно сегментовані двовірші парного римування складають основу поезій малого об'єму М. Вороного “Хам і кат”, “Молдавська”, “Що зі мною таке...” тощо.

У поезії М. Вороного “Що зі мною таке...” двовірші парного римування в своїй основі містять складне речення:

<i>Що зі мною таке, я ніяк не збагну'...</i>	a
<i>Мов я в серці ховаю якусь тайну'...</i>	a
.....	
<i>Чи побачив я в сні давню миду мою'</i>	b
<i>І від неї почув знову слово «люблю»,</i>	b
<i>Чи то світлі надії, які пречуття',</i>	c
<i>Що так гарним здалось мені бідне життя'?</i>	c
<i>А в душі все гудуть, все лунають пісні,</i>	d
<i>Все бринять у ній струни її голосні'...</i>	d
<i>Як в тумані блуджу, не отямлюсь од сну';</i>	a
<i>Що зі мною таке, не збагну, не збагну'!.. [3, 72].</i>	a

Неспівпадіння строфічної та синтаксичної сегментації в третій, четвертій строфах дещо “розмиває” форму, надаючи внутрішньому монологу ліричного героя М. Вороного додаткової експресії. Останній двовірш повертає читача до початку твору, проголошуючи головну думку: ліричний герой початку ХХ ст. відчуває себе самотнім і загубленим у буремному, постійно змінному світі.

Незважаючи на ідейно-тематичну неоднорідність міні-строф, усі вони характеризуються такими ознаками:

1. У метричному плані переважна більшість поезій М. Вороного співвідноситься з довгими метрами, що пояснюється законом компенсації – прагненням до збереження інформативного об'єму строфи.

2. У двовіршах очевидним є переважання чоловічих рим, що пояснюється сильним завершенням та чіткістю ритму кінця віршів.

3. Спостерігається інтенсивне використання українським поетом риторичних фігур – паралелізму, лексичних і граматичних повторів; це обумовлено лаконізмом форми, що вимагає від строфи більшої експресивності та щільності поетичної думки.

З точки зору діахронічного розподілу матеріалу, двовірш приваблював М. Вороного спорадично на окремих етапах творчості. Це пояснюється, насамперед, швидкою вичерпністю виражальних можливостей такої структури. Для передачі більш складних понять двовірші не залучалися через їхній малий строфічний об'єм.

Оригінальний спосіб строфічної організації тривірша репрезентує поезія “Присвята”:

<i>Цвіту зів'ялому,</i>	A'
<i>Листу опалому,</i>	A'
<i>Зірненьці згаслій моїй –</i>	b

<i>Серця самотнього,</i>	C'
<i>Серця скорботного</i>	C'
<i>Спів без надій... [3, 120].</i>	b

Строфи М. Вороного в своїй основі містять одне речення, що робить поділ на два тривірші умовним. Римовані третій і шостий вірші виступають засобом поєднання тривіршів в одне ціле та змушують розглядати ідейне спрямування кожної строфи в єдиному ключі – слова-присвята дорогій серцю людині.

Оригінальний прийом дублювання вірша спостерігаємо в поезії М. Вороного “Легенда”:

<i>Дівчину вродливу юнак покохав;</i>	a
<i>Дорожче від неї у світі не ма́в.</i>	A
<i>Ой, леле! – у світі не ма́в [3, 55].</i>	a

У тривіршах “Легенди” маємо справу із традиційним для поета прийомом імітації народнопісенних творів, що надає поезії додаткового ліризму й експресії. Повтори лексем є важливими як для розуміння ідейно-тематичного змісту твору, так і збільшення часової тривалості ліричного сюжету.

Як уже зазначалося, основу строфічного репертуару М. Вороного, що є типовим для української поезії кінця XIX – початку XX ст., складають чотиривірші (51% від загальної кількості полістрофічних рівнострофічних творів). На рівні катренних схем український поет намагався бути послідовно традиційним. Проте спрямованість лідера українського символізму на новаторство та експеримент із формою в деяких випадках відбилася і на організації традиційних строф. Відшукуючи в строфіці митця “не найбільш поширені схеми, а одиничні, оригінальні” [1, 94], звертаємо перш за все увагу на так звані “холості”, не римовані вірші. Відсутність рими найчастіше є сильним засобом стилізації в піснях:

<i>Ой, то не хижа сарана́,</i>	x
<i>Не круки степ укря́ли, –</i>	A
<i>То Конрад рушив у похі́д</i>	x
<i>Свої потужні си́ли [3, 59].</i>	A

У даному випадку маємо зразок імітації німецького ліро-епосу, в якому неримовані другий та четвертий вірш сприймаються на українському ґрунті дещо екзотично. Ще одним прикладом не досить поширеної для українського віршування схеми римування є поезія “Хмари-сестри”, у якій холостими виступають перший та третій вірші:

<i>В синім небі ходять хма́ри,</i>	X
<i>Ходять хмари позлоти́сті,</i>	A
<i>Усміхаються і лину́ть –</i>	X
<i>Пломени́сті [3, 72].</i>	A

Стилізація народної пісні відбувається також на лексичному та синтаксичному рівнях: повтор, означення в постпозиції і своєрідний ритмічний обрив у четвертому вірші.

Дещо іншу експресивну функцію виконують катренні дактилічні рими. Так, звертає на себе увагу поезія “Серце дівоче”:

<i>Серце! серце дівоче, від людського ока захо́ване,</i>	A'
<i>Серце, повне краси і снаги...</i>	b
<i>Ох, і як же ти рвешся... Куди? Чи не в те зачаро́ване</i>	A'
<i>Розхвилюване море жаги́? [3, 118].</i>	b

Український майстер слова за допомогою дактилічних закінчень компенсує одноманітність ритміко-синтаксичної побудови катренів, у свою чергу символічно пов'язуючи глибину рими із глибиною, загадковістю дівочого серця.

Новаторськими на тлі строфічної побудови української поезії кін. XIX – поч. XX ст. виглядають катрени, в яких останній вірш репрезентований лише одним повнозначним словом, що порушує інтонаційну і ритмічну єдність всієї строфи:

<i>Нудьга гнітить... Недуже серце скніє –</i>	A
<i>Німа, холодна пуста у душі...</i>	b
<i>Де ж ти? вернись, утрачена надіє,</i>	A
<i>І зворуши!</i> [3, 46].	b

Доволі високий відсоток у творчості М. Вороного дає асиметрична п'ятивіршова строфа (15%), що демонструє помітний вплив народної поезії та віршових здобутків попередніх поколінь. Показовою в цьому плані є строфічна побудова поезії “Гей, хто має міць!..”, що була написана українським поетом у 1913 році як експромт на святі Лесі Українки:

<i>Гей, хто має міць</i>	a
<i>Грізних блискавиць, –</i>	a
<i>Той уміє з бою брати,</i>	B
<i>В саме серденько влуча́ти</i>	B
<i>Молодих орлиць!</i> [3, 73].	a

Подібність схеми римування строфи Вороного із п'ятивіршовою строфою Лесі Українки (“Досвітні огні” тощо) є очевидною та мотивованою.

Найбільш поширеною формою п'ятивіршової строфи є модель, у якій поява п'ятого вірша зумовлена повтором ідейно значимої частини строфи, при чому таке “нарощування” може відбуватися як у фіналі строфи, так і в передостанньому вірші (“Астролог і Альціона”, “Дніпрові спогади”, “Спів Арлекіна”, “Віра жива!” тощо). Лексичний повтор, спільний для усіх строф поезії, що виконує функцію рефрену, також активно використовувався М. Вороним:

<i>Нехай з-поміж усіх ти мов зірниця сяєш,</i>	A
<i>Хай цінний скарб краса твоя,</i>	b
<i>І чарами її ти всіх скоряєш...</i>	A
<i>Та коли ти Вкраїни не кохаєш –</i>	A
<i>Ти не моя!</i>	b

<i>Нехай у грудях ти чудове серце маєш,</i>	A
<i>І серце те усіх звабля,</i>	b
<i>Бо всіх до нього ти ласкаво пригортаєш,</i>	A
<i>Та коли ти Вкраїни не кохаєш –</i>	A
<i>Ти не моя!</i> [3, 151].	b

Досить цілісне та глибоке враження залишають твори, в яких п'ятивірші слугують повільному, елегійному звучанню любовного мотиву:

<i>Тиха гармонія но́чі.</i>	A
<i>Легібно в височині</i>	b
<i>Сяють ласкаві, ясні</i>	b
<i>Зорі, мов янголів о́чі,</i>	A
<i>Мрійно-сумні</i> [3, 62].	b

Про прагнення українського поета до єдності не лише віршів, а й строф, свідчить використання віршів, холостих у межах однієї строфи, проте римованих, якщо аналізувати архітектоніку всього твору:

<i>Дим од кадила розноситься хма́рами,</i>	A'
<i>Вгору все вгору снується прима́рами...</i>	A'
<i>Пісня ридає.</i>	B
<i>Сумно з свічка́ми</i>	C
<i>Всі скам'янілі стоять, як мерці.</i>	d

<i>«Вічная пам'ять» з посмертними ча́рами</i>	E'
<i>В душу лягає тяжкими уда́рами.</i>	E'
<i>Журно витає</i>	B
<i>Деся понад на́ми</i>	C
<i>Тінь Кобзарєва в терновім вінці</i> [3, 159].	d

Загалом схему римування поезії “На Тарасовій панахиді” можна записати як A'A'BCd E'E'BCd F'F'GHі J'J'GHі D44224. Прийоми строфічного “зчеплення” засобом римування є своєрідними модифікаціями класичної терцини на основі п'ятивірша.

Однією з найбільш відкритих та придатних для строфічних експериментів формою в українського поета-символіста є шестивірш. Високий відсоток шестивіршів свідчить про доволі сильний вплив європейського віршування на техніку М. Вороного. Найпоширенішою схемою шестивіршової строфи в українського поета є тип *ААbССb* (“Намисто”, “До моря”, “Спомини”, “Таємне кохання”, “На озері”, “Перед брамою”, “На рік 1911”) та його модифікації: *ааbссb* (“Вогні”, “Ave reginal..”, “Мавзолей”, “Ні, не хочу я тих...”), *ааВсСВ* (“Заспів”, “Зрада”), *ААВсСВ* (“Балада козацька”), *А’А’b’C’c’b* (“Мрії-сни”). Модель строфи з такою схемою римування І. Качуровський називає “романтичною секстиною” [3, 152]; російський теоретик вірша О. Квятковський відносить таку модель до канонічних строф, а саме – ронсарової строфи. М. Вороний, дотримуючись семантичного ореолу строфи, надає переважній більшості поезій цієї групи яскравих рис романтичного мистецтва.

Серед інших моделей шестивірша у творчому доробку М. Вороного варто виокремити схеми *АВсАВс* (“В саяві мрій”), *АbАААb* (“Зорі-очі”), *АВВААВ* (“Чи зумієш”), *аbсaсb* (“В душі моїй не згас...”) та ін. Щодо класичної для епічної секстини схеми із перехресним римуванням в перших чотирьох віршах та суміжним в заключних двох [6, 151], то цей тип репрезентований лише двома поезіями: “Я її в домовину живу поховав...” (аВаВсс) та “Палімсест” (аВаВСС).

Доволі рідкісною асиметричною формою у строфіці М. Вороного виступає семивірш, доля якого ледь перевищує 1,5%. Головну особливість семивіршів російський віршознавець О. Федотов бачить у “сталій тенденції до римування на дві рими” [11, 215]. У моделях такого типу, на думку дослідника, добре проявляється цілісна структура:

<i>Ти чарівник, віщун-співець.</i>	а
<i>Ти знаси тайни волхвування,</i>	В
<i>Знайшов ти в нетрях світознання</i>	В
<i>Шляхи до зір і до сердець.</i>	а
<i>Ти носиш страдника вінець,</i>	а
<i>Вінець надлюдського страждання,</i>	В
<i>Бо ти співець</i> [3, 162].	а

Серед семивіршів митця переважає, як правило, структура з чотиривірша перехресного римування, до якого додається терцет, пов’язаний із катреном спільною римою. Основна тема розвивається в першій частині строфи, друга частина несе посилення або доповнення попередньої думки.

Доволі рідкісним явищем в українському віршуванні є семивірш поезії М. Вороного “Таємність”:

<i>Покохала ти душу мою...</i>	а
<i>Але ні – не мою, а свою,</i>	а
<i>Бо не знала, що в ній я таю.</i>	а
<i>Хочеш знати, що є там на дні,</i>	b
<i>В потайній глибині?</i>	b
<i>Хробаки...</i>	с
<i>Кістяки</i> [3, 83].	с

Додаткова експресія строфи досягається М. Вороним за рахунок зміни римопари та раптового зменшення двох останніх віршів до лексичного мінімуму.

На долю восьмивірша припадає приблизно 8% усіх полістрофічних творів М. Вороного, займаючи серед великих строфічних форм лише третє місце, поступаючи шестивіршу та п’ятивіршу. Такий факт пояснюється тяжінням українського поета до поділу восьмивіршової строфи на менші групи, а також протилежним процесом – укрупненням та подальшою монолітизацією великих строф. Восьмивірш у строфічному доробку митця може компонуватися чотирма двовіршами (2+2+2+2), двома тривіршами й одним двовіршем (3+3+2) та, найчастіше, двома катренами (4+4).

Серед восьмивіршів українського поета достатня кількість рідкісних строф, в яких катрени виокремлюються з великою долею умовності. Складною архітектонікою характеризуються поезії “Хмари” (АbАbСССb) і “Коли ти любиш рідний край...” (ааВссВаа). В останній своєрідним курсивом проходять четвертий та п’ятий вірші, що виступають графічним центром строфи:

<i>Коли ти любиш рідний край,</i>	а
<i>В ряди вставай!</i>	а
<i>Гори відвагою святою!</i>	В
<i>Бо тільки меч – а не слова –</i>	с
<i>Здобуде нації права</i>	с
<i>У ворогів з розвою.</i>	В
<i>Вперед же сміливо рушай,</i>	а
<i>Коли ти любиш рідний край</i> [3, 151].	а

Вірші “*Бо тільки меч – а не слова – Добуде нації права*” звучать по-особливому актуально, якщо брати до уваги місце та час написання поезії (Київ, 1918 р.). Саме вони разом із повтором першого й останнього віршів проголошують головну ідею твору.

Серед восьмивіршів М. Вороного чільне місце займає група ліричних поезій (“Венера”, “Нічка на землю упала” тощо), в яких в межах строфи автор поєднує два катрени кільцевого римування (A’B’C’d A’B’C’d або ABCDABCD). Завдяки такому прийому автор, по-перше, компенсує лексичний мінімалізм кожного вірша, а по-друге, забезпечує цілісність строфи:

Зіронько вечі́рня,	A'
Божою лампадо́ю	B'
З глибини вели́чної	C'
Тихо сяєш ти́;	d
Вабиш мене, ві́рня,	A'
Втіхою-принадо́ю	B'
Тиші потойбі́чної,	C'
Сяйвом чистоти́ [26, с. 63].	d

Традиційні для М. Вороного дактилічні закінчення надають творові дещо елегійного звучання, в той час коли фінальні чоловічі забезпечують смислово завершеність думки й енергійність.

Отже, кількісно основна маса поезій М. Вороного – це прості за своєю зовнішньою структурою, традиційні симетричні строфічні форми переважно перехресного римування, що тяжіють до смислово-інтонаційної автономності, монолітності та ритмічного курсиву кінця строфи. На такому відносно нейтральному тлі яскраво виділяються експерименти митця з іншими видами строф, зокрема асиметричними та твердими архітектонічними формами, що виглядають досить значимо і заслуговують подальшого детального вивчення.

Список використаних джерел

1. Баевский В. С. Николай Гумилёв – мастер стиха / Баевский В. // Николай Гумилёв. Исследования и материалы. Библиография. – СПб. : Наука, 1994. – С. 75-103.
2. Вишневский К. Д. Введение в строфику / К. Вишневский // Проблемы теории стиха. – Л. : Наука, 1984. – С. 37-58.
3. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний. – К. : Наукова думка, 1996. – 704 с.
4. Гундорова Т. “Fiat!” М. Вороного / Гундорова Т. // Слово і час. – 1994. – №7. – С.32-33.
5. Ільницький М. Від “Молодої Музи” до “Празької школи” / Микола Миколайович Ільницький. – Львів : НАН України; Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича., 1995. – 318 с.
6. Качуровський І. Строфіка : Підручник для студентів філологічного факультету вищого навчального закладу / Ігор Васильович Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 168 с.
7. Колкутіна В. В. Архітектоніка поетичних циклів Миколи Вороного / Вікторія Вікторівна Колкутіна. – О. : Астропринт, 1998. – 100с.
8. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ ст.: Навчальний посібник. – 2-ге вид., випр. та доп / Наталя Василівна Костенко. – К. : Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2006. – 287 с.
9. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха: Пособие для студентов / Юрий Михайлович Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
10. Русское стихосложение XIX века : материалы по метрике и строфике русских поэтов. – М., 1979. – 455 с.
11. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: [в 2-х кн.] / Олег Иванович Федотов. – М. : Флинта, 1997-2002. – Кн. 2 : Строфика. – 2002. – 448 с.
12. Холшевников В. Е. Основы стиховедения : Русское стихосложение : Учеб. пособие для студ. филол. фак. – 4-е изд., испр. и доп. / Владислав Евгеньевич Холшевников. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ; – М. : Издательский центр “Академия”, 2002. – 208 с.

Анотація. У статті досліджують особливості архітектоніки полістрофічних рівнострофічних поезій М. Вороного. З’ясовано, що кількісно основна маса творів митця – це прості за своєю зовнішньою структурою, традиційні симетричні строфічні форми переважно перехресного римування, що тяжіють до смислово-інтонаційної автономності, монолітності та ритмічного курсиву кінця строфи.

Ключові слова: архітектоніка, вірш, рима, римування, символізм, строфа.

Summary. The article deals with the architectonic features of Mykola Voronyi’s polystrophic poetry. It has been found that the bulk quantity of works of the artist are simple in their external structure, traditional symmetric strophic forms, mostly with cross rhymes, tending to the meaning and intonation autonomy, monolithic nature and rhythmic italic of the end of strophe.

Keywords: architectonics, rhyme, rhyming, symbolism, verse.