

ВОЛОДИМИР КШЕВЕЦЬКИЙ

**ВАЛЕРІЙ БРЮСОВ І МИКОЛА ВОРОНИЙ:
АРХІТЕКТОНІКА ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ**

Монографія



УДК 821.161.1-1+821.161.2-1].091(081)
ББК 83.3(2=Рос)5+83.3(4Укр)5
К 97

Рекомендовано до друку Вченою радою
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
(Протокол №7 від 31.08.2010 р.)

Рецензенти: **Нямцу А.Є.**, доктор філологічних наук, професор
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича;
Волковинський О.С., кандидат філологічних наук,
професор Кам'янець-Подільського університету
імені Івана Огієнка.

Кшевецький В.С.

К 97 Валерій Брюсов і Микола Вороний: архітектоніка поетичного твору : Навчальний посібник. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. – 136 с.

У монографії здійснюється типологічний аналіз архітектонічних особливостей поетичних творів Валерія Брюсова та Миколи Вороного. Узагальнено та систематизовано інформацію про версифікації російського і українського поетів-символістів. Зіставляється поезія В. Брюсова та М. Вороного в аспекті архітектоніки поетичного тексту. Докладно проаналізовано метричні та строфічні особливості їхньої спадщини. Розглядаються особливості архітектоніки поетичних творів та специфіка взаємодії форми та ідейного змісту в творчості В. Брюсова та М. Вороного.

Монографію адресовано спеціалістам-філологам, аспірантам і студентам філологічних факультетів.

УДК 821.161.1-1+821.161.2-1].091(081)
ББК 83.3(2=Рос)5+83.3(4Укр)5

© Кшевецький В.С., 2011

ВСТУП

Розвиток теорії та історії українського вірша в аспекті порівняльно-типологічних досліджень залишається нагальним завданням сучасного літературознавства. Довгий час український вірш був об'єктом вивчення лише для теоретиків літератури. Проте встановлення закономірностей у розвитку української версифікації потребує систематизованих звернень до зіставлень типологічного і диференційного характеру з варіативними відповідниками в інших національних літературах.

Останнім часом у світовій та українській літературознавчій компаративістиці відчувається стійка тенденція до переходу на якісно новий етап. Підводячи певні підсумки попередніх стадій у розвитку порівняльного літературознавства, Р. Т. Гром'як на початку XXI ст. слушно зауважив: «В кожному випадку елементи зіставлення прочитаних творів стосуються насамперед тематики, проблематики, головних персонажів (чи улюблених героїв) і тільки спорадично – стильових явищ. Подібне мало місце в становленні літературознавчої компаративістики. Спочатку основна увага звертається на вічні теми, ідеї, образи-персонажі, мандрівні фабули-сюжети. Постійна і згодом надмірна зацікавленість ними, підсилена т. зв. впливologією призвела до реальної чи позірної кризи компаративістики» [49, с. 27-28]. Тому сьогодні відбуваються принципові зміни в пріоритетах порівняльно-типологічного вивчення: від проблемно-тематичних до стильових явищ, від компонентів змісту до елементів формально-предметного гатунку. Звісно, таке перегрупування наукових зацікавленостей не порушує головної методологічної вимоги – збереження необхідного балансу між змістом і формою.

Історія світового та українського віршування сприймається не повно без зіставного опису поетичної лірики кінця XIX – початку XX ст. Як стверджує авторитетний дослідник української поезії Н. В. Костенко,

«український вірш досліджувався у більшості випадків ізольовано від загального літературного процесу, поза контекстом художньо-історичної еволюції української поезії, та її стилєвих течій» [87, с. 11]. У другій половині ХХ ст. на цьому шляху виокремилися дві основні тенденції:

- 1) тяжіння до детального аналізу творчості відомих поетів, що здійснили найбільш вагомий вплив на еволюцію українського вірша;
- 2) спроби створення цілісної картини віршової культури доби.

Надати вивченню українського віршування стійких ознак світового дискурсу – одне з актуальних завдань сучасного порівняльного літературознавства. Складна, багаторівнева природа поетичного тексту вимагає наукових розробок у різних напрямках: лінгвістичному, культурознавчому, версифікаційному тощо. Особливо гострим залишається питання змістовності поетичної форми, специфіки архітекtonіки поетичного тексту – значимості тих чи інших елементів віршової системи для вивчення особливостей поезики та ідиостилію письменника.

Револьюційно-якісні перетворення у світовому віршуванні пов'язані з поетичною практикою символізму. Тому цілком закономірним є активний інтерес дослідників до поезії та віршової техніки цього напрямку.

Український символізм став невід'ємною часткою загальноєвропейського напрямку. Межа ХХ – ХХІ ст. позначилась інтенсивними пошуками й узагальненнями щодо місця української літератури в світовому контексті. У наукових доробках багатьох сучасних дослідників йдеться про основні тенденції, якими характеризується хода та взаємодія української і світової літератури ХХ ст. Маємо на увазі праці Н. В. Авраменко [2], І. П. Бетко [9], Р. Т. Гром'яка [48], М. В. Моклиці [109], В. П. Моренця [110], С. І. Хороба [159], Г. М. Церни [160] та багатьох інших. Але попри відчутні наукові здобутки окремі ланки процесу входження української літератури у загальноєвропейський художньо-культурний

простір вимагають більш детального вивчення. Насамперед це стосується періоду кінця XIX – початку XX ст., коли створювалися нові ідейно-естетичні засади національного відродження.

Національно-історична модифікація символізму в українській літературі доводить його закономірну появу та подальше енергійне функціонування не лише на межі XIX – XX ст. Надзвичайно плідним при вивченні символізму як інтернаціонального (загальноєвропейського та й світового) літературного напрямку видається порівняльно-типологічний підхід. Він забезпечує можливість для акцентування спільних і диференційних ознак різних літератур та дає змогу вивчати символізм як систему міжнаціонального обсягу. В масштабному обширі символістської світової спадщини доцільним вбачається синхронне порівняння колоритних явищ українського символізму з російським, оскільки в силу об'єктивно-історичних обставин ці модифікації знаходяться в досить близьких часових та просторових площинах. Зрозуміло, що подібне й відмінне між українським і російським символізмом проступає на багатьох рівнях та в різноманітних формах. На особливу увагу заслуговує персоніфікований прояв одного з найголовніших показників поетичної майстерності митця – архітектонічні особливості поетичного твору, зокрема його метричні й строфічні властивості.

Поетична спадщина багатьох українських символістів досі ще не зібрана або подана недостатньо. Насамперед це стосується творчості Миколи Вороного (1871 – 1938) – лідера та теоретика символізму, роль і місце якого в розвитку національної поезії співставне з місцем, яке в російській літературі посів Валерій Брюсов (1873 – 1924). І В. Брюсов, і М. Вороний утвердились як талановиті поети, громадські діячі, зачинателі символізму в національних літературах. Літературна діяльність митців, їхня активна позиція в громадському й мистецькому житті початку XX ст., а також широкий інтерес до їхньої творчої спадщини з боку літературознавців

доводять справедливість відведення чільних місць В. Брюсову та М. Вороному в еволюції російського й українського символізму.

Незважаючи на появу останнім часом досліджень, що торкаються проблеми віршової майстерності В. Брюсова та М. Вороного, можемо констатувати факт відсутності праць, в яких об'єктом і предметом вивчення були б різноманітні прояви архітектонічної організації поетичних творів цих митців. Якщо ж дослідники почасти й зважаються на окреслення окремих елементів архітектоніки поетичних творів В. Брюсова та М. Вороного, то таким працям бракує детальних співставлень і порівнянь із аналогічними явищами іншої національної літератури, іншого митця художнього слова, загальним версифікаційним процесом розвитку. Звідси, наукові розвідки, що безпосередньо торкаються проблем, які пов'язані з компаративним дослідженням метричних та строфічних особливостей поетичних творів чільників різних національних гілок символізму, наразі є надто актуальними не лише для українського літературознавства.

Детальний порівняльно-типологічний аналіз архітектоніки поетичних творів Брюсова та Вороного уможлиблює також перспективу якісно нового дослідження поезики українського і російського символізму.

Потреба глибокого розгляду віршової техніки символізму в контексті народження та становлення нової парадигми історії не лише української, а й російської літератури як вагомих складових світового словесного мистецтва, є на сьогодні також надзвичайно актуальною.

Такий аналіз зараджуватиме з'ясуванню загальних типологічних й історико-літературних засад, що були домінуючими в період розквіту символізму, літературу якого можна вважати унікальним об'єктом наукового аналізу. Результати дослідження визначать можливість розширення уявлень про взаємозв'язки української літератури початку ХХ ст. в контексті світової літератури. Порівняльно-типологічне дослідження поетичної спадщини В. Брюсова та М. Вороного відповідатиме завданням, які свого часу визначив

румунський компаративіст А. Діма: «Предметом порівняльного вивчення можуть бути різноманітні форми поезії, проблеми строфіки, метрики, ритму і рими. Дослідження сонета, газелі, ронделя або глоси були лише частковими, порівнювалися лише окремі характерні зразки, а також типи строфи» [55, с. 120]. Інакше кажучи, потреби систематизованих порівняльно-типологічних зіставлень і до цього часу не отримали повного наукового висвітлення. Ідейно-змістова невичерпаність символістської поезії та багатство її метричного й строфічного потенціалу забезпечують чудові можливості для евристичного і проблемного вивчення поезії українського та російського символізму через знакові постаті В. Брюсова й М. Вороного.

У наш час звернення до теорії та практики символізму є сталим і постійним як в Україні, так і за її межами. Детально й ґрунтовно аналізуються теорія та практика символізму в монографіях О. В. Єрмилової [60], М. М. Ільницького [66, 67, 68], Л. О. Колобаєвої [85], І. Г. Мінералової [104], М. Неврлого [114], А. Ханзен-Льове [156], С. І. Хороба [159], Д. І. Чижевського [164] та ін. Визначенню місця символізму в ідейно-художній системі модернізму присвячено роботи Т. І. Гундорової [50], О. В. Карсалової [73], О. В. Леденьова [90], М. В. Моклиці [109], С. Д. Павличко [120] та ін. З'явилися наукові праці, що вирізняються узагальнюючим характером, автори яких розглядають різноманітні аспекти функціонування символізму у російській культурі на межі ХІХ-ХХ ст. (А. Пайман [121]) та прояви символізму в різних видах мистецтва («Енциклопедія символізму. Живопис, графіка і скульптура. Література. Музика» [170]). В українському літературознавстві проблеми теорії та практики символізму фактично стають предметом цілісних і системних досліджень лише протягом останнього десятиріччя (роботи Н. В. Авраменко [2], Н. В. Беляєвої [11], Г. Д. Вєрвеса [21], П. А. Ляшкевича [100], В. Ф. Погребенника [123], Г. М. Черниш [161], І. В. Чернової [162] та ін. Серед актуальних завдань, пов'язаних з вивченням

символізму взагалі, і українського символізму зокрема, дослідники літератури відзначають наступні: обґрунтоване визначення часових меж функціонування символізму та головних стадій його розвитку, порівняння маніфестів символістів із конкретною художньою практикою, висвітлення діяльності провідних письменників-символістів, проведення паралелей між творчістю символістів зі східноєвропейських теренів та виразниками західноєвропейського символізму. Погоджуючись із важливістю й необхідністю вирішення окреслених Г. М. Лісною [92, с. 226] завдань, додамо, що також потребує наукових досліджень порівняльно-типологічне зіставлення метрики та строфіки російського й українського символізму, особливо поетичної спадщини його яскравих репрезентантів – В. Брюсова і М. Вороного.

Особливе методологічне значення для порівняльно-типологічного вивчення особливостей архітектонічної організації поетичних творів В. Брюсова і М. Вороного мають праці М. М. Бахтіна [7], С. Н. Бройтмана [13], І. В. Качуровського [74], Н. В. Костенко [79], О. В. Мірошнікової [105; 106], В. І. Тюпи [150] та ін. В основі порівняльно-типологічного аналізу поезії В. Брюсова та М. Вороного в обраному аспекті знаходиться теза М. М. Бахтіна: «Естетична індивідуальність є суто архітектонічна форма самого естетичного об'єкта» [6, с. 169]. Розгляд під кутом зору архітектонічних особливостей поетичних творів чільників російського та українського символізму дозволяє проникнути в глибинну естетичну сутність досліджуваних явищ.

Теоретичною та методологічною основою дослідження стали праці відомих філологів, теоретиків вірша: Б. І. Бунчука [17], К. Д. Вишневського [22; 23], М. Л. Гаспарова [33; 36; 38], М. М. Гіршмана [42], В. М. Жирмунського [61; 62], І. В. Качуровського [74; 75; 76; 77], І. В. Козлика [81], Н. В. Костенко [87], Ю. І. Мінералова [103], Г. К. Сидоренко [138], Е. С. Соловей [140], Б. В. Томашевського [147],

О. І. Федотова [152; 153], В. Є. Холшевнікова [158] та ін. Для досягнення поставленої мети та виконання окреслених завдань, для зіставлення архітекtonіки поетичних творів представників українського й російського символізму найперше використовувались порівняльно-типологічний і формальний методи. Своєрідність метричної та строфічної побудови творів з'ясувалась із активним залученням структурного й семіотичного методів.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АРХІТЕКТОНІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ ВАЛЕРІЯ БРЮСОВА ТА МИКОЛИ ВОРОНОГО

Наукове зацікавлення у компаративному дослідженні творчої спадщини представників різних національних літератур є вимогою сучасного літературознавства. Ще в 70-х роках ХХ ст. відома дослідниця літератури І. Неупокоева стверджувала, що «серед системи методів і прийомів, якими користується сучасне літературознавство... порівняльний метод відіграє дуже важливу роль» [115, с. 89]. На виняткову значимість літературної компаративістики вказував один із перших апологетів порівняльного літературознавства Д. Дюришин: «Розкрити сутність літературного явища – означає не просто описати його за складовими елементами або в кращому випадку вказати на їхній взаємозв'язок або взаємозалежність, а перш за все виявити різноманітні зв'язки між літературним явищем та окремими художньо творчими прийомами із суспільними, культурними та літературно-естетичними умовами» [59, с.21]. На сьогоднішній день порівняльний метод набирає все більшої ваги, і тому закономірним є поява наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. чималої кількості праць, у яких порівняльний метод є основним для вивчення мистецтва слова.

До найвагоміших праць української компаративістики можна віднести дослідження А. Волкова [25; 148], М. Гіршмана [43], Г. Грабовича [46] Р. Гром'яка [48; 49; 96; 97], Д. Наливайка [112], Є. Нахліка [113], А. Нямцу [3; 118], Г. Сиваченко [137], Г. Сидоренко [138], Е. Соловей [140], Д. Чижевського [164] та ін. Літературознавець Р. Гром'як вважає, що саме «тематологічна критика, імагологія, генологія, історична поетика, рецептивна естетика, компаративістична версологія і метрика виводять сучасну

компаративістику на ширше поле методологічного плюралізму, відновлюючи її колишній авторитет» [97, с. 10]. Безсумнівно, дослідження такого плану репрезентують один з найперспективніших шляхів «подолання протиріч між синхронним і діахронним дослідженням літератури» [59, с. 184], адже порівняльний аналіз переконливо демонструє своєрідність здобутків національних літератур серед рівновеликих досягнень європейської літератури.

Водночас складність компаративного аналізу полягає в тому, що цей метод вимагає від дослідника комплексних академічних знань під час вивчення літературного твору, тому що «порівняльні дослідження творяться... на перетині таких чинників, як методологічна позиція дослідника, літературознавча методологія, наукова теорія, одиниці історико-літературного процесу та аспекти літературного твору» [96, с. 19]. Нехтування окремими елементами методологічної бази літературознавчої компаративістики реалізується у спрощеному розумінні літературного явища та провокує в дослідника не завжди об'єктивні висновки щодо поставлених проблем. З іншого боку, потрібно пам'ятати, що результативність порівняльного аналізу знаходиться в прямій залежності від аналізу конкретного матеріалу. В цьому плані «потрібно лише вітати тенденції звернення до аналізу конкретного художнього тексту – дослідження в площині стилістики, версифікації, текстології та ін.» [59, с. 186], які сприяють розвитку літературознавства та виводять науку на якісно новий рівень.

В українському порівняльному літературознавстві можна зустріти твердження, що повернення до «генетичних і контактних досліджень дасть змогу досягти справжнього оновлення української компаративістики» [127, с. 30]. На думку А. Волкова, доцільно порівнювати творчість митців, які «відіграли в національних літературах подібну й вагому роль засновників напрямів, течій, жанрів тощо» [148, с. 11]. Це твердження

перегукується з ідеями російських дослідників літератури, зокрема С. Бройтмана, Н. Тамарченко, В. Тюпи, які переконані, що в сучасному порівняльному літературознавстві мова повинна йти про «типи художньої цілісності (закінченості) – жанри (типи літературності), естетичні модальності (типи художності), культурні парадигми художньої творчості (тобто, напрями)» [142, с. 32]. У цьому аспекті продуктивним є звернення до літературного процесу кінця XIX – початку XX ст., з яким пов'язана поява низки «часто дуже не схожих між собою, протилежних одна одній» [64, с. 14] течій, об'єднаних під загальною назвою модернізм.

Література початку XX ст. – це один з найбільших світових художніх феноменів, «одна з провідних тем сучасного українського літературознавства» [109, с. 3]. Беручи до уваги той факт, що серед засадничих принципів модерного мистецтва було проголошення апріорності поезії як мистецтва, спроможного «одуховнювати довкілля, проникати в найпотемніші, недоступні картезіанству глибини світобудови» [95, с.65], говоримо про нагальність вивчення поетичної спадщини митців. Ситуація в українській поезії цієї доби складалася дуже своєрідно, адже «очевидним було її відставання од європейської у формальних пошуках та й за ступенем суб'єктивації світу. Потім була затримка розвитку, викликана війною, а далі – вибухове піднесення в революційні роки. Все це зумовило дивне й неповторне явище: співіснування цілого «віяла» поетичних напрямів та естетичних теорій...» [71, с. 148]. Відома дослідниця літератури Т. Гундорова основні зміни в письменстві початку XX ст. пов'язує з європейським модернізмом, який, «заявивши про себе ще в 90-ті роки в німецькій літературі і в літературах центральноєвропейського регіону, широко розлившись по Європі під впливом французької символістської школи, угрунтовується як особлива естетико-філософська практика вже на початку XX ст. й пізніше» [50, с. 9]. Незважаючи на доволі довгий відтинок часу, на початку XXI ст. всеохопне вивчення періоду модернізму як у

російській, так і в українській літературах, «поглиблення та удосконалення знань про нього, концептуальне оновлення його трактування, кінцеве звільнення від стереотипів, дискримінації та необґрунтованих преференцій залишаються нагальною потребою» [132, с. 3]. Така нагальність у науковій інтерпретації пов'язана з тим, що «модернізм містить чи не найбільше парадоксів, чи не найважче піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності» [120, с. 17-18]. Порівняльне вивчення здобутків національних літератур допоможе створити цілісну картину культурного та літературного життя початку ХХ ст. Проте вибір об'єкту порівняльного дослідження повинен бути науково аргументованим.

Як стверджує літературознавець А. Волков, для компаративного аналізу важливим є дослідження творчості авторів, «порівнюваних ... за силою мистецької снаги» [25, с. 11]. Ряд дослідників, зокрема Д. Максимов, стверджують, що «Валерій Брюсов увійшов до історії літератури як ... вождь російського символізму» [102, с. 5]. На важливу роль Брюсова також вказують сучасники самого митця. Так, відомий російський поет Вл. Ходасевич «багато разів підкреслював і роль Брюсова в символізмі, і його поетичну майстерність» [52]. Сила творчого таланту «вождя» російського символізму дозволяє С. Абрамовичу порівнювати значення творчості Брюсова у розвитку російської літератури із роллю, яку відіграв Л. Толстой: «Брюсов розширив масштаби історико-культурних паралелей порівняно навіть із Л. Толстим» [1, с. 25], а за образним висловом літературознавця В. Вейдле, російський митець «вирубав просіку»... «всьому нашому [російському] срібному віку» [20, с. 10]. Е. Даніелян, характеризуючи творчі стосунки митця з російськими поетами ХХ ст., говорить про його «роль наставника та критика, чиею проникливою увагою позначений вхід у літературу Н. Гумільова, А. Ахматової, Вл. Ходасевича, І. Северяніна» [53] та багатьох інших менш відомих письменників.

Вороний же, на думку дослідника літератури М. Ільницького, «відіграв

ролю Брюсова» [126, с. 34] у становленні української символістської поезії. В історії української літератури кінця XIX – початку XX ст. творчість Миколи Вороного посідає важливе місце. На вагомість постаті поета в літературному процесі доби одним із перших вказав Г. Вервес у праці «Поет повертається на батьківщину»: «Він був талановитим поетом і критиком, істориком і діячем українського театру, глибоким знавцем світової драматургії, перекладачем, актором і журналістом» [21, с. 5]; він став для сучасників незаперечним авторитетом, «еталоном» європеїзму, «найвидатнішим майстром поетичної мови» [21, с. 16], «явищем високої художньої культури» [12, с. 22] та визнаним метром поетичної форми. Г. Костюк у книзі спогадів «Зустрічі та прощання» згадує поета як «ушлявленого аристарха» [88, с. 23], який у «загальному ансамблі доби підносив українську поезію на вищий щабель» [88, с. 215]. Його творчість, різноманітна за змістом та формами, як і поезія Брюсова, збагатила національну літературу і «свого часу дала немалий імпульс новаторській енергії молоді» [69, с. 149]. Леся Українка вважала ще досить молодого М. Вороного «справжнім поетом, що пройшов важку школу самовиховання та якого твори вона де в чому вихваляла і за зміст» [163, с. 557]. На його поетичному доробкові виховувалося ціле покоління українських поетів. Зокрема, такі визнані авторитети, як М. Рильський і П. Тичина, «визнавали його [Вороного] своїм учителем» [45, с. 23]. Незважаючи на це, до сьогодення наші знання про український символізм та постать Миколи Вороного є неповними, адже довгий час «творча спадщина українських поетів-символістів вивчалася без докладних порівняльно-типологічних зіставлень з іншими національними літературами» [2, с. 3], залишаючись лакуною літературознавчої компаративістики. Сьогодні постала потреба «нового дослідження місця російського та українського символізму в контексті європейського та світового модернізму на ґрунті міждисциплінарного підходу» [2, с. 3] і синтезу й узагальнення вже наявної інформації.

Беззаперечно, поезія Брюсова і Вороного, суттєво збагативши європейську літературу ХХ ст., заслуговує на увагу та глибокий компаративний аналіз. Незважаючи на те, що символізм в українській літературі «появився ... пізніше... засвоївши вже усталені риси європейського ... символізму» [57, с. 71], припускаємо, порівняльне дослідження творчості представників слов'янських літератур дозволить якнайкраще виявити новаторський характер творів і художній метод Брюсова та Вороного, адже дослідження діалогів між національними літературами «підкреслює самобутність кожної з них, висвітлює рівень їхніх художньо-естетичних і художньо-філософських досягнень» [96, с. 27].

Серед чисельної кількості досліджень поетичної спадщини лідера російського символізму вирізняються монографічні праці Н. Бурлакова «Валерій Брюсов. Нарис творчості» [18], Г. Дербеньова «Творчість В. Брюсова 1914 - 1917 р.» [54], А. Зелінського «Ліричні цикли та проблема циклізації в творчості В.Я. Брюсова» [65], Є. Казеєвої «Естетика і поетика символізму в ліриці В.Я.Брюсова (1892 – 1909 роки)» [72], П. Кочеткова «Лексика сприйняття в російській поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. (На матеріалі поезії В.Я.Брюсова)» [89], Т. Михайлової «Вплив ранніх французьких символістів на творчість В.Я. Брюсова» [107], А. Сатретдинової «Інтертекстуальність поезії В. Брюсова» [136], С. Хангуляна «Античність в поетичній творчості Валерія Брюсова (Дожовтневий період)» [154] та ін. Літературознавці радянського періоду і сучасні дослідники літератури, незважаючи на відмінність методологічних підходів та широту матеріалу дослідження, спільні в одному: Брюсов є лідером російського символізму, новатором та вчителем для молодих поетів.

Однією з перших праць, в якій версифікаційна майстерність Брюсова розглядається в порівняльному аспекті, є дослідження «Російські символісти» (1910 р.) поета-модерніста Елліса (Л. Л. Кобилинського) [169]. Автор розглянув основні теоретичні положення російського символізму на

прикладі поетичної спадщини трьох найяскравіших представників доби – В. Брюсова, К. Бальмонта та Андрія Белого. Проводячи паралелі з творчим методом наступників, молодших символістів, Елліс визначає головні риси лірики Брюсова – «непохитна стійкість і строга оформленість; загальна тенденція її – інтеграція, все більш і більш закінчена оформленість» [169, с. 110]. Своєрідність майстерності поета – «чітко обдумана і копітка увага до всіх складових елементів, ... співрозмірність частин та строгість керуючого плану» [169, с. 110]. Головна особливість архітектоники поезії митця полягає в їхній гармонійності та відчутті міри, завдяки чому брюсовський «вірш завжди є скульптурним і лаконічним» [169, с. 110], переповнений символами, що надає творчості Брюсова рис справді сугестивного мистецтва.

Елліс звертає увагу на те, що творчий метод Брюсова якнайширше опирається на закони архітектури: «Цільний обрис лірики Брюсова виникає перед очима немов строгий обрис доричного храму, кожна нова площина його лірики, кожен новий світ образів – лише новий барельєф єдиного та цільного храму. Настільки гармонійними є всі частини цього храму, настільки послідовно розгортаються та проносяться перед зором усі барельєфи його, що починає здаватися, ніби завчасно були виміряні необхідні простори для них, ніби зодчий передбачив всі можливості і наперед накреслив загальний, архітектурний план» [169, с. 134]. Ці думки знайдуть підтвердження в другій половині ХХ ст. у дослідженнях М. Бахтіна [7], К. Вишневського [22], Ю. Лотмана [99], О. Мірошнікової [106], К. Тарановського [144], В. Тюпи [150], О. Харитонова [157] та ін.

У 20-ті роки ХХ ст. з'явилися дослідження брюсовської версифікації, авторами яких були В. Жирмунський [61], Ю. Тинянов [149], Р. Якобсон [172]. Роботи містять окремі судження щодо метрико-ритмічних особливостей вірша поета та дають загальну картину розвитку його ідиостилю.

Інтенсивне вивчення творчості Брюсова продовжилося в роботах 30-х років Д. Максимова [101], Б. Михайловського [108], І. Поступальського [124]. Підсумковою працею цього періоду став спеціальний окремий том «Літературного наслідства» [93], присвячений символістам, що містив статті В. Асмуса, М. Ашукіна, В. Гофмана та інших дослідників.

Д. Максимов називає Брюсова, разом з групою інших поетів-представників раннього російського символізму, «зачинателем тієї грандіозної реформи в російському віршуванні, суть якої в рівності прав тонічної метрики з традиційним силабо-тонічним віршем» [101, с. 14]. Аналогічні процеси в українській версифікації були започатковані М. Вороним. Літературознавець О. Білецький характерною рисою поезики Вороного назвав те, що «улюблені його строфи складаються з нерівностопових віршів, – тут Вороний виявив невичерпне джерело щодо неповторення комбінацій» [12, с. 33]. Він виявився піонером у розвитку української версифікації, бо одним з перших «перепробував протягом своєї діяльності всі метричні форми у найрізноманітніших сполученнях» [12, с. 33] і досяг у цьому справжньої майстерності. Г. Костюк відносить М. Вороного до «сузір'я найвидатнішої трійки поетичного небозводу» [88, с. 215] першої третини ХХ ст. разом із Олександром Олесем та М. Філянським.

Дослідники нової української літератури Н. Левчик та Л. Мороз, характеризуючи поетичне мистецтво другої половини ХІХ ст., стверджують, що «високий культ і розквіт складних поетичних форм (романс, сонет) для української поезії попереду – в ліриці І. Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся, М. Вороного» [70, с. 214]. Відомий російський дослідник літератури К. Мочульський [111] культурний розквіт початку ХХ ст. також пов'язує з філософськими пошуками змістоформи та появою нової свідомості. На його думку, Брюсов серед своїх сучасників одним з перших якнайкраще зрозумів основний закон поетичної творчості: «Важливо не «що», а «як»; зміст «яскраво-співучих віршів – несуттєвий» [111, с. 424]. Лідер російського

символізму змінює, удосконалює прийоми вираження, розширює арсенал архітектонічних засобів, урізноманітнює ритми, ускладнює рими та посилює звучання поезії, завдяки чому у «сфері версифікаційної техніки ним досягається нерідко справжня віртуозність» [111, с. 424]. Свобода самовираження вимагала від поета-символіста вільного володіння класичними формами вірша. З іншого боку, «плетиво суб'єктивних асоціацій, інтенсивне використання алітерації, усічених та неточних рим, повторів, символічний кольоропис, постійний інтерес до стилізації робили вірш багатосмисловим, а символіко-містичний фон надавав реалістичним замальовкам та звичайним людським емоціям особливо глибокий, не до кінця зрозумілий зміст» [134, с. 12]. Ці фактори спонукали Брюсова випробувати свою майстерність у різноманітних жанрових формах лірики: елегіях, буколіках, одах, посланнях, епосі, секстинах, октавах, рондо, газелях, тріолетах, дифірамбах, акровіршах тощо.

Дослідники української літератури в свою чергу відзначають жанрове різноманіття лірики Вороного та вказують на її синкретизм з музичним мистецтвом: «Музичній стихії, якої вчився у Вороного і молодий Тичина, підкорена також і розмаїтість поетичних форм – сонети (звичайний і подвійний), октави, тріолети, рондо, станси тощо» [21, с. 17-18]. С. Павличко наголошує на естетизмі як «осередді платформи М. Вороного та його модернізму» [120, с. 99]. Саме тому роботи, спрямовані на «раціоналізацію смислу» (М. М. Бахтін) жанрових форм символістської поезії є надзвичайно перспективними для сучасної літературознавчої компаративістики.

На правильність комплексного, всестороннього підходу під час аналізу поетичних текстів вказує Л. Алексєєва [121]. На думку дослідниці, літературознавство не має права обмежуватися лише визначенням ідейного змісту поезії у зв'язку з біографією письменника. Сам Брюсов «бачив сутність особи поета не в ідеях та позиціях, проголошених у творах, а в звуковій побудові віршів» [133, с. 304]. Індивідуальність поета-символіста

можна простежити лише в найменших елементах його творчого методу: «в його метафорах, у його розмірах і римах» [133, с. 304], – у т. зв. «факторах художнього враження» [7, с. 47], з яких і складається ліричний текст. Тому для розуміння естетичної реальності художнього твору не достатньо лише проаналізувати почуття та думки ліричного героя конкретної поезії. Так, літературознавець Ф. Батюшков [131] підтримує думку, що «розгляд окремих розмірів, що використовує Брюсова – від тогочасних, традиційних ... до вільного вірша... потребувало б спеціального дослідження» [131, с. 132]. Піддаючи аналізу окремі поетичні твори митця, дослідник побіжно вказує на домінанти творчої майстерності Брюсов, серед яких основними є такі особливості архітектоніки: «продумана, чітко вироблена форма, майже завжди досконала структура вірша, зрозуміла, «кована» мова» [131, с. 129], а також пильна увага до кожного слова-символу в тексті.

Протягом останніх десятиліть помітним є інтерес до технічної сторони вірша Брюсова та Вороного. Серед таких досліджень вирізняються роботи М. Гаспарова [27; 28; 29; 30], Л. Голомб [44], М. Ільницького [67], О. Клінга [79]; В. Колкутіної [82], Н. Костенко [87], Ю. Лотмана [99], П. Руднева [129] та ін.

У розробці віршової поетики митців намітилося декілька напрямів. По-перше, *ідейно-стилістичний*, який виявив еволюцію художньо-естетичних поглядів поетів, відобразив їхні соціально-філософські уподобання. Очевидним залишається факт, що поетичні світи Вороного та Брюсова не були абсолютно оригінальним явищем європейської літератури, адже значний вплив на художній метод поетів, як відомо, мала поетична творчість французьких та бельгійських символістів, зокрема Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо, Е. Верхарна. Саме вони «підказали Брюсову ліричні теми, «сюжети» й форми, в яких він зміг творчо закріпити те нове, що побачив у собі та в оточуючому світі» [21, с. 9]. Щодо М. Вороного, то він був одним із перших поетів-модерністів, який «творчо переніс на

український ґрунт високі поетикальні засоби Верлена» [139, с. 51]. Г. Вервес запорукою майстерності та популярності Вороного називає поєднання безперечної сили таланту та його зацікавлення «естетичним стражданням» П. Верлена, пантеїзмом Ф. Шеллінга, індивідуалізмом... французьких символістів» [21, с. 5]. Що ж до художніх зв'язків російської та української модерної літератури кінця XIX – початку XX ст., то тут справді знаходимо чимало спільного. На думку Г. Вервеса, чіткістю метрів, прозорістю стилю, культом насолоди і всевладної краси (чим особливо відзначаються його окремі вірші початку XX ст.) Вороний найбільше перегукується з акмеїстами, хоча в нього немає їхнього примирення з дійсністю. Ця подібність є «наслідком тієї безпосередньої традиції імпресіонізму та раннього символізму, що впливала і на акмеїстів, і на Вороного» [21, с. 16]. Авторитетний дослідник проводить паралелі між поетичною майстерністю Вороного, Брюсова та представниками «Молодої Польщі» [21, с. 16]. Не зовсім коректним, на нашу думку, є твердження О. Дорошкевича, який нівелює здобутки української поезії поч. XX ст., зводячи всю творчість Вороного до наслідування: «Звичайно, ця «Європа» в трактуванні Вороного аж надто неоригінальна: так і пізнаєш впливи російських теоретиків модернізму, починаючи від знаменитої книги Д. Мережковського («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1893) аж до писань Бальмонта («Горные вершины») і Брюсова» [57, с. 75]. У цьому контексті варто звернути увагу на слова сучасника Вороного, українського поета Г. Чупринки та видатного літературознавця О. Білецького. Перший вбачав у творчості митця оновлення української літератури, адже «в літературній діяльності Вороного почала появлятися та вільна, артистична молода поезія, яку наші старозавітні критики охрещували всякими іронічними назвами, не розуміючи ні самої поезії, ні своїх назв» [165, с. 22]. О. Білецький «наслідування» Вороного пов'язував із розширенням «горизонтів української літератури, виробленню нею нових

форм» [12, с. 3] та, найголовніше, «налагодженням її зв'язків з іншими літературами світу» [12, с. 3]. На думку історика літератури Л. Колобаєвої, відмінним і новим у русі російського та українського символізму в порівнянні з попередниками було «усвідомлення єдності, цілісності світобудови, усвідомлення теоретичне, філософське і естетичне» [85, с. 290]. Автор стверджує, що слов'янський символізм складає «особливу стадію модернізму, більш пізню у порівнянні з європейським символізмом і з цієї причини вміщує у себе помножену напругу кризи культури і посилені пошуки цілісності світу як спасіння» [85, с. 294].

Увага на ідейно-стилістичний аспект українського символізму, зокрема – на творчий спадок М. Вороного, звертається у ґрунтовних дослідженнях М. Ільницького [66, 67, 68]. Учений поставив своїм завданням простежити основні процеси в українській літературі особливо інтенсивного періоду її розвитку (20-і – початок 30-х років) «крізь призму стильових тенденцій, не залишаючи при цьому поза увагою ідей та мотивів, а також особливостей творчої індивідуальності письменників» [67, с. 5]. Насамперед, цінним для нас є зауваження М. Ільницького щодо актуальності дослідження архітекtonіки поетичного тексту: «... в ХХ ст. набуває поширення підхід до літератури, в основі якого лежить увага не тільки до змістової, семантичної сторони художнього твору, а й до його внутрішньої структури, до тієї сторони, яка пов'язує значення поетичного слова з його «звучанням» [67, с. 5], тобто робить його фактором художньої мови.

В. Папушина [122] головну увагу зосередила на поезії яскравих представників українського (М. Вороний, Д. Загул, П. Карманський, Б. Лепкий, Олександр Олесь, В. Пачовський, Г. Чупринка й ін.) та російського символізму (Ю. Балтрушайтіс, К. Бальмонт, О. Блок, В. Брюсов, В'яч. Іванов, Д. Мережковський, В. Соловйов, Ф. Сологуб та ін.). У нашому контексті потрібно зазначити, що фокусним центром дослідження стала творчість М. Вороного і В. Брюсова. Автор уперше в типологічному аспекті

порівняла рецепцію античної міфології в поезії українських і російських символістів на різних рівнях порівняльного дослідження – ідейно-тематичному, ейдологічному, сюжетному, жанрологічному та на рівні художніх засобів. Коло поставлених літературознавцем завдань не передбачало аналізу поезії на рівні архітекtonіки, хоча В. Папушина зазначила, що пошуки форм і засобів нової поетики змушували і Вороного, і Брюсова, «як свого часу класицистів і романтиків, парадоксальним способом звертатися й до досвіду античності» [122], зокрема у сфері метрики та ритміки.

З-поміж останніх робіт українського літературознавства, присвячених поезії символізму, виділяються порівняльні дослідження Н. Авраменко [2], результатом яких є дисертаційна робота «Поезія українських символістів перших десятиліть ХХ ст. в типологічних відповідностях з англо-американською символістською лірикою». Об'єктом дослідження стала поезія українських та окремих англо-американських символістів перших десятиліть ХХ ст. в контексті дискурсу європейського модернізму. Автор роботи однією з перших в українському літературознавстві на широкому фактичному матеріалі здійснила комплексний аналіз типології українського й англо-американського символізму в поезії на тематичному, образотворчому та міфопоетикальному рівнях. Авраменко робить узагальнюючий висновок, що український поетичний символізм, будучи засадничо близьким до західноєвропейського та англійського символізму, виявив і власні національні характеристики. Рівень архітекtonіки поетичного тексту, як і в роботах В. Папушиної, залишився поза увагою дослідниці.

У Росії також з'явилася низка публікацій, присвячених проблемам становлення і формування теорії та практики українського символізму. Так, Г. Лісна [92] з-поміж загальних питань розвитку української літератури межі ХІХ-ХХ ст. обирає наукову проблематику, що безпосередньо стосується українського символізму. У ряді своїх досліджень автор робить висновок про

перспективність типологічного порівняння творчості М. Вороного і поетів-символістів, які репрезентують певні національні літератури, адже поетична практика М. Вороного є своєрідною з'єднувальною ланкою між західноєвропейською і східнослов'янською гілками символізму. Наукове зацікавлення українським символізмом з боку російських літературознавців говорить про нагальність компаративістичних студій, які б торкалися проблем російського та українського модернізму. Частково це можна пояснити тим, що російський та український символізм мали спільні корені. У 1884 році в Києві була спроба створити передмодерністське за своєю спрямованістю угруповання «Нові романтики». Двоє його членів М. Мінський (1855 – 1937) та І. Ясинський (1850 – 1931) вже у ті роки писали справді декадентські твори. Зрештою вони, особливо М. Мінський, який був відомим поетом, взяли участь у формуванні російського символізму. В кінці ХХ ст. І. Ясинський написав один із найбільш декадентських творів російської прози – роман «Прекрасні потвори» [130, с. 16]. Незважаючи на те, що в працях російських літературознавців звучать дещо помірковані думки про спільне підґрунтя символізму в Росії та Україні, сьогодні доцільно говорити про генетичні та типологічні зв'язки між російською поезією срібного віку й українським символізмом.

У центрі уваги представників другого підходу – *співвідношення теорії та практики у творчості поетів*. Відправною точкою цього аспекту вивчення стала теза про те, що «численні маніфести ранніх символістів як правило не були до кінця підкріплені практикою» [79, с. 267]. Цей висновок підтверджується й через аналіз брюсовської версифікації. Як зазначав М. Гаспаров, «у Брюсова було два періоди, коли вірш був головною або однією з головних сфер його експериментів. Перший – короткий, кінець 1890-х років. Другий – довгий, приблизно 1914 – 1920 рр. В інші періоди для нього найважливішим завданням був стиль, а не вірш» [30, с. 401]. Автор виокремив шляхи версифікаційних пошуків поета, що знайшли найбільш

повне вираження в «Опытах» і «Снах человечества». Серед інших значних напрацювань видатного російського літературознавця М. Гаспарова у нашому контексті заслуговує на увагу дослідження «1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого» [27]. Вчений, зіставляючи поетичну техніку найвидатніших представників російського символізму, звертає увагу на те, що вивчення архітектоніки поетичних творів, зокрема метричних особливостей, є лакуною літературознавчої науки. Одним із багатьох досягнень Брюсова-поета, на думку Гаспарова, є те, що поет «створює той специфічно брюсовський тип ораторського ямба, перш за все 4-стопового, який на сучасників справив незабутнє враження, нащадками безпомилково відчувається» [27, с. 471], проте до цього часу не був об'єктом детального наукового аналізу.

Порівняльно-реконструктивна характеристика твердої архітектонічної форми сонета дає можливість Ю. Тарантулу [145] проаналізувати принципово різні способи втілення художнього задуму про Дон Жуана у творчості В. Брюсова та М. Гумільова. Дослідник керується настановами Д. Дюришина, який свого часу закликав до розгляду аналогій і відмінностей «не лише на тлі літературних напрямків, жанрів і жанрових форм, але в той же час і під кутом зору таких складових художнього твору, як ідейно-психологічна спрямованість, характеристика персонажів, композиція та сюжетобудова, мотиви, образна система, художні прийоми й засоби, елементи метричної організації та інші компоненти твору» [59, с. 183]. Ю. Тарантул стверджує, що «сонет Брюсова ... побудований... на порівняннях, що «розгортаються», але не перетинаються» [145]. Зважаючи на те, що у творчому доробку Вороного є чимало творів сонетної форми, актуальними видаються роботи, спрямовані на серйозне наукове вивчення сонетарної спадщини митця з позицій компаративістики в контексті активного осмислення зв'язків української літератури із загальноєвропейським культурним процесом.

М. Гаспаров [37] також звертає увагу на експерименти Брюсова з канонічними строфами та гекзаметром, а також інтерес поета до сонета. М. Гаспаров у дослідженні «Синтетика поезиї» в сонетах В. Я. Брюсова» [28] аналізує особливості архітекtonіки сонетарної спадщини митця. На відміну від робіт Ю. Тарантула, в яких акцент зроблений на образній площині сонетів Брюсова та Гумільова, М. Гаспаров говорить про поверховість опису лише змісту поетичного твору і ставить закономірне запитання: «чи не знаходиться описана змістова композиція сонетів Брюсова в якомусь співвідношенні з їхньою формальною композицією – з різними типами розташування рим у сонетах?» [28, с. 315]. Вчений шукає відповіді у внутрішній побудові твору, в особливостях його архітекtonіки. Виділивши два принципово різні типи сонета у творчості Брюсова, М. Гаспаров знаходить закономірності між змістом та формою поетичного твору. Якщо «синтезуючий тип [сонета], завдяки своїй логічній чіткості, менше потребує формальної правильності сонета і легше допускає порушення римування» [28, с. 319], то однолінійний тип, навпаки, потребує підкріплення більшою формальною строгістю. На думку М. Гаспарова, тверда архітекtonічна форма сонета була «тим зерном, з якого Брюсов виростив своє останнє вчення – теорію «синтетичної поезії» [28, с. 319]. С. Хангулян заслугу російського поета в розвитку віршування підкріплює ще й тим фактом, що «Росія до останніх років [XIX ст.] майже не брала участі в загальноєвропейській праці над вдосконаленням віршової форми» [155]. Аналогічна проблема стояла й перед українськими поетами початку XX ст. Науковий аналіз пошуків і здобутків митців у сфері версифікації залишається нагальною проблемою та вимогою часу.

Не менш важливим виявився аналіз теорії та практики сонета Брюсова в роботах К. Герасимова [40]. Відмічаючи захоплення Брюсова-теоретика формою сонета, автор вказує і на певні відходи Брюсова-митця від практики реалізації канону.

В українському літературознавстві серед досліджень такого плану виокремлюються роботи В. Бачинської [8], Т. Гундорової [50, 51], В. Колкутіної [82, 84], С. Ленської [91], О. Олійник [119], Л. Ставицької [141], О. Ткаченка [146] та ін. Так, Т. Гундорова у дослідженні «Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» стверджує, що український модернізм «виробляв власний естетичний дискурс, який не був тотожний ані з «західний», ані російським, ані анти-«українофільським». Обертаючись навколо естетики, такий дискурс не замикався ідеєю «мистецтва для мистецтва», «утилітаризму», «народности» тощо, а розгортав естетику як потенційне поле, як можливі переходи і нові способи буття духовности, культури, нації. Так естетичний дискурс раннього українського модернізму стверджував поліструктурність, множинність літературно-художньої практики» [50, с. 101].

Заслуговує на увагу також дослідження В. Колкутіної [83], пов'язане з аналізом принципів циклізації поетичних творів М. Вороного. Дослідниця ставить завдання повного, цілісного та системного аналізу усіх циклів поезії М. Вороного та виявлення їхнього місця і значення у творчому доробку митця. В. Колкутіна стверджує, що всі цикли Вороного композиційно єдині, мають взаємопов'язані ключові слова-символи, які представлені в єдиній загальноциклічній структурі і передають провідну авторську концепцію – служити Красі. Глибоко продуманий внутрішній план і зовнішній спосіб побудови циклів «дозволяє охопити вірші письменника як організовану художню цілісність, у якій є наявні домінуючі елементи, структурно та системно обумовлені архітектонікою» [83, с. 8]. Головною ознакою композиційної архітектоніки поетичних циклів М. Вороного є «синтез, який базується і на закономірностях дійсності, відображеної автором (у такому випадку акцент на сюжеті), і на закономірностях суб'єктивно-авторської свідомості, завдяки чому використовується принцип музикальної композиції,

зокрема, її основний елемент – ритм, часова послідовність» [83, с. 9]. В. Колкутіна доходить висновку: оскільки М. Вороний часто об'єднує свої різні за періодом написання твори в цикли, їхню літературно-естетичну платформу, тому потрібно їх розглядати перш за все у функціонально-поетичному зв'язку, тобто крізь призму архітектоніки та символістичної забарвленості.

Насамкінець, третій напрямок у дослідженні поезики Брюсова та Вороного займається *описом метричного та строфічного репертуару* лірики митців.

Копіткому дослідженню метричного репертуару Брюсова присвячена стаття П. Руднева [128], цінні результати якої лягли в основу нашої роботи. Щодо метрики Вороного, то спроби дати аналіз метричного репертуару поета на загальному тлі українського віршування спостерігаємо в роботах Н. Костенко. Дослідниця стверджує, що майже всі пресимволісти, до яких вона зараховує Вороного, – «пісенні поети» [87, с. 65], тобто вони тісно пов'язані у вірші з ритмікою української пісні та романсу. Також в інтенсивній розробці різностопових розмірів полягає «найяскравіша та найспецифічніша риса метричного репертуару пресимволістів, те нове і головне, що внесли вони своєю течією в українську метрику ХХ ст.» [87, с. 67].

Дуже близько до фронтальної розробки строфічного рівня брюсовської версифікації підійшов М. Гаспаров [37]. У низці робіт він вказав на загальні тенденції в строфічних експериментах Брюсова та зробив спробу семантичного і структурного аналізу деяких з них. Проте цілісної статистично вивіреної картини всієї строфічної системи лірики поета немає і у нього.

Особливо необхідно відмітити дисертаційне дослідження Т. Ковальнової «Русский стих 80 – 90-х годов XIX века» [80], що розглядає творчість Брюсова 90-х років на тлі загального розвитку російського вірша цього

періоду. Хоча дослідник не ставив перед собою завдання аналізу художньої форми та висвітлення всього строфічного репертуару поета, проте сумарний підхід показав основні напрямки версифікаційних пошуків.

Дослідник творчої спадщини Брюсова Ю. Орлицький, осмислюючи здобутки митця в розвитку версифікації, називає поета «піонером в опрацюванні свобідного вірша» [19, с. 79]. Об'єктом наслідування для В.Я. Брюсова були напрацювання бельгійського поета Е. Верхарна в сфері метрики та ритміки, адже «у Верхарна кожен вірш за ритмом відповідає тому, що в ньому виражається» [19, с. 74]. Цю думку продовжує А. Геворкян: «Очевидно, що один з лідерів російського символізму не міг залишатися осторонь від цих [західноєвропейських] пошуків і спробував перенести ідею синтезу музичних і літературних форм у власну поетичну творчість» [19, с. 90]. Цікаві паралелі зустрічаємо у дослідженні Я. Славутича: «Вороний має дуже яскравий ліричний хист... максимальна увага на музичність, на «естетичний бік творів»...у Вороного поєднувалася з новітністю у строфіці, що було непересічним досягненням наших перших модерністів» [139, с. 49]. Саме тому ще однією прикметною рисою поетик Брюсова та Вороного є надзвичайна увага до архітектоніки поетичного твору.

Український літературознавець О. Гонюк, аналізуючи літературний процес межі століть, також відзначає особливий ріст культури українського віршування, що проходить шлях «від народнопісенних ритмів до вільного й білого віршів» [45, с. 8]. Як і російська, українська поезія того часу тяжіє до синтезу мистецтв – «музичні образи й переживання в ній тонко згармонізовані з малярськимим ефектами...» [45, с. 8]. Зважаючи на прозорі паралелі у сфері версифікаційної майстерності та синтезуючого ядра поезії Брюсова та Вороного, доцільно згадати ідеї Д. Дюришина [59], Д. Наливайка [112] та ін., які зазначають, що перспективними є дослідження метричних та ритмічних особливостей віршових творів різнонаціональних літератур, адже «для порівняльного вивчення літератури має велике значення ...детальне

версифікаційне дослідження у площині порівняльної метрики» [59, с. 186]. Ряд дослідників, зокрема В. Альфонсов, О. Кобринський, С. Тіміна [130], звертають увагу на те, що філософія краси та культ символістського мистецтва були нерозривно пов'язані з культурою вірша, особливо – з його ритмічною та звуковою культурою. Так, для поета початку ХХ ст. звучання вірша – це «не просто форма, яка «містить» зміст, звучання вірша повинно бути гармонічним, благозвучним та значимим» [130, с. 22]. Д. Чижевський, характеризуючи модерну поезію, засадничими рисами художнього мовлення символістів називає «алітерацію й милозвучність, вишукану риму, мелодійність» [164, с. 220]. Серед митців срібного віку особливо В. Брюсов і М. Вороний зробили значний внесок у розвиток символічного навантаження віршової форми, тобто архітекtonіки, в російській та українській літературах відповідно.

Отже, наукове дослідження поезики Брюсова та Вороного досягло чималих результатів у першій половині ХХ ст., але в наступні десятиліття цей розвиток був дещо зупинений. Відомі спеціалісти (М. Ашукин [4], О. Білецький [12], І. Поступальский [124] та ін.) через історичні причини на довгий час залишили вивчення творчої майстерності поетів. Як наслідок окремі поетичні книги митців жодного разу не були предметом системного аналізу.

За таких умов, на думку дослідників, будь-яка спроба створення узагальнюючої картини творчого шляху Брюсова та Вороного неминуче стає передчасною і надто вразливою. Незаперечним фактом виявляється те, що наука про літературу є історично динамічною, постійно трансформується, «в науці про мистецтво має місце принципова незавершеність вивчення творів: жоден найбільш яскравий аналіз художнього шедевра не може стати основою для останнього, заключного слова про нього» [150, с. 12-13]. З огляду на це актуальними на сьогодні є типологічні дослідження окремих елементів творчої майстерності, зокрема архітекtonіки поетичних творів.

Свого часу М. Бахтін вже поставив перед літературознавцями завдання поелементного вивчення художнього твору: «Зрозуміти естетичний об'єкт в його суто художній своєрідності та структуру його, яку ми в подальшому називатимемо архітектонікою естетичного об'єкта, – перше завдання естетичного аналізу» [7, с. 17]. Беручи до уваги поетичну спадщину Брюсова та Вороного, припускаємо, що індивідуальні особливості таланту митців якнайкраще проявляються не в ідейно-тематичному, а в архітектоніці конкретних поезій. Незважаючи на широту і масштабність наукових студій, у вивченні творчих здобутків Брюсова та Вороного залишається ще достатньо білих плям. На це свого часу вказував видатний російський літературознавець М. Гаспаров: «Для того, щоб використати і розвинути все, що зробив для російського вірша Брюсов, знадобилося і знадобиться не менше – і гадаю, зараз ми знаходимося не в кінці, а лише на початку вивчення брюсовської спадщини» [30, с. 421]. На нашу думку, ці слова також рівною мірою стосуються українського поета-символіста М. Вороного.

Рівень сучасного українського літературознавства вимагає інтенсивного продовження порівняльно-типологічних досліджень особливостей архітектоніки поетичних творів представників українського символізму з метою визначення місця української літератури в системі світового мистецтва слова. Систематична робота з вирішення важливих проблем порівняльного літературознавства дозволить удосконалити методіку типологічного вивчення української та світової літератури. Така робота наблизить сучасну компаративістику до вирішення її головних завдань – встановлення закономірностей міжлітературного розвитку та визначення чинників, що формують специфіку національної літератури.

РОЗДІЛ 2

МЕТРИКО-РИТМІЧНА СТРУКТУРА ПОЕЗІЙ ВАЛЕРІЯ БРЮСОВА ТА МИКОЛИ ВОРОНОГО

Предметом дослідження у цьому розділі монографії є система віршових розмірів оригінальної поезії В. Брюсова і М. Вороного. Всього вивчено й описано 1195 творів (29718 віршів) російського поета та 179 творів (4616 віршів) представника українського символізму. Поза увагою залишилась перекладна спадщина митців, яка, на нашу думку, потребує окремого спеціального дослідження.

Окрім створення загальної картини метричних форм, властивих поезії Брюсова і Вороного, ми намагаємося прослідкувати й описати зміни у творчій еволюції поетів, порівнюючи ці зміни із загальними тенденціями розвитку російської та української поезії доби символізму.

Під час роботи зі систематизації матеріалу ми чітко розмежовуємо такі поняття, як «метр» та «розмір». Так, метр, за усталеною традицією, це «ритмічна впорядкованість, властива віршам, базована на дотриманні відповідної міри» [95, с. 39], наприклад, ямб, дактиль, тактовик тощо. Розміром вважаємо внутрішню міру вірша, що пов'язана із певною впорядкованістю наголошених складів, міжіктових інтервалів, кількістю стоп метра, місця цезури [95, с. 338]. Тут ми говоримо про чотирьохстоповий ямб (Я5), трьохстоповий хорей (Х3) або ж трьохіктний дольник (Дк3).

Одиницею статистичного підрахунку ми обираємо як поетичний твір у цілому, так і вірш зокрема. Пояснюємо це тим, що результат статистичного порівняння, коли механічно зіставляються, для прикладу, поема Вороного «Євшан-зілля» (168 вірші Х4) та будь-яка поезія аналогічного розміру Брюсова з 8-12 віршів, не може дати об'єктивного результату. Поетичні

цикли під час статистичного аналізу розглядаються нами як сукупність окремих творів, а тому кожна поезія є предметом окремого аналізу.

За основу виділення віршів ми обираємо графічний принцип, аргументуючи наш вибір тим, що Брюсов, як і Вороний, дотримувався «традиційного для віршової культури ХІХ ст. графічного написання віршів» [129, с. 114], які, переважно, розпочиналися з великої літери та були з'єднані римами.

Апріорі припускаємо, що метричний репертуар Брюсова та Вороного є багатим і різноманітним, що свідчить про творчу еволюцію й активні пошуки нових форм митцями впродовж усього життя, результатом чого стало визнання їхньої поетичної майстерності і таланту сучасниками та наступними поколіннями.

2.1. Поліметричні композиції

Прагнення до багатства та різноманіття поетичних форм стимулювало інтереси Брюсова і Вороного до розробки поліметрії.

Беручи до уваги методичку, свого часу запропоновану П. Рудневим, весь матеріал дослідження з точки зору його метричної специфіки поділяється нами на два основних метрико-композиційні типи – монометричні (Мк) та поліметричні (Пк) композиції. Поліметрична композиція – це своєрідна художня структура поетичного твору, що поєднує в собі різні віршові метри. Виокремлення Пк в окрему систему є доцільним насамперед тому, що такі віршові форми, з'являючись у російській та українській поезії ще у ХVІІІ ст., стали, часом зазнаючи певних модифікацій, «характерною ознакою віршованого стилю» [129, с. 113] поетів перших десятиліть ХХ ст.

Монометричні композиції займають у метричному репертуарі Брюсова та Вороного першочергове місце, поліметричні – другорядне. Помітний ріст віршового показника в Пк у Брюсова пояснюється тим, що серед поліметричних творів російського поета вагоме місце займають поеми

(8 творів, 2163 вірші). Серед творів малої форми Пк спостерігаємо лише в 23 творах, що в сумі дають 978 віршів. У Вороного цей показник залишається відносно стабільним, оскільки Пк, в основному, репрезентовані ліричними творами невеликого обсягу (15 творів, 670 віршів).

Таблиця 2.1

**Сумарний розподіл монометричних та поліметричних композицій
у поетичному доробку В. Брюсова**

БРЮСОВ	Творів	%	Віршів	%
Монометричні композиції (МК)	1164	97,4	25577	89,3
Поліметричні композиції (ПК)	31	2,6	3141	10,7
Разом	1195	100	29718	100

Таблиця 2.2

**Сумарний розподіл монометричних та поліметричних композицій
у поетичному доробку М. Вороного**

ВОРОНИЙ	Творів	%	Віршів	%
Монометричні композиції (МК)	152	90,9	3946	85,5
Поліметричні композиції (ПК)	15	9,1	670	14,5
Разом	167	100	4616	100

Проаналізувавши показники метрики поетів, простежуємо одну з особливостей системи віршових розмірів Брюсова та Вороного. В представника російського символізму два основних метрико-композиційні типи мають яскраве жанрове тяжіння, що пояснюється неоднаковим віршовим об'ємом творів різних родових категорій. Брюсов у цьому плані залишається осторонь від віршової традиції XIX ст. Так, для системи віршових розмірів Некрасова характерним є висока частотність використання

Пк (3,9 та 37,5 %). Протилежну тенденцію спостерігаємо в метриці Вороного. Це пояснюється відсутністю у його поезії великих за обсягом поліметричних творів (максимум – 48 віршів у поезії «За Україну»).

Друга важлива риса метрики Брюсова та Вороного стає чітко помітною в таблиці 2.3.

Таблиця 2.3

Співвідношення класичних і некласичних метрів у монометричних та поліметричних композиціях (%)

Автор	Тип композиції	Віршів
БРЮСОВ	Мк Кл/Нкл	86,8/13,2
	ПК Кл/Нкл	58,8/41,2
ВОРОНИЙ	Мк Кл/Нкл	89,2/1,8
	ПК Кл/Нкл	60/40

У поезії Брюсова класичні та некласичні метри дають неоднакове співвідношення в межах кожної метрико-композиційної групи, при цьому помітним є різкий ріст кількості некласичних метрів у системі Пк. Дослідник російської літератури П. Руднев, співставивши аналогічні показники в метричних системах російських поетів XIX – початку XX ст., говорить про новаторство О. Блока, Андрія Белого та В. Брюсова в розвитку некласичних метрів, що пов'язано, в першу чергу, «з розвитком і становленням їхнього метричного репертуару в межах Пк» [128, с. 318]. Для Вороного використання некласичних метрів є нехарактерним. Більше того, в поліметричних системах цей показник дорівнює нулю. Наскільки така тенденція є властивою для всієї української поезії початку XX ст., говорити ще рано: дати вичерпну відповідь можна буде лише тоді, коли українське віршознавство володітиме матеріалом довідників із метрики поетів цієї епохи.

Аналізуючи безпосередньо метричну будову та типологію Пк Брюсова та Вороного, порівнюємо дані метрики поетів:

Таблиця 2.4

Співвідношення розмірів в ПК (%)

Автор	Двоскладова стопа	Трьохкладова стопа	Разом Кл	Нкл
Брюсов	50,0	8,8	58,8	41,2
Вороний	33,3	26,7	60	40

Таблиця 2.4 яскраво демонструє схожі та відмінні тенденції в метричній структурі Пк. Так, відмінним є те, що поезія Брюсова характеризується високим відсотком використання Нк в межах Пк. Спільним же для обох поетів є явна перевага ямба і хорей над класичними трьохскладовими стопами.

Перш за все, варто звернути увагу на неоднаковий віршовий об'єм поліметричних творів Брюсова та Вороного. У Брюсова він коливається від 14 («Холод») до 1047 віршів (драма «Протесилай умерший»); у Вороного – від 12 («Мрії-сни») до 48 («За Україну»). Високий віршовий показник середньої довжини Пк російського поета пояснюється наявністю великих за обсягом творів. Якщо ж порівняти середню віршову довжину творів малої форми, то цей показник буде переважати у Вороного (27 проти 22 у Брюсова).

Руднєв, порівнюючи середній показник довжини вірша Брюсова (22) із показниками Блока (17), говорить про тяжіння лірики Брюсова («Італія», «Медея», «Тезей Аріадні», «Смерть Олександра») до сюжетності [129]. Схожа тенденція проявляється в ліриці Вороного.

**Середній показник довжини вірша в творчому доробку В. Брюсова
та М. Вороного**

Автор	Творів	Віршів	Загальна середня довжина	Середня довжина твору малої форми
Брюсов	31	3141	101	22
Вороний	15	670	45	45

Тематично лірика Брюсова, що представлена в ПК, поділяється на три основних групи: 1) твори, в основу яких покладено міф («Медея», «Тезей Ариадне»); 2) твори історичної тематики («Протесилай умерший», «Смерть Александра», «Аганатис», «Во храме Бэла»); 3) твори, що торкаються сучасної поету проблематики («Холод», «Италия», «Царю Северного полюса», «Замкнутые», «В сквере», «Стихи о голоде», «Белые клавиши», «Слава толпе», «Краски», «Три свидания», «Духи огня»).

Велика кількість ліричних творів, що інтерпретують міфологічні сюжети, репрезентовано в книзі Брюсова «Stephanos» (1904–1905 pp.). Складна та неоднорідна архітектоніка поезій пояснюється певною кризою творчої свідомості. Брюсов стверджував: «І ось настав час, день, коли йти тією ж дорогою, якою я йшов, нікуди... «Вінок» завершив мою поезію, надів на неї воістину «вінок». Творити далі в такому ж дусі – означало б повторюватися, переспівувати самого себе» [58, с. 63]. Книга побудована на контрастах та свідчить про пошуки поетом нових форм у вираженні ідейного змісту.

Рисами новаторства саме в архітектоніці поетичного твору характеризується поезія «Медея». Трагічний образ Медеї в свідомості автора стає поетичним вираженням ідеї помсти за свавільно знищене кохання й

приниження жіночої гідності. Умовно поезія поділяється на три частини, що знаходить своє підтвердження на рівні архітекtonіки. Схематично поліметричну структуру твору можна представити як Я4+Х4+Х4. В ідейній площині метричній схемі відповідає формула «ліричний герой + Медея + ліричний герой». Загалом «Медея» складається з 12 строф, з яких лише 5 – це слова ліричного героя, що співвідноситься з оповідачем. Решта – 7, що складає більшість, – це монолог головної героїні. На метричному рівні оповідний характер вступної частини підтверджується використанням Я4, що надає розповіді чіткості та певної об’єктивності:

<i>На позлащённой колеснице</i>	UU U' UU U' U
<i>Она свергает столу с плеч</i>	U' U' U' U'
<i>И над детьми, безумной жрицей,</i>	UU U' U' U' U
<i>Возносит изощренный меч [14, с. 178].</i>	U' UU U' U'

Трьохскладова анакруза в першому та третьому вірші посилює епічний характер першої строфи.

Ідейний та метричний перелом спостерігаємо в четвертій строфі. Епічна розповідь, характерна для перших трьох строф, змінюється катренами, що виводять на авансцену образ Медеї. Контраст посилюється зміною метричного малюнку поезії. Епічний Я4 різко протиставляється Х4, семантичне поле якого охоплює крайній ліризм і суб’єктивність. Тому не випадковим видається вибір Брюсовим хореїчного метра як засобу вираження сповнених трагізму слів Медеї:

<i>Я, дробя тела на части</i>	'U 'U 'U 'U
<i>И бросаю наземь их,</i>	UU 'U 'U '
<i>Весь позор последней страсти</i>	UU 'U 'U 'U
<i>Отрясаю с плеч моих [14, с. 179].</i>	UU 'U 'U '

Своєрідним апогеєм виступає 9-та строфа. Крик душі ліричної героїні яскраво проявляється за допомогою асонансу на [a]. В усій строфі [a] знаходиться у 8 сильних позиціях (54% всіх голосних).

Фінал поезії – це слова ліричного героя. Проте зміни метричного малюнку не спостерігається: Х4 продовжує виступати засобом метричної побудови в останніх двох строфах. Водночас на ідейно-тематичному рівні заключні строфи констатують факт помсти Медеї своїм кривдникам:

<i>Ка́ждый ша́г – пред ни́м [Язоном] гробни́ца,</i>	´У ´У ´У ´У
<i>Он лобза́ет кра́сный пра́х...</i>	УУ ´У ´У ´
<i>Но, как о́гненная пти́ца,</i>	УУ ´У УУ ´У
<i>Золота́я колесни́ца</i>	УУ ´У УУ ´У
<i>В д́ымно-рдя́ных облака́х [14, с. 180].</i>	´У ´У УУ ´

Ліричний герой, перебуваючи під сильним впливом пристрастного монологу Медеї, можливо, й несвідомо, проте змінює манеру оповіді, характерну для вступної частини. Завдяки Х4 на рівні метрики партія Медеї та партія оповідача умовно об'єднуються. Більше того, слова оповідача сприймаються як продовження слів ліричної героїні, адже розмежування відбувається лише графічно за допомогою знаків пунктуації. У фіналі відчутним є послаблення наративності, натомість поетичне мовлення характеризується крайньою знервованістю та напруженістю.

Заслуговує також на увагу такий елемент архітекtonіки строфи, як збільшення традиційного для всього твору катрену на один вірш. Вірш «*Но, как огненная птица*» був вкрай необхідним Брюсову, адже без цього порівняння образ «*золотої колісниці*» перетворювався лише на коштовну декорацію, втрачаючи семантичний ореол невідворотності помсти.

Автор залишається вірним традиційному міфічному сюжету про помсту Медеї. Як цього вимагають принципи побудови творів ліричного роду, суб'єктивне начало виходить на перший план. Проте цей суб'єктивізм «Медеї» простежується не лише на ідейно-тематичному рівні. Маємо право говорити про метричний «ліризм» і «суб'єктивізм» брюсовської поезії на рівні архітекtonіки.

Подібні закономірності архітектонічної побудови спостерігаємо в поезії «Тезей Ариадне». Структурно твір поділяється на дві частини. Брюсов поєднає в поезії монолог Тезея та слова оповідача. На метричному рівні словам міфічного героя відповідає Я4/5, словам оповідача – Х4.

Дослідник творчості Брюсова В. Дронов, аналізуючи книгу віршів «Stephanos», стверджує, що в поезії «Тезей Ариадне» яскраво представлена «тема вольової перемоги обов'язку над почуттями» [58, с. 87]:

<i>Довольно страсть путями правила,</i>	ʊ´ ʊ´ ʊ´ ʊ´ ʊʊ
<i>Я в дар богам несú еé.</i>	ʊ´ ʊ´ ʊ´ ʊ´
<i>Нам, как маяк, давно поставила</i>	ʊʊ ʊ´ ʊ´ ʊ´ ʊʊ
<i>Афина стрóгая – копье! [14, с. 181].</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ʊ´

Підтвердження думки Дронова щодо ідейного звучання поезії знаходимо в особливостях архітектоніки художнього твору. На відміну від пристрасних строф ліричної героїні «Медеї», метричним тлом для монологу Тезея виступає Я4/5, що помітно зменшує частку суб'єктивізму та експресії в поетичному мовленні. Чергування гіпердактилічних та окситонних рим надає творові рис епічності та посилює ідею перемоги обов'язку над почуттями на рівні архітектоніки першої частини твору.

Фінальні строфи поезії – своєрідний ліричний відступ у структурі «епічного» монологу Тезея – виступають контрастом до основної частини:

<i>И над вóдною моги́лой</i>	ʊʊ ´ʊ ʊʊ ´ʊ
<i>В óтчий кра́й, где жде́т Эге́й,</i>	´ʊ ´ʊ ´ʊ ´
<i>Ве́ют че́рные ветри́ла –</i>	´ʊ ´ʊ ʊʊ ´ʊ
<i>Кры́лья ве́стника скорбе́й [14, с. 182].</i>	´ʊ ´ʊ ʊʊ ´

В наступній умовній частині Брюсов, намагаючись зберегти баланс між лірикою та прозою, для метричного вираження слів оповідача обирає Х4, що дозволило повернути звучання поезії в ліричне русло. Останні два катрени є ключовими для розуміння ідейного змісту твору. Брюсов традиційно трактує історію повернення Тезея та Ариадни додому. Фінал поезії є очікувано

трагічним. Розмір Х4 в сукупності з образами «*водної могили*», «*чорних вітрил*» та «*бога в короні виноградній*» якнайкраще підходять для проголошення ідеї першовартості почуттів, пристрасті та емоцій над почуттям обов'язку.

Аналогічні поезіям «*Медея*» та «*Тезей и Ариадна*» прийоми «архітектонічного членування» спостерігаємо в сонаті «*Обряд ночі*». Перед нами постає АмЗ зупинки, Д2 перенесення оповіді, Х12 (4+4+4) видіння та Я6 фіналу.

Разом з тим в поетичних творах на історичну тематику митець прагне до епічності та об'єктивності оповіді. Серед творів, що побудовані за зразком ПК, заслуговує на увагу поезія «*Смерть Александра*» (Х8+Я4+Х8). Графічно та метрично виокремивши три частини, Брюсов проводить читача життєвим шляхом неординарної людини, відомого полководця Олександра Македонського. На тематичному рівні можливо виокремити три основні події – факт смерті Олександра (Х8), розповідь царя про свої звитяги (Я4), міжусобиці та боротьба за владу після смерті Олександра Македонського (Х8).

Перша та третя частини поезії сприймаються вкрай виразно завдяки контрасту між віршовим розміром та ідейним наповненням. Незважаючи на пісенний характер хореїчного розміру, вірші Х8 Брюсова завдяки своїй подовженості сприймаються як зразок високої лірики:

Та́йну за́мыслов вели́ких сме́рть ревни́во погребла́,

В про́шлом – я́ркость, в про́шлом – сла́ва, впереді́ – тумáн и мгла́

[14, с. 289].

|´У|´У|УУ|´У|´У|´У|УУ|´

|´У|´У|´У|´У|УУ|´У|´У|´

Дистих із цезурованим Х8 (на відміну від катрена Х4, що йому графічно відповідає), маючи графічну спорідненість із довгими розмірами – гекзаметром та олександрійським віршем, – створює своєрідний колорит,

надає поетичному мовленню ознак урочистості, помпезності та повною мірою відповідає задуму поета. В порівнянні з наступною частиною, що має ямбічну основу, вступна та завершальна частини є більш емоційно наповненими. Повторення впродовж усього твору сталих образів-символів (вогонь, дим, танець саламандр) у поєднанні із чітким ритмом вірша надають поетичному мовленню рис сугестії, таким чином немовби переносячи читача в епіцентр описуваних подій.

Брюсов чотири рази в різних строфах використовує сталу пару слів, що римуються, – «*танец саламандр*» та «*Александр*», проводячи своєрідні символічні паралелі. Образ саламандр доповнює, розширює образ Олександра, оскільки в західноєвропейській геральдиці саламандра була символом мужності та стійкості [24, с. 299]. Проте для поета-символіста такого зіставлення було мало.

Відомо, що саламандра – це міфічна істота, народжена у кратері вулкану, що втілює у собі субстанцію вогню. Брюсов поступово підводить читача до цього міфу, адже в усіх двовіршах появі «*танцю саламандр*» завжди передує «*пламя факелов*». Танець саламандр є метафоричним дублюванням спалахів вогню навколо смертного ложа Олександра. Надаючи особливої ваги образу вогню, автор акцентує увагу саме на його властивості до очищення. На семантичному рівні після «очищення» Олександр потрапляє до царства Харона, де постає вже не як великий цар-завойовник, а простий смертний з усіма своїми вадами та грішними вчинками. Разом зі зміною ідейного звучання відбувається зміна на рівні метрики – X8, що відповідав високому тону, змінюється Я4, більш приземленим та «прозаїчним»:

<i>И, встáв, безлікий Нéкто стрóго</i>	ʉ´ ʉ´ ʉ´ ʉ´ ʉ
<i>Гласíт: «Он мўж был мнóгих жéн.</i>	ʉ´ ʉ´ ʉ´ ʉ´
<i>Он нарека́лся сýном бóга.</i>	ʉʉ ʉ´ ʉ´ ʉ´ ʉ
<i>Им дрўг на пíре умерщвлéн [14, с. 289].</i>	ʉ´ ʉ´ ʉʉ ʉ´

Чіткий ямб трьох останніх віршів та повнота й завершеність речень на синтаксичному рівні перетворюють слова «*Некто*» у своєрідний вирок, який не може піддатися сумніву та оскарженню.

Завершення поезії – це слова ліричного героя, сповнені іронії щодо минулих «героїчних» вчинків царя. Використовуючи Х8 як метричне тло для шести двовіршів (до речі, розмір, що в першій частині створював ефект величності та помпезності), автор говорить про підступну боротьбу за владу після смерті Олександра. Такі закономірності архітектоніки твору підкреслюють думку про невипадковість вибору Брюсовим різних метричних схем у межах ПК та пошуки нових форм для опрацювання традиційних сюжетів. Аналогічні прийоми спостерігаємо також у ліричних творах Брюсова, що розкривають сучасні поету проблеми.

Серед творів цієї тематичної групи найбільш простою та переконливо мотивованою поліметричною формою характеризується лірична поема «Слава толпе», де різні види вірша отримали практично рольовий розподіл, хоча межі між ними різко не позначені. Умовно поезію можна поділити на дві частини, що написані вільним розміром: перша – Дв, друга – Амв. Поезія, створена Брюсовим незадовго до революції 1905, торкається проблеми ролі окремої людини в суспільних процесах. Назва твору настановлює на думку про утвердження ролі мас, а не окремих особистостей, у боротьбі за соціальні перетворення.

У поемі виділяються два тематичні центри, що виступають своєрідними окремими точками зору на події, – точка зору натовпу та точка зору ліричного героя. Цікаво, що дактиль виступає як метричне тло для передачі думок натовпу. Зауважимо, у Древній Греції дактилю приписували надзвичайні властивості, називаючи вірші, написані цим метром, «мовою богів» [78, с. 95]. Брюсов немовби «опускає» богів на землю та змушує їх перейматися людськими проблемами, найголовнішою з яких є проблема свободи:

<i>В пропасти улиц закінуты,</i>	´UU ´UU ´UU
<i>Городом взятые в плен,</i>	´UU ´UU ´
<i>Что мы мечтаем о Солнце потерянном!</i>	´UU ´UU ´UU ´UU
<i>Области Солнца задвинуты</i>	´UU ´UU ´UU
<i>Плитами комнатных стен [14, с. 207].</i>	´UU ´UU ´

Центральним образом поезії є образ титанів, які не бажали коритися волі олімпійських богів. Таким чином, Брюсов традиційно для себе повертає читача до міфічного сюжету і змушує проводити паралелі між титанами та людьми початку ХХ ст.:

<i>Окна кругом заколочены,</i>	´UU ´UU ´UU
<i>Двери давно замуровлены,</i>	´UU ´UU ´UU
<i>Сабли у стражи отточены, –</i>	´UU ´UU ´UU
<i>Сабли, вкусившие крови, –</i>	´UU ´UU ´U
<i>Все мы – в цепях! [14, с. 208].</i>	´UU ´

Людина, що в епоху Відродження була центром Всесвіту, в наступні віки була перетворена на в'язня через своє небажання коритися. Поет глибоко розуміє психологію натовпу та передбачає кровопролитні події перших десятиліть ХХ ст.. Разом з тим і на ідейному рівні (зміна точки зору), і на рівні архітекtonіки (зміна дактиля амфібрахієм) у структурі поеми простежується незначний, в порівнянні з попередніми поезіями, перелом. Брюсов не бажав змінювати метричний малюнок строфи, адже, використовуючи близький до Д вільний Ам (в античному віршуванні різниця була лише в тому, що в Ам була односкладова анакруза), поет продовжує співати дифірамб натовпу і стихійній силі, що покликана робити суспільні зміни:

<i>Но славлю и день ослепительный</i>	U´U U´U U´U U
<i>(В тысячах дней неизбежный),</i>	´U U´U U´U
<i>Когда среди крови, пожара и дыма,</i>	U´U U´U U´U U´U
<i>Неумолимо</i>	UUU ´U

Толпа́ возвыша́ет свой го́лос мятéжный, | 0 ́ 0 | 0 ́ 0 | 0 ́ 0 | 0 ́ 0 |
Властíteльный, | 0 ́ 0 | 0
В безúмши пьяных весéлий... [14, с. 209]. | 0 ́ 0 | 0 ́ 0 | 0 ́ 0 |

Брюсов графічно виділяє в строфі ключові епітети «*неумолимо*» та «*властительный*», наголошуючи на невідворотності дій натовпу і неможливості протидії цій силі.

Вільний метр та астрофічна побудова поеми якнайкраще передають хиткість і невизначеність настроїв ліричного героя, що безпосередньо репрезентує думки звичайних людей напередодні та під час політичних змагань початку ХХ ст.

Лірика українського поета-символіста М. Вороного, у порівнянні з творчою спадщиною В. Брюсова, тематично є менш різноманітною. Переважно це поезія, в якій віддзеркалено сучасне поетові життя, що безпосередньо відбивається на думках і переживаннях ліричного героя. Найкращими зразками Пк є поезії «Тіні», «Сонце заходить», «Плеяди», «Спомини», «Мрії-сни», «Скрипонька», «Fiat!», «Привид», «1925» тощо. Архітектоніка творів Вороного виступає додатковим засобом донесення ідейного змісту. В своїй структурі поезія групи Пк, як і лірика Брюсова, містить різні комбінації двоскладових і трьохскладових метрів, експериментуючи з якими Вороний досягнув додаткової виразності й емоційності.

Поезія «Тіні» характеризується мотивованою архітектонікою, що безпосередньо пов'язана з ідейним змістом твору. Тінь, будучи своєрідним відображенням предмета в тій самій площині, як образ в ліричному творі є глибоко символічною. У свідомості ліричного героя Вороного тінь репрезентує темне начало, неземне життя:

... Вели́ка бра́ма, важкі́ засóви, | 0 ́ | 0 ́ | 00 | ́ 0 | ́ 0 |
Гидкі́ потво́ри, злові́сні со́ви, | 0 ́ | 0 ́ | 00 | ́ 0 | ́ 0 |
Безме́жне по́ле і чо́рні кру́ки, | 0 ́ | 0 ́ | 00 | ́ 0 | ́ 0 |

До неба зняті в благанні рўки... [26, с. 35]. | ǂ' | ǂ' | ǂǂ | 'ǂ | 'ǂ |

Автор обмежується лише констатацією побаченого, його речення є мінімально повними, епітети – максимально лаконічними й експресивними, завдяки чому світ сприймається як темний відбиток у свідомості ліричного героя. Фольклорні образи «*безмежного поля*», «*чорних круків*», «*журних дзвонів*», «*недужого серця*» надають строфі додаткового ліризму.

Архітектонічну «тінь» відчуваємо і на метричному рівні. Дослідниця творчості Вороного В. Колкутіна стверджує, що основою віршу «Тіні» виступає «тонка вібраційна межа між несвідомістю та психологічними явищами, що не усвідомлюються людиною і підсвідомими психологічними процесами, а відбуваються за порогом свідомості» [83, с. 16]. Цей психологічний стан душі поета є близьким до брюсовського розуміння поняттям миті, миттєвості, а поєднання названих явищ виступає джерелом до розуміння твору. Своєрідною межею, цезурним центром у Вороного є нейтральна стопа пірихія, що розділяє п'ятистоповий вірш на дві частини по дві стопи і водночас проводить чітку та сталу межу між стопами хорей і ямба. Метрична невизначеність впливає на звучання поезії, зміщує ліричний струмінь в бік вагань та примарності сподівань ліричного героя на спокійне життя. Поет відчуває всі складності перехідної епохи, проте не може їх пояснити. Душевні коливання передаються на рівні метрики: «яmb – пірихій – хорей». Стопа пірихія виступає тією миттю, коли ліричний герой знаходить себе, знаходить душевний баланс, проте вже наступної секунди гармонія втрачається.

Вертикальна метрична тінь є наскрізним мегаобразом усього твору. У зв'язку з цим літературознавці називають «Тіні» Вороного монологом-маревом, створеним уявою поета під впливом асоціацій [83, с. 17]. Постійність присутності образу тіні зумовлює крайній песимізм ліричного героя, навіть незважаючи на той факт, що обов'язковою умовою існування тіні є наявність світла. У Вороного джерело світла відсутнє повністю, крізь

усю поезію лише «снуються *тіні*». Тому цілком очікуваним є мотив ілюзорності людського існування та приреченості в кінцівці твору:

<i>І плаче серце моє недуже –</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ´ʊ ´ʊ
<i>Йому так тяжко, йому байдуже,</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ´ʊ ´ʊ
<i>Чи то розумно, чи не розумно...</i>	ʊʊ ʊ´ ʊʊ ʊʊ ´ʊ
<i>Все йде - минає... Як сумно-сумно... [26, с. 35].</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ´ʊ ´ʊ

Останній вірш поезії звертає на себе увагу незвичайним синтаксичним рішенням Вороного. Фонетично пари слів «йде – минає» і «сумно-сумно» сприймаються як повтори, властиві зокрема й фольклорним творам, завданням яких є посилення виразності та підкреслення процесуальності буття. Проте при візуальному сприйнятті строфи спостерігається нетотожність розділових знаків, а саме тире та дефісу. Тому перше речення «*Все йде – минає*» є складним безсполучниковим, при чому друга частина конкретизує, семантично посилює першу. Вороний підкреслює, що все, що проходить перед очима ліричного героя, не просто відбивається в його свідомості. Ліричний герой розуміє плинність життя, тому «*все йде – [і зрештою] минає*». Частина «*Як сумно-сумно*» є простим односкладним реченням, в якому повтор виконує звичайну стилістичну функцію. Вірогідно, останній вірш поезії є ключовим у вираженні ідейного змісту твору, тому й вимагає виваженого інтонаційного прочитання. Непомітна на перший погляд відмінність у синтаксичній структурі речень лише підтверджує факт вкрай копіткої роботи Вороного над архітектонікою власних поезій.

Аналогічну метричну побудову спостерігаємо в поезії «Червоне коло блискуче, красне...». Невипадковість архітектонічної спорідненості творів (Я+Х) підтверджується спільним метаобразом тіней:

<i>Поволі, тихо зайшло за гори</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ´ʊ ´ʊ
<i>Червоне коло блискуче, красне...</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ´ʊ ´ʊ
<i>В душі зринають жалі-докори...</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ´ʊ ´ʊ
<i>Упали тіні – проміння гасне... [26, с. 133].</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ´ʊ ´ʊ

Образ тіні, що виступає протиставленням до образу сонця, для Вороного є символом приреченості, марності людських сподівань. На рівні архітекtonіки трагізм фінальної строфи посилюється синтаксично незавершеними реченнями та цезурою, що була факультативною в попередніх віршах. Додаткова пауза створює найстрашніший та психологічно найбільш важкий момент – мить перед вироком: «*Упали тіні – проміння гасне*».

Справедливість думки про розгляд поезій Вороного «Тіні» та «Червоне коло блискуче, красне...» як ПК творів із будовою Х+Я (а не як МК Я4цн1) підтверджується семантичним наповненням стоп. Так, у вірші «*Червоне коло блискуче, красне...*» стопі хорєя відповідають епітети «*блискуче, красне*», чие фольклорне походження видається вірогідним. У комплексі зі стопою хорєя кінець вірша характеризується наспівною інтонацією та ліризмом. Цим самим пояснюється й синтаксична незавершеність речень. Натомість початок кожного вірша – стопа ямба – це констатація факту побаченого, звідси епічність зачинової частини Вороного. Відсутність коми після слова «коло» вказує на синтаксичну неоднорідність епітетів «*червоне*», «*блискуче, красне*». Більше того, з огляду на «метричне» протиставлення, маємо право говорити про ідейне протиставлення цих епітетів.

Ще одним свідченням надзвичайної уваги поета до побудови власне ліричних творів є створення Вороним циклів. Поезія групи ПК «Сонце заходить...» (*aBВа Д4 + a П2*) завершує триптих «Весняні елегії». Вона є логічним закінченням двох попередніх поезій за своїм ідейним наповненням та особливостями архітекtonіки. В. Колкутіна, досліджуючи поетику ліричних циклів Вороного, головною рисою «Весняних елегій» називає глибоку індивідуалізацію та психологічний паралелізм: «стан жалю, самотності, туги, нудьги, скороминучості життя завдяки винятковому ліризму ідеалізується письменником і впливає на всі компоненти моделі і вірші циклу» [83, с. 20]. На метричному рівні криза внутрішнього світу

ліричного героя передається чотирьохстоповим дактилем зі схемою римування «aBВа». Вороний завдяки кільцевому римуванню створює ефект циклічності, ілюзії вічності сумних настроїв як конкретної поезії, так і циклу в цілому:

<i>Сóнце захóдить, цілу́ючи га́й,</i>	´UU ´UU ´UU ´
<i>Кві́ти кива́ють йому́ на добра́ніч,</i>	´UU ´UU ´UU ´U
<i>Шéпчуть, листóчки зрива́ючи на́ ніч:</i>	´UU ´UU ´UU ´U
<i>– Не покида́й, не покида́й... [26, с.41].</i>	UUU´ UUU´

Неоднозначним є тлумачення останнього вірша катрену, який має ознаки пеону – розміру, що традиційно використовувався в поетичних творах на честь богів, під час хорових співів та поклоніння природі. Дослідники творчості українського поета-символіста неодноразово вказували на реалізацію в його творчості світоглядних ідей німецької класичної філософії, зокрема песимістичного вчення А. Шопенгауера [168, с. 21]. Німецького філософа та українського символіста поєднували особливості розуміння взаємозв'язку людини та природи. Розмірковуючи про зв'язок людини та природи, А. Шопенгауер говорив: «природа, яка ніколи не бреше, а завжди відверта та щира ... говорить ось що: смерть або життя індивідуума нічого не варті» [168, с. 93]. Якщо пов'язати семантику пеона в поезії Вороного із хоровими співами та поклонінням природі, то варто зауважити, що автор, поєднуючи в поліметричній структурі дактиль і пеон, перш за все, урізноманітнивши ритм поезії, підсвідомо викликає в читача враження хорового танцю, що поєднує людину з природою, відкриває невідомі сторони буття.

Цікавою архітектонікою Пк відзначається поезія «Спомини». Поезія малює елегійний стан душі ліричного героя, викликаний спогляданням оточуючого світу та споминами минулого. Відсутність конкретної теми дає право стверджувати, що «Спомини» – це скоріш медитація. Ще сучасники поета відзначали надзвичайну мелодійність ліричного твору [83, с. 44], що

пов'язувалося насамперед із ритмікою і звуковим оформленням. Щодо експериментів Вороного з метричною побудовою, то поету вдалося поєднати в межах однієї поезії стопи ямба та хорєя. На відміну від поезії «Тіні», де поєднання різних метрів відбулося в межах одного вірша, в «Споминах» ямбом і хорєем написані різні вірші в межах однієї строфи:

<i>Сумеркові тóни...</i>	00 ´0 ´0
<i>Похорóнні дзвóни –</i>	00 ´0 ´0
<i>Дінь-дóн...</i>	0´
<i>Ні́би на екрані</i>	´0 00 ´0
<i>Образи в тумáні,</i>	´0 00 ´0
<i>Крізь со́н [26, с.82].</i>	0´

Стопи хорєя створюють своєрідний елегійний колорит, дуже близький до народнопісенного. Двоскладова анакруза в перших віршах, парне жіноче римування посилюють фольклорне начало. Автор особливого значення надавав стопі ямба, адже її виокремлення відбувається не лише на метричному рівні, а й графічно. Метричне тло ямба об'єднує в собі ключові слова поезії, що утворюють прозорий асоціативний ряд споминів ліричного героя: «*дінь-дон – крізь сон – німі – у тьмі – «вона» – з вікна – канон – дінь-дон*». Похоронний «*дінь-дон*» повертає героя споминами у минуле і змушує згадати «її». Ця ж імітація дзвону завершує та окільцьовує поезію, повертаючи на початок твору і змушує ліричного героя занурюватися в спомини знову і знову:

<i>Рúхи молитóвні,</i>	´0 00 ´0
<i>Пóгляди любóвні,</i>	´0 00 ´0
<i>Німі́...</i>	0´
<i>Крі́ла сні́жно-бі́лі...</i>	´0 ´0 ´0
<i>Хві́лі, сї́ні хві́лі</i>	´0 ´0 ´0
<i>У тьмі́ [26, с. 82].</i>	0´

Вороний надзвичайно вдало поєднав звукове та ритмічне оформлення,

кольорову гаму, динаміку та семантичне наповнення твору. Зміна білого, синього та чорного кольорів та насиченість твору епітетами є мотивованими та створюють динамічну картину споминів, що проходять у свідомості ліричного героя. Незважаючи на перебіг ритму, поезія сприймається гармонійно. Завдяки вдалому поєднанню ідейного змісту із виваженою архітектонікою Вороний створює один з кращих зразків сугестивної лірики в українській літературі.

Особливе місце епітета також відзначаємо в поезії Вороного «Мрії-сни», що за своєю архітектонічною побудовою (ПМС=X+Я) та ідейним наповненням (спомини – сни) є близькою до «Споминів»:

<i>Де ви, сні умріяні, чарами навіяні,</i>	´U ´U ´U U´ UU U´ UU
<i>Співи недоспівані –</i>	´U UU ´U U
<i>Колискові сні?</i>	UU ´U ´
<i>На шляху посіяні, бурями розвіяні,</i>	UU ´U ´U U´ UU U´ UU
<i>Ві, мої сподівані</i>	´U ´U ´U U
<i>Дітоньки весні [26, с. 83].</i>	´U UU ´

Вороний уникає класичної катренної побудови строфи, що візуально споріднює твір із фольклорними зразками. Епітет у постпозиції дає поету широкі можливості для точних внутрішніх та зовнішніх рим, завдяки чому поезія, по-перше, зв'язується в одне нерозривне ціле. По-друге, епітети «умріяні» – «навіяні» – «недоспівані» – «посіяні» – «розвіяні» – «сподівані», що входять до семантичного поля сну, створюють своєрідний градаційний ряд, який якнайкраще відображає крайній суб'єктивізм настроїв ліричного героя. Завдяки зверненню до пісенних форм народної творчості Вороному вдалося згенерувати настільки сильне джерело емоційності, що збої на метричному рівні є майже непомітними. Проте на рівні семантики стопи ямба («чарами навіяні» – «бурями розвіяні») у своєму протиставленні є ключовими для розуміння ідейного змісту всього твору. Вони вказують на постійний антагонізм, що був основою для доби романтизму і на що,

безперечно, опирався Вороний – гармонія внутрішнього світу та деструктивізм зовнішнього.

На нашу думку, Вороний свідомо художньо перенавантажує «Мрії-сни», перетворюючи поезію в один суцільний ліричний струмінь. Ідейний зміст знаходить своє яскраве підтвердження на рівні архітекtonіки, адже ключові слова поезії позначені метричним курсивом. Такі прийоми зближують лірику Вороного та Брюсова, демонструючи здобутки поетів в царині форми та доводячи важливість комплексного вивчення творів митців на рівні архітекtonіки.

Варто зупинитись на власне типологічному аспекті опису Пк. У відповідності з домінуючими особливостями метричного репертуару Вороного загалом, головним типом в системі його Пк є віршові структури, що не виходять за межі класичної метрики (10 творів, 269 віршів, 100%). Пк Брюсова в цьому аспекті займають посереднє місце, хоча відчувається їхнє тяжіння в сторону неklasичних розмірів. Так, Пк Брюсова, що поєднують класичні та неklasичні метри, зустрічаються в 14 творах, 2385 віршах (45,1% та 75,9%). Пк іншого типу – 17 і 756 відповідно (54,9% та 24,1). Таку нерівномірність розподілу можна пояснити різним віршовим об'ємом поетичних творів митців. У Вороного спостерігається схожий розподіл Кл і Нкл метрів у структурі ПК, якщо брати до уваги лише кількість творів – 60% та 40%. Якщо ж порівнювати кількість віршів, то тут спостерігаємо протилежну тенденцію із переважанням Пк – Кл. Для більшої наочності зведемо ці дані:

Таблиця 2.6

Розподіл класичних та неklasичних метрів у межах поліметричних композицій (%)

Автор	Тип композиції	Творів	Віршів
В. Брюсов	Пк – Кл	54,9	24,1

В. Брюсов	Пк – Кл, Нкл	45,1	75,9
М. Вороний	Пк – Кл	60	79,7
М. Вороний	Пк – Кл, Нкл	40	20,3

Пк у поетичній свідомості Брюсова та Вороного мали переважно експериментальний характер. Чільне місце в творчому доробку обох митців займає монометрія, в рамках якої формальні пошуки російського й українського поетів-символістів були дійсно широкими і різноманітними.

2.2. Монометричні композиції: система та підсистеми метрів

У цій частині дослідження весь матеріал поділяється відповідно до його метричної специфіки на дві основні групи: 1) силабо-тонічні метри, що репрезентують класичну форму вірша, та 2) некласичні метри (Нкл).

Можна зробити висновок, що очевидну перевагу і Брюсов, і Вороний віддавали силабо-тоніці. Якщо взяти до уваги всі аналізовані нами тексти Брюсова, то на долю хореїчних розмірів припадає 20,6% поезій, що становить 18% від загальної кількості віршів; на долю ямба – 45% та 45,7% відповідно; на долю трьохстопових розмірів – 18,6% творів та 13,9% віршів; і, насамкінець, на долю некласичних розмірів припадає 13,2% та 11,7%. До некласичних нами віднесено логаяд, дольник, тактовик, акцентний вірш, райошник.

У метричній системі Вороного ямб також відіграє головну, хоч не настільки пануючу, як у Брюсова, роль. Ямбом написано 63 твори (37,7%), що складають в сумі 1518 віршів (32,9%). Спостерігається явна тенденція до росту віршового коефіцієнту хорея в метриці Вороного: 40 (23,9%) поезій та 1342 (29,1%) віршів. Дактиль, амфібрахій та анапест в метричній системі українського поета дають більший відсоток в порівнянні з представником російського символізму – 46 (27,6%) та 1021 (22,3%) відповідно. Частку

некласичних розмірів складає всього 3 твори (1,8%), 65 віршів (1,4%), куди відносимо зразки райошного вірша.

Як бачимо з наведених нами статистичних даних, повіршово силаботонічні розміри Брюсова та Вороного займають 88,3% та 98,6% відповідно. Ці цифри дозволяють гіпотетично припустити, що доля некласичної метрики в Брюсова була достатньо близькою до загального показника епохи. За підрахунками дослідників, ямб, хорей, трьохстопові та некласичні розміри в російській поезії початку ХХ ст. співвідносяться як 50 : 20 : 15 : 15 [5, с. 78]. Очевидним є факт співпадання метричних показників Брюсова з показниками всього періоду. Натомість метрична система Вороного зазнає відчутного тяжіння в сторону хорейчних розмірів, що пов'язано, насамперед, з доволі сильними романтичними, зокрема фольклорними, традиціями української літературної поезії початку ХХ ст. Проте вже у 20-х роках в українській поезії відбувається ріст частки некласичних метрів завдяки зменшенню творів хорейного типу. За даними Н. Костенко, це співвідношення виглядає як 40 : 15 : 10 : 25 [87, с. 261]. На основі цього можемо говорити про перехідний характер метричної системи Вороного на шляху від неоромантизму до модернізму.

Серед метричних підсистем у Брюсова спостерігається безсумнівне панування рівностопових метрів – 75,3 % творів та 76,3% віршів усіх силаботонічних текстів. Різностопники широкого використання не отримали, хоча й репрезентовані значним різноманіттям форм. Тут переважають ямбічні та хорейчні різностопові метри. Цікаво, що на долю амфібрахія та анапеста припадає менше 1% таких творів.

У Вороного ж навпаки – співвідношення рівностопових та нерівностопових метрів є майже однаковим. Так, рівностопові метри займають 39,5% (38,1%) від загальної кількості. Серед різностопових, як і у Брюсова, перевага за ямбом і хореем (17,9%, 11,3% відповідно). Вкрай високим, в порівнянні із різностопниками Брюсова, є показник анапеста

(8,4%), що пояснюється активним пошуками Вороного в царині трьохстопових метрів.

Вільні розміри складають малий відсоток у метриці Брюсова та Вороного – менше 1%. Беручи до уваги те, що «російський вільний вірш – це перш за все вільний ямб» [128, с. 334], можна стверджувати про «традиційність» Брюсова, оскільки ямб дає найбільший відсоток усіх вільних метрів. У Брюсова це переважно невеликі за об'ємом твори, що виступають своєрідними перехідними формами між рівностоповими, різностоповими та вільними розмірами. Звідси ще однією особливістю метрики Брюсова є певний відхід від вільних розмірів у цілому.

Дещо іншу картину спостерігаємо у Вороного. Беззаперечним серед вільних метрів є панування хорєя (1,8% творів, 4,6% віршів). Значний ріст відсотку за віршами пояснюється семантичним тяжінням хорєя до жанру балади («Балада моря», «Срібний сон»). Ямб репрезентований творами невеликого об'єму, переважно творами інтимної лірики та медитаціями («В душі моїй не згас...», «Ти не моя!»).

Ще однією характерною рисою метрики Брюсова є низький показник коротких віршів (1, 2 стопи) та високий відсоток віршів середньої довжини (3–5 стоп). Так, у Брюсова серед класичних рівностопників до довгих розмірів слід віднести 22,4% творів (20,4% віршів) і лише 1,2% (1% віршів) – до коротких; більше половини текстів (51,7%) займають вірші середньої довжини. У Вороного це співвідношення зазнає зрушення в бік збільшення відсотку коротких метрів за рахунок зменшення середніх. Так, довгі метри складають 13,6 % текстів (8,7% віршів), короткі – 6% (5,4%); на долю середніх припадає 26,2% (29,5%). Можна припустити, що таке тяжіння до коротких метрів пов'язане з більшою інтимізацією та психологізмом лірики, тоді як Брюсов надавав перевагу довгим метрам для вираження своєї поетичної думки, що залишало більше простору для ритмічних та синтаксичних варіацій. Така стабільно висока увага до довгих метрів

говорить про «серйозність» віршів Брюсова. У Вороного ж переважає т. зв. «легка поезія». Серед коротких розмірів переважають ямбічні. Найбільш прозору смислову мотивацією архітекtonіки твору спостерігаємо в поезії «Вогні» (Я223), де тьмяне світло зірок на захмареному нічному небі передається також і метричними засобами.

Середня довжина творів Брюсова складає 22 вірші. У Вороного цей показник є вищим і дорівнює 26 віршам. Опираючись на фольклорну основу, Вороний часто надає твору додаткової епізації, тому він змушений бути більш багатослівним – як по горизонталі, так і по вертикалі.

2.2.1. Рівностопові метри

З урахуванням різноманітних модифікацій цезурованого вірша у метричному репертуарі Вороного знаходимо шістнадцять рівностопників, ще три (Ам4, Д4, Х4) зустрічаються в системі ПК. Для порівняння зауважимо, що в репертуарі Брюсова «тридцять шість видів класичних рівностопників» [128, с. 329], але при цьому потрібно зважати на перевагу російського поета в кількості віршових текстів.

Серед класичних рівностопників на першому місці в обох поетів знаходяться ямби, на другому – хорей. Сумарні частки рівностопових трьохскладовиків розподіляються приблизно в такій пропорції: 15,9 і 12 – у Брюсова та 7,2 і 4 – у Вороного.

Таблиця 2.7

Рівностопові силабо-тонічні метри (%)

Автор	Ямб		Хорей		Дактиль		Амфібрахій		Анапест		Разом	
	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів
Брюсов	40,4	47,4	19,0	16,9	6,2	4,3	5,6	4,8	4,1	2,9	75,3	76,3
Вороний	19,8	17,3	12,6	16,8	3,0	1,6	3,0	1,8	1,2	0,6	39,5	38,1

Сумарні показники свідчать про переважну композиційну строгість силабо-тонічних творів Брюсова. Ця система особливо контрастно виглядає в порівнянні з системою метрів Вороного, в якій значну частину займають нерівностопові нерегульовані конструкції.

Таблиця 2.8

Рівностопові метри В. Брюсова (%)

Стоповість	2		3		4		5		6		Більше		Разом	
	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів
Ямб	0,3	0,3	1,5	1,6	24,9	30,0	9,7	12,0	3,4	3,1	0,6	0,4	40,4	47,4
Хорей	–	–	1,6	1,4	12,8	11,6	2,7	2,5	0,8	0,6	1,1	0,8	19,0	16,9
Дактиль	0,3	0,3	2,9	2,0	2,2	1,5	0,5	0,4	0,2	0,1	0,1	<0,1	6,2	4,3
Амфібрахій	0,2	0,1	3,4	2,8	1,7	1,6	0,2	0,2	–	–	0,1	0,1	5,6	4,8
Анапест	0,4	0,3	2,5	1,8	0,9	0,6	0,3	0,2	–	–	–	–	4,1	2,9

Таблиця 2.9

Рівностопові метри М. Вороного (%)

Стоповість	2		3		4		5		6		Більше		Разом	
	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів
Ямб	–	–	1,8	3,5	7,8	6,6	6	4,7	4,2	2,6	–	–	19,8	17,3
Хорей	–	–	1,2	0,7	9,6	15,2	0,6	0,2	1,2	0,8	–	–	12,6	16,8
Дактиль	0,6	0,1	1,2	0,6	0,6	0,8	–	–	0,6	0,2	–	–	3,0	1,6
Амфібрахій	0,6	0,2	0,6	0,3	2,8	1,4	–	–	–	–	–	–	3,0	1,8
Анапест	–	–	–	–	0,6	0,4	0,6	0,2	–	–	–	–	1,2	0,6

Подальша деталізація системи рівностопових метрів Брюсова та Вороного дозволяє ще чіткіше побачити закономірності метрики російського та українського поетів-символістів. На першому місці серед рівностопників Брюсова – Я4, на другому та третьому – Х4 і Я5. Доволі високий показник для поезії ХХ ст. має Я6, що свідчить про деяку архаїчність класичної

роздуми ліричного героя про сенс людського буття. Структурна єдність сонета зумовлена ідейним змістом: існування двох вимірів, діалектично пов'язаних між собою. Якщо катрени – це світ теперішнього, то заключні терцети є відображенням світу минулого, без якого майбутнє неможливе:

Мне снітся прѳшлое. В видѣньях полусѳнных

Встаѣт забытый мѳр и днѣй, и слѳв, и лиц...

Есть мнѳго свѣтлых дѳм, погѳбших, погребѣнных... [14, с. 95].

| ʉ´ | ʉ´ | ʉʉ | ʉ´ | ʉʉ | ʉ´ | ʉ

| ʉ´ | ʉ´ | ʉ´ | ʉ´ | ʉ´ | ʉ´ |

| ʉ´ | ʉ´ | ʉ´ | ʉ´ | ʉʉ | ʉ´ | ʉ

Інтенсивна семантична насиченість строфи, обов'язкова цезура після третьої стопи споріднює поезію Брюсова з олександрійським віршем, який «вживався в поемах і трагедіях... в урочистих ліричних поезіях» [78, с. 15]. Тому сонет «Тени прошлого» сприймається як трагедійний монолог ліричного героя поеми.

Брюсовим були освоєні майже всі рівностопові розміри класичної силабо-тоніки. Проте поет продовжив розробляти деякі клаузульні та цезуровані різновиди, які до нього не знайшли значного поширення. Так, Брюсов написав Ам4 з наскрізними чоловічими клаузулами («В камышах»), Ан3 з наскрізними чоловічими клаузулами («С кометы»), Х3 із жіночими римами («Голос прошлого»), Х8 з чоловічими клаузулами («Первые встречи»), Х4 з гіпердактилічними закінченнями («Холод») тощо. На підрахунками М. Гаспарова, в класичній поезії майже не вживалися ямби і хорей довжиною більше шести стоп і дуже рідко вживалися трьоскладовики довжиною більше чотирьох стоп [36]. Для Брюсова ці ж розміри є надто привабливими.

Цікавим є той факт, що в ритміці ліричних творів Брюсова майже не спостерігається довільної варіації заповнення складових позицій у всіх розмірах. Це дозволило Андрію Белому в статті «Морфологія російського

чотирьохстопового ямба» говорити про ритмічну бідність поезій Брюсова. Під ритмічною бідністю дослідник розумів малочисельність та відносне одноманіття у відступах реального ритму віршів від абстрактної метричної схеми. Дозволимо собі не погодитися з цією точкою зору, опираючись на думку В. Жирмунського, який вважав, що різноманітність ритму ще не є художньою достоїнністю, а стає такою лише в співвідношенні із загальним завданням твору [63]. Для Брюсова характерним є велика чисельність чистих метричних віршів, тобто чистих ямбів та хореїв, а у віршах із «відступами» – відсутність наголосу переважно на третій стопі, наприклад:

<i>К встающим баиням Карфагена</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ʊ´ ʊ
<i>Нептуна гнёвом приведён,</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ʊ´
<i>Я в ўзах сла́достного плéна</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ʊ´ ʊ
<i>Дни проводил как дивный сон [14, с.52].</i>	ʊʊ ʊ´ ʊ´ ʊ´

Бідність ритмічних варіацій надає строфі урочистості, багатство наголосів та збільшення кількості слів (кожному слову відповідає наголос) впливає на лексичне насичення вірша.

У метриці Вороного чітко проявляються інші тенденції. Так, в українського поета перше місце серед рівностопників займає Х4 (9,6% і 15,2%), на другому та третьому – Я4 (7,8% і 6,6%), Я5(6% і 4,7%). Проте назвати Вороного поетом хореїчним не дозволяє сумарний показник окремих рівностопових метрів, адже ямбічні розміри займають майже 20% усього репертуару, тоді як хореїчні – лише 12,6%. Для порівняння наведемо сумарні показниками найуживаніших розмірів Вороного в українській літературі початку ХХ ст.: Х4 – 40,4 і 44,4, Я4 – 35,6 і 33, Я5 – 17,1 і 18,6 [87, с. 262]. Значні розбіжності у відсотках можна пояснити прагненням Вороного до експериментів, залучення максимальної кількості різноманітних метрів.

Через високий коефіцієнт метричного різноманіття випадки кількарязового використання Вороним більшості розмірів є одиничними. У

цьому ряді непопулярних для української літератури форм хотілося б виділити декілька цікавих, на наш погляд, експериментів.

Досить рідкісним явищем загалом в українському віршуванні є використання Я6 (7,9% в 10 – 20-ті рр., 3,3 – 80-ті рр.). У Вороного частка текстів Я6 складає 4,2%. Справедливою є думка І. Качуровського про генетичну спорідненість Я6 із класичними європейськими метрами, зокрема олександрійським віршем, а тому цей розмір якнайкраще в українській літературі підходить для перекладів творів високих жанрів. Як бачимо, у Вороного Я6 охоплює твори, що своєю тематикою торкаються проблеми життя та смерті («Мерці», «Memento mori!»), місця творчої особистості в житті суспільства («Палімсест», «В студії») тощо.

Сонет «В студії» Вороного ідейно перегукується з сонетом «К портрету Лейбница» Брюсова – звернення ліричного героя до портрета. Але смислові акценти у Вороного зміщені в бік інтимізації почуттів, виокреслення любовної тематики. Автор розширює традиційну кількість рим з п'яти до семи (aBaVcDDcEfEfGG Я6), що пов'язано з бажанням більш повно та різноманітно зобразити *«Інтимний спів душі кольорами постелі»* [26, с. 73]. Ліричний герой цілком покладається на ірраціональне, підсвідоме, символічне в своїх почуттях:

Не знаю, хто вона, та невідома панна, | u' | u' | u' | uu | u' | u' | u
Але душа моя співає їй: «Осінна!» | uu | u' | u' | u' | u' | u' | u
[26, с. 73].

Вороний архітектонічно не розбиває поезію на строфи, ніби «приховуючи» в цільності тексту змістові елементи сонета, а саме тезу, антитезу та синтез. Астрофічні особливості архітектоніки сонета дозволяють умовно поділити строфу на 2 катрени і 2 терцини (aBaV cDDc EfE fGG Я6) або 3 катрени і дистих (aBaV cDDc EfEf GG Я6). Перший варіант повною мірою відповідає вченню Брюсова про «синтетичну поезію» [28] та надає творові філософського звучання. Варіант із трьома катренами та дистихом є

англійською формою сонета, він має риси наративності й містить влучний висновок у фіналі. Вороний залишає право остаточного висновку за читачем, залежно від його індивідуальності, психологічних особливостей і рівня культури.

Завдяки 6-стоповому ямбу Брюсов та Вороний досягають уповільнення поетичного мовлення, концентрації уваги на лексичному матеріалі, деякої урочистості. Якщо у Брюсова сонети такого зразка – це твори на філософську тематику, то Вороний розмір 6-стопового ямба використовує в любовній ліриці.

Зовсім іншого спрямування та ідейного наповнення поезія Вороного «Мерці». Г. Вервес свого часу зазначав, що Вороний був одним із небагатьох поетів початку ХХ ст., хто «мав мужність з демократичних позицій тверезо оцінювати і «молодих», і «старих патріотів, «мерців», серця яких були холодними й до народу, і до уярмленої України» [21, с. 32]. Підзаголовок поезії «Дума на початку ХХ ст.» не стільки наштовхує на жанрову своєрідність літературного твору, скільки вказує на характеристику твору за метою висловлювання – це дума, роздум ліричного героя. Яб якнайкраще передає процес споглядання навколишньої дійсності (повтор ключового слова «мерці») та подальших роздумів:

Мерці́, мерці́... Навколо́, тут і там,

Куди́ не глянеш, скрізь самі́ ходячі трупи!

Нема́є ліку́ тім холодним мертвя́кам:

Вони́ клопо́чуться, згрома́джуютьс я в кúпи... [26, с. 35].

| ʊ́ | ʊ́ | ʊ́ | ʊ́ | ʊ́ |

| ʊ́ | ʊ́ | ʊ́ | ʊ́ | ʊ́ | ʊ́ | ʊ́ |

| ʊ́ | ʊ́ | ʊ́ | ʊ́ | ʊʊ | ʊ́ |

| ʊ́ | ʊ́ | ʊʊ | ʊ́ | ʊʊ | ʊ́ | ʊ́ |

Розмір Яб дозволяє Вороному помістити цілу синтагму в один вірш, уникаючи таким чином обриву речення та надаючи кожній думці логічної

завершеності. Поезія, що розпочинається курсивним Я5, далі не підтримує різностопності, всі наступні вірші є лише шестистоповими. Вороний свідомо відкидає в «Мерцях» традиційне чергування різностопового Я5/6, оскільки його завданням було змалювання «мертвого» світу з відсутністю будь-яких інерцій. Зокрема, цьому завданню також слугує наскрізний асиндетон. В іншому випадку чергування 5/6 сприймалося б як прояв якихось життєвих сил, здатних породити рух.

Причину фізичної та, головне, духовної смерті соціуму Вороний бачить в історичному ході подій, постійних національних міжусобицях та небажанні змінюватись через світоглядну обмеженість нації та відсутність еліти – лідерів, здатних повести за собою:

*Ти чуєш рэгит їх захриплих голосів,
Обридливу сварню, стогнання і прокльони?
Це все пережитки старіх-старіх часів –
Тисячолітні звичаї – забобони! [26, с. 35].*

ʼ	ʼ	ʼ	ʼ	ʼ	ʼ
ʼ	ʼ	ʼ	ʼ	ʼ	ʼ
ʼ	ʼ	ʼ	ʼ	ʼ	ʼ
ʼ	ʼ	ʼ	ʼ	ʼ	ʼ

Своєрідним звукописом характеризується перший вірш, в якому ефект захриплого через постійні суперечки голосу передається 19 приголосними звуками, з яких 12 – глухі. Ключовим у розумінні ідейного змісту поезії тут виступає останній вірш другої строфи, в якому метричний курсив, трьохскладова анакруза та відсутність постійної цезури після третьої стопи виокремлюють головну думку поезії на тлі монотонних роздумів ліричного героя.

Зовсім рідкісним розміром Д2 написана поезія Вороного «Присвята», що відкриває цикл «За брамою раю», який об'єднує поезії 1903 – 1910 рр. Весь цикл відбиває складні переживання поета, спровоковані розлученням

М.Вороного із дружиною В. Вербицькою. «Присвята» відкриває цикл, будучи водночас і самостійною поезією, і епіграфом. Особливістю твору є те, що метрична «короткість» Д2 безпосередньо впливає на об'єм поезії в цілому (два тривірші):

<i>Цвіту зів'ялому,</i>	´UU ´UU
<i>Лісту опалому,</i>	´UU ´UU
<i>Зіроньці згаслій моїй –</i>	´UU ´UU ´
<i>Серця самотнього,</i>	´UU ´UU
<i>Серця скорботного</i>	´UU ´UU
<i>Снів без надій... [26, с. 120].</i>	´UU ´

Незаперечним у цьому плані є наскрізний символізм чисел 2 та 3: дві стопи трьохскладового дактиля, дві строфи тривірша. Число два уособлює подружню пару; трійка – це класичний любовний трикутник, що руйнує сімейні зв'язки. Хтось третій зруйнував стосунки Вороного та Вербицької, одним із результатів чого стала поява циклу «За брамою раю». До речі, назва циклу є неоднозначною, адже не прочитавши всіх поезій, важко зрозуміти, з якої сторони цієї райської брами знаходиться і ліричний герой, і читач – всередині чи ззовні. Постійні вагання, сумніви, підозри, символічні переходи від «2» до «3» переповнюють душу ліричного героя, змушуючи його страждати. Цікаво, що добуток двійки та трійки дає шістку – «число союзу та рівноваги» [171, с. 61], поєднання чоловічого та жіночого начал, до якого постійно прагне ліричний герой «Присвяти».

Приховану присвяту знаходимо в такому елементі архітектоніки твору, як клаузули. Своєю звуковою будовою вони створюють прозорий семантичний ряд «*йому, йому, їй – його, його їй*». Тут маємо справу із горизонтальним символічним звукописом. Перша строфа – це потрійна присвята *йому*, іншому *йому* та *їй*. Проте весь трагізм драми ліричного героя міститься в заключній строфі – *вона* вже належить іншому, тому відбувається

конкретизація «його їй». Відсутність коми між займенниками є умовою для утворення семантики присвійного відмінка.

Таким чином Д2 виступив у Вороного засобом, який у поєднанні із символічним світосприйняттям автора допоміг якнайкраще передати комплекс душевних коливань ліричного героя.

До рідкісних коротких розмірів, що зустрічаємо у метричній системі Вороного, відносимо Ам2, яким написано поезію «Припавши до дзбана...». Твір, що є фінальною частиною циклу «Amogoso», написаний у дусі легкої поезії жартівливо-любовного характеру. Як і в поезії «Присвята», Вороний не переобтяжує твір великим об'ємом – усього два катрени.:

<i>Припáвши до дзбана</i>	ʊ ´ʊ ʊ ´ʊ
<i>Любóвних уті́х,</i>	ʊ ´ʊ ʊ ´
<i>Душá моя п'я́на</i>	ʊ ´ʊ ʊ ´ʊ
<i>Від пáхощів їх.</i>	ʊ ´ʊ ʊ ´

<i>Не смійся, кохáна,</i>	ʊ ´ʊ ʊ ´ʊ
<i>Смі́ятися грі́х –</i>	ʊ ´ʊ ʊ ´
<i>Изóльда Трiста́на</i>	ʊ ´ʊ ʊ ´ʊ
<i>Не бра́ла на смі́х [26, с. 119].</i>	ʊ ´ʊ ʊ ´

Вороний на рівні архітектоніки залишається вірним античним традиціям, адже дослівно «амфібрахій» означає «навколо, коротко» [78, с. 7]. Твір дійсно сприймається легко в дусі античної жартівливо-танцювальної лірики. Традиційні образи Трістана й Ізольди лише посилюють колорит античності. Проте якщо взяти до уваги рік написання поезії «Припавши до дзбана...» (1920), текст твору звучить не так грайливо та життєрадісно. На ритмічному рівні виділяється двовірш «*Не смійся, кохана, сміятися гріх*», що інтонаційно виокремлюється паузою на початку строфи та паузою після тире. В 20-х роках ХХ ст. слова про гріховну природу сміху сприймалися як вкрай важливе та актуальне застереження Вороного.

Рідкісним розміром метричної системи Вороного є ХЗ, яким написано лише одну поезію «Венера». Своєрідністю цього твору є поєднання фольклорного (наспівний мотив ХЗ) та символічного начал, що пов'язано, насамперед, з образом Венери. Подвійний характер твору знаходить своє відображення на рівні архітекtonіки. Загальновідомим фактом є те, що планета Венера в римлян асоціювалася з богинею краси та кохання. Саме в такій іпостасі постає вона перед ліричним героєм у першій строфі. Милування красою нічного неба, зачарування «*Втіхою-принадою Тиши потойбічної, Сяйвом чистоти*» є лейтмотивом восьмивірша. Фольклорна природа строфи, що проявляється окрім того через повні нестягнені форми епітетів («*зіронько вечірня*», «(ти) *вірная*»), є надзвичайно помітною.

Зміну розгортання тематичного плану поезії спостерігаємо в другій – заключній строфі. Тут вже немає місця милуванню та естетичним переживанням:

<i>Я до тебе змучені</i>	´U ´U ´U U
<i>Очі за порадою</i>	´U UU ´U U
<i>Обертáю з тугою,</i>	UU ´U ´U U
<i>Шлю свої жалі́.</i>	´U ´U ´
<i>Глянь, як, збаламучені</i>	´U ´U ´U U
<i>Підступами, зрадою,</i>	´U UU ´U U
<i>Гнуться під наругою</i>	´U UU ´U U
<i>Люди на землі!.. [26, с. 63].</i>	´U UU ´

Вороний демонструє соціальні негаразди та переживання ліричного героя, з ними пов'язані. Зміна наспівного тону строфи підсилюється різким зменшенням частки епітетів (у порівнянні з першою строфою – співвідношення 5:2). Відбуваються також зміни і в символічному значенні образу Венери. На перший план виходить первісне значення слова «Венера», що в перекладі з італійської означає «милість богів» [24, с. 88]. І дійсно,

ліричний герой звертається уже не до богині краси та любові – в його устах звучить заклик по божу милість.

Так, завдяки архітектоніці поезії Вороний розмежовує і протиставляє два тлумачення образу Венери, наголошуючи на первинному трактуванні. Засіб контрастного співставлення (минуле – сьогодення, естетичне – соціальне, вічне – тимчасове) є основним у розумінні ідейного змісту твору.

Довгим шестистоповим хореем з постійною цезурою після третьої стопи написано Вороним поезію «Лист панни», що відкриває підцикл «Листування» циклу «Гуморески». На думку дослідниці творчості Вороного В. Колкутіної, цикл несе «атрибути салонної поезії» [83, с. 45], адже його основу складають такі жанрові різновиди поетичних творів, як тріолети, епіграми, експромти тощо. Саме під кутом зору салонної поезії слід розглядати «Лист панни». Як цього вимагала традиція, Вороний використовує принцип рольової лірики, коли за особою автора стоїть не ліричний герой, а протилежна за статтю лірична героїня. Ця героїня у своєму листі зізнається у почуттях «поету славному, рицарю коханому», що в читача співвідноситься зі справжнім автором твору. Вороний веде дуже тонку гру, балансує на межі реального, свідомого та ірреального, підсвідомого:

Лічко помарніло в с'яйві діадéми,

На очіц'ях знáти слізоньок сліді...

Голівкі схиліли білі хризантéми...

Зглянься, мій коханий, – і прийди́, прийди́! [26, с. 97].

|´У|УУ|´У|´У|УУ|´У|

|УУ|´У|´У|´У|УУ|´

|УУ|´У|´У|´У|УУ|´У|

|´У|´У|´У|УУ|´У|´

Синтаксично незавершені речення, риторичні повтори, символічні деталі дзеркала, сліз, білих хризантем надають поезії рис сугестії. І в проблематиці, і у символіці, і в стилістиці твору відчувається незаперечний

вплив творчості Брюсова. Вірш та ритм поезії є довгим, тягучим, жіноча цезура в хорей чітко не позначена і майже не відчувається. Читання довгого вірша на одному вдосі вимагає певного зусилля, немовби автор навмисно в архітектоніці твору уникає того, що може спровокувати легкість читання та розуміння. Співставляючи це зі смисловим звучанням «Листа панни», можна зробити висновок про неоднозначність тлумачення Вороном теми кохання та посилення уваги поета до підсвідомої сторони особистості.

До рідкісних розмірів в українському віршуванні І. Качуровський зараховує ДЗ. У Вороного такий розмір зустрічається у двох поезіях – «Нічка на землю упала...» та «Серце музики спинилось...».

Окрім рідкісного розміру, в поезії «Нічка на землю упала...» звертає на себе увагу архітектоніка рими. Два восьмивірші Вороного містять лише жіночі рими та побудовані за схемою ABCDABCD. На перший погляд, дві строфи – це дві незалежні частини, розділені графічно багатокрапкою. Проте з ідейного боку в поезії виразно проступає два плани – реального світу та світу сновидінь:

<i>Нічка на зéмлю упáла</i>	´UU ´UU ´U
<i>Сінім, прозóрим серпáнком.</i>	´UU ´UU ´U
<i>Сúмом душіá опові́та,</i>	´UU ´UU ´U
<i>Стóмлені ві́ї примкnúла.</i>	´UU ´UU ´U
<i>Ті́хо... Вона́ задріма́ла,</i>	´UU ´UU ´U
<i>Щáстя ї́ї мрі́ється ра́нком...</i>	´UU ´UU ´U
<i>Бі́дна душіá сумові́та,</i>	´UU ´UU ´U
<i>Ні́би диті́на засну́ла.</i>	´UU ´UU ´U
.....	
<i>Ті́хо. Важко́ю ходо́ю</i>	´UU ´UU ´U
<i>Хто́сь обере́жно ступа́є.</i>	´UU ´UU ´U
<i>Хто́ се? чужі́й... незнайо́мий...</i>	´UU ´UU ´U
<i>Ста́в. Ані́ сло́ва, ні́ зву́ка...</i>	´UU ´UU ´U

<i>Тіні снуються юрб́ою...</i>	´UU ´UU ´U
<i>Хт́о́сь ніби ва́жко зітха́є...</i>	´UU ´UU ´U
<i>Кри́ла прот́ер Невідо́мий...</i>	´UU ´UU ´U
<i>Хт́о се? Ні сло́ва... О, му́ка!..</i> [26, с. 135].	´UU ´UU ´U

Прийом охопного римування забезпечує єдність строфи, змушує постійно повертатися до попередніх віршів, створює ефект нагнітання. Ліричний герой не одразу розуміє, де закінчується втома і починається сон. Його сон – це напружені картини переживань та пошуків себе у світі ілюзії. Цікавим прийомом Вороного є автономазія – співставлення в другій строфі субстантивованих пар прикметників, що римуються, – «*незнайомий*» та «*Невідомий*». Автор відмовляється від традиційного в таких випадках засобу метричного курсиву ідейно сильних слів. Зважаючи на написання другого слова з великої букви, можна говорити про додаткові акценти автора на цих близьких за значенням словах, проте антонімах у контексті поезії. Уві сні приходить не «незнайомий» (адже незнайомий – це той, про існування якого ми знаємо (на відміну від невідомого), а саме «Невідомий», який перетворюється на повноправного володаря сновидінь ліричного героя. Метрична будова, принцип римування та архітектоніка строфи в поєднанні з ідейним наповненням твору виступають одними з тих новаторських рішень Вороного, що допомагали виводити українську поезію на якісно новий етап розвитку.

На відміну від Брюсова, у творчості якого переважали ямбічні конструкції, жоден із описаних розмірів Вороного не можна назвати основою метричного репертуару українського поета-символіста. Це свідчить про метричну гнучкість поетичного таланту Вороного, його постійне прагнення уникати автоматизму під час роботи з віршем, переборювати стереотипи у вживанні віршових розмірів.

2.2.2. Нерівностопові метри

Статистичні дані, що репрезентують частку класичних нерівностопових, строфічно врегульованих метрів Брюсова та Вороного, представлені нами сумарно, в межах кожної з основних груп силаботонічного вірша

Таблиця 2.9

Нерівностопові строфічно врегульовані метри (%)

Автор	Ямб		Хорей		Дактиль		Амфібрахій		Анапест		Разом	
	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів	Творів	Віршів
Брюсов	2,7	2,3	1,5	1,1	1,3	1,6	0,8	0,5	<0,1	0,2	6,5	5,7
Вороний	17,9	15,6	11,3	12,3	6,0	4,9	6,0	5,9	8,4	7,5	49,7	46,1

Проаналізувавши показники, приходимо до висновку, що цей тип класичного вірша більшою мірою репрезентований у метричній системі українського поета-символіста. В сумарному співвідношенні з системою нерівностопових метрів Брюсова цей показник складає 49,7:6,5, що свідчить про набагато більшу активність Вороного у розробці нерівностопових метрів. Це, в першу чергу, пов'язуємо із національною традицією віршування (Т. Шевченко, І. Франко) та незаперечними зв'язками лірики поета із народнопісенною творчістю.

Найвищий показник частоти використання у Вороного і Брюсова дає нерівностоповий ямб (17,9% і 2,7 відповідно). На другому місці в українського поета – хорей (11,3). Показники трьохскладових метрів Вороного є майже однаковими і коливаються в межах 6–8,4%. У Брюсова друге місце посідають хорей та дактиль. Незважаючи на те, що в російського митця показники метричного репертуару є мінімальними, проте система в цілому вирізняється метричним різноманіттям із точки зору поєднання

нерівностопових віршів у межах строфи. Так, серед нерівностопових, строфічно врегульованих метрів Брюсова зустрічається 40 типологічних різновидів. При цьому половину з них займає ямб (20), за ними йдуть хорей (8), дактиль (5), амфібрахій та анапест (4 і 3). Така особливість ще раз підтверджує думку про ямбо-хореїчну домінанту в метричній системі Брюсова. Аналогічна домінанта простежується і в системі нерівностопових метрів Вороного. Строфічно врегульовані трьохскладовики в сумі дають близько 40% усіх типологічних різновидів (Д – 6 творів, Ам – 6, Ан – 7). Натомість за ямбом закріплено 17 різновидів, за хореем – 13.

Найбільш характерною для всіх розмірів моделлю поєднання нерівностопових віршів у Брюсова є традиційна строфа 4343. Вороний же навпаки частіше використовує різновиди такої моделі в хорей та амфібрахія, в інших випадках даючи доволі яскраві характеристики. Найбільш типовим за архітектонікою рим катреном, що властивий нерівностоповим метрам Брюсова, – це традиційний чотиривірш AbAb. У Вороного ж частіше зустрічаються п'яти-, шести-, семи-, восьмивірші. Система строф нерівностопових метрів українського символіста коливається в межах 2–9 віршів.

Твором з максимальною кількістю віршів у строфі є вступна поезія циклу «Елегії» М. Вороного. Елегійний триптих «Осокорі» (AAbCCbDDb X424444444) – має на меті налаштувати читача на відповідне філософське розуміння лірики. Вона містить усі ознаки, що об'єднують цикл в одне ціле, – нетрадиційна для елегій метрична система, виразна позиція ліричного героя, паралелізм та ідейне спрямування:

<i>Мов зібра́лися юрбою</i>	00 ´0 00 ´0
<i>Наді мно́ю</i>	00 ´0
<i>І шумля́ть осокори́...</i>	00 ´0 00 ´
<i>До́вгі ві́три розго́ртають,</i>	´0 ´0 00 ´0
<i>Ті́хо-ті́хо колиха́ють</i>	´0 ´0 00 ´0

<i>Буйні голови старі</i>	´У ´У УУ ´
<i>І зітхають сумовіто</i>	УУ ´У УУ ´У
<i>Та немів крізь сон сердіто</i>	УУ ´У ´У ´У
<i>Гомонять чуприндарі... [26, с. 37].</i>	УУ ´У УУ ´

Вороний у поезії не використовує елегійного дистиха. Проте цей дистих, як і в Брюсова, проявляється на рівні архітекtonіки: вірші АА, СС, DD утворюють смислову та архітекtonічну єдність, поєднуючись між собою віршем *b*. Третій, шостий, дев'ятий вірші (bbb) за своїми метричними особливостями є майже тотожними. Присутність першої наголошеної стопи в шостому вірші поряд з першою стопою пірихія в третьому та дев'ятому пояснюється лексичним наповненням епітета «*буйні голови*», що за своєю суттю не може бути нейтральним. Використання різностопового хорею, насиченість строфи стопою пірихія роблять звучання твору неоднорідним, споріднюють поетичне мовлення із розмовним.

Ще одним прикладом вдалого використання Вороним потенцій різностопових метрів є поезія «Хмари» (AbAbСССЬ Д32333332), в якій складна архітекtonіка виступає засобом вираження національної проблематики та громадянських мотивів:

<i>Сунуться, сунуться хма́ри</i>	´УУ ´УУ ´У
<i>Те́мні, бру́дні,</i>	´УУ ´
<i>На́че злих фу́рій ота́ри,</i>	´УУ ´УУ ´У
<i>Мо́в ті приви́ддя страши́ні.</i>	´УУ ´УУ ´
<i>Ви́тер гуде́-завива́є,</i>	´УУ ´УУ ´У
<i>Гі́лля зеле́не лама́є,</i>	´УУ ´УУ ´У
<i>Цві́т молоді́й обрива́є –</i>	´УУ ´УУ ´У
<i>Цві́т навесні́! [26, с. 39].</i>	´УУ ´

Метрична модифікація та римування зумовлюють втрату цілісності змісту. На перший план виступають наголошені слова («слова-зірки» [106, с. 7]), що несуть ідейне навантаження, передають підсвідомі

миттеві пориви, враження. Цілісність строфи досягається чітким однотипним зачином кожного вірша. Ритмічний єдинопочаток (—'UU) виконує функцію римування початкових слів, перетворюючи вірші з перехресним та кільцевим римуванням у однотипні дистихи. Архітектоніка початкового парного, кінцевого перехресного та кільцевого римування забезпечує ідейну та структурну єдність поезії.

Немає сумніву, що експерименти Вороного зі строфами, кількість віршів в яких перевищувало традиційні чотири, в межах окремих поезій несуть додаткове жанрове забарвлення. Одним із таким творів є «Балада козацька».

Вороний був добре обізнаний із західноєвропейською баладною традицією. Автор «Балади козацької» вкладає «сторінки народної історії з її трагедіями» [125, с. 175] в дев'ять секстин. Модифікувавши форму, Вороний залишається вірним обов'язковому осібному рефрену в кінці балади. Якщо у попередніх восьми строфах переважає епічний мотив, то заключна секстина – відхід від епіки до лірики народнопісенних образів та фольклорного паралелізму.

Неоднозначним видається тлумачення архітектоніки рими: AABCCB DDEFFE GGHIIH JJKLLK MMNOON PPEQQE RRSTTS UUVWWV XXEYYE. Однакова рима зустрічається лише в трьох секстинах, які є ключовими для розкриття ідейного змісту балади. Розуміння трагедії ліричного героя через особистісний внутрішній конфлікт є повним, навіть якщо відкинути решту строф:

В задумі глибокій

|U —U|U —U|

Сидить каро́кий,

|U —U|U —U|

*Нічо́го не чує, **не ба́че,***

|U —U|U —U|U —U|

А мо́ре плеско́че,

|U —U|U —U|

А мо́ре клеко́че,

|U —U|U —U|

*Мов т́ихо-тихе́сенько **плáче.***

|U —U|U —U|U —U|

...
І ста́в зажури́вся, | 0 - 0 | 0 - 0 |
Аж ве́сь похили́вся | 0 - 0 | 0 - 0 |
*Коза́к скам'яні́лий **ненáче.*** | 0 - 0 | 0 - 0 | 0 - 0 |
А мо́ре плеско́че, | 0 - 0 | 0 - 0 |
А мо́ре бурхо́че | 0 - 0 | 0 - 0 |
*Та ні́би зітха́є та **пла́че.*** | 0 - 0 | 0 - 0 | 0 - 0 |

...
З-за хма́р височéнько | 0 - 0 | 0 - 0 |
Пливе́ місячéнько | 0 - 0 | 0 - 0 |
*І си́пле промі́ння **тремтя́че...*** | 0 - 0 | 0 - 0 | 0 - 0 |
А мо́ре плеско́че, | 0 - 0 | 0 - 0 |
Мов ви́мовить хо́че, | 0 - 0 | 0 - 0 |
*Та тільки тихéсенько **пла́че*** | 0 - 0 | 0 - 0 | 0 - 0 |

[26, с. 53-54].

Архітектоніка трьох строф відповідає канонічній формі балади: дванадцять віршів (6+6) та рефрен з римою, що повторюється. Графічне виокремлення (абзац) віршів з однаковою римою привертає увагу до кінцевих лексем. Семантика рими найповніше відповідає пафосу викладу («похмурість... страхи і повсякчасна присутність смерті» [151, с. 12]), драматизмові та напруженості баладного конфлікту.

Приєм звукопису Вороний використовує у «Козацькій баладі», що виконує чітку семантичну функцію:

Оди́н - самото́ю | 0 - 0 | 0 - 0 |
Сиди́ть над водо́ю | 0 - 0 | 0 - 0 |
На березі си́нього мо́ря | 0 - 0 | 0 - 0 | 0 - 0 |
Козак чернобрíвий, | 0 - 0 | 0 - 0 |
Сумни́й, мовчазли́вий | 0 - 0 | 0 - 0 |

Від туги тяжкої та гóря [26, с. 53]. | ǫ ǫ | ǫ ǫ | ǫ ǫ |

Асонанси на [o] та [u] в першій строфі балади Вороного слугують посиленню фонічного тла морського шуму й гулу. Художні особливості початкових віршів підкреслюють паралелізм «ліричний герой – природа». Море є «фонічно неспокійним», хоча жодна лексична одиниця на це не вказує. Підтвердження неспокою знаходимо в наступних строфах балади («*море плескоче*», «*море клекоче*», «*море бурхоче*», «у *вир* поглядає», «*холодній хвилі*» тощо).

Однією із суттєвих ознак творів баладного жанру є напруженість викладу, «гарячкова драматичність оповіді» [78, с. 20], «значне місце в них посідає діалог» [78, с. 11]. Проте в баладних творах Вороного діалогічне мовлення слугує не лише засобом створення драматичного конфлікту, а й – розкриття ідейно-тематичного змісту. Ліричний герой балад залишається на самоті та перебуває в пошуках спілкування та психологічної допомоги ззовні. Вороний залишає героя «Козацької балади» наодинці. Монолог у структурі балади займає чотири строфи всього тексту. Звернення до морської стихії («*Ой, мореньку ж, море, Розваж моє горе!..*» [26, с. 54]) є риторичним.

Вороний, як і Брюсов, слідував баладному канону, відповідно до якого кількість складів у вірші відповідає кількості віршів у строфі. Кількість складів у баладному вірші Вороного є постійною – шість та дев'ять. Число «6» за своєю символікою є позначенням гармонії та рівноваги; це символ людської душі [171, с. 61]. Шестискладові перший, другий, четвертий, п'ятий вірші зумовлюють використання секстини. Кількість строф, що відповідає цифрі «9», символізує силу, енергію, руйнування та війну [171, с. 76]. Вороний архітектонічно протиставив гармонію людської душі («6» складів та «6» віршів) та деструктивні сили («9» складів та «9» строф). Результатом цієї боротьби стало наближення фізичної загибелі ліричного героя через душевну драму.

У метричному розмірі секстини Вороний відійшов від традиційного для балади ямба. Він використав двох- та трьохстоповий амфібрахій (ААВССВ Ам23), що «великого розвитку набув ... у поезії російських символістів» [78, с. 27], проте для української версифікації був досить рідкісним. Взагалі секстина, побудована на трискладових стопах та тернарному римуванні, є рідкісним явищем версифікації [98, с. 628]. Майстерність Вороного відчутна в метричній досконалості строфи та доборі лексичного матеріалу. В «Козацькій баладі» відсутні метрично та фонічно слабкі місця. Вороний жодного разу в 54 віршах не використовує стопи пірихію, унеможливаючи вторинну хвилю ритму. Відсутність вторинної хвилі підсилює ідейний зміст балади: море зовсім не реагує на страждання ліричного героя. Метр амфібрахію переважно з жіночими клаузулами («уся середньовічна... й ренесансова... поезія знає лише один тип рими – жіночу» [76, с. 45]) генологічно та типологічно наближає баладу Вороного до канонічних зразків.

У поезії «Соловейко» (аабссб Я43) формою для вираження ідейного змісту – проголошення ролі та місця поета в житті суспільства – Вороний обирає різностоповий ямб (розмір, який досить часто використовується в громадянській ліриці) з римуванням лише чоловічих стоп, що підсилює ідейне навантаження твору. Римування «аабссб» графічно переплітає паралельні площини – світ природи (аа, сс) та світ людини (bb):

<i>Віта́й, бажáний гóстю мій!</i>	ʘ´ ʘ´ ʘ´ ʘ´
<i>Але, на жáль, спі́в лю́бий твій –</i>	ʘʘ ʘ´ ʘ´ ʘ´
<i>Це пі́сня не моя́.</i>	ʘ´ ʘʘ ʘ´
<i>Бо зві́к ти о́чі закривáть,</i>	ʘ´ ʘ´ ʘʘ ʘ´
<i>Коли почне́ш пісе́нь співа́ть, –</i>	ʘʘ ʘ´ ʘ´ ʘ´
<i>Цьогó не вмію́ я... [26, с. 40-41].</i>	ʘ´ ʘ´ ʘ´

Із точки зору архітектонічних особливостей, виразно виділяються два рівні твору: 4-стоповий ямб – це звернення до «бажаного гостя»; 3-стоповий

ямб – рефлексії ліричного героя.

Разом із цим у поезії спостерігаємо ще один архітектонічний експеримент – у поезію «Соловейко», написану секстинами, Вороний «вращує» катрен з римуванням «аааа», яке характерне для фольклорної лірики переважно легкого, безтурботного звучання:

<i>Прийшла весна, прийшла красна,</i>	ʊ´ ʊ´ ʊ´ ʊ´
<i>Розкішна, люба, чарівна!</i>	ʊ´ ʊ´ ʊʊ ʊ´
<i>Тепло і світ несé вона.</i>	ʊ´ ʊ´ ʊ´ ʊ´
<i>Розбуджує від сна! [26, с. 40].</i>	ʊ´ ʊʊ ʊ´

Монорим виступає контрастним тлом для зображення подій громадського життя. Водночас контраст посилює переживання ліричного героя.

Модифікації 5-стопового ямба спостерігаємо в поезії «Нудьга гнітить...» (АвАв Я5552):

<i>Я віпив чашу мўки і страждання,</i>	ʊ´ ʊ´ ʊ´ ʊʊ ʊ´ ʊ
<i>Велику чашу, спóвнену уцёрть,</i>	ʊ´ ʊ´ ʊ´ ʊʊ ʊ´
<i>І вже тепёр мені нема вагання:</i>	ʊʊ ʊ´ ʊ´ ʊ´ ʊ´ ʊ
<i>Життя чи смёрть! [26, с. 46].</i>	ʊ´ ʊ´

Двохстоповий ямб забезпечує надзвичайну концентрацію думки в кінці кожної строфи, актуалізує ідейний зміст: втрата надії, сенсу життя, розчарування в мріях та усвідомлення нездійсненності бажань. Двохстоповий ямб на тлі звичного п'ятистопового ямба всієї поезії немовби обриває роздуми ліричного героя і, зважаючи на назву твору та алюзії з Сократовою чашею, робить вибір між життям та смертю очевидним.

Дуже часто різностопові метри виступають засобом створення сугестивної лірики. Так, одним з кращих зразків творів сугестивного характеру є поезія «Вечірні акорди» (аааа Я42), що побудована Вороним не стільки на логічних предметно-понятійних зв'язках, скільки на асоціативному поєднанні смислових та інтонаційних відтінків:

<i>Сховався в морі сонця диск,</i>	ǁ´ ǁ´ ǁ´ ǁ´
<i>Огнєнний диск,</i>	ǁ´ ǁ´
<i>І в небо кїдає свій блиск –</i>	ǁ´ ǁ´ ǁǁ ǁ´
<i>Кривавий блиск</i> [26, с. 47].	ǁ´ ǁ´

Монорим з чоловічими клаузулами безпосередньо впливає на читача та робить завершальний акорд циклу. Повтор лексеми з додаванням до неї яскравого епітета споріднює елегійну поезію М. Вороного та В. Брюсова.

Спільним для обох поетів є те, що оволодіння віршовими формами у кожного з метрів мало екстенсивний характер; ціленаправленне розширення метричної палітри відбувалося в обох головним чином за рахунок силаботоніки. Досягнувши в цьому напрямку справжньої технічної майстерності, Брюсов та Вороний звертаються до опанування некласичних метрів.

2.3. Некласичні метри

Аналізуючи систему некласичних метрів Брюсова та Вороного, потрібно зауважити, що проблема типології некласичних розмірів отримала серйозну теоретичну базу для своєї розробки відносно недавно. Маємо на увазі дослідження українських віршознавців Б. Бунчука [17], Н. Костенко [87], Г. Сидоренко [138] та ін. Незважаючи на безсумнівні успіхи в цій площині, проблема типології некласичних метрів знаходиться досить далеко від всестороннього вивчення, а головне – однозначного трактування. Найгрунтовніше вивченими можна назвати такі некласичні метри, як дольник і тактовик. Найменш дослідженими є акцентний вірш, логаед і свобідне віршування.

З огляду на вищевказані чинники під час аналізу системи некласичних метрів Брюсова й Вороного будемо опиратися на класифікацію, свого часу запропоновану П. Руднєвим [129]. Також керуватимемося традиційними принципами визначення некласичних метрів, що були закладені в роботах І. Качуровського [75], О. Квятковського [78], Г. Сидоренко [138] та ін.

Аналіз метричної системи російського та українського поетів дозволяє зробити висновок про різну частку неklasичних метрів у творчому доробку митців. У Брюсова цей показник складає 13%, при чому панівне місце тут посідає дольник (24,3%), далі – логед (12,2), тактовик (7,8), акцентний вірш (5,7). Система неklasичних метрів Вороного дає іншу картину. В українського поета-символіста зовсім не представлені дольник, тактовик та акцентний вірш, натомість знаходимо три твори (2%), які можна вважати поезією райошного типу. Для порівняння – у Брюсова райошник не є вживаним метром, частка його складає близько 3%.

Дослідниця українського віршування ХХ ст. Н. Костенко виділяє у ліриці Вороного десять творів, що презентують зразки неklasичної метрики. Проте сюди Н. Костенко [87] зараховує різноманітні складовики пісенного характеру, які розглядалися нами як аналоги ямбо-хореїчних метрів, та ПК, які є об'єктом дослідження у розділі про ПМК. Справа тут не стільки у недосконалості та дискусійності теоретичної бази, скільки у різних підходах до аналізу того чи іншого явища.

Добре відомо, що Брюсов був одним із поетів початку ХХ ст., завдяки яким дольник, по-перше, був закріплений як літературознавчий термін [79, с. 107], а по-друге, вийшов зі стадії експериментів на якісно новий рівень активного ужитку та став однією із характерних рис поезії срібного віку. С. Кормілов вважає, що «закінчуючи версифікаційну традицію ХІХ ст., Брюсов бачив «свободу» вірша в вільній трьохскладово-дольниковій конструкції» [86, с. 67]. Зрештою, *дольники* Брюсова дають 10 типологічних різновидів. В цій системі вагоме місце займають групи Дк 4242 («Вечерова песня»), Дк 4343 («Мы»), Дк 4442 («Продажная»), Дк 2323224 («Демоны пыли») та ін.

Поезія «Вечерова песня», що входить до циклу «Жизни мгновения» зрілого Брюсова, малює емоційний стан ліричного героя, на якого нахлинули спогади, пов'язані з приходом весни:

<i>Предвесеннею све́жестю дýшитъся вольно,</i>	2-2-2-2-1
<i>Стёрлись годá,</i>	0-2
<i>И кáжется сёрдцу, невольно, безбóльно:</i>	1-2-2-2-1
<i>Всё – как тогдá!</i> [14, с. 279].	0-2

Незвичним ходом Брюсова є використання метру, нетрадиційного для пісні, яка відповідно до жанрових канонів найчастіше опирається на хорей. Дольник, за задумом автора, якнайкраще підходив для передачі тих миттєвостей життя, які постають в пам'яті ліричного героя. Ці спогади-миттєвості є неповними, строкатими, постійно змінними, що знаходить своє відображення на метричному рівні твору. Проте дольник Брюсова має трьохскладову основу анапеста, що частково компенсує розмовний характер некласичного метру в бік наспівності. З іншого боку, архітектоніка строфи за схемою 4242 нагадує та безпосередньо сприймається як партія заспівувача та партія хору, що знаходить своє підтвердження у графічній побудові твору. Додактова ліризація та стилізація під фольклорні зразки відбувається за рахунок насиченості епітетами в постпозиції («дали синие», «сумрак голубоватый», «я молодой, одинокий» тощо). Через поєднання традиційних образів, ліризму та некласичного метра дольника «Вечеровая песня» сприймається як твір по-справжньому новаторський.

Ще одним тематичним пластом, в межах якого Брюсов активно культивує дольник, є громадянська лірика, в якій цей метр найкраще передає внутрішній стан оратора. На відміну від «Вечеровой песни», поезія «Мы» витримана цілком у дусі декламаційної лірики, що покликана переконати слухача та створити відповідний емоційний стан:

<i>Рáдуйтесь, брáтья, вёрным побéдам!</i>	0-2-1-2-1
<i>Смотрíte на дáль с вышиньí!</i>	1-1-2
<i>Нам чýждо сомнёнье, нам трéпет невéдом, –</i>	1-2-2-2-1
<i>Мы – грéбень встаю́щей волньí</i> [14, с. 102].	1-2-2

Графічні відступи Брюсова в парних віршах строфи підкреслюють постійні збої ритму в мовленні декламатора. Зважаючи на рік написання поезії – 1899, стають цілком зрозумілими сподівання та настрої ліричного героя на швидкі зміни на переломі століть, коли історична хвиля мусить винести його на авансцену подій. Цікаво, що Брюсов повернеться до цієї ж теми в однойменній поезії 1917 року, в якій звучить об'єктивна оцінка подій початку століття та розчарувань, з ними пов'язаних:

<i>Мы исчеза́ем... На́с поглоща́ет</i>	0–2–1–2–1
<i>Волна́ друго́я, чтоб ми́г блестя́ет,</i>	1–1–2–1
<i>И со́лнце зыби́ позлаща́ет</i>	1–2–2–1
<i>Волн, при́ходящих у́мереть.</i>	1–1–1–1
<i>Я – ка́пля в мо́ре! Наза́д отру́нут,</i>	1–1–1–1–1
<i>Кружу́сь в просто́ре, – но́ не исче́з.</i>	1–1–1–2
<i>И бу́ду бу́рей сно́ва вски́нут</i>	1–1–1–1
<i>Под ве́чным куполо́м небе́с! [14, с. 373].</i>	1–1–1–1

Очевидна зміна ідейних акцентів відбувається одночасно зі зміною метричної основи. Всеохопне «Ми», що перебувало на гребені хвилі на самому початку ХХ ст., перетворюється на «Я», що виступає лише краплею в буремному морі. Емоційний дольник поступається місцем чіткому тверезому ямба; графічні відступи в строфах мають також інший характер: якщо в першій поезії вони передавали емоційні коливання ліричного героя, то в другій – це лише зміна точки зору. В останніх двох віршах Брюсов залишається оптимістом. Ліричний герой знову починає сліпо вірити в позитивні зміни, що, на його думку, будуть принесені подіями 1917 року.

Тактовик як вид некласичного вірша у Брюсова не репрезентований широким типологічним різноманіттям. Майже всі тактовики російського поета-символіста є або ж імітацію билинного вірша («Сказание о разбойнике»), або є цілком оригінальними літературними творами на сучасну

автору тематику. Сюди ж відносимо поезію «Все дни – друг на друга похожи», яка демонструє, як встановив М.Гаспаров [39], доволі рідкісну для східнослов'янської поезії форму тактовика з інтервалом 0–1–2 склади:

<i>Все дни – друг на друга похожи:</i>	1–0–1–2–1
<i>Как муравьи – одинаково серы.</i>	0–2–2–2–1
<i>Работай, чти старших, чти голос божий.</i>	1–1–0–1–0–1–1
<i>Завяжи узел – труда, почтенья, веры</i>	2–0–1–2–1–1

[16, с. 488].

Поезія була частиною циклу «Китайские стихи», що увійшли до незакінченої Брюсовим книги «Сны человечества». Своєрідність архітекτονіки твору пояснюється не стільки ідейним змістом твору (хоча вплив східної філософії є очевидним), скільки задумом російського митця «представити всі форми як приклади лірики у всіх народів у всі часи» [16, с. 817] та запозичити манеру та техніку віршування поетів світу. Тому тактовик Брюсова несе риси переважно експериментаторства. Своє почесне місце цей некласичний метр посяде в наступне десятиліття у творчості молодих символістів.

Якщо розуміти під *акцентним віршем* рівноударний або нерівноударний строфічно врегульований вірш з будь-якою довжиною анакрузи та міжктовим інтервалом, то в метриці Брюсова можна зустріти 8 творів (188 віршів) акцентного чотирьохударного вірша: «Звено в цепь», «Инкогнито», «Мы и те», «Искушение гибели», «Сегодня», «Ночь с привидениями», «Дачный бред». Переважно це твори, що відносяться до останнього етапу творчості лідера російського символізму (збірка «Миг», 1920–1921 рр.). Щодо акцентних характеристик, то всі тексти володіють чіткою домінантою чотирьохударності:

*Порой любовь приходит инкогнито,
В платье простом и немного старомодном.
Тогда её не узнаёт никто.*

С нѣй болтают небрежно и слишком свободно.

...

Но если ты сразу разгадаешь инкогнито,

По тайным признакам поймешь, где богиня, –

в праведном ужасе будь тверд, не дрогни, не то

Стрелá отравленная есть у ее сына [16, с. 452-453].

Анакруза та міжударні інтервали варіюються достатньо вільно. Анакруза – 0-4 склади, міжударний інтервал – 1-5. Рима в поезії є різноманітною, досить часто нерівноскладовою, що загалом властиво ліриці пізнього Брюсова.

Як уже зазначалося, *вірші райошного типу* в Брюсова займають невелику частку, яка складає приблизно 3%. Умовно райошники російського поета розподіляються на дві тематичні групи: 1) імітація фольклорних творів («О последнем рязанском князе Иване Ивановиче», «Волшебное зеркало» та ін.); 2) ліричні твори на сучасну тематику («Краски», «Пасха 1921 года», «Пятьдесят лет» тощо). Більшість із цих метрично нерегульованих конструкцій написано після 1920 року – періоду активних пошуків Брюсова в царині тонічного віршування.

Виняткове місце у групі поезій райошного типу займає твір «О последнем рязанском князе Иване Ивановиче». Його незвичайність насамперед в тому, що райошник написаний 1899 року, коли Брюсов творив силабо-тонічні тексти. Незвичну для цього періоду творчості метричну схему зумовлює ідейно-тематичний зміст твору – розповідь про полон давньоруського князя Івана Івановича, що виконана у стилі народної билини:

Но кругом темно – тишина, –

За решёткой в окно Москва видна,

Не услышит никто удалый клич,

За замком сидит последний Ольгович.

Поведут его, жди, среди воров

На злу́ю ка́знь на кремле́вский ро́в [16, с. 129].

Акцентна крива в райошнику Брюсова коливається достатньо широко в межах 1–9 наголосів, анакруза та міжударні інтервали – 1–5. Повна стилізація відбувається й на рівні лексики: зменшено-пестливі іменники («струночки», «балалаечка», «песенка», «подруженька» тощо), синтаксичні повтори та паралелізми, вигуки тощо. Поряд із суто фольклорними лексемами Брюсов використовує власні стилізовані новотвори – «многозвончаты» і «многознаечка»:

Ой вы, струночки, – многозвончаты!

Ой подруженька – многознаечка!

Спой нам нонче ты́, спой нам нонче ты́,

Балалаечка! [16, с. 129].

Лексичний рівень знаходить адекватну підтримку на рівні архітектоніки твору. Окрім парного райошного римування, в тексті поезії важливе місце посідає заспівна частина та своєрідне заключне «голосіння».

Дещо іншими рисами володіє райошний вірш в поезії «Пятьдесят лет», що була написана Брюсовим з нагоди власного ювілею в 1923 році. Ліричний герой підводить підсумки власного життя. Незважаючи на вагомі досягнення, герой Брюсова прагне рухатися далі і продовжувати творити, адже «*День за днем будет объем шире, и есть – даль иная!*» [16, с. 440]. Використання райошника як метричної основи зумовлено, в першу чергу, активними пошуками та експериментами поетів-модерністів у площині тонічного віршування. Зрозуміло, що Брюсов, будучи визнаним майстром форми, не міг залишитися осторонь цих процесів. Хоча не можна відкидати думки, що поет обирає метричним тлом до поезії райошник з метою стилізації образу ліричного героя і надання йому гіперболізованих рис билинного богатиря, що прагне нових подвигів:

Пятьдесят лёт –

пятьдесят вёх;

*пятьдесят лѣт –
пятьдесят лѣстниц...
Еще б ъ́тот счѣ́т! всхо́д вперед!
и пу́сть на дне́ –
су́д обо мнѣ́
миро́вых сплѣ́тниц!* [14, с. 441].

Очевидним в архітектонічній побудові райошника є використання строфічної «драбинки» на зразок новаторського прийому Андрея Белого. Окрім своєї модернізаторської функції, «драбинка» несе важливе ідейне навантаження. Фінал поезії є дещо модифікованим повторенням вступної строфи, що змушує читача повернутися на початок. Так само й ліричний герой символічно піднімається до початкових строф по вибудованій Брюсовим «драбинці».

Райошний вірш у Вороного несе винятково фольклорне забарвлення. Дві з трьох поезій демонструють зв'язок з народнопісенною лірикою вже назвою («Застільна пісня», «Молдавська»), третя – «Горами, горами...» – змістом і художніми засобами.

«Застільна пісня» є вдалою імітацією народної пісні, в якій основна увага зосереджена на проблемі національної свободи. Ліричним героєм пісні виступає свідомий українець, який має власну позицію у розумінні історичних подій початку ХХ ст. (вір написаний 1903 року). Основна ідея твору закладена автором у центральній третій строфі:

*Годі́ на́м, годі́ на́м
Потура́ти злоді́ям –
Ворога́м...
Бідо́ньки, бідо́ньки
Чи́нять на́м сусідо́ньки –
Кривда́ на́м!* [26, с. 99].

Як і Брюсов у стилізованих творах патріотичного змісту, Вороний активно використовує лексичні та строфічні повтори, вигуки, зменшено-пестливу лексику. Архітектоніка строфи з графічно виділеними третім та шостим віршами також нагадує структуру народного дійства зі словами заспівувача й партією хору. Використавши райошник у метричній основі «Застільної пісні», Вороний як автор максимально дистанціюється – ліричним героєм його поезії виступає лише колективне, масове.

Логічним продовженням попередньої пісні є поезія 1904 року «Горами, горами...», у якій постає той же образ скривдженого народу:

*Горáми, гóрами,
Над ярáми й бóрами
На вéсь кра́й
Гóренько, гóренько
Розляло́сь, як мо́ренько,
Че́рез кра́й... [26, с. 150].*

Цікавим прийомом поетичної техніки Вороного застосування вдалого та ідейно виправданого паралелізму, що торкається не лише образного та ідейного рівнів, а й рівня фоніки. Вороний по-новаторськи використовує можливості рухомого наголосу в українському народнопісенному віршуванні. В асоціативному ряді «*горами, горами – горенько, горенько*» перехід до лексеми «горе» відбувається за рахунок повтору та рухомого наголосу в початковій конструкції на перший склад. Так автор поступово переносить ліричного героя зі світу природи та зіштовхує його із нагальними проблемами суспільства. На відміну від «Застільної пісні», ліричний герой поезії «Горами, горами...» є більш категоричним у своїх вчинках: він знає шлях виходу з горя і готовий до нього йти:

*По́мстою лю́то
Сéрце кипі́ть...
Ду́х не заку́то –*

Хóченься жíть! [26, с. 150].

Вороний традиційним для себе засобом графічного курсиву виділяє найбільш сильний і важливий вірш у строфі, зосереджуючи увагу читача на ідеї внутрішньої непокори та головному стимулі у боротьбі за незалежність. Райошний вірш Вороного вдало передає дух хвилювання, що найкраще відповідає колориту народного повстання.

Не менш вдало використовував Вороний райошник і в поезії, що належить до жанру любовної лірики. У вступній частині «Молдавської» пісні очевидними є перегуки із Франковою «Ой, ти, дівчино, з горіха зерня...», автор якої також опирався на фольклорну традицію:

*Ой, ти, дівчино – óчі, як рúта, –
Війди до мéне, жду́ тебе́ тúта.*

*Війди до мéне тí за ворóта, –
З нíг менé вáлить нудьгá грíзота* [26, с. 113].

Вороний графічно не виокремлює жодного вірша строфи, що цілком відповідає ідейному задуму автора. На відміну від «Застільної пісні», «Молдавська» – це монолог-звернення лише ліричного героя, що впродовж усього тексту залишається без відповіді. Не отримавши взаємності, герой Вороного закінчує пісню традиційним застереженням коханця-невдахи з рисами деякої гіперболізації власних можливостей, вихваляння та гумору:

*Чи ж двóх, чи ж трьóх я горну́в до гру́дей?
Пла́кали тяжко за мно́ю всю́ди.*

*Ой, пригорну́ ж я́ й тебе́, побáчиш, –
Колíсь за мно́ю і тí запла́чиш!* [26, с. 114].

Знахідкою Вороного є фонетичний повтор [ой], [ай] в останній строфі, що виступає засобом додаткової експресії. Безпосередньо графічно і лексично не виокремлені, вигуки є добре відчутними при сприйманні поезії

на слух. Також характерним і для поезики Вороного, і для поезики Брюсова є поєднання райошного вірша із відповідними засобами стилізації під народнопісенну лірику: традиційні повтори, порівняння, паралелізм, риторичні речення тощо.

Отже, основними причинами звернення Брюсова та Вороного до некласичних метрів були: 1) бажання продемонструвати власну майстерність в опануванні народного віршування; 2) таке звернення було черговим кроком митців в розбудові тонічного віршування.

У цілому ж діахронія некласичних форм Брюсова та Вороного має різновекторний характер. Активне звернення до вільного віршування Брюсова тісно пов'язане із загальними тенденціями розвитку російського вірша першої чверті ХХ ст. – саме «між 1900 та 1925 роком до групи найбільш популярних розмірів входять Х5 і дольник» [39, с. 52], з'являються тактовик та верлібр. Вороний же заклав лише основу новаторських змін в українському віршуванні в сторону некласичних метрів, що знайде своє відображення у творчості наступного покоління поетів – П. Тичини, Олександра Олеся та ін.

Висновки до другого розділу

Функціонально-статистичний аналіз метрики Брюсова та Вороного показує, що вони були поетами із ярко вираженими новаторськими прагненнями, проте без епатуючих крайнощів. В питанні традиції та новаторства обидва метри намагалися зберегти ідеальну рівновагу. В період всезагального заперечення старих форм і Брюсов, і Вороний залишалися «аристократами» вірша, водночас сприймаючи новаторські віяння епохи.

Загалом, з урахуванням Мк, Пк, Нкл підсистеми, Брюсов використав 161 спосіб метрико-ритмічної організації вірша [128, с. 347]. Коефіцієнт метричного різноманіття, що представлений процентним співвідношенням кількості моделей (161) та кількості текстів (1195), складає 13,4% (для порівняння, у М. Гумільова [47, с. 38], Б. Пастернака, А. Ахматової [27, с. 504-505.] приблизно 12%). У Вороного цей показник є ще вищим, що зумовлено кількісно невеликим творчим доробком митця. Співвідношення кількості метричних моделей (79) до загальної кількості аналізованих текстів (167) українського поета-символіста дорівнює 47,3%. Зрозуміло, високий показник метричного різноманіття не може бути основою для оцінки якісних показників творів, проте він достатньо ясно визначає один з основних векторів творчих зусиль поета, нерозривно пов'язаних із технічною стороною проблеми.

Велику частку репертуару Брюсова та Вороного складають класичні рівностоппники монометричних творів. Поліметрія в творчому доробку митців займає переважно периферійне місце, залишаючись сферою експериментів, більш характерною для раннього періоду творчості митців. Цікавим фактом є те, що у відсотковому еквіваленті частка Пк у Вороного є значно вищою, аніж аналогічний показник Брюсова (якщо не брати до уваги абсолютні числа та не зважати на кількісну перевагу текстів російського поета). Найбільш своєрідними та мистецьки довершеними поліметричними творами Брюсова є «Медєя», «Смерть Александра», «Слава толпе», Вороного – «Тіні», «Fiat!»,

«1925». Архітектоніка творів поетів-символістів виступає додатковим засобом донесення ідейного змісту. В своїй структурі лірика містить різні комбінації двоскладових і трьохскладових метрів, експериментуючи з якими митці досягли додаткової емоційної та смислової виразності. В цілому ж, з точки зору метричної композиції текстів вірш Брюсова та Вороного репрезентує переважно монометрію, в рамках якої формальні пошуки були дійсно широкими й успішними.

Співвідношення ямба, хоря, трьохскладовиків та Нкл виглядає у Брюсова як 45 : 20,6 : 18,6 : 13,2, у Вороного 37,7 : 23,9 : 26,7 : 1,7. Повіршово силабо-тонічні метри Брюсова та Вороного займають 88,3% та 98,6% відповідно. Віршова система Брюсова, завдяки вагомій перевазі двоскладових розмірів (особливо ямба, зокрема Я4) відзначається тяжінням до версифікаційних систем поетів другої половини XIX ст., зокрема беззаперечним є вплив Ф. Тютчева. У Вороного, навпаки, маємо високий відсоток трьохскладових метрів, що виглядає незвично на тлі українського віршування епохи модернізму. Проте цей показник демонструє зв'язок українського митця з поетами-попередниками.

Ще однією характерною і спільною для обох митців рисою версифікаційної системи є низька частка коротких розмірів. І Брюсов, і Вороний надавали перевагу середнім та почасти довгим віршам у вираженні поетичної думки, залишаючи більше простору для різноманітних ритмічних та синтаксичних варіацій. Довгий вірш якнайкраще поєднувався із його романтичним тяжінням до високого стилю ліричної балади та елегії, де поети досягли великих успіхів. Метрика, строфіка, ритміка творів не є нейтральною щодо змісту й активно слугує реалізації ідейного задуму митців. Майже кожна поезія Брюсова та Вороного за своїм архітектонічним малюнком є індивідуальною, що пояснюється бажанням автора зберегти унікальну метричну форму з її додатковою експресією за одним твором. Поети свідомо

не бажали її копіювати, зберігаючи індивідуальну неповторність знайденого метричного тла.

Постійна робота над метричною різноманітністю, в основі якої було прагнення перебороти стереотипи у сприйнятті віршових метрів, була одним з тих принципів, якого Брюсов та Вороний дотримувалися впродовж усього творчого шляху. Про це свідчить метрика їхніх книг та циклів, де не можливо виокремити лише один абсолютно домінуючий розмір. Можна лише говорити про відносну основу метричного репертуару. Так, у Брюсова – це з великою натяжкою ямбічні розміри, у Вороного – ямбо-хореїчні.

Діахронічний розподіл матеріалу також говорить про поступовий новаторський рух в царині віршової форми. Досягнувши в силабо-тонічному віршуванні очевидної майстерності, Брюсов – більшою мірою, Вороний – з певною обережністю, розпочинають роботу неklasичних віршових метрів. Головні досягнення Брюсова в розвитку Нкл пов'язані, перш за все, з опануванням дольника, який після зусиль речника російського символізму стає загальноновизнаним метром у національній поезії. Зусилля Вороного були сконцентровані на розбудову тонічного, народного віршування, головні здобутки якого репрезентовані поезією райошного типу.

У цілому, еволюція метричних форм Брюсова та Вороного тісно пов'язана із загальними тенденціями розвитку європейського вірша першої чверті ХХ ст. – поети були вкрай відкритими і динамічними у використанні нових форм. Говорячи про метричну еволюцію Блока, Брюсова і Белого, М. Гаспаров намітив загальну схему зміни етапів: «спочатку період вибору віршової манери, потім її становлення, потім її широкого серійного використання, потім її вичерпуваності та обережних пошуків нових шляхів, після чого, якщо життя дозволяє, розпочинається новий цикл» [27, 474]. Щодо творчої особистості Миколи Вороного, справедливою є перша частина думки Гаспарова. На жаль, історичні обставини та насильницька смерть не дозволила повною мірою розпочати «новий цикл», пов'язаний, насамперед, із

культивацією українським поетом-модерністом некласичних метрів.

Раціональність форми поетичних творів на всіх рівнях стала прикметною ознакою ідиостилів Брюсова та Вороного. Незважаючи на різноманіття та динамічні зміни метричного репертуару, вірш Брюсова й Вороного, насамперед, характеризується чіткістю ритму та мотивованою архітектонікою, що вирізняло поетів серед попередників, сучасників і наступних поколінь митців.

РОЗДІЛ 3

СТРОФІЧНИЙ РЕПЕРТУАР ЛІРИКИ ВАЛЕРІЯ БРЮСОВА ТА МИКОЛИ ВОРОНОГО

Основним об'єктом вивчення у третьому розділі є строфа. Під строфою розуміємо «відокремлену групу віршів певної тематичної, ритмічної та інтонаційної будови, що виступає найменшою формою композиції віршованого твору» [23, с. 37]. Таким чином віршове мовлення класифікується на два типи:

1. Строфічний тип.
2. Астрофічний тип.

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» [23, с. 44]. Звідси основними критеріями вивчення строфіки є:

1. Поділ на порції, заздалегідь продумані групи віршів.
2. Циклічність, тобто повторення цих груп.
3. 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. Ряд дослідників, зокрема Ю. Лотман [99], 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» [135, с. 193]. Проте це визначення не враховує психологічного фактора слухового сприйняття строфи. Тому ми притримуємося точки зору більшості віршознавців (К. Вишневський [23], В. Холшевников [158], І. Качуровський [76] 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.

3.1. Астрофічний вірш

Статистичні підрахунки дозволяють стверджувати, що поетичне мислення і Брюсова, і Вороного було переважно строфічним. Із 1195 текстів речника російського символізму лише 74 твори (6,2%) є графічно не поділеними на строфи. У відсотковому показнику майже аналогічні показники дає строфіка Вороного – 6,6%, що складає 11 із 167 поезій автора. Але серед них – найбільші за обсягом твори митця («Балада моря», «Срібний сон», «Мишача сварка», «Fiat!..», «Іванові Франкові», «Ода до поетів»), завдяки чому віршовий показник є досить високим (12%), де на долю Ас припадає 555 віршів. Для порівняння, аналогічний віршовий показник астрофічних творів Брюсова складає 6,6%. Проте строго організовані великі форми віршових творів складають основну частину астрофічних текстів російського поета. Зважаючи на це, гіпотетично зауважуємо про тяжіння астрофічного вірша Брюсова та Вороного до середніх та великих за обсягом ліро-епічних жанрів поезії.

Серед астрофічних творів Брюсова, що мають достатньо чітку та регульовану структуру, проте за своїм об'ємом перевищують верхню строфічну межу, виділяються поеми «Последний день», «Город женщин», а також ліричні твори «Чудовища», «Фонарики», «Тайна деда» тощо. Астрофічність поем є закономірною, оскільки зумовлена їхніми жанровими

ознаками, перш за все, імітацією розповідного мовлення. Серед творів малого та середнього об'єму досить часто виділяється прихований поділ на двовірші із суміжною або катрени з переважно перехресною схемою римування.

Так, поезія Брюсова «Фонарики» складається з 38 віршів парного римування. Символічним є співвідношення архітекτονіки та назви твору: астрофічна побудова, що не характеризується впорядкованістю віршових груп, якнайкраще відповідає властивості світла при наявності певних об'єктів нерівномірно та нерегульовано поширюватися на площині. Щодо ідейного змісту, то Брюсов порівнює промені світла з важливими епохами в розвитку людства та геніальними особистостями: античність, Відродження, європейські революції; Перикл, А. Данте, Леонардо да Вінчі, М. Лютер та ін. Ліричний герой поезії 1904 року передбачає в найближчому майбутньому нові грандіозні події:

<i>К сырой земле лицом припав, я лишь могу глядѣть,</i>	a
<i>Как вьется, как сплетается огней мелькнувших сѣть.</i>	a
<i>Но вам молюсь, безвестные! еще в ночной тенѣ</i>	b
<i>Сокрытые, не жившие, грядущие огнѣ</i> [14, с. 207].	b

Ритмічним курсивом позначений фінал твору: останні два вірші – це єдиний дистих серед 19 усієї поезії, де Брюсов засобом енжамбеману переносить думку з першого вірша у наступний. Ще одна особливість – це використання синтаксично не виправданого, проте семантично та інтонаційно мотивованого, знаку оклику замість нейтральної коми на місці цезури.

Цілком мотивованою астрофічної структурою характеризується поезія Вороного «1924», що також торкається буремних історичних подій першої третини ХХ ст.:

<i>Гаразд. Не зрікаємось цеї пожертви,</i>	A
<i>Приймаєм данайські дарѣ.</i>	b
<i>Гей, тысяча дев'ятсот двадцять четвѣртий!</i>	A

Ось карта остання... Ти мушиш умёрти – А
Горі! [26, с. 170]. б

Очевидним є занепокоєння автора подіями 1924 року, що залишили свій кривавий слід в історії нації та відбилися на долі ліричного героя зокрема. Поетичне мовлення є вкрай схвильованим, саме таким, що відповідає ідейному наповненню поезії. Структурне збільшення твору на один вірш (фінальний п'ятивірш на тлі традиційних катренів) немовби розтягує муки ліричного героя. З цим пов'язана виразність та емоційність останнього надкороткого вірша, що підкреслює напружене звучання всього твору.

Функціональне навантаження іншого характеру виконує строфічне нарощення в поезії «Фрагмент» М. Вороного. На відміну від попередніх поезій, український митець, збільшуючи за рахунок рими об'єм твору, ставив перед собою дещо інше завдання – надання оповіді більшого напруження за рахунок тривалості фінальної частини твору:

І довго-довго я стояв перед тобою, А
Зворушений до дна, у захваті німім, б
Мов зачарований надземною красою... А
О, що б я дав тепер, аби в житті моїм б
Ти і лишилась так... щасливою манобою! [26, с. 110]. А

Мова ліричного героя наповнена іронією. На рівні строфіки (збільшення тривалості думки на один вірш) автор готує читача до романтичної розв'язки, натомість герой Вороного, витримавши драматичну паузу в останньому вірші, стверджує про своє небажання бути з об'єктом колишнього юнацького поклоніння в реальному житті, закликаючи героїню залишатися просто «щасливою манобою». Строфічне нарощування разом із паузою в останньому вірші створюють неповторний колорит поетичного мовлення Вороного, що часто переплітає іронію та глибокий ліризм у творах інтимної лірики митця.

Ще однією характерною рисою творів астрофічної групи є певна стилізація і наслідування традиції попередніх поколінь поетів. Показовою є поезія Брюсова «Тайна деда», строфічну основу якої складають 25 білих віршів Д5. Умовно твір поділяється на дві асиметричні частини, що передають слова діда, який намагається переконати свого нащадка в марності віри в богів, адже люди, підкоривши гору Олімп, нікого там не знайшли, та не за роками мудру відповідь онука:

*... Чтоб видеть бессмертных, потрібны
Зоркие очи и слух, не по-здешнему чуткий!
Зевса, Афины и Феба узреть настухám ли!
Я ж, на Олимпе не был, в молодом перелёске
Слышал напевы вчера неумолчного Пáна,
Видел недавно в ручье беспечальную Нíмфу,
Под вечер с тихой дриадой беседовал мíрно,
И, вот сейчас, как с тобой говорю я, – я знáю,
Сзади с улыбкой стоит благосклонная Мúза!* [14, с. 365].

Окрім прозорого протиставлення ліричних героїв на рівні архітектоніки, певна опозиційність пари відбувається на лексичному рівні. Стилізуючи мову поважної людини, Брюсов використовує відповідну лексику («чертоги», «обитель», «обеты», «посох» тощо). Ще один цікавий факт: дід упродовж діалогу називає лише так званих старших богів (Зевс, Гера, Афіна, Феб, Афродіта), онук же згадує богів, що мають безпосередній стосунок до забав молодих років, – Пан, Німфа, Дріада, Муза.

Щодо Вороного, то в його поемах чітко простежується традиція та залежність, насамперед, від І. Франка, який мав значний вплив на українських поетів початку ХХ ст. Так, в поемі Вороного 1902 року «Іванові Франкові» автор безпосередньо вступає в дискусію з Каменярем щодо призначення модерної поезії, стилізуючи свій твір на кшталт Франкових поем:

<i>О, друже мій, то не дурні́ці –</i>	A
<i>Всі ті щасливі небулі́ці</i>	A
<i>Про райських гурій, про нірва́ну,</i>	B
<i>Про землю ту обітовáну.</i>	B
<i>Вони тягар життя скида́ють</i>	C
<i>І душу раєм надихáють.</i>	C
<i>[...] Все, що від тебе в серце впáло,</i>	D
<i>Не загубилось, не пропáло...</i>	D
<i>Моя девіза: йти за ві́ком</i>	E
<i>І бути цілим чолові́ком!</i> [26, с. 155-156].	E

Окрім лексичного наповнення твору та численних алюзій, про вплив поетики Франка на творчий метод Вороного свідчить астрофічна побудова поеми, в якій умовно виділяються двовірші Я4 парного римування. Очевидним у поемі є співвідношення архітектонічних прийомів та змістового наповнення твору.

Щоправда, у творчості Вороного спостерігається і зворотній процес. Прикладом того, як зовнішня побудова твору впливає на ідейний зміст, зокрема назву, є поезія «Лемент». У виданні «Поезії. Том перший» (1920) вірш друкувався у циклі «За брамою раю» під назвою «Молитва» [26, с. 637]. Згодом Вороний відмовляється від такої назви, і у виданні 1929 року твір виходить під назвою «Лемент». Очевидно, перша назва не відповідала повною мірою ідейному задуму Вороного, адже жанр молитви передбачав наявність сакрального монологу, метою якого є смирення, наближення та «єднання кожного вірянина з Богом через виголошення сакральних формул» [95, с. 67]. Натомість у поезії присутні настрої непокори та бунту:

<i>О, за віщо ж ці муки, ці кари страшні через крáй,</i>	a
<i>Катування ворóже?</i>	B
<i>Не карáй!..</i>	a
<i>Схаменись, лютий бóже!</i>	B

<i>Чи то ж любо тобі чути наші жалі́,</i>	с
<i>Чути в небі стогнання, і лемент, і дикі прокльо́ни,</i>	D
<i>Похоронні́ дзвóни</i>	D
<i>На нещасній землі́?</i> [26, с. 163].	с

Поезія своїм змістовим наповненням (епітет-звернення «*лютій боже*»), риторичні речення, довга нестягнена форма прикметника (*похоронні́*) є більше схожою на голосіння, крик, лемент. Нова назва відповідає «архітектоніці лементу» – метра вільного анапесту та астрофічній побудові твору з неоднорідними графічними відступами та наддовгими й надкороткими віршами.

Серед астрофічних творів Брюсова та Вороного на особливу увагу заслуговують поезії, у яких автори виступають експериментаторами в системі римування. Так, новаторський підхід автора до схем римування спостерігається в поезії Вороного «Fiat!..» (aBBaaCdCdEEfGfGhIhIjKlKlKlMMnOOnPqqP ПМК):

<i>Тоді, як лишаюсь я са́м,</i>	а
<i>В ті хвилини святого спокóю,</i>	В
<i>Коли наді мнóю</i>	В
<i>Розкривається небо, мов хра́м, –</i>	а
<i>І та́м</i>	а
<i>Я чую, як співи велебні лунáють,</i>	С
<i>Як журно в небесних житла́х</i>	d
<i>Херувими небесні зітха́ють</i>	С
<i>В сльозáх...</i> [26, с. 129].	d

У поезії «Fiat!..» спостерігається тяжіння астрофічної лірики Вороного до розмовного стилю. Зовнішня строката форма поезії виступає відносно однорідною і монолітною завдяки модифікаціям кільцевого, перехресного та суміжного римування.

Семантично мотивованою виступає архітектоніка поезії Брюсова

«Радостный миг» (аВВаСdCdEfEfGhGhIjJjKlKlMnMn Я4). В межах одного твору автор, як і Вороний, намагається поєднати різні принципи римування, при чому перехід від кільцевого до перехресного римування відбувається в одній синтагмі:

<i>Когда, счастливый, я уснул, она́,</i>	a
<i>Я знаю, молча села на постѣли.</i>	B
<i>От ласк недавних у нее горѣли</i>	B
<i>Лицо, и грудь, и шея. Тишина́</i>	a
<i>Еще таила отзвук наших вскриков,</i>	C
<i>И терпкий запах двух усталых тѣл</i>	d
<i>Дразнил дыханье. Лунных легких бликов</i>	C
<i>Лежали пятна на полу и бѣл... [14, с. 113].</i>	d

Кільцеве римування вступної частини є досить символічним на тлі перехресного римування наступних віршів у Брюсова, адже цей катрен відповідає фінальній фазі «акту кільця» – єднання чоловічого та жіночого начал. Двадцять чотири наступні вірші перехресного римування – це побутова (інтер’єрна) замальовка, створена крізь призму сприйняття ліричного героя.

Детальний розгляд структури астрофічних текстів Брюсова та Вороного дозволяє виокремити спільні риси, характерні для поезики митців. По-перше, це жанрове тяжіння астрофічних структур в сторону ліро-епіки. По-друге, спостерігаємо численні експерименти митців в сфері систем римування та високий відсоток використання строфічного курсиву, що несе додаткове семантичне навантаження. Це пояснюється, насамперед, прагненням поетів символістів розширити культурно-тематичний ореол строфічних моделей та пошуком нових семантичних полів за рахунок різноманітних контекстуальних зв’язків. Будь-які відхилення від традиційних схем є завжди мотивованими, співвідносними із ідейним задумом митця. При цьому потрібно пам’ятати, що все ж таки головні зусилля Брюсова та

Вороного були спрямовані на розробку поетичних творів іншої опозиційної групи – строфічних текстів, на долю яких в обох поетів припадало близько 93% усіх творів.

3.2. Типи строфічної композиції. Група однострофічних текстів

Виділяючи різні типи строфічної організації текстів, керуємось усталеною класифікацією [76], відповідно до якої строфи поділяються на: 1) однострофічні та полістрофічні; 2) рівнострофічні та нерівнострофічні; 3) тверді архітектонічні форми.

Таблиця 3.1

Тип строфічної організації поетичних творів В. Брюсова та М. Вороного (%)

Тип строфічної організації		Брюсов		Вороний			
		Тексти	Вірші	Тексти	Вірші		
Астрофічний		6,2	6,1	6,6	12,0		
Строфічний	Однострофічний	12,8	9,4	10,2	3,9		
	Полістрофічний	рівнострофічний	63,4	61,1	74,9	70,6	
		нерівнострофічний	рівновіршовий	13,7	14,0	0,6	1,8
			нерівновіршовий	4,0	9,5	7,8	11,7

Схильність Брюсова та Вороного до поезії баладного типу, в якій домінуючим є сюжетний розвиток від зав'язки до розв'язки, за своєю природою унеможлиблювала широке використання коротких однострофічних текстів – їхня доля складає 12,8% та 10,2% в доробку російського та українського поетів відповідно. У підрахунку за віршами відсоток однострофічних творів Вороного є ще меншим (3,9%) та підкреслює нашу попередню думку щодо епізації ліричних сюжетів обох авторів.

Звичайно, що структурі однострофічних творів найкраще відповідав жанр поетичних замальовок, експромту, пародії та епіграми. Останні – найбільш поширені у творчому доробку митців. Серед них назвемо поезії «Ф.Сологуб», «А.Блок», «К.Д.Б.» Брюсова та «Камо?», «Молитва», «Балетниці» Вороного. Твори є цікавими для дослідників історії літератури та біографів поетів початку ХХ ст., проте з точки зору архітекτονіки поезія є традиційною (переважно катренна побудова). На увагу заслуговує інша група однострофічних творів, що за своєю жанровою приналежністю охоплює пейзажну, філософську і чисту лірику митців.

Своєрідна архітектоніка спостерігається в поезії Вороного «Плеяди», однострофічну основу якої складають непопулярні в українській ліриці 13 віршів свобідного римування (АВВВВССААDADA). Вороний за основу твору обирає давньогрецький міф про народження плеяд – семи сестер, дочок Атланта та Плейони, що були перетворені на сузір'я, українська назва якого – Волосожар. Поява сузір'я на нічному небі знаменує для ліричного героя прихід нового року, а разом з ним з'являються думки про майбутнє, певні сподівання й очікування. У схемі римування помітною є наскрізна присутність віршів, що відповідають літері «А». Саме вони, містячи в своєму складі рефренний вірш «*Сім самоцвітів зоряного грона*», несуть основний зміст, поєднуючи астрофічну структуру ПМК в одне ціле:

<i>Сім самоцвітів зоряного грона</i>	А
<i>В безмежному величному просторі,</i>	В
<i>В іскристому морі!</i>	В
<i>Їх появили Атлас і Плейона...</i>	А
<i>Дочки богів оті красуні зорі:</i>	В
<i>Електра, і Тагета, і Стерона,</i>	С
<i>І Майя, і Целена, і Мерона,</i>	С
<i>І Альціона, –</i>	А
<i>Сім самоцвітів зоряного грона!</i>	А

<i>Ці передвісниці нового рóку,</i>	D
<i>З'являючись, як золота корóна,</i>	A
<i>Єднають з нами давнину глибóку...</i>	D
<i>Сім самоцвітів зоряного грóна!</i> [26, с .64].	A

Незважаючи на однострофічну структуру з 13 віршів, в поезії Вороного простежується симетрія. Умовним центром твору є 6-й, 7-й, 8-й вірші, в яких автор використовує лише назви зірок. Продумана архітектоніка дозволяє також виокремити початковий п'ятивірш, що інтерпретує міф про появу сузір'я Плеяд, та кінцевий п'ятивірш, що відображає безпосередньо рефлексію ліричного героя під час споглядання зоряного неба. Поезія «Плеяди» переконливо свідчить про тяжіння Вороного до пошуків не як у ідейно-тематичній площині, як у царині ліричної форми.

Ще одним зразком копіткої роботи українського поета над архітектонікою ліричного твору є поезія «Хмарка», що через нові образи інтерпретує традиційну тему фаталізму. В світовій літературі популярним був сюжет про Ікара, а також тема метелика та полум'я. До літературних образів із фатальним прагненням долучитися до прекрасного і водночас недосяжного, відноситься й образ хмарки, створений Вороним:

<i>...Захотілося їй пригорнутись до</i>	
<i>сонця палкóго –</i>	A
<i>І летіла, летіла вона, поспішала</i>	
<i>до ньóго!..</i>	A
<i>І, сп'янівши від світла, зітхнула</i>	
<i>в солодкім зомлі́нні</i>	B
<i>І, мети не досявши, розтанула</i>	
<i>в яснім промі́нні</i> [26, с. 71].	B

З точки зору строфічної побудови, маємо справу із умовним катреном. Розглядати уривок як восьмивірш не дозволяє метрична побудова твору (Ан5), що в такому випадку втрачає свій виразний ритмічний малюнок.

Вороний надає творові з відносно нейтральною назвою «Хмарка» додаткового напруження за рахунок обриву, що генерує очікування наступної думки. Безперечно, у випадку суцільної п'ятистопної побудови кожного вірша поетичне мовлення втрачало те психологічне звучання, на створення якого був направлений ідейний задум митця. Поезія «Хмарка» є прекрасним зразком діалектичної єдності таких рівнів архітектоніки ліричного твору, як метрика, строфіка та семантика.

Фольклорна традиція виразно виступає в 10-вірші Вороного «VIII. Дівчина-блискавка», що складає частину циклу «Гротески». Назва твору – це паралелізм, що у творі номінально відсутній. Автор поступово підводить читача до розуміння внутрішньої сутності образу дівчини. Традиційно для Вороного, в структурі однострофічного твору умовно виділяється два шестивірші, що несуть дві теми – опис блискавки як природного явища та опис дівчини, до якої ліричний герой має певні почуття:

Блискавко гнівна!

Ти люба мені́ а

Тим, що крізь темряву но́чі В

Кидаєш стріли свої вогняні́ а

І, розтинаючи хмари грізні́, а

Блисками радуєш о́чі. В

Дівчино рідна!

Ти люба мені́ а

Тим, що змагання діво́чі В

Крешуться в серці твоїм, як огні́, а

І, розбиваючи думи сумні́, а

Грають, як блискавки но́чі [26, с. 84]. В

Паралелізм «дівчина-блискавка» виникає через співставлення двох п'ятивіршів, що мають аналогічну будову, а також графічно виокремлених звертань у кожній строфі – «*Блискавко гнівна!*» та «*Дівчино-рідна!*».

Засобом поєднання віршів в одне архітектонічне ціле виступає також рима(схема римування – аВааВаВааВ). Завдяки образно-семантичній та графічній тотожності умовних шестивіршів абсолютно мотивованою є образна назва твору. Розвиток теми в останньому вірші та її завершення через порівняння «дівочих змагань» із блискавкою ночі повертає читача на початок строфи до попередньої теми. Таким чином Вороной створює кільце, змушуючи ліричного героя переживати в думках враження від блискавки та почуття, викликані образом дівчини, знову і знову. Зазначимо, що аналогічний прийом кільця використовує Вороной в поезії «Лілеї» (А'bbbА'бА'А'бА' Яв), в якій образ квітки, що символізує чистоту та гармонію буття, співставляється зі спогадами ліричного героя про минулі роки молодості. Руху по колу думок ліричного героя якнайкраще відповідає архітектоніка поетичного твору.

Чільне місце у творчому доробку та серед групи однострофічних творів Вороного займає поезія «Раб», своєрідність якої – у виразному переплетенні метричного, строфічного та ідейно-тематичного рівнів:

Рани криваві шкребе, виє від болю, вицїть,

Знов за кайдани береться, і рве, і гризе їх зубáми,

Та не порвати йому, ані послабити їх.

О, як подібний до нього і ти, нещасливий кохáнцю!

Глянь-бо у душу свою – раб той нікчемний се тї! [26, с. 131].

Метричною основою твору є модифікований гекзаметр. Популярний античний метр стає у Вороного засобом стилізації та тлом для вираження роздумів ліричного героя про кохання, що перетворює людину на невільника власних почуттів. Гекзаметр створює своєрідний колорит урочистості та надає поетичному мовленню рис дидактизму. Символічною та такою, що співвідноситься з ідейним змістом, є строфічна побудова твору, що складається з 10 неримованих віршів. У науковій літературі знаходимо таке трактування символіки числа 10: «1– це Бог, 0 – це безкінечність. Якості

цифри 1 дають честь, віру, впевненість у собі... 0 підштовхує до духовної боротьби, що дає людині розуміння свого місця в цьому житті» [171, с. 83-84]. Таким чином Вороний, символічно об'єднавши вірші гекзаметра у десятивірш, звертається до свідомості ліричного героя, а разом з ним – вдумливого читача, спонукає його до постійного самовдосконалення, свободи, відкидання стереотипів та пошуку місця в суспільстві.

На відміну від Вороного, тенденційною рисою однострофічної лірики Брюсова є тяжіння до рідкісних наддовгих розмірів, що пояснюється експериментаторськими та стилізаторськими інтенціями поета. Сюди належать поезії «Начинающему» (Дбцу1), «Лишь безмятежного мира...» (Дбцу1) тощо. Програмне спрямування всіх трьох творів є очевидним, що повною мірою відповідає статусу Брюсова як зачинателя та теоретика російського символізму:

Нет, мы не только творцы, мы все и хранители тайны! А

В образах, в ритмах, в словах есть откровенья веков. б

Гимнов заветные звуки для слуха жрецов не случайны, А

Праздный в них различит лишь сочетание слов [14, с. 256]. б

Строфа є імітацією античного гекзаметра, що також посилює ідейне спрямування твору – настанови митця початківцю. Про символічність поетичного мислення поета свідчить зосередженість на образах, ритмах, лексичному та звуковому наповненні поезії. Невипадковим є також зіставлення місії художника слова із місією жреця – того, хто бачить приховані знаки та символи в повсякденному житті та спрямовує дії та вчинки звичайної людини. Непересічну роль поета-деміурга розкриває Брюсов в однострофічній поезії «Лишь безмятежного мира...». Вразлива душа ліричного героя прагне відчуття спокою та єднання з вічністю задля можливості творити по-справжньому «чисте» мистецтво:

В благостном холоде стыну, пью из святого потира А

Тайну последних молчаний, сшедший с арены борец. б

Прошлое прошлому кину! Лишь безмятежного мѣра, А
Лишь раствориться в тумане жаждет душа, наконец! В

[14, с. 344].

Серед архітектонічних особливостей твору слід відзначити римування тринадцятивірша лише на дві рими (аВаВаВаВаВаВа), при чому спостерігається своєрідний збій і зміна клаузул в останньому чотиривірші за рахунок додавання п'ятого вірша до другого умовного катрена. Брюсов нетрадиційним (на тлі метричного та строфічного курсивів) прийомом «клаузульного» курсиву виокремлює найбільш сильну з огляду на ідейний зміст частину поезії.

Додаткової виразності та водночас вертикального подовження строфи досягає Брюсов також за рахунок повторів та градаційних рядів:

Довольно, довольно! Я вас покидаю! берите и сны и слова! а
Я к новому раю спешу, убегаю, мечта неизменно жива! а
Я создал, и отдал, и поднял я молот, чтоб снова сначала ковать. В
Я счастлив и силен, свободен и молод, творю, чтобы кинуть опять! В

[14, с. 116].

На відміну від попередніх довгих однострофів Брюсова, поезія «Вступление» виокремлюється швидкістю ритму. Розмір семистопового амфібрахія сприймається вкрай експресивно, що досягається поєднанням лексичного наповнення, стилістичними прийомами на тлі суміжного крайнього та цезурованого римуванням віршів строфи.

Цікава експериментальна форма поєднання різноманітних типів рим репрезентована в поезії Брюсов «Ночь». Доволі рідкісним явищем є використання наддовгої епікрузи:

Ветви темным балдахином свѣшивающияся, А"
Шумы реки с дальней песней смѣшивающияся, А"
Звезды, в ясном небе слабо вздрѣгивающия, В"
Штамбы роз, свои цветы протягивающия, В"

<i>Запах трав, что в сердце тайно вкра́дывается,</i>	C''
<i>Теней сеть, что странным знаком скла́дывается,</i>	C''
<i>Вкруг луны живая дымка га́зовая,</i>	D''
<i>Рядом шопот, что поет, доска́зывая</i>	D''
<i>Клятвы, днем глубоко затае́нные,</i>	E'
<i>И еще — еще глаза влюбле́нные,</i>	E'
<i>Блеск зрачков при лунном свете бе́лом,</i>	F
<i>Дрожь ресниц в движении несме́лом,</i>	F
<i>Алость губ, не ускользнувших прóчь,</i>	G
<i>Милых, близких, жданных... Это — но́чь!</i> [14, с. 339].	G

Новаторством автора є поступове зменшення епікрузи на один склад від шести до абсолютного нуля. Завдяки такому прийому Брюсов не лише формально зменшує в кожному наступному умовному двовірші кількість стоп, а й пришвидшує ритмічний рух ліричного сюжету, що повною мірою відповідає тематичному наповненню поезії.

Такою ж мотивованою структурою характеризується шестивірш Вороного «Хвиля» (A'бA'ббA' АН5/4/3):

<i>Изумрудна, блискуча, з перлистою ніжною піною</i>	A'
<i>Хвиля котиться, грає, співаючи пісню дзвінку́,</i>	b
<i>І сміється до сонця, і вабить раптовою зміною,</i>	A'
<i>І пустує, і плеще, цілуючи скелю стрімку́...</i>	b
<i>Так кохання у серці, в його тайнику́</i>	b
<i>Виграває хвиліною</i> [26, с. 120-121].	A'

Подібно Брюсову, Вороной поступово зменшує довжину вірша від 5 до 3 стоп, що на ідейно-тематичному рівні відповідає явищу зародження, поступового руху та зникнення хвилі, що розбивається об берег. Проте хвиля Вороного не зникає безслідно: завдяки особливостям римування ліричний сюжет повертається до початку і нова хвиля-думка розпочинає свій рух. Як уже зазначалося, строфічна символічність і тяжіння до циклічності руху та

думки є домінантою поетичного мислення Вороного.

Особливої уваги заслуговує однострофічна поезія Брюсова «По поводу сборников «Русские символисты», що проектує проміжний підсумок розвитку символізму протягом п'яти років із моменту виходу першого програмного збірника:

<i>Мне помнятся и книги эти,</i>	A
<i>Как в полусне недавний дэнь;</i>	b
<i>Мы были дерзки, были дэти,</i>	A
<i>Нам все казалось в ярком свэте...</i>	A
<i>Теперь в душе и тишь, и тэнь.</i>	b
<i>Далеко первая ступень.</i>	b
<i>Пять беглых лет – как пять столэтий</i> [14, с. 92].	A

За смисловими та синтаксичними ознаками поезія чітко поділяється на катрен та терцет, які протиставляються не лише ідейно, а й ритмічно: перша строфа – експресивніша, друга – спокійна, врівноважена завдяки чіткій побудові та синтаксичній завершеності. На семантичному рівні п'ятивірш відбиває спогади ліричного героя останніх п'яти років, що безпосередньо пов'язані з розвитком символізму в Росії. Натомість завершальний терцет – це час робити тверезі висновки. У фіналі відчувається певна емоційна втома та творча виснаженість ліричного героя, який потребує нових вражень і нових емоцій. Такий психологічний стан безпосередньо співставляється з творчою особистістю Брюсова початку ХХ ст., який відчував певну кризу напруження та очікував змін, що, зрештою, будуть принесені яскравою когортою молодих поетів-символістів. У світлі семантичної та синтаксичної контрастності умовних строф поезії, графічна єдність віршів є вкрай важливою, адже вона підкреслює монолітність поетичної думки Брюсова про закономірності літературного процесу і взаємозв'язок поколінь.

3.3. Полістрофічна нерівнострофічна група

Беручи до уваги тверді архітектонічні форми, 81,1% віршових текстів Брюсова та 83,3% віршових текстів Вороного складають полістрофічну групу, серед яких переважають рівнострофічні твори (63,4% і 74,9% відповідно). Рівнострофічними називають твори, які «маючи однакову кількість віршів, написані одним і тим же метром, пов'язані однією і тією ж схемою римування» [153, с. 12]. Нерівнострофічні твори, в свою чергу, поділяються на 1) рівновіршеві, що відрізняються між собою або віршовим розміром, або римуванням, або чергуванням клаузул, 2) нерівновіршеві строфи, які містять у своєму складі різну кількість віршів. Останні належать до власне полістрофічних творів.

Використання рівнострофічних форм було для Брюсова та Вороного майже правилом. Цікавим для дослідника є звернення митців до нерівнострофічних схем побудови полістрофічних творів. Частка таких текстів у творчому здобутку Брюсова та Вороного 17,7% та 8,4% відповідно.

У російського митця до групи нерівнострофічних форм переважно належать великі за обсягом ліро-епічні твори, хоча серед них зустрічаються і власне ліричні поезії. Сюди відносимо поеми Брюсова «Аганат», «Белые клавиши», «Париж», «Мир», «Во храме Бэла», «Исполненное обещание», «Замкнутые», «Слава толпе», думи «L'ennui de vivre...», «Habbet illa in alvo», поезії «Туманные ночи», «Прохлада утренней весны...», «Коляда», «Детская», «Дедал и Икар» тощо. У Вороного групу нерівнострофічних творів складають поезії «Контрасти», «Скрипюлька», «Привид», «I. Requiem aeternam», «II. Dies irae» та ін.

Так, поема «Париж», написана в 1903 під час перебування Брюсова у Франції, у своїй структурі містить 90 віршів, які умовно складають 20 звичайних катренів та 2 катрени із нарощуванням на 1 вірш. Перехресне римування якнайкраще відповідає оповідній манері твору. Ліричний герой

перебуває в стані емоційного збудження і захоплення від споглядання міста та його околиць:

И я к тебе пришел, о город многолѳкий, A
К просторам площадей, в открытые дворцѳ; b
Я полюбил твой шум, все уличные крики: A
Напев газетчиков, бичи и бубенцѳ... [14, с. 138]. b

Перший вірш поезії «Париж» містить початковий єднальний сполучник «и», який виступає засобом додаткової епізації, та звертання із вигуком «о» й означенням у постпозиції, що надає творові додаткової урочистості. Зміна системи римування зумовлює розгортання ліричного сюжету. Із розвитком дії нові враження й емоційні переживання наповнюють ліричного героя. Кульмінаційною є частина із умовних 4 катренів, у яких спостерігається свідомо відмова Брюсова від традиційного «епічного» перехресного римування (AbAb, CdCd) і використання кільцевої схеми (EffE, gHNg), що виступає своєрідним курсивом на строфічному тлі всього твору:

...Сверкали фонари, окутанные прѳжей A
Каштанов царственных; бросали свой призыв b
Огни ночных реклам; летели экипажи, A
И рос, и бурно рос глухой, людской прилив. b
И эти тысячи и тысячи прохожих C
Я сознавал волной, текущей в новый век. d
И жадно я следил течение вольных рек, d
Сам – капелька на дне в их каменистых лѳжах, C
А ты стоял во мгле – могучим, как судьба, e
Колоссом, дающим бесчисленные рѳти... F
Но не скудел пеан моих безумных братьий, F
И Города с Людѳми не падала борьба... [14, с. 138]. e

На ідейному рівні саме в цій частині поеми відбувається перехід від звичайного споглядання ліричного героя до процесу самоідентифікації у

соціумі. Надзвичайна емоційність на синтаксичному рівні посилюється риторичними та неповними реченнями, а також повторами. Прийом зміни схеми римування у структурі астрофічного твору, в якому умовно можна виділити віршові групи катренного типу, активно використовує і Вороний. Так, у байці «Мишача сварка» фабульна частина побудована за схемою перехресного римування (AbAb), натомість перехід до моралі в кінцівці байки співвідноситься зі зміною схеми римування в сторону традиційного для цього жанру суміжного (AABVCC).

Особливістю поеми Брюсова «Париж» є присутність у її строфічній структурі двох умовних катренів із нарощенням на один вірш, що на тлі решти двадцяти умовних чотиривіршів сприймається осібно й змушує звертати на себе увагу. Завдяки такому строфічному курсиву автор в астрофічному творі виділяє два головні ідейні центри твору. Перший стосується роздумів ліричного героя над особистістю та вчинками Наполеона, в яких французький імператор постає однозначно сильною і вартою захоплення особистістю:

<i>Заснул он во дворце – и взор открыл в темн^ице,</i>	A
<i>И умер, не поняв, прошел ли страшный с^он...</i>	b
<i>Иль он не миновал? ты гредишь, что в гробн^ице?</i>	A
<i>И вдруг войдешь сюда – с жезлом и в багрян^ице, –</i>	A
<i>И пред тобой надем мы ниц, Наполе^он!</i> [14, с. 139].	b

Завдяки нарощуванню четвертого вірша та подвоєнню жіночої клаузули Брюсов, по-перше, наголошує на атрибутах імператорської влади (жезл та багряниця), розставляючи змістові акценти твору (роль сильної особистості в історії людства), і по-друге – надає строфі урочистого звучання.

Декілька випадків нарощування на один вірш спостерігаються у поемі Брюсова «Мир» (85 віршів), що також входить до групи полістрофічних нерівнострофічних творів автора. Разом із тим у поезії спостерігаємо доволі

рідкісне явище, протилежне нарощуванню, – усічення вірша в умовному катрені:

<i>... Каким желал я быть? Добыл ли я венéц?</i>	a
<i>Иль эти зданя, все из стекла и стáли,</i>	B
<i>Восставшие в душе как призрачный дворéц,</i>	a
<i>Все утоленные восторги и печáли,</i>	B
<i>Все это новое – напрасно взяло véрх</i>	c
<i>Над миром тем, что мне – столетья завещáли,</i>	B
<i>Который был моим, который я отвéрг!</i> [14, с. 142].	c

Архітектоніка строфи Брюсова в поезії «Мир» є цілком мотивованою та тісно пов'язаною з ідейним змістом твору. Ліричний герой, поринаючи спогадами в світ дитинства та юності, розуміє, що його прагнення якскоріше вступити у доросле життя, були даремними. У новому світі він не знаходить тієї ідилії та гармонії, на яку сподівався ще юнаком. Ідея втрати світу дитинства співвідноситься на строфічному рівні із втратою, усіченням вірша, на який очікує читач. Тому фінал поеми є вкрай напруженим, а доля ліричного героя сприймається як приречена на нещастя.

Цікаві закономірності в розгортанні ліро-епічного сюжету, що безпосередньо пов'язано із строфічною побудовою твору, знаходимо в поемі Вороного «Скрипонька». В основу твору український поет кладе ідею про тісні зв'язки поетичного слова із музичним мистецтвом. Архітектоніка «Скрипоньки» немовби відбиває музичну варіацію: твір складається із шести умовних періодів, написаних різним метричним розміром та на різній строфічній основі.

Поема розпочинається із пейзажної замальовки, що налаштовує читача на відповідне сприймання ліро-епічного твору:

<i>Ніч безока над містом стоїть,</i>	a
<i>Візники... пішоходи... майдáн...</i>	b
<i>Дрібно сіється дощ, хлюпотіть;</i>	a

Світло гасне і знов миготіть а

Крізь туман [26, с. 127]. б

Тужливий настрій ліричного героя виражається через сприймання ним картини нічного міста. Ключовими для розуміння внутрішнього світу є образи «ночі безокої», дощу, туману та світла, що гасне. Непевність ліричного героя у майбутньому посилюється за рахунок строфічної «непевності»: Вороний спочатку подовжує чотиривірш за рахунок четвертого вірша «*Світло гасне і знов миготить*», а потім раптово, зовсім неочікувано закінчує думку в п'ятому.

Друга частина поеми вводить образ скрипки до світу ліричного героя; третя, четверта та п'ята частини є своєрідною картиною думок і переживань, викликаних в душі ліричного звучанням музичного інструменту. Цікаво, що Вороний для кожної частини обирає інший розмір та строфу, таким чином урізноманітнюючи ритмічний малюнок поеми в цілому, що безпосередньо пов'язано із ідейним задумом проєкції музичного твору на твір поетичний. Спільним для всіх чотирьох частин є використання парного й охопного римування, рухомих наголосів, що підкреслює фольклорну та музикальну природу строф:

Тихо... Що то ніби грає, А

Ніби жалібно співає, А

Іскорками, блискавками, В"

Огневими стрілоньками В"

Блискає, тремтіть? [26, с. 128]. х

.....

Ось вона хвилями суму хлюпочеться, А'

В душу вливається, ніжно лоскочеться, А'

Чайкою скиглить, безтямно ридіючи, В'

Мов найдорожче в могилу ховіючи... [26, с. 128]. В'

.....

<i>Скрипонько-зр'ядонько,</i>	A'
<i>Люба прин'адонько,</i>	A'
<i>Тихо-помаленьку гр'ай, –</i>	b
<i>Серця самотнього,</i>	C'
<i>Серця скорботного</i>	C'
<i>Вкрай не враж'ай!.. [26, с. 129].</i>	b

Фінал твору – це традиційне для Вороного тематичне повернення до початку поеми. Остання строфа є строфічною модифікацією вступної пейзажної замальовки:

<i>Дрібно дощ капот'ить,</i>	a
<i>Світло ледве мигт'ить...</i>	a
<i>І поволі туман налягає...</i>	B
<i>Хто прогляне крізь тьму?</i>	c
<i>Чи болить же ком'у,</i>	c
<i>Що поет безпритульний рид'ає?! [26, с. 129].</i>	B

Головною рисою, що різнить першу і останню строфи, незважаючи на тематичну спорідненість, є тяжіння останньої до зразків народнопісенної творчості. Така генетична спорідненість співвідноситься із прийомом паралелізму, що дозволяє автору співставити світ природніх явищ та внутрішній світ ліричного героя. Архітектоніка поеми «Скрипонька» з її, на перший погляд, неоднорідністю та відсутністю чіткої строфічної побудови, повністю відповідає ідейному задуму поета: показ душевних поривань творчої особистості, викликаних силою музичного мистецтва.

До групи полістрофічних різнострофічних творів Брюсова входять також поезії т.зв. «рефренного» типу, в яких автор графічно виокремлює один ідейно значимий вірш, що повторюється або без змін, або в певних модифікаціях впродовж всього розвитку ліричного сюжету. Так, у поезії «Туманні ночі» поет у рефренній частині наголошує на абсурдності появи

«туманных ночей в палящем июне» та всієї ситуації загалом, пейзажним тлом до якої ці ночі виступають:

Вся дрожа, я стою на подъезде А
Перед дверью, куда я вошла накануне, В
И в печальные строфы слагаются буквы созвездий. А

О туманные ночи в палящем июне! В

Там, вот там, на закрытой террасе, А
Надо мной наклонялись зажженные очи, В
Дорогие черты, искаженные в страстной гримасе. А

О туманные ночи! туманные но́чи! [14, с. 44]. В

Графічне розташування строф є цілком символічним, адже вірш-рефрен, немов туман, огортає всі терцети поезії, наповнюючи їх семантикою невідомості.

Структура рефреного типу використана Брюсовим в поезії «Прохлада утренней весны...», де автор виявляє себе ще більшим експериментатором форми та символу, в порівнянні з попереднім твором. Поезія складається з трьох катренів Я4 перехресного римування на дві сталі рими (аВВа, ВаВа, ВаВа) та рефрену-моновірша (В), причому при абсолютній сталості рефрену кожен наступний катрен є модифікацією попереднього з доповненням новою думкою, а останній чотиривірш повертає читача на початок роздумів про сновидіння. Ліричний сюжет твору, на перший погляд, є досить простим: зміни настрою ліричного героя під час ранкової прогулянки:

Прохлада утренней весны́ а
Пьянит ласкающим наме́ком; В
О чем-то горестно далéком В
Поют осмеянные сны́. а

Бреду в молчаньи одино́ком. В

О чем-то горестно далéком В

Поют осмеянные снѣ́, а

О чем-то чистом и высóком, В

Как дуновение веснѣ́. а

Бреду в молчаньи одино́ком. В

О чем-то странном и высóком, В

Как приближение веснѣ́... а

В душе, с приветом и упрéком, В

Встают отвергнутые снѣ́. а

Бреду в молчаньи одино́ком [14, с. 60]. В

Моновірш у поезії Брюсова виконує ключову роль у створенні загального настрою твору та правильного розуміння ідейного наповнення. Автор в односкладному реченні вірша поєднує слова зі спільним семантичним полем (*«бреду в молчаньи одиноком»*), що підкреслюють крайню самотність та стривоженість ліричного героя. Тому несерйозні, *«осмеянные сны»* першого катрену в останньому чотиривірші знову непокоять душу героя, незважаючи на свій статус *«отвергнутых»*.

Група різнострофічних текстів містить у своєму складі поезії-стилізації народнопісенної лірики. В переважній більшості випадків різнострофи в структурі поезії, досить типово для Брюсова, відповідають партіям головних героїв. Так, в поезії «Детская» п'ятивірш та шестивірш виступають строфічними основами мовлення різних груп дітей, що граються в піжмурки; «Коляда» в цьому плані є більш різноманітною, поєднуючи в своєму складі

партії Баби-Яги, Кощея, Сонця, Ранкової зорі, Місяця, Зірки, Райдуги та Діда. У поетичній спадщині Вороного також знаходимо декілька зразків полістрофічних різнострофічних творів, у яких чергування моделей строфи є виразником зміни суб'єкта мовлення. В цьому плані цікавою для дослідника літератури є поезія «Привид», до структури якої Вороний вводить алюзійну імітацію Шевченкового вірша, що безпосередньо вводить у розвиток ліричного сюжету образ Кобзаря:

<i>Довго-довго я дивлю́ся</i>	X
<i>З високого не́ба;</i>	A
<i>Виглядаю, та не ба́чу,</i>	X
<i>Чого мені тре́ба.</i>	A
<i>Над могилою моє́ю</i>	X
<i>Чорний ворон кря́че,</i>	B
<i>А душа моя убо́га</i>	X
<i>Сумує та пла́че...</i>	B
<i>Сини мої, дочки мої́,</i>	X
<i>Квіти – мої ді́ти –</i>	C
<i>Знеможені, зубо́жені,</i>	X
<i>Морозом прибу́ті!</i>	C
<i>Виростав вас, догляда́в вас</i>	X
<i>На втіху, на ді́во,</i>	D
<i>Сіяв зерно, сподіва́вся</i>	X
<i>На добрії жні́ва... [26, с. 153].</i>	D

Зважаючи на роль Т. Шевченка в розвитку не лише українського віршування, а й розбудові національної ідеї, така імітація є цілком доречною для реалізації ідейного задуму – показу ролі творчої особистості, – що лише підкреслює зв'язок символістського мислення Вороного із літературною традицією.

Аналогічний прийом діалогізації поетичного мовлення використовує Вороний у поезії «Контрасти», що вже своєю назвою налаштовує читача на двоїстість розгортання ліричної теми. Автор метричним тлом для строф-запитань обирає п'ятивірш:

<i>Чому сумна вона бу́ла</i>	а
<i>Тоді, в хвилини раюва́ння,</i>	В
<i>Коли прекрасного чо́ла</i>	а
<i>Ще неторкалися стражда́ння?</i>	В
<i>Чому сумна вона бу́ла?</i> [26, с. 82].	а

Строфа є модифікацією класичного катрену, розширеного на один вірш за рахунок риторичного запитання, що конденсує думку, виражену чотирма попередніми віршами. Ліричний герой прагне зрозуміти перше протиріччя в характері героїні: сум у хвилини раювання. Відповідь знаходимо в наступному чотиривірші:

<i>Душа її, зако́хана</i>	А'
<i>Примарами весні́,</i>	в
<i>Побачила, споло́хана,</i>	А'
<i>Якісь недобрі сні́</i> [26, с. 82].	в

На зміну суб'єкта мовлення, окрім закономірного руху ліричної теми, вказують зміни на метричному та строфічному рівнях: Я43 є більш гнучким, ритмічно швидшим, аніж Я4; чотиривірш, в порівнянні із п'ятивіршем, надає мовленню очікуваного логічного завершення.

Аналогічну дихотомічну пару складають наступні, завершальні строфи «Контрастів». П'ятивірш ставить нове запитання: чому героїня всміхалася в хвилини розставання? Чотиривірш дає відповідь: *«Душа її... всміхнулася розпучкою, Згадавши давній рай»*. Фінал стосунків молодої пари є цілком зрозумілим та передбачуваним, адже ліричний герой не зміг зрозуміти головного – внутрішнього світу ліричної героїні, що виступав повним контрастом до зовнішнього.

Вороний виступає справжнім майстром полістрофічної форми, побудувавши поезію цілком на контрастах та протиставленнях: перше протиріччя знаходиться на тематичному рівні і виявляється у непорозумінні головних героїв; другий та третій контраст спостерігаємо на метричному та строфічному рівнях, де п'ятивірш Я4 є тлом для виважених запитань ліричного героя, а чотиривірш Я43 – це дещо необдумані, швидкі відповіді, покликані загасити подальше розгортання любовного конфлікту.

Поезія В.Брюсова «Дедал и Икар» (збірка «Все напевы», цикл «Правда вечная кумиров») є результатом роздумів поета над міфологічною темою Дедала й Ікара – проблемою протиставлення розумного та чуттєвого начал. Архітектоніка поетичного твору безпосередньо зумовлена ідейним задумом автора: поезія побудована як діалог між двома героями. Остання строфа поезії – це слова автора, який до останнього моменту залишався осторонь, не втручаючись у хід подій.

Побудова твору, коли перед кожною строфою маємо своєрідні ремарки, що називають автора слів (Дедал, Ікар), відсутність оповідача та висновок нагадують архітектоніку драматичного твору, своєрідне використання канонів давньогрецької трагедії. Цим автор уже візуально – без використання художніх прийомів – налаштовує читача на драматичний конфлікт і відповідне сприйняття твору.

Увесь твір переповнений риторичними фігурами. Кожна строфа поезії Брюсова обов'язково розпочинається риторичним окликом-звертанням, яке повторюється у найбільш напружені моменти:

Дедал

Мой сын! мой сын! будь осторѳжен, А

Спокойней крылья напряга́й. б

Под ветром путь наш ненаде́жен, А

Сырых туманов избега́й. б

Икар

Отец! ты дал душе свободѹ, А

Ты узы тела разрешил. б

Что ж медлим? выше! к небосвѹду! А

До вечной области светил! [16, с. 312-313]. б

За метричною будовою це зразок поширеного у російській поезії чотирьохстопового ямба. Стопа пірихія зустрічається в кожній строфі переважно в позиції 3-ї стопи (9 випадків з 10). Такий прийом, коли після чіткого наголошеного ямба йдуть три ненаголошені склади, створює ефект «розтягненості» мови, ілюзію, ніби відстань між співрозмовниками збільшується: Дедал залишається на землі, а Ікар піднімається вгору.

Можна припустити, що типовим для поезії «Дедал и Икар» є також використання анафористичних конструкцій. Кожна строфа – репліки Дедала й Ікара – має звичний початок: «Мой сын!» – «Отец!». Звертання до особи – це ще одна ознака драматичного твору, що написаний для візуального сприйняття, коли слухач або глядач за допомогою звертання має змогу сам визначити особу, яка говорить:

Икар

Отец! К чему теперь дорѹги! А

Спеши насытить счастьем грудѹ! б

Вторично не позволят бѹги А

До сфер небесных досягнутѹ! [16, с. 313]. б

Разом з тим такий повтор у кожній строфі з ідейного боку є свідченням того, що співрозмовники – батько та син – не розуміють один одного, а тому кожен нову думку-імператив розпочинають зі звертання.

На думку М. Гаспарова, розвиток поезії на початку ХХ ст. – це різнобічні пошуки різноманітності ритму та повернення від специфічно віршової чіткості до мовної природності [35]. Стопа пірихія надає поетичному мовленню рис розмовності. Така розмовність – це наслідок

використання Брюсовим трискладових слів, що зумовлює появу диференційованого ритму:

...Но крылья растопились в зно́е, А
И в море, вечно голубо́е, А
Безумец рухнул с высоты́ [16, с. 314]. б

Диференційований ритм, розмовність, природність мови може досягатися графічними засобами, коли після знаку оклику (кінець окличного речення) нове речення розпочинається маленькою літерою:

Мой сын! мой сын! будь осторóжен...

Мой сын! не я ль убор перна́тый

Сам прикрепил к плечам твои́м! [16, с. 313].

«Нехтування» правилами граматики та пунктуації зменшує кількість пауз у вірші, робить поетичне мовлення природним, а тому більш напруженим і емоційним. Маленька літера на початку речення у поезії Брюсова 1908 року – це своєрідний передвісник кардинальних графічних змін і візуальних новотворів у творчості футуристів.

До особливостей архітектоніки поетичного твору «Дедал та Ікар» В. Брюсова відносимо римування, яке є доказом того, що «найпомітнішим і спільним явищем в еволюції російської рими початку ХХ ст. ... є її деграматизація» [35, с. 240]. Продуктивною у поезії є рідкісна, лексично незвична рима, що надає мовленню рис екзотики, античності: «зоркий ум – белых Кум», «пернатый – трикраты», «слеп – Эреб».

На тлі рідкісних рим особливий ефект художнього контрасту отримують звичні рими: «осторожен – ненадежен», «свободу – небосводу», «птиц – границ», «дороги – боги», «земное – голубое». Такі рими створюють враження семантичної простоти, зрозумілості, природності.

Перехресна система римування (AbAb) є класичною для чотирьохстопового ямба. Проте зважаючи на особливості архітектоніки

твору (своєрідний діалог), таке чергування чоловічих та жіночих рим паралельно із чергуванням слів Дедала та Ікара налаштовує читача (слухача) на ритмічність мовлення, очікування слів у відповідь. Таким чином ідейний задум поета – вічне протистояння двох начал – підтримується на архітектонічному рівні.

Осібною за своєю будовою є передостання строфа поезії – це останні слова Дедала, які закінчують діалог героїв:

Дедал

Мой сын! мой сын! Лети средіной, А

Меж первым небом и землёй... б

Но он – над стаей журавліной, А

Но он – в пучине золотой! [16, с. 314]. б

Перші два вірші – це ще звертання Дедала до Ікара, яке раптово обривається, залишаючись непочутим. Останні два вірші – це вже невласне пряма мова, яка надає мові рис підсвідомості. Присутність займенника 3-ї особи «*он*» та відсутність дієслів у реченнях – ознаки різкої зміни діалогічного мовлення на монологічне з відтінком зачарування та усвідомлення неминучості трагедії.

Остання строфа поезії (АбААб) за своєю структурою відрізняється від попередніх: катрен подовжується, до нього додається ще один вірш, що вимагає від читача більшої концентрації. Збільшення кількості жіночих рим робить строфу більш ліричною на противагу напруженим та емоційним попереднім. Вона є своєрідним ідейним висновком автора, продовженням роздумів батька, в яких, незважаючи на відомий усім трагічний фінал, не маємо прямої вказівки на смерть героя: «...*безумец рухнул с высоты*». Ікар, «*презрев земное*», падає не у чорний бурхливий океан, а «*в море, вечно голубое...*». Пейзажна замальовка із вічно блакитним морем відволікає увагу читача від трагічної загибелі Ікара, «море вечно голубое» сприймається як позитив, протилежність до чорного кольору, який символізує смерть.

Принагідно зазначимо, що звернення до античного сюжету про Ікара прослідковується в творчості Вороного. Строфічну основу поезії «Ікар» складає 12 катренів кільцевого римування, що дають право віднести твір до групи полістрофічних, але вже рівнострофічних текстів.

3.4. Полістрофічні рівнострофічні моделі В. Брюсова та М. Вороного у функціональному аспекті

Як уже зазначалося, більшість поетичних творів Брюсова та Вороного є полістрофічними рівнострофічними структурами, переважно – катрени, за якими в порядку зменшення маємо: у російського поета – восьмивірші, шестивірші, п'ятивірші, двовірші, семивірші, тривірші, дванадцятивірші, чотирнадцятивірші, одновірші та дев'ятивірші; в українського поета – шестивірші, п'ятивірші, восьмивірші, двовірші, тривірші, семивірші, десятивірші і дев'ятивірші.

Таблиця 3.2

Найпоширеніші типи строфи в поезії В. Брюсова та М. Вороного (%)

Тип строфи	Брюсов	Вороний
Двовірш	3,3	2,4
Тривірш	1,3	1,6
Чотиривірш	75,5	51,6
П'ятивірш	3,5	15,9
Шестивірш	5,3	16,7
Семивірш	1,8	1,6
Восьмивірш	5,4	7,9
Дев'ятивірш	0,1	0,8
Десятивірш	1,4	1,6
Дванадцятивірш	1,2	–
Чотирнадцятивірш	1,2	–

Опис окремих строф ми розпочинаємо, беручи до уваги найбільш очевидну та основну зовнішню ознаку – кількість віршів у строфі.

Одновіршів у строфічному арсеналі оригінальних поезій Вороного немає. В оригінальному творчому доробку Брюсова знаходимо лише один зразок моновірша – поезія «О закрой свои бледные ноги» (1894). На думку сучасників, використання структури із одного вірша було по-справжньому зухвалим відкриттям Брюсова. Поет пояснював появу свого шедевр бажанням демонстрації можливостей нової форми, що була запозичена з римської поезії. Проте шокує не стільки «нова» форма, скільки зміст поезії, точніше – словосполука «*бледные ноги*». Погоджуємось з думкою О. Клінга [79, с. 272], який говорить про відсутність в поезії формальної новизни, натомість очевидною є крайня загостреність теми в формі одного вірша. Ситуативна багатозначність вірша Брюсова породжувала неповноту ідейного змісту, що активізувало уявлення читача. Цілий комплекс асоціацій, що виникають після прочитання одновірша, породжують різноманітні, часом протилежні варіанти трактування твору. Проте саме свідоме перекодування реалій світу в естетичному плані було новаторством моновірша Брюсова. Це повною мірою підтверджується естетичними настановами поета того часу, який вважав символізм поезією натяків та асоціацій. Продемонструвавши свою майстерність в оволодінні рідкісною формою, поет більше не повертається до одновірша. Причину цього вбачаємо не у відмові Брюсова від експериментів взагалі, а у безперспективності вдосконалення та розробки поезії на один вірш. Останнє твердження також частково пояснює відсутність одновіршів у творчому доробку Вороного.

Двовірш, на відміну від одновірша, є своєрідною віршовою структурою, оскільки може бути представлений як канонічною (газела, елегійний дистих, александрійський вірш, коломийка), так і строфічною формою (двовірші парного, перехресного, охопного римування). Остання група є об'єктом вивчення у цьому розділі монографічного дослідження.

Графічно сегментовані двовірші парного римування складають основу поезій малого об'єму Брюсова («Венеция», «В склепе», «Александр

Великий») та Вороного («Хам і кат», «Молдавська», «Що зі мною таке...»). У творчому доробку українського поета зразків двовіршів перехресного римування не знайдено. Натомість прикладом перехресного римування двовіршів є поезія Брюсова «Благословение»:

Огонь любви твоей благословляю! А

Я радостно упал в его костёр. б

Весь мрак души твоей благословляю! А

Он надо мной свое крыло простёр. б

За все, за все тебя благословляю! А

За скорбь, за боль, за ужас долгих дней, с

За то, что влекся за тобою к Раю, А

За то, что стыну у его дверей! [14, с. 228]. с

В основі двовіршів – антитеза, що разом із повтором ключового слова «благословляю!» надає деяку таємничість і незрозумілість почуттям ліричного героя. «Дзеркальна» композиція твору своєрідно відбиває свідомість закоханої людини, що зазнає поступового переходу від почуття захоплення до самопожертви. Такий прийом робить поезію архітектонічно та тематично близькою до зразків античної лірики, зокрема елегійного дистиху.

Спрямованість на експерименти із формою помітна в поезії «Восторг женщины», де Брюсов у двовіршах римує різнонаголошені омонімічні пари:

Я – под синим полóгом А

На холме полóгом. А

Все вокруг так зелéно; В

Шум в траве зелéной... [16, с. 556]. В

Доказом експериментаторського характеру поезії є те, що вона розміщена Брюсовим у його «Опытах по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам».

У поезії Брюсова «Презрение» двовірші парного римування в своїй основі містять складне речення:

Великое презрение и к людям, и к себе́ a

Растет в душе властительно, царит в моей судьбе́. a

Любил бы, да не в силах я, не ищешь и не ждешь, b

И все мечты как призраки, и все желанья – ложь. b

Откроет ли нам истина свое лицо иль не́т, c

Я буду ль жить по имени во глуби долгих ле́т, c

И ты, о ком я думаю, ты любишь ли меня́, d

И мне скитаться долго ли, иль не дожить и дня́, d

Мне все равно, мне все равно, слежу игрой теней. e

Я долго жизнь рассматривал, я присмотрелся к ней. e

Как лист, в поток уроненный, я отдаюсь судьбе́, a

И лишь растет презрение и к людям и к себе́ [16, с. 159]. a

Аналогічні закономірності в строфічній побудові спостерігаємо у поезії

Вороного «Що зі мною таке...»:

Що зі мною таке, я ніяк не збагну́... a

Мов я в серці ховаю якусь таїну́... a

.....

Чи побачив я в сні давню милу мою́ b

І від неї почув знову слово «люблю́», b

Чи то світлі надії, які пречуття, с

Що так гарним здалось мені бідне життя? с

А в душі все гудуть, все лунають пісні, d

Все бринять у ній струни її голосні... d

Як в тумані блуджу, не отямлюсь од сну; а

Що зі мною таке, не збагну, не збагну!.. [26, с. 72]. а

Неспівпадіння строфічної та синтаксичної сегментації в третій, четвертій строфах дещо «розмиває» форму, надаючи внутрішньому монологу ліричного героя Брюсова та Вороного додаткової експресії. Останній двовірш повертає читача до початку твору, проголошуючи головну думку, спільну для поезії російського й українського митців: ліричний герой початку ХХ ст. почуває себе самотнім і загубленим у буремному, постійно змінному світі.

Загалом двовірші приваблюють поетів на початкових етапах творчості. Це пояснюється, насамперед, швидкою вичерпністю виражальних можливостей таких структур. Для передачі більш складних понять двовірші не залучалися через їхній малий строфічний об'єм.

Незважаючи на ідейно-тематичну неоднорідність міні-строф Брюсова та Вороного, вони характеризуються деякими спільними ознаками:

1. У метричному плані переважна більшість поезій Брюсова і Вороного співвідноситься з довгими метрами, що пояснюється законом компенсації – прагненням до збереження інформативного об'єму строфи.
2. У двовіршах обох поетів, за деякими винятками, очевидним є переважання чоловічих рим, що пояснюється сильним завершенням та чіткістю ритму кінця віршів.

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

Тривіршами Брюсовим та Вороним написано мало творів – 1,3% і 1,6% відповідно.

Оригінальний спосіб строфічної організації тривірша представляють типологічно споріднені поезії «Посв.***» (ААв ССв Я4) Брюсова та «Присвята» (А'А'в С'С'в Д2) Вороного:

Мне снилось: мертвенно-бессильный, А
Почти жилец земли могильной, А
Я глухо близился к концу. б

И бывший друг пришел к кровати С
И, бормоча слова проклятий, С
Меня ударил по лицу [14, с. 58]. б

Цвіту зів'ялому, А'
Листу опалому, А'
Зіроньці згаслій моїй – б

Серця самотнього, С'
Серця скорботного С'
Спів без надій... [26, с. 120]. б

Строфічна сегментація у поезії Брюсова є більш помітною, натомість строфи Вороного в своїй основі містять одне речення, що робить поділ на два тривірші умовним. Римовані третій і шостий вірші у творах обох митців виступають засобом поєднання тривіршів в одне ціле та змушують

розглядати ідейне спрямування кожної строфи в єдиному ключі – слова-присвята дорогій серцю людині.

Ще один спільний для російського й українського поетів прийом строфічної побудови демонструють твори, в основу яких покладено тривірш. Так, у поезії Брюсова «На бульваре» виокремлюється третій вірш кожної строфи, що є повторенням першого:

Мы стояли с тобой молчаливо и смúтно... А

Волновалась улица жизнью мину́тной. А

Мы стояли с тобой молчаливо и смúтно [14, с. 52]. А

Дублювання першого вірша в кінці кожної строфи надає розвитку ліричного сюжету, що міститься всього в чотирьох тривіршах, об'ємності та збільшує у часовому вимірі мить розлуки колись рідних людей. Водночас лексичний повтор дозволяє Брюсову виокремити найважливіші моменти й образи в свідомості ліричного героя, що розкривають особливості його світосприйняття.

Дещо іншу функцію виконує прийом дублювання вірша в поезії Вороного «Легенда»:

Дівчину вродливу юнак покоха́в; а

Дорожче від неї у світі не ма́в. а

Ой, леле! – у світі не ма́в [26, с. 55]. а

У тривіршах «Легенди» маємо справу із традиційним для Вороного прийомом імітації народнопісенних творів, що надає поезії додаткового ліризму й експресії. Разом із тим спостерігається подібність із поетикою Брюсова. Насамперед, це стосується дублювання лексем, важливих для розуміння твору, та збільшення часової тривалості ліричного сюжету.

Як уже зазначалося, основу строфічного репертуару Брюсова й Вороного, як і всієї російської та української поезії, репрезентують **чотиривірші**, якими написано більшість творів митців – 75,5% та 51,6% відповідно. На рівні катренних схем і російський, і український поети були

послідовно традиційними. Проте їхня спрямованість на новаторство та експеримент із формою в деяких випадках відбилася і на організації таких традиційних строф, як чотиривірші. Відшуковуючи в строфіці митців «не найбільш поширені схеми, а одиничні, оригінальні» [5, с. 94], звертаємо перш за все увагу на так званих «холостих», не римованих віршах. Характерною рисою строфічного репертуару Вороного, на противагу Брюсову, є те, що доля холостих катренів в українського поета майже дорівнює долі чотиривіршів охопного та парного римування. При цьому відсутність рими найчастіше є сильним засобом стилізації в піснях:

<i>Ой, то не хижа саранá,</i>	х
<i>Не круки степ укрíли, –</i>	А
<i>То Конрад рушив у похі́д</i>	х
<i>Свої потужні сі́ли</i> [26, с. 59].	А

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>	Х
<i>Ходять хмари позлоті́сті,</i>	А
<i>Усміхаються і лі́нуть –</i>	Х
<i>Пломені́сті</i> [26, с. 72].	А

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 дактилічні рими («Подруги», «Ночью», «Я бы умер с тайной радостью...», «Месяца свет электрический» Брюсова, «Серце дівоче», «Сніжинки» Вороного тощо). Цей факт є показовим, адже в розмовному мовленні «слів, що закінчуються

наголошеним складом – 41%, одним ненаголошеним – 39%, слів з дактилічним закінченням на два ненаголошені склади – всього 17%, інші складають менше 3%» [166, с. 23]. Так, у поезії «Подруги» Брюсов, відмовившись від традиційних чоловічих та жіночих клаузул, надає творіві «хиткої», «розтягнутої» форми:

<i>Три женщины, грязные, пьяные,</i>	A'
<i>Обнявшись, идут и шатаются,</i>	B'
<i>Дрожат колокольни туманные,</i>	A'
<i>Кресты у церкви наклоняются</i> [14, с. 44].	B'

Архітектоніка строфи повністю відповідає стилістичному забарвленню поезії, асоціативно пов'язується із ідейним наповненням.

У Вороного звертає на себе увагу поезія «Серце дівоче»:

<i>Серце! серце дівоче, від людського ока захóване,</i>	A'
<i>Серце, повне краси і снаги...</i>	b
<i>Ох, і як же ти рвешся... Куди? Чи не в те зачарóване</i>	A'
<i>Розхвильоване море жаги?</i> [26, с. 118].	b

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

Новаторськими на тлі строфічної побудови російської та 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>И в час, когда лобзанья ядовиты</i>	A
<i>И два объятъя – словно круг судьбы,–</i>	b
<i>Все той же беспощадной Афродиты</i>	A
<i>Мы – рабы!</i> [Брюсов. «Ответ». 14, с. 285].	b
<i>Нудьга гнитить... Недуже сердце скниѐ –</i>	A

Німа, холодна пуста́ у душі́... b

Де ж ти? вернись, утрачена наді́є, А

І зворуши́! [Вороний, «Нудьга гнітить...». 26, с. 46]. b

Таких прикладів у творчому доробку Брюсова та Вороного декілька, проте вони досить яскраво демонструють подібність російського й українського символізму.

Поза межами римування традиційним у строфічній побудові катренів Брюсова та Вороного є розміщення синтаксичних основ. Підмет і присудок, як правило, тяжіють до початку строфи та початку вірша, в той час як більш значимим в образно-експресивному плані найчастіше виступають останні вірші катрена:

Була і в мене лю́бка, А

Вродлива, як весна́, b

Невинна, як голу́бка, А

Як лялька, чепурна́ [26, с. 94]. b

Цей приклад також співвідноситься із «правилом Шенгелі» [167, с. 121], за яким повноударні форми вірша тяжіють до першого вірша строфи, а малоударні – до останнього.

Однією з рідкісних асиметричних форм строфи в творчості Брюсова є *п'ятивірш*, на долю якого припадає лише 3,5%. Інші тенденції спостерігаються в архітектоніці Вороного, де п'ятивіршова строфа займає близько 15% усіх поетичних творів. Такі розбіжності можна пояснити більшою, в порівнянні з українським митцем, «академічністю» Брюсова, в той час коли на строфіці Вороного помітний вплив народної поезії та віршових здобутків попередніх поколінь поетів. 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:

Гей, хто має мі́ць а

Грізних блискави́ць, – а

Той уміє з бою бр^ати, В

В саме серденько влуч^ати В

Молодих орлі^ць! [26, с. 73]. а

Подібність схеми римування строфи Вороного із п'ятивіршовою строфою Лесі Українки («Досвітні огні» та інші) є очевидною та зрозумілою.

Найбільш поширеною формою строфи є модель, в 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. У поезії «Кубок» Брюсова четвертий вірш, будучи модифікованим повтором першого та другого віршів, посилює експресію ключового образу – чаші з отрутою, яку бажає випити ліричний герой:

Вновь тот же кубок с влагой ч^ерной, А

Вновь кубок с влагой огнево^й! в

Любовь, противник необ^орный, А

Я узнаю твой кубок ч^ерный А

И меч, взнесенный надо мно^й [14, с. 187]. в

Аналогічну смислову функцію виконує повтор у поезії Вороного «Астролог і Альціона», «Дніпрові спогади», «Спів Арлекіна», «Віра жива!» та ін. Лексичний повтор, спільний для усіх строф поезії, що виконує функцію рефрену, також активно використовувався Вороним:

Нехай з-поміж усіх ти мов зірниця ся^єш, А

Хай цінний скарб краса тво^я, в

І чарами її ти всіх скор^яєш... А

Та коли ти Вкраїни не коха^єш – А

Ти не моя! в

Нехай у грудях ти чудове серце ма^єш А

І серце те усіх звабл^я, в

Бо всіх до нього ти ласкаво пригорта^єш, А

Та коли ти Вкраїни не кохаєш – А
Ти не моя! [26, с. 151]. б

У строфічному репертуарі Брюсова подібних моделей вкрай мало, вони сприймаються незвично, радше як виняток. Натомість для поезики Вороного поезія рефренного типу («Ти не моя!», «За Україну!», «На батьковій могилі» тощо) є явищем традиційним і закономірним.

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

Тиха гармонія но́чі. А
Лагідно в височині́ б
Сяють ласкаві, ясні́ б
Зорі, мов янголів о́чі, А
Мрійно-сумні́ [26, с. 62]. б

Дещо інший ритмічний малюнок спостерігається в тематично близькій поезії Брюсова «Тишина»:

Вечер мирный, безмяте́жный А
Кротко нам взглянул в глаза́, б
С грустью тайной, с грустью не́жной... А
И в душе под тихим ве́тром Х
Накренились паруса́ [14, с. 170]. б

Завдяки строфічному об'єму, який складають п'ять віршів, холостий четвертий вірш сприймається природно, гармонійно вписуючись у ритмічний та тематичний малюнок всього твору. В поезіях такого типу структура п'ятивірша виконує свою первинну функцію: розширює ідейно-тематичне наповнення строфи.

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

Дим од кадила розноситься хма́рами, А'

<i>Вгору все вгору снується прим'арами...</i>	A'
<i>Пісня рид'ає.</i>	B
<i>Сумно з свічка́ми</i>	C
<i>Всі скам'янілі стоять, як мерці́.</i>	d
<i>«Вічная пам'ять» з посмертними ча́рами</i>	E'
<i>В душу лягає тяжкими уд'арами.</i>	E'
<i>Журно вит'ає</i>	B
<i>Десь понад на́ми</i>	C
<i>Тінь Кобзарєва в терновім вінці́ [26, с. 159].</i>	d

Загалом схему римування поезії «На Тарасовій панахиді» можна записати як A'A'BCd E'E'BCd F'F'GHі J'J'GHі Д44224. Прийом строфічного «зчеплення» засобом римування спостерігаємо в поезіях Брюсова «Солнцеворот» (AbACb CdCEd EfEGf HiHGі Я4) і «Пророчества весны» (A'bC'A'b C'dE'C'd E'fG'E'f G'hI'G'h I'jK'I'j K'IM'M'l Я4/5), що є своєрідними модифікаціями класичної терцини на основі п'ятивірша.

Однією з найбільш відкритих та придатних для строфічних експериментів формою у російського й українського поетів-символістів є шестивірш (5,3% і 16,7% відповідно). Високий відсоток шестивіршів і більша кількість їхніх моделей, у порівнянні з строфічною системою Брюсова, свідчать про доволі сильний вплив європейського віршування на техніку Вороного. Найпоширенішою схемою шестивіршової строфи в українського поета є тип *AAbCCb* («Намисто», «До моря», «Спомини», «Таємне кохання», «На озері», «Перед брамою», «На рік 1911») та його модифікації: *aabccb* («Вогні», «Ave regina!..», «Мавзолей», «Ні, не хочу я тих...»), *aaVccB* («Заспів», «Зрада»), *AABCCB* («Балада козацька»), *A'A'бC'C'b* («Мрії-сни»). Модель строфи з такою схемою римування Качуровський називає «романтичною секстиною» [75, с. 152]; російський теоретик вірша Квятковський відносить таку модель до канонічних строф, а саме –

ронсарової строфи. Цікаво, що в строфічному доробку Брюсова шестивіршів із схемою *AAbCCb* чи її модифікаціями зустрічається мало, що може свідчити про закономірне протиставлення ідей лідера російського символізму романтичній традиції. Вороний же, дотримуючись семантичного ореолу строфи, надає переважній більшості поезій цієї групи яскравих рис романтично мистецтва.

Серед інших моделей шестивірша у творчому доробку Вороного варто виокремити схеми *ABcABc* («В сяйві мрій»), *AbAAAAb* («Зорі-очі»), *ABBAAB* («Чи зумієш»), *abcabc* («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 [75, с. 151], то цей тип репрезентований лише двома поезіями: «Я її в домовину живу поховав...» (*aBaVcc*) та «Палімсест» (*aBaVCC*).

Поезій із класичною для шестивірша схемою римування в творчості Брюсова також небагато («Когда сижу один и в комнате темно...» (*aBaVcc*) та ін.), що знову говорить про новаторський характер лірики митця та його тяжіння до розширення традиційних версифікаційних обмежень. Найпоширенішими типами строфічної організації шестивіршів у російського поета виступають дві полярні групи. З одного боку, це – шестивірші наскрізного перехресного римування із дотриманням правила альтеранса (*AbAbAb*): «Как царство белого снега...», «Мы бродили, вдвоем и печальны...». Близькою до них є поезія «Ранняя осень» (*A'bA'bA'b*), в якій на місці жіночої рими з'являється дактилічна, що яскраво виокремлюється на тлі чоловічих клаузул інших віршів та надає творові елегійного звучання:

Ранняя осень любви умирающей. A'

Тайно люблю золотые цветá b

Осени ранней, любви умирающей. A'

Ветви прозрачны, аллея пустá, b

В сини бледнеющей, веющей, тáющей A'

Странная тишь, красота, чистотá [14, с. 228]. b

Дактилічні клаузули, виступаючи своєрідним ритмічним курсивом, спостерігаються у словах із яскравою семантикою та символічним змістом, що відповідає настрою ліричного героя.

Іншу групу репрезентують твори, в яких Брюсов вдається до найрізноманітніших комбінацій рим та клаузул: «С кометы» (абассб), «Ночью» (АбАССб), «Ветви» (аabbсс), «Любовь» (АбССАб), «И снова ты, и снова ты...» (абаааб), «России» (АВСАВС), «Желтым шелком, желтым шелком...» (АВСВАС) тощо. Показовими з точки зору семантичної мотивованості строф є поезії «Ветви», де суміжна схема римування створює імітацію переплетіння гілля, та «России», в якій присутність лише жіночих рим надає поетичному мовленню урочистості й помпезності.

Доволі рідкісною асиметричною формою у строфіці Брюсова та Вороного виступає семивірш, доля якого в обох поетів ледь перевищує 1,5%. Головну особливість семивіршів російський віршознавець О. Федотов бачить у «сталій тенденції до римування на дві рими» [153, с. 215]. У моделях такого типу, на думку дослідника, добре проявляється цілісна структура.

Ты чарівник, віщун-співéць. а

Ты знаєш тайни волхвува́ння, В

Знайшов ти в нетрях світознáння В

Шляхи до зір і до серде́ць. а

Ты носиш страдника вінéць, а

Вінець надлюдського страждáння, В

Бо ти співéць [26, с. 162]. а

Зустрічаються серед семивіршових строф і російського, і українського поетів моделі на три рими. У більшості випадків можна говорити про подвійну будову строфи:

Ты – мой, моей рукой отмéчен, А

И я, уверенная, жду́. b

<i>Играй, безумен и беспёчен,</i>	A
<i>От счастья смейся, плачь в бреду́, –</i>	b
<i>Ты вдруг очнешся в час за́катный,</i>	C
<i>Поймешь мой зов, лишь сердцу вня́тный,</i>	C
<i>И с воплем крикнешь мне: иду́!</i> [14, с. 231].	b

Серед семивіршів в обох митців 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 до попередньої думки.

Доволі рідкісним явищем в українському віршуванні є семивірш поезії Вороного «Таємність»:

<i>Покохала ти душу мою...</i>	a
<i>Але ні – не мою, а свою́,</i>	a
<i>Бо не знала, що в ній я таю́.</i>	a
<i>Хочеш знати, що є там на дні́,</i>	b
<i>В потайній глибині́?</i>	b
<i>Хробакі́...</i>	c
<i>Кістякі́</i> [26, с. 83].	c

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

Серед великих строфічних форм Брюсова восьмивірш займає перше місце. У строфіці Вороного ця форма посідає лише третю позицію, поступаючись 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. На долю восьмивірша припадає приблизно 5,4% усіх поліметричних творів Брюсова і майже 8% Вороного. Восьмивірш у строфічному доробку митців може компонуватися чотирма двовіршами

(2+2+2+2), двома тривіршами й одним двовіршем (3+3+2) та, найчастіше, двома катренами (4+4).

Двочленна катренна будова восьмивіршів виразно проступає у поезіях «Царица страсть», «Карусель» (A'bA'bC'dC'd), «Закат над морем» (ABABCD CD), «Баллада воспоминаний» (aBaBCdCd), «Образы времен» (AbAbCdCd) Брюсова і «Memento mori!» (aBaBcDcD) Вороного. Серед восьмивіршів українського поета, на відміну від Брюсова, достатня кількість рідкісних строф, в яких катрени виокремлюються з великою долею умовності. Складною архітектонікою характеризуються поезії «Хмари» (AbAbCCCb) і «Коли ти любиш рідний край...» (aaBccBaa). В останній своєрідним курсивом проходять четвертий та п'ятий вірші, що виступають графічним центром строфи:

<i>Коли ти любиш рідний край,</i>	a
<i>В ряди вставай!</i>	a
<i>Гори відвагою святою!</i>	B
<i>Бо тільки меч – а не слова –</i>	c
<i>Здобуде нації права</i>	c
<i>У ворогів з розв'ою.</i>	B
<i>Вперед же сміливо рушай,</i>	a
<i>Коли ти любиш рідний край</i> [26, с. 151].	a

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 Вороного чільне місце займає група ліричних поезій («Венера», «Нічка на землю упала» тощо), в яких в межах строфи автор поєднує два катрени охопного римування (A'B'C'd A'B'C'd або ABCDABCD). Завдяки такому прийому Вороний, по-перше, компенсує

лексичний мінімалізм кожного вірша, а по-друге, забезпечує цілісність строфи:

<i>Зіронько вечі́рняя,</i>	A'
<i>Божою лампа́дою</i>	B'
<i>З глибини вели́чної</i>	C'
<i>Тихо сяєш ти́;</i>	d
<i>Вабиш мене, ві́рняя,</i>	A'
<i>Втіхою-прина́дою</i>	B'
<i>Тиші потойбі́чної,</i>	C'
<i>Сяйвом чистоті́</i> [26, с. 63].	d

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

Інше забарвлення та ритмічний малюнок створює Брюсов у поезії «К Петрограду», в якій умовні катрени об'єднані в одну строфу також засобом охопного римування:

<i>Город Змеи и Медного Вса́дника,</i>	A'
<i>Пушкина город и Досто́евского,</i>	B'
<i>Ныне, вчера́,</i>	c
<i>Вечно – еди́нный,</i>	D
<i>От небоскребов до палиса́дника,</i>	A'
<i>От островов до шумного Не́вского, –</i>	B'
<i>Мощью Петра́,</i>	c
<i>Тайной – змеи́ной!</i> [14, с. 348].	D

Альтеранс дактилічних і чоловічих віршів відповідає зміні темпу поетичного мовлення: всеохопне спокійне споглядання чергується з дещо знервованими моментами, пов'язаними, насамперед, із хвилюванням ліричного героя від усвідомлення величі міста.

Отже, кількісна основна маса поезій Брюсова та 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 митців з іншими видами строф, зокрема асиметричними та твердими архітектонічними формами, що виглядають досить значимо у творчому доробку митців і заслуговують детального вивчення.

3.5. Тверді архітектонічні форми

В. Брюсов та М. Вороний небезпідставно вважаються знавцями європейської поезії взагалі та французької зокрема. Беручи до уваги пильне ставлення обох поетів до проблем організації віршового мовлення, не важко припустити, що строфи, канонізовані в Середні віки й епоху Відродження, були ними добре вивчені.

У репертуарі Брюсова знаходимо сонети, октави, сициліани, терцини, ронделі, тріолети, хоку, пантум. Майже всі вони не вирізняються метричною оригінальністю, оскільки традиційність строфічної форми зумовлювала вибір традиційного метра. Канонічні строфи Вороного, в порівнянні з твердими архітектонічними формами Брюсова, не є настільки різноманітними, оскільки сициліана, терцина, ронсарова строфа та зразки східного віршування відсутні. Проте звернення поета до твердих архітектонічних форм свідчило про прагнення до експериментів з українським словом та розширення репертуару традиційних поетичних жанрів національної літератури, тяжіння до кращих європейських та світових зразків. Помітна також непостійність, нетрадиційність метричної основи в канонізованих строфах Вороного, що свідчить про пошуки українського поета-символіста.

Не викликає заперечення поширене твердження, що сонет – це «ідеальна форма художнього твору» [41, с. 22]. В межах твердих архітектонічних форм Брюсова та Вороного на долю сонетів припадає 55,2% та 46,2% відповідно. Інтерес обох митців до цієї канонічної форми був не випадковим: своїми жорсткими архітектонічними вимогами сонет якнайкраще відповідав принципам, які формували поетичне мислення Брюсова та Вороного, адже, на думку І. Бехера, «ніяка інша форма не вимагає навіть приблизно такої поетичної дисципліни, такої конденсації рими, образу...» [10, с. 101.]. Кількісний аналіз показників метричної побудови сонетів Брюсова та Вороного дає можливість стверджувати панування 5-стопового ямба – канонічного для сонета, «в якому поезія

конкретного народу досягла найбільшої досконалості» [42, с. 37]. 5-стоповий ямб дозволяє ствердити в сонеті специфічну звукову красу слова, надати віршеві особливої мелодійності, що не конкурує ні з музикою, ні з піснею. І. Качуровський пояснює популярність цього розміру в канонізованих строфах тим, що 5-стоповий ямб виступає «як замітник відповідних силабічних розмірів романської поезії» [75, с. 27]. Припускаємо, що використання традиційного метра свідчить про намагання письменників дотримуватися канону, продемонструвати власну поетичну майстерність і розширити жанрово-тематичні якості національних літератур.

Сонетарна спадщина митців є неоднорідною у вираженні через метричні схеми. Серед 40 оригінальних сонетів Брюсова зустрічаємо близько 20 варіантів різних метричних сполук. У Вороного жоден з 6 сонетів не тотожний на рівні архітекtonіки.

Найпопулярнішим варіантом метричної побудови сонета в Брюсова є схема AbAb AbAb CCd EEd Я5. Абсолютну тотожність на рівні архітекtonіки спостерігаємо в тематично різних сонетах «К портрету М.Ю.Лермонтова», «Путь к высотам (Сонет-акростих)», «Ликорн», «Южный крест» та ін. Брюсов дотримується сонетного канону, протиставляючи на семантичному рівні тезу, антитезу та синтезуючи їх у фіналі твору. Спільна для всіх сонетів цієї групи тональність суму, песимізму підсилюється архітекtonічною тотожністю поезій.

Сонет «К портрету М.Ю.Лермонтова» – зверненням ліричного героя до поета, який уособлював цілу епоху, що мріяла про «ангельски-прекрасное», але любила «демонски-мятежное». Неоднозначність світосприйняття поета зумовлює складність інтерпретації його творчості:

<i>И мы тебя, поэт, не разгадали,</i>	ʉ́ ʉ́ ʉ́ ʉʉ ʉ́ ʉ
<i>Не поняли младёнской печали</i>	ʉ́ ʉʉ ʉ́ ʉʉ ʉ́ ʉ
<i>В твоих как будто кованных стихах!</i>	ʉ́ ʉ́ ʉ́ ʉʉ ʉ́

[14, с. 144].

Невідповідність зовнішнього та внутрішнього світів посилюється на рівні архітекtonіки: фонічно слабкі стопи пірихія є потенційно сильними, тому що вони несуть основне ідейне навантаження синтезуючої частини сонета Брюсова. Їхнє гармонійне розташування в метричній схемі підкреслює витонченість та досконалість форми сонета.

Душевна роздвоєність ліричного героя на тлі первісної природи є предметом зображення в сонеті «Ликорн»:

Столетний бор. Вечерний сумрак зéлен. A

Мне щеки нежит мох и мягкий дёрн. B

Мелькают эльфы. Гномы из расщелин A

Гранита смотрят. Крадется ликóрн [14, с. 297]. B

Алітерація носових [м], [н] створює ефект замкнутості простору (клаузула на [н] у кожному вірші строфи), посилюючи таємничість та відстороненість світу природи від людини.

Фінал сонета – це криза, перелом у внутрішньому світі ліричного героя:

Свободы! Тишины! Путем знако́вым A

Сойти в пещеру к празднующим гно́мам. A

Иль с дочерьюми Царя Лесного пéть, b

Иль мирно спать, со мхом, с землей, с грані́том... C

Нет! голосом жестоким и несы́тым C | ´´|σσ|´´|σσ|´´|σ

Звучит во мне, считая миги, ме́дь b |σ´|σ´|σ´|σ´|σ´|

[14, с. 298].

Брюсов експериментує в останній строфі сонета, графічно розбиваючи перший вірш терцету. Тому візуально другий та третій вірші сприймаються

осібно, утворюючи своєрідний дистих. На архітектонічному рівні таке виокремлення посилюється стопою спондея та насиченістю вірша стопою пірихія. Семантично дистих є найсильнішим місцем сонета, в якому вирішується доля ліричного героя. Архітектоніка фінальної терцини наближає сонет Брюсова до англійської форми, хоча за формальними ознаками – це зразок французького канону. Таким чином, автор намагався провести своєрідний «подвійний» синтез як на рівні семантики, так на рівні архітектоніки, наближаючи власну сонетну майстерність до досконалості.

У Вороного експерименти з твердою архітектонічною формою сонета проявилися, з одного боку, в об'єднанні двох тематично споріднених творів в один під назвою «Подвійний сонет», що яскраво протиставляються якістю клаузул (aBВа aBВа CCd EdE, Я5 AbbA AbbA ccD eDe Я5), та, з іншого, – у створенні рідкісного для українського віршування, проте досить поширеного в європейському так званого «сонета без голови»:

- | | |
|--|---|
| <i>Ось вам сонет, що зветься «безголóвий».</i> | A |
| <i>Так охрестив його поет Мейнáр.</i> | b |
| <i>Sans tête... (comme votre poete).</i> | |
| <i>Чи вільно в дáр</i> | b |
| <i>Вам принести такий зразок віршóвий?</i> | A |
| <i>В нім тільки першої строфи нема́,</i> | c |
| <i>А врешті – форма вірша та ж сама́,</i> | c |
| <i>Обмежена лиш десятьма рядка́ми.</i> | D |
| <i>Що не звішовано – це мій секрét,</i> | e |
| <i>І... друже мій, хай буде це між на́ми,</i> | D |
| <i>Коли скажу вам його tete a tétе [26, с. 96-97].</i> | e |

Безсумнівний факто – це єдність ідейного змісту та зовнішньої форми, адже «сонет без голови» виступає символічним втіленням ліричного героя,

що через шалене кохання також втрачає голову. Твір характеризується римуванням пар французьких та українських слів, що надає творові особливого колориту. Аналогічні прийоми римування використовував і лідер російського символізму.

Митці звертались також до нетрадиційних метрів у написанні сонетних творів: 6-стоповий ямб (12% – у Брюсова, 30% – у Вороного), 4-стоповий хорей (3% – у Брюсова) та 4-стоповий амфібрахій (10% – у Вороного). Нетрадиційний для сонета 6-стоповий ямб «здобув широке розповсюдження в російській, а згодом і в українській поезії» [75, с. 28]. Припускаємо, що використання цього розміру свідчить про намагання письменників відійти від канону, посилити медитативне начало, продемонструвати власну майстерність і розширити жанрово-тематичні якості національних літератур.

Прагнення Брюсова та Вороного до експериментів з канонічною формою спостерігаємо в сонетах «Осеннее чувство». Типологічну близькість із попередніми сонетами спостерігаємо у тотожності строфічної побудови (AbAb AbAb CCd EEd), проте відмінним є віршовий розмір – неканонічний для сонета розмір 4-стопового хорей (AbAb AbAb CCd EEd X4). Метр хорей оновлює «тверду» формі. Незважаючи на етимологію та семантику метра (танець, хоровод [78, с. 328]), тональність сонета є сумною; важкі роздуми переповнюють ліричного героя, що перебуває в пошуку творчого «Я»:

Под лучами юной грёзы A

Не цветут созвучий róзы A

На куртинах Красоты́, b

И сквозь окна снов бессвя́зных C

Не встречают звезд алма́зных C

Утомленные мечт́ы [14, с. 30]. b

Архітектонічні особливості останнього вірша терцету (насиченість стопою пірихія на тлі попередніх віршів із сильною позицією стоп та чітким

ритмом) співвідносяться із семантичним наповненням сонета. Ліричний герой надто юний, щоб повністю зрозуміти закони поетичної краси та матеріалізувати свої задуми; він втомлюється через постійні творчі пошуки («*утомленные мечты*»).

Розмір 6-стопового ямба зустрічається в сонетах Брюсова «Ассаргадон (Ассирийская надпись)», «К портрету Лейбница», «Сонет», «Египетский раб», «К.Д. Бальмонту («Как прежде, мы вдвоем, в ночном кафе. За входом...»))» та ін.

Спільна для обох творів тема сенсу людського життя розгортається по-різному в сонетах «Ассаргадон (Ассирийская надпись)» (аВаВ аВаВ ссD Dee Я6) з циклу «Любимцы веков» та «Египетский раб» (AbAb AbAb CdC dEE Я6) з циклу «Властительные тени». Ассаргадон – «вождь земных царей и царь», який підкорив усі давні цивілізації, і в цьому бачить головне завдання людини на землі:

Я исчерпал до дна тебя, земная слава!

И вот стою один, величьем упоен,

Я, вождь земных царей и царь – Ассаргадон [14, с. 67].

|UU|U'|U'|U'|U'|U'|U

|UU|U'|U'|U'|UU|U'|

|'-'|U'|U'|U'|UU|U'|

Аналіз архітекtonіки сонета зумовлює неоднозначність тлумачення фінальної терцини. Фонічно та метрично початок останнього вірша («Я, вождь», |'-'|) після подовженої анакрузи в попередніх сприймається як безсумнівно найсильніша частина твору, що несе основний ідейний зміст. Проте пари слів, що римуються («забава» – «слава», «упоен» – «Ассаргадон»), відсутність окличної інтонації наштовхують на думку про хибність і марність сподівань героя; він залишається самотнім у пошуках щастя.

Ліричний герой поезії «Египетский раб» розуміє плинність та закономірність завершення людського життя. Ця думка підтверджується в архітектоніці останнього вірша:

Я жалкий раб царя, и жребий мой безвѣстен: А

Как утренняя тень, исчезну без следá, б

Меня с лица земли века сотрут, как плѣсень... [14, с. 287]. А

Проте результати праці раба («*гробница царская, святая пирамида*») будуть існувати вічність:

Но не исчѣзнет слѣд зѣра го трудá,

И вѣчность простойт, близ зѣра Мерѣда,

Гробница царская, святая пирамида [14, с. 287].

|UU|U´|U´|U´|UU|U´|

|U´|UU|U´|U´|UU|U´|U

|U´|U´|UU|U´|UU|U´|U

Вертикальне розташування стоп пірихія пов'язує заключні вірші сонета, що на ідейному рівні перегукуються з темою рабства. Суміжне римування в останніх строфах терцин (характерна ознака англійського сонета) посилює ідейний зміст твору (результати наполегливої праці існуватимуть після смерті людини), підводить підсумок пошуків людиною свого місця у всесвіті.

Ідентична поезії «Египетский раб» метрична побудова спостерігається в сонетах «К.Д. Бальмонту» (цикл «Для всех») і «Сонет» (цикл «Сонеты и терцины»).

Сонет «К.Д. Бальмонту» (AbAb AbAb CdC dEE Я6) – це звернення-посвята ліричного героя. 6-стоповий ямб надає сонету урочистості, тому поезія сприймається як щире звернення до давно знайомої людини, чий внутрішній світ прагне зрозуміти ліричний герой. Автор порушує канонічне правило синтаксичної завершеності кожного вірша. Енжамбеман забезпечує віршову єдність та створює ефект очікування наступної думки:

Как прежде, мы вдвоем, в ночном кафе. За вхо́дом А
Кружит огни Париж, своим весельем пъян. б
Смотрю на облик твой; стараюсь год за го́дом А
Все разгадать, найти рубцы от свежих ра́н [14, с. 294]. б

Уся строфа сприймається як суцільна розповідь, близька до чіткої ритмічної прози (лише дві стопи пірихія). Своєрідний диптих в фіналі («*Но чтобы выразить, что в этом лике ново, // Ни ты, ни я, никто еще не знает слова!*» [14, с. 295]) розкриває ідейний зміст сонета. Це типове для представників символізму твердження, що ґрунтується на ідеї космічної первинності знака та, в цьому контексті, можливості вираження сутності речі лише через символ.

Проблема ролі митця в суспільстві порушується в поезії «Сонет» (AbAb AbAb CdC dEE Я6). Архітектонічна побудова сонета за англійським зразком взаємопов'язана з тематичним наповненням твору (театр, сценічна роль, життя, людина) та шекспірівськими алюзіями та ремінісценціями («*О ловкий драматург*», «*Вся жизнь игра*» тощо). Ліричний герой вдячний долі за випробування в житті («*красоту неожиданных поражений*», «*роль со славой*»), що зробили його мудрим. Наприкінці життєвого шляху в нього залишається лише одне бажання:

Одно желание во мне, в пыли простёртом, Е
Узнать, как пятый акт развяжется с четвёртым [14, с. 147]. Е

Ліричний герой залишається вірним власним принципам, а Брюсов – канонам побудови сонета. Останній вірш поезії – концентрація основної думки – це водночас головна вимога до побудови сонетних творів, а саме – зв'язок та гармонічність усіх складових елементів.

Роздуми над непростю долею геніальних людей складають основу сонета «К портрету Лейбница» (aBaB aBaB ccD eeD Я6) з циклу «Близким». Ліричний герой захоплений постаттю великого математика та мислителя («*О Лейбниц, о мудрец, создатель вещей книг*» [14, с. 90]), який співвідноситься

із образом автора («... *ты... тайны от людей Скрывал в символах...*» [14, с. 91]). Антитеза (геній – суспільство, що його не розуміє) посилюється антиномічними римованими парами (*книг – не постиг, пророки – упреки, людей – детей, тобой – судьбой, хранитель – Учитель*). Своєрідне зіткнення понять, їхнє чергування посилюються на рівні архітекtonіки – аВаВ аВаВ ссD eeD Я6, що свідчить про увагу Брюсова до формозмістових компонентів сонета. Філософський зміст, увага до світоглядних проблем, символічне навантаження образів є рисами сонета «К портрету Лейбница».

На відміну від Брюсова, 6-стоповий ямб зустрічається у сонетах Вороного, що відносяться до інтимної лірики – «В студії» та «V. Nie wolno!».

Сонет «В студії» Вороного перегукується із сонетом «К портрету Лейбница» Брюсова – звернення ліричного героя до портрета. Але смислові акценти у Вороного зміщені в бік інтимізації почуттів, виокреслення любовної тематики. Автор розширює традиційну кількість рим із п'яти до семи (аВаВсDDсEfEfGG Я6), що пов'язано з бажанням більш повно та різноманітно зобразити «*Інтимний спів душі кольорами постелі*» [26, с. 73]. Ліричний герой цілком покладається на ірраціональне, підсвідоме, символічне в своїх почуттях:

Не знаю, хто вона, та невідома пánна, G

Але душа моя співає їй: «Осáнна!» [26, с. 73]. G

Вороний архітекtonічно не розбиває поезію на строфи, ніби «приховуючи» в цільності тексту змістові елементи сонета, а саме тезу, антитезу та синтез. Астрофічні особливості архітекtonіки сонета дозволяють умовно поділити строфу на 2 катрени і 2 терцини (аВаВ сDDс EfE fGG Я6) або 3 катрени і дистих (аВаВ сDDс EfEf GG Я6). Перший варіант повною мірою відповідає вченню Брюсова про «синтетичну поезію» [28] та надає творові філософського звучання. Варіант з трьома катренами та дистихом є англійською формою сонета, він має риси наративності та містить влучний

висновок у фіналі. Вороний залишає право вибору за читачем, залежно від його індивідуальності, психологічних особливостей та рівня культури.

Акцент на підсвідомому сприйнятті та розумінні архітектоніки поетичного мовлення і його індивідуальний вплив на реципієнта відчувається в сонеті «V. Nie wolno!» («V. Не можна!»). Ліричний герой переживає душевні муки через нерозділене кохання. Душевні коливання та неспокій передаються чергуванням 5-стопового і 6-стопового ямба, що виокремлює поезію з-поміж інших. Початок та завершення сонета словосполученням «Nie wolno!», як і кожної строфи (загалом 5 разів у 14 віршах), парцеляція та риторичні речення створюють тло, на якому розвивається любовна драма. Стопа хорейямба й особливості метричної побудови (лише 5-стоповий ямб) вирізняють фінальну частину, в якій звучать душевні коливання ліричного героя:

Óx, ne dla méne sónychni khvilíni, |´ ˘˘´ | ˘´ | ˘˘ | ˘´ | ˘
Koli pro tébe y dúmati – Nie wólno! | ˘˘ | ˘´ | ˘´ | ˘˘ | ˘´ | ˘

[26, с. 96].

Вороний не розбиває сонет на окремі строфи, що відповідає концентрації думки, тісному взаємозв'язку кожного вірша. Не зважаючи на функцію 6-стопового ямба (розмір, за допомогою якого Брюсов уповільнює розгортання думки), Вороний надає поетичному мовленню рис надзвичайної напруженості й емоційності.

Відступом від канону є використання лише парокситонних рим (АВАВАВABCDCEDЕ Я5Я6). Справедливим у цьому плані є твердження К. Герасимова: «звернення в сонеті лише до жіночої рими... явище цілком прийнятне... чоловічі рими надають сонету більшої різкості, енергійності; лише жіночі – деяку монотонність» [41, с. 36]. Зважаючи на те, що об'єктом звернень ліричного героя є дівчина з Польщі, а польській мові, як відомо, властиві лише парокситонні клаузули, очевидно, що Вороний під час

створення сонета намагався пов'язати стилістичне забарвлення тексту, ідейний зміст та особливості архітекtonіки.

Отже, архітекtonічні та семантичні особливості 6-стопового ямба в сонетах Брюсова і Вороного дають підстави стверджувати, що в епоху розквіту символізму жанр сонета зазнає як архітекtonічних модифікацій, так і ускладнення смислового навантаження. Переважна кількість сонетних творів пишеться канонічним 5-стоповим ямбом, проте в творчості Брюсова й Вороного відступ від канону складає приблизно 20 і 40 відсотків відповідно.

Завдяки 6-стоповому ямбу Брюсов та Вороний досягають уповільнення поетичного мовлення, концентрації уваги на лексичному матеріалі, деякої урочистості. Якщо у Брюсова сонети такого зразка – це твори на філософську тематику, то Вороний розмір 6-стопового ямба використовує в любовній ліриці.

Умовна цезура після третьої стопи споріднює сонети з александрійським віршем. Сонетна спадщина Брюсова та Вороного містить зразки англійського, італійського та французького сонетів, що свідчить про увагу митців до традиції та класичних норм. Вороний графічно не розбиває сонетні строфи на катрени та терцини, залишаючи за читачем право зрозуміти «синтетичку поезії» – виділити тезу, антитезу та синтезуючу думку.

Автори порушують канон завершеності кожного вірша строфи, забезпечуючи їхню архітекtonічну єдність, зв'язок і гармонічність усіх елементів та створюючи ефект очікування наступної думки. Рима в поезії виконує змістову функцію, акцентуючи увагу на ідейно значимих частинах твору. Вороний, на відміну від Брюсова, розширює традиційну кількість рим у сонеті до семи, що пов'язано з бажанням автора більш повно та різноманітно відтворити внутрішній світ ліричного героя.

Якщо Брюсов чітко дотримується традиції, то Вороний тяжіє до оновлення канону, свідченням чого, зокрема, є чергування 5- і 6-стопового ямба в межах одного сонета та використання лише парокситонних клаузул.

Ще однією канонічною формою, досить широко представленою в творчому спадку Брюсова та Вороного, є *октава* – строфа з восьми віршів та схемою римування abababcc. Починаючи з XIV ст. – це традиційна строфа італійських та іспанських епічних поем. На початку XIX ст. Гете використовує октаву в присвяті до «Фауста», а Байрон – в «Дон Жуані»; звідси дві традиції в російській та українській октавах: лірична та лірико-сатирична. Традиційний розмір східнослов'янської октави – п'ятистоповий або шестистоповий ямб з переважним альтерансом чоловічих та жіночих рим.

Брюсов та Вороний чітко слідують формальним вимогам канону. Домінуюча модель їхніх строф AbAbAbCC Я5 або aBaBaBCC Я5. Для російського поета характерним є потужний ліричний струмінь октав, що нівелює розвиток сюжетності:

<i>Кто б нас не создал, жаждующих друг друга,</i>	A
<i>Бог или Рок, не все ли нам равно!</i>	b
<i>Но мы – в черте магического круга,</i>	A
<i>Заклятие над нами свершено!</i>	b
<i>Мы клонимся от счастья и испуга,</i>	A
<i>Мы падаем – два якоря – на дно!</i>	b
<i>Нет, не случайность, не любовь, не нежность, –</i>	C
<i>Над нами торжествует – Неизбежность</i> [14, с. 227].	C

Емоційність октави зумовлена насиченістю строфи окличними реченнями, риторичними фігурами, а також яскравими образами Бога, Фатуму та Неминучості.

Октави Вороного є менш емоційно забарвлені, в них відчувається епізація, тяжіння до описовості та розвитку сюжету, що найкраще проявилось в триптиху «Мандрівні елегії»:

<i>Холодні хмари залягли блакiть,</i>	a
<i>Холодний вітер дме в степу поту́жно,</i>	B

<i>Гне очерет додо́лу, шелесті́ть,</i>	a
<i>Мов звір в байраці, виє осору́жно.</i>	B
<i>І я один, без тям, мимохі́ть,</i>	a
<i>Немов затерплий весь, іду байду́жно...</i>	B
<i>Куди? пощо? Хіба не все одно́</i>	c
<i>Тому, хто з рук згубив своє стерно́ [26, с. 43].</i>	c

Вороний намагається будувати поезії за певним зразком. Так, друга поезія циклу «Мандрівні елегії» своїми архітектонічними особливостями є копією попередньої: октава з римуванням аВаВаВсс 5Я. Щодо ідейного наповнення – це логічне продовження сумних настроїв ліричного героя триптиху, щоправда акценти дещо інші. Протиставлення «ліричний герой – рідний край» послаблюється, натомість відчувається тяжіння в бік мотивів туги, нудьги та переживання через самотність у чужому краї:

<i>Нікого. Темно. Марний поклик мій...</i>	a
<i>Хоч би луна озвалася до мене!</i>	B
...	
<i>Ні щирості, ні теплого слівця –</i>	c
<i>Нудьга, нудьга без краю і кінця [26, с. 44].</i>	c

Короткі називні речення, зовсім не характерні для циклу Брюсова, у Вороного співвідносяться з ритмом та максимальною концентрацією думки в кожній строфі.

Фінал триптиху «Мандрівні елегії» – поезія, в якій звучать висновки ліричного героя. Тут Вороний дає термінологічне визначення жанрової сутності триптиху – це октава сумного змісту, «*виплаканий спів*»:

<i>І біль душі, цей виплаканий спів,</i>	a
<i>В своїх сумних октавах вилива́ю... [26, с. 45].</i>	B

Сталість та однотипність у зовнішній побудові окремих частин триптиху має завдання наголосити, що переживання та туга ліричного героя є безмірними і безкінечними.

Проте і тут спостерігається тяжіння митців переступити інерцію традиційної форми та порушити стереотипи. О. Федотов говорить про спробу «скоригувати звичне амплу розповідної октави, надавши їй баладно-екзотичного звучання» [153, с. 235], на зразок лермонтовської поеми «Аул Бастунджи». Так, Вороний використовує прийом своєрідного формально-змістового контрасту, поєднавши тверду архітектонічну форму західноєвропейського походження зі східною тематикою, що надає творіві особливого колориту та новаторського звучання:

<i>Невже ж всесильне царство Аріма́на?</i>	A
<i>І навіть ідеал жіночий мій,</i>	b
<i>Та світла постать, серцю пожада́на,</i>	A
<i>Той любий витвір таємничих мрій,</i>	b
<i>Неначе зірка в хвилях океа́на,</i>	A
<i>Погасне, зникне в темряві густі́й?</i>	b
<i>Невже ж довіку мушу я блука́ти,</i>	C
<i>Нудити світом та чогось шука́ти?! [26, с. 44].</i>	C

З іншого боку, тема подорожей та блукань звично гармонує із октавою як первинною формою епічної поезії.

Ще однією популярною твердою архітектонічною формою в строфіці Брюсова та Вороного є *рондель* – поезія на дві рими, що охоплює тринадцять віршів двох катренів та одного п'ятивірша, із повтором першого і другого віршів в дев'ятому та тринадцятому віршах. Цікавим є те, що поява ронделя в російській та українській поезії пов'язано з діяльністю символістів [78, с. 249]. Вважалось, що ця строфа придатна лише для так званих «естетичних віршів» [78, с. 249]. Зразком «естетичного вірша» є поезія Брюсова «Лишь безмятежного мира...»:

<i>Лишь безмятежного мира жаждет душа, наконец,</i>	a
<i>Взором холодным окину блеск и богатства Офи́ра,</i>	B
<i>С гордым лицом отодвину, может быть, царский венéц.</i>	a

<i>Жаждет душа без желаний лишь безмятежного м^ира.</i>	В
<i>Надо? – из груди я выну презжнее сердце сердце^ц.</i>	а
<i>Что мне напев ликований, шум беспечального п^ира,</i>	В
<i>Что обольщенья лобзаний женских под звоном кол^ец!</i>	а
<i>Прочь и певучая лира! Больше не ведать кум^ира,</i>	В
<i>Быть обращенным во льдину, быть обращенным в свин^ец!</i>	а
<i>В благостном холоде стыну, пью из святого пот^ира</i>	В
<i>Тайну последних молчаний, сшедший с арены бор^ец.</i>	а
<i>Прошлое прошлому кину! Лишь безмятежного м^ира,</i>	В
<i>Лишь раствориться в тумане жаждет душа, након^ец!</i> [14, с. 344].	а

Новаторським прийомом є відмова від поділу ронделю на строфи, що своєю монолітністю посилює ідейне звучання. Постійна нульова анакруза надає поетичному мовленню рис впевненості, адже думки ліричного героя передаються чітко, без зайвих пауз, коливань і сумнівів. Повтор лише підсилює, увиразнює прагнення ліричного героя. Брюсов майстерно поєднав ідейний зміст – пошук ліричного героя внутрішнього спокою, бажання зрозуміти вічність – та особливості ритмічного малюнку твору. Чіткість і метрична правильність архітектонічної побудови поезії підтримується сталим перехресним римуванням, що несе ознаки своєрідного «паралельного» монориму. Частково семантика «*безмятежного мира*», сталості та єдності проявляється й у внутрішньому цезурному римуванні (*окину – отодвину – выну – льдину – стыну – кину; желаний – ликований – лобзаний – молчаний*), завданням якого скріплення наддовгих строф в одне ціле.

Експерименти з канонічною формою ронделя знаходимо у Вороного: простий рондель на 12 віршів у поезії «Табло» й оригінальний експромт подвійного ронделю у поезії «Талісман»:

<i>Любов – це талісма^н, –</i>	а
<i>Це той заклятий ста^н,</i>	а
<i>Коли снує малюнок,</i>	В

<i>Химерний візерунок</i>	В
<i>В душі у нас ... шайтáн!</i>	а
<i>Любов – це талісмáн</i> [26, с. 99].	а

Особливістю ронделю Вороного, подібно ронделям Брюсова, є відсутність строфічного поділу; дві сталі рими охоплюють 23 вірші, при чому головна думка твору – «*Любов – це талісман*» – повторюється п'ять разів.

Іншою твердою архітектонічною формою, своєрідність якої визначається сталими повторами, у строфічному репертуарі представників російського та українського символізму виступає *тріолет* – восьмивірш, в якому перший двовірш повторюється в кінці строфи, а також четвертий вірш є точною копією першого; таким чином текст першого вірша тричі повторюється у строфі. Вважається, що тріолет – «найбільш обмежена віршова форма серед усіх інших твердих форм» [78, с. 311], будучи переважно розважальною, ігровою формою поезії. З'явившись у російській поезії на початку ХІХ ст., тріолет не знаходив широкого застосування, і лише в творчості поетів срібного віку, і в тому числі Брюсова, канонічна строфа відроджується, паралельно з'являючись в інших слов'янських літературах. Показово, що тріолети Брюсова не характеризуються яскравим розважальним змістом:

<i>Твой лик загадочный и не́жный</i>	А
<i>Как отраженье в глубинé,</i>	б
<i>Склонился медленно ко мнé.</i>	б
<i>Твой лик загадочный и не́жный</i>	А
<i>Возник в моем тревожном снé.</i>	б
<i>Встречаю призрак неизбе́жный:</i>	А
<i>Твой лик загадочный и не́жный,</i>	А
<i>Как отраженье в глубинé</i> [16, с. 296].	б

Як і вся поезія Брюсова в цілому, тріолет наповнений серйозними роздумами та переживаннями ліричного героя.

Яскраві зразки тріолетів традиційного змісту подає Вороний:

<i>Правда, вам цікаво знáть,</i>	а
<i>Як мене вкусила мýшка?</i>	В
<i>Я почну оповідáть...</i>	а
<i>Правда, вам цікаво знáть?</i>	а
<i>Тільки цур не заважáть.</i>	а
<i>Наставляйте ж добре вýшка...</i>	В
<i>Правда, вам цікаво знáть,</i>	а
<i>Як мене вкусила мýшка?</i> [26, с. 90].	В

Обираючи традиційний грайливий характер, автор надає творам національної своєрідності та колориту. Так, тріолети Вороного «Мушка», «Поет і Амур» не постають традиційними однострофними мініатюрами. Вороний використовує тріолет не як ліричний строфожанр, а як строфу для ліро-епічної поезії розважального змісту.

Тверді архітектонічні форми зайняли в поетичній практиці Брюсова та Вороного помітне місце. Протягом усього творчого шляху митці, тяжіючи до простоти й природності строфічної побудови, все ж зверталися до канонічних форм, бажаючи, з одного боку, продемонструвати власну поетичну майстерність, а, з іншого, опираючись на традиції європейського класичного мистецтва, розширити межі національної поезії.

Висновки до третього розділу

Поезія Брюсова та Вороного переважно строфічна та характеризується великим різноманіттям форм. Лише близько 7% складають долю графічно не поділених на строфи текстів у обох митців. У повній відповідності до загальної тенденції астрофічний вірш тяжіє до великих ліро-епічних форм поезії.

Абсолютна більшість поетичних творів Брюсова (81%) та Вороного (83,2%) будується на повторюваних строфах. Як правило, це катрени, за

якими в порядку зменшення слідує: у російського поета – восьмивірші, шестивірші, п'ятивірші, двовірші, семивірші, тривірші, дванадцятивірші, чотирнадцятивірші, одновірші та дев'ятивірші; в українського митця – шестивірші, п'ятивірші, восьмивірші, двовірші, тривірші, семивірші, десятивірші і дев'ятивірші.

Полістрофічні форми приваблювали митців меншою мірою, хоча ці форми зовсім не можна назвати «периферійними», адже кожного разу зміна кількості віршів у строфі виконує функцію своєрідного строфічного курсиву.

Тривірші, п'ятивірші, шестивірші, семивірші та восьмивірші не були для Брюсова та Вороного «звичними» й стилістично «нейтральними» строфічними формами (на відміну від двовіршів і чотиривіршів), а тому звернення до них завжди мотивоване на змістовому рівні. Основна група строф – це прості за своєю зовнішньою і внутрішньою структурою форми, що тяжіють до смисло-синтаксичної автономності, монолітності та ритмічному «загостренню» кінця строфи чотиривірші перехресного римування. Вони складають основу строфічного репертуару Брюсова й Вороного.

Зважаючи на те, що представники російського та українського символізму надавали особливої ваги питанням архітектоніки вірша, закономірним виглядає інтерес митців до строф, канонізованих поезією Середніх віків та Відродження. У репертуарі Брюсова знаходимо зразки сонетів, терцин, октав, тріолетів, ронделів, ронсарової строфи, строф східного походження тощо. Строфічний репертуар Вороного є порівняно меншим, репрезентований переважно сонетними творами, октавами, тріолетами та ронделями. Пошуки поетів у руслі твердих архітектонічних форм були спрямовані на розширення художніх можливостей канонізованих форм і розкриття нових тем.

Говорячи про роботу поетів над строфікою загалом, відмічаємо:
1) активне використання різноманітних, експресивно «нейтральних»

строфічних форм, що пов'язано з прагненням надати їм нового образного та жанрово-тематичного наповнення; 2) успішна робота зі строфами, що позначені іноземним колоритом; 3) постійні експерименти над створенням нових моделей строф, що завжди було мотивовано або програмними установками, або образною структурою твору, або сукупністю цих факторів.

Строфічна еволюція лірики Брюсова та Вороного являє собою тісне сплетіння традиції та новаторства. Тяжіння до версифікаційних пошуків, із легкої руки метрів російського й українського символізму, стає основою поетичного мислення сучасних і наступних поколінь.

ВИСНОВКИ

Аналіз особливостей архітектоніки поетичних творів В. Брюсова і М. Вороного в порівняльно-типологічному аспекті дозволяє не тільки визначити загальні закономірності та відповідності в творчості російських і українських поетів-символістів, але й з'ясувати чинники, що зумовили схожість і відмінність досліджених явищ. Результатом такого аналізу стали не лише окремі спостереження, а й теоретичні узагальнення.

Системне та концептуальне вивчення типології спільного, особливого, індивідуального в метриці та строфіці митців конкретизується подібним і відмінним в архітектоніці поетичної спадщини В. Брюсова й М. Вороного.

Функціонально-статистичний аналіз метрики В. Брюсова і М. Вороного показує, що вони були поетами із яскраво вираженими новаторськими прагненнями, проте без епатуючих крайнощів. У питанні традиції та новаторства обидва метри намагалися зберегти ідеальну рівновагу. На тлі всезагального заперечення традиційних форм і В. Брюсов, і М. Вороний залишалися «аристократами» вірша, водночас сприймаючи насамперед естетично перспективні новаторські віяння епохи.

Підводячи загальний підсумок завдяки статистичному аналізу метрики російського поета, стверджуємо, що В. Брюсов використав 161 спосіб метроритмічної організації вірша. Коефіцієнт метричного різноманіття, що представлений процентним співвідношенням кількості моделей (161) та кількості текстів (1195), складає 13,4%. У М. Вороного такий показник є ще вищим, що частково зумовлено кількісно невеликим, в порівнянні з російським митцем, творчим доробком. Співвідношення кількості метричних моделей (79) до загальної кількості аналізованих текстів (167) українського поета-символіста складає 47,3%. Зрозуміло, високий показник метричного різноманіття не може бути однозначною підставою для оцінки якісних показників творів, проте він достатньо переконливо визначає один з основних векторів творчих зусиль обох поетів, нерозривно пов'язаних із

технічною стороною проблеми віршування.

Найвагомішу частину метричного репертуару В. Брюсова і М. Вороного складають класичні рівностопники монометричних творів. Поліметрія в творчому доробку обох поетів займає переважно периферійне місце, залишаючись сферою експериментів, більш характерною для раннього періоду творчості митців. У відсотковому еквіваленті частка Пк у М. Вороного є значно вищою, аніж аналогічний показник поетичної творчості В. Брюсова (якщо не брати до уваги абсолютні числа та не зважати на кількісну перевагу текстів російського поета). Найбільш своєрідними й архітектонічно довершеними варто вважати поліметричні твори В. Брюсова «Медєя», «Смерть Александра», «Слава толпе», М. Вороного – «Тіні», «Fiat!», «1925» тощо.

Архітектонічне оздоблення поетичних творів поетів-символістів виступає дієвим гарантом ефективного, а почасти — й ефектного, втілення ідейно-тематичного змісту. В своїй структурі лірика містить різні комбінації двоскладових та трьохскладових метрів, експериментуючи з якими митці досягли додаткової емоційної та смислової виразності. У цілому ж, з точки зору метричної композиції текстів вірш В. Брюсова і М. Вороного репрезентує переважно монометрію, в рамках якої формальні пошуки були дійсно широкими, успішними й художньо витонченими.

Співвідношення ямба, хорєя, трьохскладовиків та Нкл виглядає в поетичних творах В. Брюсова як 45 : 20,6 : 18,6 : 13,2, у М. Вороного – 37,7 : 23,9 : 26,7 : 1,7. Повіршово силабо-тонічні метри В. Брюсова і М. Вороного займають 88,3% та 98,6% відповідно. Віршова система В. Брюсова, завдяки вагомії перевазі двоскладових розмірів (особливо ямба, зокрема Я4) відзначається тяжінням до версифікаційних систем поетів другої половини ХІХ ст., зокрема беззаперечним є вплив Ф. Тютчева. У М. Вороного, навпаки, маємо високий відсоток трьохскладових метрів, що виглядає

незвичайно на тлі українського віршування епохи модернізму. Проте цей показник демонструє зв'язок українського митця з поетами-попередниками.

Ще однією характерною та спільною для обох митців рисою версифікаційної системи є низька частка вжитку коротких розмірів. І В. Брюсов, і М. Вороний надавали перевагу середнім та почасти довгим віршам у вираженні своєї поетичної думки, залишаючи більше простору для різноманітних ритмічних та синтаксичних варіацій. Довгий вірш якнайкраще поєднувався із його романтичним тяжінням до високого стилю ліричної балади та елегії. У цих жанрових формах обидва поети досягли відчутних успіхів. Функціональні елементи метрики, строфіки, ритміки поетичних творів не є випадковими чи нейтральними до змісту й активно слугують реалізації ідейного задуму митців у кожному конкретному втіленні.

Майже кожна поезія В. Брюсова та М. Вороного за своїм архітектонічним малюнком є індивідуальною, що пояснюється бажанням автора зберегти унікальну метричну форму з її додатковою експресією за одним твором. Поети свідомо не бажали її дублювати і стандартизувати, зберігаючи унікальність знайденого метричного малюнку.

Постійна робота над метричною різноманітністю, в основі якої було прагнення перебороти стереотипи в сприйнятті віршових розмірів, стала одним із тих принципів, якого В. Брюсов та М. Вороний дотримувалися впродовж усього творчого шляху. Про це свідчить метрика їхніх книг і циклів, де не можливо виокремити лише один абсолютно домінуючий розмір. Можна лише говорити про відносно стійку основу метричного репертуару. Так, у В. Брюсова на цю роль претендують ямбічні розміри, у М. Вороного – ямбо-хореїчні.

Діахронічний розподіл матеріалу також говорить про новаторський рух у царині віршової форми. Досягнувши в силабо-тонічному віршуванні очевидної майстерності, В. Брюсов – активніше, М. Вороний – із певною обережністю, розпочинають розробку неklasичних віршових метрів. Головні

досягнення В. Брюсова в розвитку Нкл пов'язані, перш за все, з опануванням дольника, який після зусиль речника російського символізму стає загальноновизнаним метром у національному віршуванні. М. Вороного сконцентрував основні зусилля на розбудові тонічного, народного віршування, здобутки якого представлені поезією райошного типу.

У цілому, еволюція метричних форм В. Брюсова та М. Вороного тісно пов'язана із загальними тенденціями розвитку європейського вірша першої чверті ХХ ст. – поети були вкрай відкритими і динамічними до сприйняття новітніх тенденцій в організації віршованого мовлення.

Виваженість архітекtonіки поетичних творів на всіх рівнях стала прикметною ознакою ідиостилів В. Брюсова та М. Вороного. Незважаючи на різноманіття та динамічні зміни метричного репертуару митців, вірш В. Брюсова та М. Вороного, насамперед, характеризується чіткістю ритмічної впорядкованості та посиленням архітекtonічної семантики, що вирізняло поетів серед попередників, сучасників та наступної генерації митців.

Поезія В. Брюсова та М. Вороного є переважно строфічною та характеризується великим архітекtonічним різноманіттям форм. Лише близько 7% складають долю графічно не поділених на строфи текстів у обох митців. У повній відповідності до загальної тенденції астрофічний вірш тяжіє до ліро-епічних форм поезії.

Полістрофічні форми приваблювали митців меншою мірою, хоча ці форми зовсім не можна назвати «периферійними», адже кожного разу зміна кількості віршів у строфі виконує функцію своєрідного строфічного курсиву.

Тривірші, п'ятивірші, шестивірші, семивірші та восьмивірші не були для В. Брюсова та М. Вороного «звичними» й стилістично «нейтральними» строфічними формами (на відміну від двовіршів і чотиривіршів), а тому звернення до них завжди мотивоване на змістовому рівні. Основна група строф – це прості архітекtonічні форми – чотиривірші перехресного римування, що тяжіють до смисло-синтаксичної автономності, монолітності

й ритмічного «загострення» кінця строфи. Вони складають домінанту строфічного репертуару В. Брюсова та М. Вороного.

Беручи до уваги те, що лідери російського й українського символізму надавали особливої ваги питанням архітекtonіки вірша, природнім виглядає інтерес митців до строф, канонізованих поезією Середніх віків та доби Відродження. В репертуарі В. Брюсова знаходимо зразки сонетів, терцин, октав, тріолетів, ронделів, ронсарової строфи, строф східного походження. Строфічний репертуар М. Вороного є порівняно вужчим, репрезентований переважно сонетними творами, октавами, тріолетами та ронделями. Пошуки поетів у царині твердих архітекtonічних форм були спрямовані на розширення художніх можливостей канонізованих форм і розкриття нових тем. Ядро цих пошуків складала виражена та стійка орієнтація В. Брюсова і М. Вороного на традиції західноєвропейської генези.

Архітекtonічні особливості ліричних творів В. Брюсова та М. Вороного становлять тісне сплетіння традиції і новаторства. Тяжіння яскравих представників російського й українського символізму до версифікаційних пошуків стає основою поетичного мислення сучасних і наступних поколінь.

Детальне дослідження архітекtonічних особливостей поезії лідерів українського та російського символізму може породжувати нові наукові розвідки. Типологічні порівняння метрики і строфіки поетичних творів інших авторів у різних національних літературах визначатимуть прерогативи подальших перспективних досліджень спеціального, уточнюючого й узагальнюючого характеру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д. Историческая проза В. Я. Брюсова : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. фил. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / С. Д. Абрамович – Львов, 1974. – 26 с.
2. Авраменко Н. В. Поезія українських символістів перших десятиліть ХХ ст. в типологічних відповідностях з англо-американською символістською лірикою : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Н. В. Авраменко. – Тернопіль, 2002. – 16 с.
3. Антофійчук В. І. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі / В. І. Антофійчук, А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 1997. – 256 с.
4. Ашукин Н. Брюсов / Н. Ашукин, Р. Щербаков. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 689 с.
5. Баевский В. С. Николай Гумилёв – мастер стиха / Баевский В. // Николай Гумилёв. Исследования и материалы. Библиография. – СПб. : Наука, 1994. – С. 75-103.
6. Бахтин М. М. Архитектоника поступка / Бахтин М. // Социологические исследования. – 1986. – № 2. – С. 156-169.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. литература, 1975. – 564 с.
8. Бачинська В. В. До витоків символізму в ліриці М. Вороного / В. В. Бачинська. // Вісник Одеського державного університету. Серія : Гуманітарні науки. № 1-1997 / Одеський держ. ун-т ім. І.І. Мечникова ; редкол. В. А. Сминтина (гол. ред.) та ін. – Одеса : АстроПринт, 1997. – С. 79-84.
9. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ ст. (Монографічне дослідження) / І. Бетко. – Wyższa szkoła

- pedagogiczna im. T. Kotarbinskiego. – Zielona Góra, Kijów. – Зелена Гура; Київ, 1999. – 160 с.
10. Бехер И. Р. Философия сонета или маленькое наставление по сонету / И. Р. Бехер // Вопросы литературы. – 1965. – № 10. – С. 101-112.
11. Беляева Н. «Музагет» : про традиції символізму в журналі / Н. Беляева // Слово і час. – 1990. – № 10. – С. 30-35.
12. Білецький О. Микола Вороний / О. І. Білецький // Вороний М. Вибрані поезії. – К. : Рад. письменник, 1959. – С. 3-41.
13. Бройтман С. К истории проблемы субъективной архитектоники лирики Б. Пастернака / Бройтман С. Н. // Дискурсивность и художественность. – М., 2005. – С. 288-298.
14. Брюсов В. Я. Сочинения : [в 2-х т.]. – М. : Худож. лит., 1987.
Т. 1 : Стихотворения и поэмы / Сост., вступ. ст. и ком. А. Козловского. – 1987. – 575 с.
15. Брюсов В. Я. Сочинения : [в 2-х т.]. – М. : Худож. лит., 1987. – 575 с.
Т. 2 : Статьи и рецензии 1893-1924; из кн. «Далекие и близкие»; Miscellanea [Текст] / В. Я. Брюсов; вступ. ст. Д. Максимова; сост. Д. Максимова и Р. Помирчего; ком. Р. Помирчего. – 1987. – 575 с.
16. Брюсов В. Я. Стихотворения и поэмы / Библиотека поэта : Большая серия / Валерий Брюсов. – Ленинград : Сов. писатель, 1961. – 912 с.
17. Бунчук Б. Віршування Івана Франка : Монографія / Борис Іванович Бунчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 308 с.
18. Бурлаков Н. С. Валерий Брюсов : Очерк творчества / Николай Степанович Бурлаков. – М. : Просвещение, 1975. – 240 с. – (Библиотека словесника).
19. В. Я. Брюсов и русский модернизм : сборник статей / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН; ред.-сост. О. А. Лекманов. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. — 351 с.

20. Вейдле В. Брюсов через много лет / В. Вейдле. // Мочульский К. Валерий Брюсов. – Париж : YMCA-PRESS. – 1962. – С. 5-15.
21. Вєрвєс Г. Д. Поет повертається на батьківщину / Г. Д. Вєрвєс // Вороний М. Твори. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5-22.
22. Вишневский К. Д. Архитектоника русского стиха XVIII – первой половины XIX века / К. Вишневский. // Исследования по теории стиха : (сб. статей) / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушк. дом) ; [Редкол. : В. Е. Холшевников (отв. ред.)]. – Л. : Наука, 1978. – С. 48-66.
23. Вишневский К. Д. Введение в строфику / К. Вишневский // Проблемы теории стиха. – Л. : Наука, 1984. – С. 37-58.
24. Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов / О. В. Вовк. – М. : Вече, 2006. – 528 с.
25. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (нарис ТСО) / А. Волков // Зарубіжна література. – 1998. – Ч. 25-28 (89-92). – С. 3-14.
26. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний. – К. : Наукова думка, 1996. – 704 с.
27. Гаспаров М. Л. 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого // Гаспаров М. Л. Избранные труды. – М. : Языки русской культуры, 1997.
Т. III : О стихе. – 1997. – С. 469-475.
28. Гаспаров М. Л. «Синтетика поэзии» в сонетах В.Я. Брюсова // Гаспаров М.Л. Избранные труды. – М. : Языки русской культуры, 1997.
Т. II : О стихах. – 1997. – С. 306-331
29. Гаспаров М. Л. Академический авангардизм: природа и культура у позднего Брюсова / Михаил Леонович Гаспаров. – М. : РГГУ, 1995. – 39 с.
30. Гаспаров М. Л. Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (1910 – 1920-е годы) // Гаспаров М.Л. Избранные труды. – М. : Языки русской культуры, 1997.

- Т. III : О стихе. – 1997. – С. 399-422.
31. Гаспаров М. Л. Избранные труды : [в 3 т.]. – М. : Яз. рус. культуры, 1997.
- Т. 1 : О поэтах. – 1997. – 660 с.
32. Гаспаров М. Л. Избранные труды : [в 3 т.]. – М. : Яз. рус. культуры, 1997.
- Т. 2 : О стихах. – 1997. – 501 с.
33. Гаспаров М. Л. Избранные труды : [в 3 т.]. – М. : Яз. рус. культуры, 1997.
- Т. 3 : О стихе : Ритмика. Рифма. Строфика. Вероятностная модель стиха. Блок. Пастернак. Маяковский. Стихovedы-стихотворцы. – 1997. – 603 с.
34. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти / Михаил Леонович Гаспаров. – М. : РГГУ, 1999. – 297 с.
35. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха / Михаил Леонович Гаспаров. – М. : Наука, 1989. – 302 с.
36. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха : Метрика, ритмика, рифма, строфика / Михаил Леонович Гаспаров. – М. : Наука, 1984. – 319 с.
37. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-1925 годов в комментариях : Учеб. пособие для вузов / Михаил Леонович Гаспаров. – М. : Высш. шк., 1993. – 272 с.
38. Гаспаров М. Л. Семантика в поэме А. Блока «Соловьиный сад» : Картина мира в структуре стиха / М. Л. Гаспаров // Вестн. РГГУ. – 1998. – Вып. 2. – С. 284-303.
39. Гаспаров М. Л. Современный русский стих : Метрика и ритмика / Михаил Леонович Гаспаров. – М. : Наука, 1974. – 487 с.

40. Герасимов К. С. В. Брюсов и диалектика сонета / Герасимов К. // Валерий Брюсов. Исследования и материалы. – Ставрополь : СГПИ, 1986. – С. 35-44.
41. Герасимов К. С. Диалектика канонов сонета / Герасимов К. // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. — Тбилиси : Изд-во Тбил. ун-та, 1985. – С. 17-52.
42. Гиршман М. М. Архитектоника бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии / Гиршман М. // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветр ночной?..» Ф.И. Тютчева : Сб. науч. тр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 20-27.
43. Гиршман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева : учебное пособие для пед. ин-тов / Михаил Моисеевич Гиршман. – М. : Высш. школа, 1981. – 111 с.
44. Голомб Л. Интертекстуальність лірики Миколи Вороного / Лідія Голомб // *Studia Methodologica*. – Вип. 19. – С. 182-192.
45. Гонюк О. В. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Навч. посіб / Олександра Валеріївна Гонюк . – Д. : РВВ ДНУ, 2001. – 96 с.
46. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есеї, полеміка / Григорій Юлійович Грабович. – К. : Критика, 2003. – 631с.
47. Грибков А. Г. Метрика и строфика Н. С. Гумилёва как художественно-выразительное единство : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. / Грибков Александр Григорьевич. – М., 2005. – 219 с.
48. Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Роман Теодорович Гром'як. – Тернопіль : Лілея, 1997. – 271 с.
49. Гром'як Р. Т. Літературна рецепція в компаративістичних студіях // Слово і час. – 2002. – № 2. – С. 26-30.

- 50.Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Іванівна Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 300 с.
- 51.Гундорова Т. «Fiat!» М.Вороного / Гундорова Т. // Слово і час. – 1994. – №7. – С.32-33.
- 52.Даниелян Э. С. В. Я. Брюсов и Вл. Ходасевич / Э. С. Даниелян // Брюсовские чтения 1996 года : (сб. статей) (Ереван. гос. лингвистический университет им. В. Я. Брюсова). Редкол. : С. Т. Золян и др. – Ереван : Лингва, 2001. – Режим доступа до зб. :
http://www.brusov.am/docs/Brusovskie_Chtenija2001/Article2_6.doc
- 53.Даниелян Э. С. В. Я. Брюсов и З. Н. Гиппиус / Э. С. Даниелян // Брюсовские чтения 1996 года : (сб. статей) (Ереван. гос. лингвистический университет им. В. Я. Брюсова). Редкол. : С. Т. Золян и др. – Ереван : Лингва, 2001. – Режим доступа до зб. :
http://www.brusov.am/docs/Brusovskie_Chtenija2001/Article2_5.doc
- 54.Дербенев Г. И. Творчество В. Я. Брюсова 1914–1917 г. : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. фил. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Г. И. Дербенев. – М., 1972. – 14 с.
- 55.Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / Александр Дима ; [пер. с румын. М. В. Фридмана]. – М. : Прогресс, 1977. – 229 с.
- 56.Добрянський М. А. Особливості форми сонета (Віршовий розмір) / А. М. Добрянський // Матеріали ХІХ наукової сесії. Секція філологічних наук. – Чернівці : ЧДУ, 1963. – С. 59-61.
- 57.Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні / О. Дорошкевич // Життя і революція. – 1925. – № 10. – С. 70-76.
- 58.Дронов В. Книга Брюсова «Stephanos» / В. Дронов // Брюсовский сборник. – Ставрополь : СГПИ, 1977. – С. 63-111.

- 59.Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Диониз Дюришин ; [пер. со словацк. / предисл. Ю. В. Богданова]. – М. : Прогресс, 1979. – 320 с.
- 60.Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Елена Владимировна Ермилова. – М. : Наука, 1989. – 174 с.
- 61.Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – С. 198-282.
- 62.Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии / Виктор Максимович Жирмунский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 496 с.
- 63.Жирмунський В. Теорія стиха / Виктор Максимович Жирмунский. – Л. : Соврем. писатель, 1975. – 643 с.
- 64.Затонський Д. Про модернізм і модерністів / Дмитро Володимирович Затонський. – К. : Дніпро, 1972. – 272 с.
- 65.Зелинский А. Э. Лирические циклы и проблема циклизации в творчестве В. Я. Брюсова : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. фил. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А. Э. Зелинский – Тарту, 1986. – 18 с.
- 66.Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / Микола Миколайович Ільницький. – Львів : НАН України; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича., 1995. — 318с.
- 67.Ільницький М. Література українського відродження : Напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст. / Микола Миколайович Ільницький. – Львів : Львівський обласний науково-методичний інститут освіти, 1994. – 74с.
- 68.Ільницький М. Українська повоєнна еміграційна поезія / Микола Миколайович Ільницький. – Львів : Львівський обласний науково-методичний інститут освіти, 1995. – 116с.

69. Історія української літератури 20 ст. : Навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1993.
Кн. 1 : 1910 – 1930-ті рр. – 1993. – 782 с.
70. Історія української літератури ХІХ ст. : [у 3 кн.] / За ред. М. Т. Яценка. – К. : Либідь, 1997.
Кн. 3 : 70 – 90-ті роки ХІХ ст. – 1997. – 431 с.
71. Історія української літератури ХХ ст. [у 2 кн.] : Посіб. для студентів філолог. фак. вищих навч. закладів. / В. Г. Дончик, С. М. Андрусів, Л. С. Бойко та ін.; За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1995.
Кн. 2. Ч. 2 : (1960 – 1990-ті рр.). – 1995. – 510 с.
72. Казеева Е.А. Эстетика и поэтика символизма в лирике В. Я. Брюсова, 1892–1909 годы : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Елена Александровна Казеева – Саранск, 2003. – 268 с.
73. Карсалова Е. В. «Серебряный век» русской поэзии / Е. В. Карсалова, А. В. Леденев, Ю. М. Шаповалова. – М. : Новая школа, 1996. – 192 с.
74. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Ігор Васильович Качуровський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005.
Кн. 1 : Література Європейського середньовіччя. – 2005. – 382 с.
75. Качуровський І. Метрика : Підручник для студентів філологічного факультету вищого навчального закладу / Ігор Васильович Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 120 с.
76. Качуровський І. Строфіка : Підручник для студентів філологічного факультету вищого навчального закладу / Ігор Васильович Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 168 с.
77. Качуровський І. Фоніка : Підручник для студентів філологічного факультету вищого навчального закладу / Ігор Васильович Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 272с.
78. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. — М. : Сов. энцикл., 1966. — 376 с.

- 79.Клинг О. А. Брюсов: через эксперимент к «неоклассике» / О. Клинг // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М. : Наследие, 1992. — С. 264-280.
- 80.Ковалева Т. В. Русский стих 80 – 90-х годов XIX века: автореф. дис. на соискание научн. степени канд. фил. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Т. В. Ковалева. – Алматы, 1994. – 18 с.
- 81.Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. Монографія / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостинець, 2007. – 591 с.
- 82.Колкутіна В. В. Архітектоніка поетичних циклів Миколи Вороного / Вікторія Вікторівна Колкутіна. – О. : Астропринт, 1998. — 100с.
- 83.Колкутіна В. В. Літературно-естетичні погляди Миколи Вороного (за поетичними циклами майстра) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Вікторія Вікторівна Колкутіна. – Одеса, 1998. – 177 с.
- 84.Колкутіна В. В. Психологічний портрет М. Вороного-модерніста : до питання формування естетичного світогляду митця / В. В. Колкутіна, Н. Нікуліна. // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей. Вип. 11. Ч. 2. Лінгвістика і літературознавство / М-во освіти і науки України, НПУ ім. М.П. Драгоманова ; Редкол. В. О. Соболь (відп. ред.) та ін. – Київ ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. – С .171-178.
- 85.Колобаева Л. А. Русский символизм / Лидия Андреевна Колобаева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 296 с.
- 86.Кормилов С. И. История русской литературы XX века. 20-90-е годы. Основные имена. Учебное пособие для филологических факультетов университетов / Сергей Иванович Кормилов. – М. : Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 1998. – 67 с.

- 87.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.
- 88.Костюк Г. Зустрічі і прощання : Спогади у двох книгах / Григорій Олександрович Костюк. – К. : Смолоскип, 2008.
Кн. 1. – 2008. – 720 с.
- 89.Кочетков П. Н. Лексика восприятия в русской поэзии конца XIX - начала XX века: (на материале поэзии В.Я.Брюсова) : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. фил. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / П. Н. Кочетков – М., 1992. – 16 с.
- 90.Леденев А. В. Литературные группировки в русском символизме первой половины 1900-х годов / Леденев А. В. // Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века. – М. : МГУ, 1988. – С. 91-104.
- 91.Ленська С. Поетика циклу Миколи Вороного «Ad astra» / С. Ленська // Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка. Серія "Філологічні науки" : сборник. Вип. 4-5 / Полтавський держ. пед. ун-т ім. В.Г. Короленка ; (редкол. В. О. Пащенко гол. ред.) та ін. – Полтава : [б. в.], 2000. – С. 5-11.
- 92.Лесная Г. М. Литературное объединение «Молодая муза» : у истоков украинского символизма / Лесная Г. // Вестник Московского университета. – Серия 9. Филология. – 2003. – № 3. – С. 129-134.
- 93.Литературное наследство. Символизм. – М. : Изд-во АН СССР, 1937.
Т. 27-28. – 1937. – 720 с.
- 94.Літературознавча енциклопедія : [у 2-х т.] / Уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007.
Т.1 : А (аба) – Л (лямент). – 2007. – 608 с.
- 95.Літературознавча енциклопедія : [у 2-х т.] / Уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007.

Т.2 : М (Маадай – Кара) – Я (я – форма). – 2007. – 624 с.

96. Літературознавча компаративістика: Навчальний посібник / За ред. Р. Т. Гром'яка. – Тернопіль : ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2002. – 343с.
97. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Моногр. / Р. Т. Гром'як, В. Т. Боднар, Р. А. Бубняк та ін.; Ред., вступ, висновки Р. Т. Гром'як; Терноп. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Каф. теорії л-ри і порівнял. літературознавства. Міжкафедр. лаб. славіст.-методол. студій. – Т. : Підруч. і посіб., 2004. – 368 с.
98. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
99. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха: Пособие для студентов / Юрий Михайлович Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
100. Ляшкевич П. Петро Карманський. Нарис життя і творчості / Петро Андрійович Ляшкевич. – Львів : Львівське відділення Інституту літератури НАНУ, 1998. – 72 с.
101. Максимов Д. Е. Поэзия В. Брюсова / Дмитрий Евгеньевич Максимов. – Л. : Сов. писатель, 1940. – 300 с.
102. Максимов Д. Поэтическое творчество Валерия Брюсова / Максимов Д. // Валерий Брюсов. Стихотворения и поэмы / Библиотека поэта : Большая серия. – Ленинград : Сов. писатель, 1961. – С. 5-67.
103. Минералов Ю. И. Поэтика. Стиль. Техника / Юрий Иванович Минералов. – М. : Литературный институт им. А. М. Горького, 2002. – 176 с.
104. Минералова И. Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма / Ирина Георгиевна Минералова. – М. : изд-во «Флинта»; изд-во «Наука», 2003. – 272 с.
105. Мирошникова О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века : архитектоника и жанровая динамика : автореф. дис. на

- соискание научн. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. В. Мирошникова. – Омск, 2004. – 45 с.
106. Мирошникова О. В. Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века): Учебное пособие по спецкурсу для студентов филологического факультета / Ольга Васильевна Мирошникова. – Омск : Омск. гос. университет, 2002. – 140 с.
107. Михайлова Т. В. Влияние ранних французских символистов на творчество В.Я. Брюсова : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Т. В. Михайлова – М., 2000. – 26 с.
108. Михайловский Б. Творчество В. Я. Брюсова // Русская литература XX века : С 90-х годов XIX в. до 1917 г. – М., 1939. – 420 с.
109. Моклиця М. В. Модернізм як структура : Філософія. Психологія. Поетика. Вид. 2-ге, доповн. і переробл. / Марія Василівна Моклиця. — Луцьк : Ред.-вид. відд. «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
110. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст. : Україна і Польща / Володимир Пилипович Моренець. – К. : Основи, 2001. – 327 с.
111. Мочульский К. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов / Константин Васильевич Мочульский. – М. : Республика, 1997. – 479 с.
112. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Сергійович Наливайко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 348 с.
113. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Євген Казимирович Нахлік. – Львів : Львівське відділення Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України, 2003. – 568 с.

114. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках / Мікулаш Неврлий. – К. : «Вища школа», 1991. – 270 с.
115. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа / Ирина Григорьевна Неупокоева. – М. : Наука, 1976. – 359 с.
116. Никонов В. А. Строфика / Никонов В. // Изучение стихосложения в школе. Сборник статей / Под ред. Л. И. Тимофеева. – М. : Учпедгиз, 1960. – С. 122-205.
117. Нудьга Г. А. Українська балада: (З теорії та історії жанру) / Григорій Антонович Нудьга. – К. : Дніпро, 1979. — 258 с.
118. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / Анатолий Евгеньевич Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – 176 с.
119. Олійник О. Феномен символізму в системі українського модерну / О. Олійник // Слово і час. – 1998. – №6. – С.63-68.
120. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. / Соломія Дмитрівна Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
121. Пайман А. История русского символизма / Аврил Пайман ; [пер. с англ. В.В. Исакович]. – М. : Республика, 2000. – 415 с.
122. Папушина В. А. Рецепція античної міфології в поезії українського і російського символізму (типологічний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / В. А. Папушина. – Тернопіль, 2006. – 20 с.
123. Погребенник В. Поети-«молодомузівці» та фольклор : (П. Карманський, Б. Лепкий, С. Чарнецький) / В. Погребенник // Слово і час. – 1990. – № 9. – С. 56-61.

124. Поступальський І. Поэзия Валерия Брюсова / Поступальский И.
// Брюсов В. Избранные стихи. – М., Л. : Academia, 1933. – С. 15-116
125. Путилов Б. Н. Славянская историческая баллада /
Борис Николаевич Путилов. – М., –Л. : Наука, 1965. – 176 с.
126. Розсипані перли : поети "Молодої Музи" / Упоряд.
М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1991. – 710 с.
127. Росовецький С. Якого оновлення потребує українська
компаративістика : Нотатки традиціоналіста / С. Росовецький // Слово і
час. – 2003. – № 5. – С. 19-30.
128. Руднев П. А. Метрический репертуар В. Брюсова / П. А. Руднев
// Брюсовские чтения 1971 года. – Ереван : Айастан, 1973. – С. 309-352.
129. Руднев П. А. Из истории метрического репертуара русских
поэтов XIX - нач. XX века / П. А. Руднев // Теория стиха. – Л. : Наука,
1968. – С. 107-144.
130. Русская литература XX века : Школы, направления, методы
творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений
/ В. Н. Альфонсов, В. Е. Васильев, А. А. Кобринский и др.; Под ред.
С. И. Тиминой. — СПб. : Logos ; – М. : Высшая школа, 2002. – 586 с.
131. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов).
– М. : Наследие, 2000.
Книга 1. – 2000. – 960 с.
132. Русская литература XX века (1890 – 1910) / Под ред. проф.
С. А. Венгерова : [В 2-х кн.]. – М. : Издательский дом «XXI век-
Согласие», 2000.
Кн. 1. – 2000. – 512 с.
133. Русская литература XX века : Учеб. пособие для студ. высш. пед.
учеб. заведений: [в 2 т.] / Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева, Т. М.
Колядич и др.; Под ред. Л. П. Кременцова. – М. : Академия, 2003.
Т. 1. : 1920 – 1930 годы. – 2003. – 496 с.

134. Русская литература. Писатели XX века : Книга для учителя. Вып. второй. – Воронеж : Родная речь, 1996. – 140с
135. Русское стихосложение XIX века : материалы по метрике и строфике русских поэтов. – М., 1979. – 455с.
136. Сатретдинова А. Х. Интертекстуальность поэзии В. Брюсова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Альфия Хамитовна Сатретдинова – Астрахань, 2004. – 197 с.
137. Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни : експатріантський "метароман" Володимира Винниченка: текст і контекст : [монографія] / Г. М. Сиваченко; ред. Н. Сурич; Нац. акад. наук. України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Альтернативи, 2003. – 280 с.
138. Сидоренко Г. К. Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка / Галина Кіндратівна Сидоренко. – К. : Видавництво Київського університету, 1972. – 141с.
139. Славутич Я. Твори / Яр Славутич. — К. : Дніпро, 1998.
Том третій : Розстріляна муза. Меч і перо. – 1998. – 494с.
140. Соловей Е. С. Українська філософська лірика / Елеонора Степанівна Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 368с.
141. Ставицька Л. О. Стильова норма українського символізму / Ставицька Л. О. // Мовознавство. – 1998. – №6. – С.35-40.
142. Тамарченко Н. Д. Теория литературы : [в 2 т.] / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М. : Академия, 2004.
Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 2004. – 512 с.
143. Тамарченко Н. Д. Теория литературы : [в 2 т.] / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М. : Академия, 2004.
Т. 2 : Историческая поэтика. – 2004. – 368 с.

144. Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров / Кирилл Фёдорович Тарановский. – М. : Языки русской культуры, 2000. — 432 с.
145. Тарантул Ю. В. Сонеты В. Я. Брюсова и Н. С. Гумилева о Дон Жуане : сравнительно-реконструктивная характеристика / Ю. В. Тарантул // Брюсовские чтения 1996 года : (сб. статей) (Ереван. гос. лингвистический университет им. В. Я. Брюсова). Редкол. : С. Т. Золян и др. – Ереван : Лингва. 2001. – Режим доступа до зб. : http://www.brusov.am/docs/Brusovskie_Chtenija2001/Article3_2.doc
146. Ткаченко О. С. Микола Вороний як зачинатель українського модернізму / О. С. Ткаченко // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей. Вип. 11. Ч. 2. Лінгвістика і літературознавство / М-во освіти і науки України, НПУ ім. М.П. Драгоманова ; Редкол. В. О. Соболев (відп. ред.) та ін. – Київ ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. – С .165-171.
147. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : Учеб.пособие / Борис Викторович Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
148. Традиційні сюжети та образи : монографія / автор проекту й упоряд. А.Р. Волков. – Чернівці: Місто, 2004. – 442 с.
149. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы / Юрий Николаевич Тынянов. – Л. : Прибой, 1929. – 596 с.
150. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / Валерий Игоревич Тюпа. – М. : Академия, 2006. – 336 с.
151. Українська балада : Антологія / Упоряд., вст. ст. та прим. канд. філ. наук Г. А. Нудьги. – К. : Рад. письменник, 1964. – 560 с.
152. Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха : [в 2-х кн.] / Олег Иванович Федотов. – М. : Флинта, 1997-2002.
- Кн. 1 : Метрика и ритмика. –1997. – 336 с.

153. 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.
154. Хангулян С. А. Античность в поэтическом творчестве Валерия Брюсова : (Доокт. период) : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. фил. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / С. А. Хангулян – Тбилиси, 1990. – 21 с.
155. Хангулян С. А. Опыт Валерия Брюсова в области античной метрики и ритмики / С. А. Хангулян // Брюсовские чтения 1996 года : (сб. статей) (Ереван. гос. лингвистический университет им. В. Я. Брюсова). Редкол. : С. Т. Золян и др. – Ереван: Лингва, 2001. – Режим доступа до зб. :
http://www.brusov.am/docs/Brusovskie_Chtenija2001/Article1_11.doc
156. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Аге Ханзен-Лёве ; [пер. с нем. М. Ю. Некрасова]. — СПб. : Академический проект, 2003. — 816 с.
157. Харитонов А. А. Архитектоника повести А. Платонова «Котлован» : К творческой истории повести А. Платонова «Котлован». Фрагменты чернового автографа / Харитонов А. А. // Творчество Андрея Платонова. – СПб. : Наука, 1995. – С. 70–90.
158. 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.

159. Хороб С. На літературних теренах : Дослідження, статті, рецензії / Степан Іванович Хороб. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2006. – 410 с.
160. Церна Г. М. Творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі 1920-х рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. М. Церна. – Кіровоград, 2001. – 17 с.
161. Черниш Г. Символістська сторінка Дмитра Загула / Г. Черниш // Слово і час. – 1990. – № 8. – С. 49-51.
162. Чернова І. Міфологема долі в художньому світі О. Олеся / І. Чернова // Слово і час. – 1998. – № 12. – С. 19-21.
163. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Дмитро Іванович Чижевський. – К. : Академія, 2008. – 567с.
164. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У 2 кн. ; [О. Костюк (пер. з нім.), М. Наєнко (передм.), М. Ігнатенко (пер. з нім.)]. – К. : Академія, 2005. – 287с.
165. Чупринка Г. Микола Вороний (Поетичні вражіння) / Чупринка Г. // Українська хата. – 1912. – Ч. 1. – С. 22
166. Шенгели Г. А. Техника стиха / Георгий Аркадьевич Шенгели. – М. : Гослитиздат, 1960. – 312 с.
167. Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе / Георгий Аркадьевич Шенгели. – Пг. : ГИЗ, 1923.
Ч. 1 : Органическая метрика. – 1923. – 181 с.
168. Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа / Шопенгауэр А. // Шопенгауэр А. Избранные произведения ; [Пер. с нем. Сост., предисл., примеч. И.С. Нарский]. – М. : Просвещение, 1992. – С. 90-117.
169. Эллис [Кобылинский Л. Л.]. Русские символисты / Эллис. – Томск : Водолей, 1998. – 288 с.

170. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка ; [Пер. с фр. Кассу Ж. и др]. – М. : Республика, 1998. — 430 с.
171. Язык символов : числа, фигуры, время / Сост. В. М. Рошаль. – М. : Эксмо, 2005. – 400 с.
172. Якобсон Р. Брюсовская стихология и наука о стихе / Якобсон Р. // Академический центр Наркомпроса. Научные известия. – Сб. 2 : Философия; Литература; Искусство. – М. : ГИЗ, 1922. – С. 222-240.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АРХІТЕКТОНІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ ВАЛЕРІЯ БРЮСОВА ТА МИКОЛИ ВОРОНОГО.....	10
РОЗДІЛ 2. МЕТРИКО-РИТМІЧНА СТРУКТУРА ПОЕЗІЙ ВАЛЕРІЯ БРЮСОВА ТА МИКОЛИ ВОРОНОГО.....	31
2.1. Поліметричні композиції.....	32
2.2. Монометричні композиції: система та підсистеми метрів	52
2.2.1. Рівностопові метри	55
2.2.2. Нерівностопові метри.....	69
2.3. Некласичні метри.....	77
РОЗДІЛ 3. СТРОФІЧНИЙ РЕПЕРТУАР ЛІРИКИ ВАЛЕРІЯ БРЮСОВА ТА МИКОЛИ ВОРОНОГО	92
3.1. Астрофічний вірш	93
3.2. Типи строфічної композиції. Група однострофічних текстів	100
3.3. Полістрофічна нерівнострофічна група	109
3.4. Полістрофічні рівнострофічні моделі В. Брюсова та М. Вороного у функціональному аспекті	124
3.5. Тверді архітектонічні форми	143
ВИСНОВКИ	162
ЛІТЕРАТУРА.....	167