

Universitatea Babeș–Bolyai Cluj-Napoca
Facultatea de Litere
Departamentul de limbi și literaturi slave

Dialogul slaviștilor la începutul secolului al XXI-lea

Anul VII, nr. 1/2019



Editori

Katalin Balázs

Ioan Herbil

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2019

РИТМІЧНІ ФОРМИ ТРИКТОВОГО ДОЛЬНИКА В УКРАЇНСЬКІЙ ТА РУМУНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Крістінія Паладян

Чернівецький національний університет

імені Юрія Федьковича, Україна

cristina_2007cv@yahoo.com

Abstract. *Rhythmic Forms of Three-ictus Dolnik in Ukrainian and Romanian Poetry at the Beginning of the XXth Century.* In the article the main attention is paid to the investigation of 3-ictus dolnik in Ukrainian and Romanian poetry at the beginning of the XXth century, establishing its metric status, marking its rhythmic forms, defining its origin. It is shown that both in Ukrainian and Romanian poetry 3-ictus dolnik is used simultaneously as a transitive metric form between syllabo-tonic and tonic versification and at the same time as one of the initial forms of tonic verse. At the source of dolnik in both poetries lies the versification technique of Western European, mostly German, sample of the verse. In Ukrainian dolnik the tendency is observed to polyforms and mixing of classical and non-classical traditions. The peculiarity of Ukrainian dolnik is the usage of trisyllable and disyllable rhythm. In Romanian dolnik the tendency is visible to classical and pure tonic systems of versification. The peculiarity of Romanian dolnik is the usage of trisyllable rhythm.

Keywords: poetry, syllabo-tonic versification, tonic versification, dolnik, rhythmic forms of three-ictus dolnik.

На початку ХХ століття в світовій літературній практиці проявляється тенденція наближення вірша до природної розмовної мови. Це призвело до створення нових поетичних форм тонічної системи віршування: дольника, тактовика і акцентного вірша, які протистояли канонічним класичним нормам. Проблема некласичних форм була вперше розглянута російською віршознавчою наукою: такими провідними вченими як В. Брюсов [2], В. Жирмунський [6], А. Колмогоров, А. Прохоров [9], М. Гаспаров [3-5]. Перше тлумачення тонічного віршування подав В. Жирмунський, який зауважив, що „чисто тонічний вірш засновано за рахунок наголошених складів, кількість ненаголошених складів є змінною величиною. Загальна формула такого вірша: $x - x - x - x \dots$, де $x = 0, 1, 2, 3 \dots$; ми розрізняємо відповідно вірш двоноголений, триноголений, чотириноголений і т. п.” [6: 163]. Акад. М. Гаспаров запропонував наукове визначення основних форм некласичного вірша з урахуванням не тільки кількості наголосів, а й числа ненаголошених інтервалів: „Зазвичай про цей тип вірша говорилося, що в ньому враховується тільки число наголосів у рядку, число ж ненаголошених складів в інтервалах між цими наголосами не має значення. Схема цього вірша була така: $x - x - x \dots$, де x позначав довільне число ненаголошених складів. А тепер, завдяки проведеному обстеженню дуже великої кількості конкретного

матеріалу, стало можливим виділити всередині чисто тонічного вірша принаймні три розміри: дольник, тактовик і акцентний вірш... Дольником ми називаємо вірш, у якому обсяг міжнаголошених інтервалів коливається в діапазоні двох варіантів ($x=1-2$ склади); тактовиком ми називаємо вірш, у якому обсяг міжнаголошених інтервалів коливається у діапазоні трьох варіантів ($x=1-2-3$ склади; рідше – $0-1-2$ склади); акцентним віршем ми називаємо вірш, в якому обсяг міжнаголошених інтервалів коливається в діапазоні більшим, чим три варіанти” [3: 54].

Найбільшого поширення некласичні форми вірша набули в 10-х – 20-х роках ХХ століття у творчості поетів-модерністів. Найуживанішою некласичною формою виступає дольник. Віршознавча наука визначає дольник як окремий тонічний розмір поряд з тактовиком і акцентним віршем (В. Брюсов, В. Жирмунський). Однак деякі сучасні віршознавці (В. Плунгян, Дж. Бейлі) вважають дольник дериватом силабо-тонічного віршування. М. Гаспаров, наприклад, вважає, що у дольника „однаково можливі два ухили: з одного боку, ухил до посилення урегульованості, до відносної (як у логаедах) стійкості міжкіткових інтервалів, до зближення з класичними розмірами; з другої сторони, ухил до послаблення врегульованості, до відносного (як у тактовикі) розширення амплітуди коливання міжкіткових інтервалів, до зближення з чисто-тонічним віршем” [4: 222]. На думку В. Плунгяна, дольники „слід розглядати, як деривати правильних силабо-тонічних метрів, а не як незалежний метр, оскільки завжди сприймаються на фоні „правильних метрів” [12: 2].

Підхід до некласичного вірша, запропонований російською наукою, цілком логічно застосувати до літератур з такими тонічними мовами як українська і румунська.

Проблема українського дольника висвітлена у працях В. Ковалевського [8], І. Качуровського [7]. Найповніший матеріал щодо українського дольника подано у колективній монографії „Український дольник” за редакцією проф. Н. Костенко [10]. На думку Н. Костенко, „дольник – не ритмічний прийом чи засіб, а одна з повідних форм сучасного некласичного, тонічного віршування, що виникає на межі між силабо-тонікою і тонікою. Вірш, якому сьогодні властиві всі ознаки системності” [10: 11]. Румунська віршознавча наука ще чекає на свого дослідника некласичного вірша. Про вживання дольника як окремої форми некласичного віршування та про перші спроби впровадження некласичного вірша ми писали у статтях „Дольник у румунській та українській авангардистській поезії” [11] та „Interaction of classical and non-classical forms in Tristan Tzara’s poetry” [18].

Пропонуємо спостереження щодо дольника в румунській поезії початку ХХ століття та порівняння одержаних даних із українським віршознавчим матеріалом. Це дасть нам можливість встановити метричний статус дольника в національних літературах, окреслити його ритмічні форми та встановити походження.

Серед найуживаніших дольникових розмірів і в українській, і в румунській поезії виступають триктові структури – ДкЗ. За визначеннями М. Гаспарова, триктовий дольник – це перехідна метрична форма між силабо-тонікою і тонікою, вірш з трьома метрично сильними місцями (іктами) і двома інтервалами між наголосами, який коливається в діапазоні 1-2 склади. М. Гаспаров, досліджуючи російський 3-іктовий дольник, запропонував п'ять основних ритмічних форм цього розміру:

- I. (2/0) – 2 – 2– (2/0)
- II. (2/0) – 1 – 2– (2/0)
- III. (2/0) – 2 – 1– (2/0)
- IV. (2/0) – 1 – 1– (2/0)
- V. (2/0) – 4 – (2/0)

В наведених схемах риска (–) означає наголошений склад, цифри (1, 2, 4) – кількість ненаголошених складів між іктами, а цифри у дужках ((2/0)) – кількість складів у анакрузі та клаузулі. Перша форма збігається з трискладовими розмірами силабо-тонічного віршування: дактилем, амфібрахієм і анапестом, а четверта – з двоскладовими: хореем і ямбом. Друга і третя форми виявляють власне дольниковий ритм із мінливою амплітудою міжнаголошених складів. П'ята, неповнонаголошена форма, виступає як варіант II або III форми з пропуском другого наголосу. Серед наведених форм II, III і V є власне дольниковими з невпорядкованою кількістю складів між інтервалами. Для визначення ритму віршованого твору враховуємо загальноприйняту умовну цифру – 75%, яка є свідченням належності тексту до певного метра. Якщо в поезії 25% і більше версів мають власне дольниковий малюнок, вірш розглядатиметься як некласичний, дольниковий, а силабо-тонічні рядки – як певні ритмічні форми дольника.

В українській поезії, за спостереженнями Н. Костенко, динаміка і гнучкість 3-іктового дольника забезпечується самою перехідністю його ритмів, проміжним статусом – між класичною, силабо-тонічною, і некласичною, тонічною системами, які передають йому частину своїх функцій і обумовлюють достатньо широку варіативність ритмічних форм [10: 28].

В українській літературі твори з ритмом триктового дольника вперше з'являються у творчості М. Семенка, В. Еллана, І. Кулика та М. Хвильового. Перші форми ДкЗ представлені у поезії М. Семенка. За підрахунками Н. Костенко, у 3-іктовому дольнику М. Семенка наявні всі п'ять ритмічних форм. У таблиці 1 показані пропорції використання М. Семенком ритмічних форм 3-іктового дольника. Зауважимо, що всі статистичні дані щодо українського вірша подано за розрахунками Н. Костенко [10: 31-48].

Таблиця 1. Ритмічні форми ДкЗ в поезії М. Семенка (1910–1920-і рр.)

Форми	I – 2 – 2–	II – 1 – 2–	III – 2 – 1–	IV – 1 – 1–	V – 4 –
1910-і	20,4	16,8	38,3	14,1	10,1
1920-і	25	15,7	30,6	23,1	5,6

Наведені у таблиці дані показують, що домінуючими виступають III і I ритмічні форми ДкЗ, найменш уживана – неповнонаголошена V форма. Специфічною особливістю ДкЗ М. Семенка є застосування IV форми, тобто двоскладникової, яка аналогічна силабо-тонічним хорейним і ямбічним ритмам, що підкреслює ідею перехідності цієї форми між силабо-тонікою і тонікою. Отже, 3-іктовий дольник М. Семенка – „найбільш розгалужений, п’ятиформний”, що створює „надзвичайно мінливу, мозаїчну картину”, в ньому одночасно прокреслюється взаємодія з класичними розмірами та вихід у чисту тоніку [10: 32]. Наведемо приклад з поезії „Кравця”:

– Так падав світ...	– 0 – 1 –	ДкЗ
– Мені Бога жаль...	1 – 0 – 1 –	ДкЗ
– Я шукаю собі кравця	2 – 2 – 1 –	ДкЗ (III)
з нью-йоркскою рекомендацією	1 – 5 – 3	Я4 = Дк4
з елегантностями знавця	2 – 4 –	ДкЗ (V)
і з бездоганою репутацією [13: 92].	3 – 4 – 3	ДкЗ (V)

Н. Костенко фіксує версифікаційний досвід М. Семенка у творчості В. Еллана, І. Кулика та М. Хвильового. В їхніх поетичних творах зберігається багатоформність ДкЗ, властива футуристам, але, з іншого боку, відчувається трансформація з епатажу на творчість. Так, у триктовому дольнику В. Еллана збільшується частка класичних рядків, що призводить до посилення позицій I трискладникової ритмічної форми ДкЗ. Водночас, зберігається структуроутворююча роль IV двоскладникової ритмічної форми. Творам В. Еллана властиві перші чотири форми ритму – I + III + II + IV, найменш уживана V неповнонаголошена (див. *таблицю 2*).

У триктовому дольнику І. Куліка спостерігається картина, аналогічна творам В. Еллана. У *таблиці 2* наведено дані щодо вживання поетом ритмічних форм ДкЗ. Найбільш уживані I і IV форми, які тотожні класичним ритмам. Поет використовує всі ритмічні форми дольникового 3-іктовика, серед них найбільш частотна I трискладникова форма. Отже, розподіл ритмічних форм триктового дольника у І. Куліка 4-х компонентний, тотожний ритміці В. Еллана.

М. Хвильовий прагнув до оновлення поетичної форми, у його ДкЗ уперше послаблюється II і значно збільшується III ритмічна форма. Такий малюнок зі значним використанням власне дольникових форм створює більш радикальний тип дольника орієнтований на чисту тоніку. Водночас I, трискладникова, і IV, двоскладникова форми не втрачають свої позиції (див. *таблицю 2*).

Таблиця 2. Ритмічні форми ДкЗ в українській поезії 1910–1920-і рр.

Форми	I	II	III	IV	V	Тип
	– 2 – 2–	– 1 – 2–	– 2 – 1–	– 1 – 1–	– 4 –	
М. Семенко	21,3	16,6	36,8	16,1	9,2	III+I+II+IV+V

В. Еллан	42,8	16,1	24,4	13,1	3,6	I+III+II+IV
І. Кулік	35,2	21	21,4	18,7	3,7	I+III+II+IV
М. Хвильовий	31	9,5	40,5	15,6	3,4	III+I+IV
У середньому	32,6	15,8	30,8	15,8	5	

Дані наведені у таблиці показують, що ритмічний малюнок українського триїктового дольника початку ХХ століття визначається багатокомпонентністю та асиметричністю. Головними його ознаками є функціонування всіх п'яти ритмічних форм, серед яких домінуючими виступають I (– 2 – 2–) і III (– 2 – 1 –) ритмічні форми.

У румунській поезії початку ХХ століття дольник вперше з'являється у творах юного поета, засновника дадаїзму Трістана Тцари. Про його структури ми писали у попередніх публікаціях, де зауважили, що „дольник у його поезії має тенденцію до чистотонічної неврегульованості, змінності ритмічної картини та багатокомпонентної будови. У творах Т. Тцари відсутня певна стійкість ритмічних форм, поет не створює самостійні монорозмірні дольникові твори. Його поезія полягає у безсистемному поєднанні різнорозмірних і різнометричних рядків, у химерності розміру та відмові від римування” [11: 13].

Твори з ритмом триїктового дольника в румунській літературі вперше апробував А. Маніу, який створив такі форми на основі трискладовиків. Його поезіям властива класична унормованість, постійна анакруза і постійна клаузула. У віршах поета переважає частка силабо-тонічних версів, що створює трискладниковий малюнок дольника з домінуванням I ритмічної форми. Наведемо приклад з поезії „Poema mânilor tale” („Поема твоїх рук”):

Poema mânilor tale,	1–1–2–1	Дк3 (II)
Pluș alb, care tremură-n seară,	1–2–2–1	Дк3 (I)
Cu unghiile, roze petale,	1–3–2–1	Тк3
Cu degete, palidă ceară [17: 293].	1–2–2–1	Дк3 (I)

Структура твору виявляє певну усталеність ритмічних форм: другий і четвертий рядки засвідчують першу ритмічну форму триїктового дольника, яка відповідає трисоповому амфібрахію. У першому рядку фіксуємо власне дольникову II ритмічну форму, яка разом із тактовиковими рядками створює некласичну будову твору. Віршеві характерна постійна 1-складова анакруза та жіночі клаузули. Ритмоутворюючу роль поезії виконує I, трискладникова форма, що доводить спрямованість поета на класичне віршування.

Загальна модель триїктового дольника А. Маніу показана у таблиці 3, дані якої показують, що у його поезіях дольник виступає, скоріше як „дери-ват” силабо-тонічного віршування. Його творам властиві лише дві форми ритму – I і II.

Серед інших поетів означеного періоду структуру 3-іктового дольника апробували Дж. Баковія, І. Вінеа та Л. Блага.

Триіктівий дольник Дж. Баковія виступає, здебільшого, як упорядкована або „унормована” композиція, він також побудований на основі трискладових силабо-тонічних розмірів, але їхня частка значно менша, ніж у А. Маніу. Поет експериментує з власне дольниковими формами, які безсистемно постають у творах, що створює мінливу ритмічну картину. У цілому у 3-іктівих дольниках Дж. Баковія внутрірядкові зміни інтервалів між наголосами коливаються в діапазоні найпоширенішої моделі: 1-2 склади. В активі Дж. Баковія наявні всі п’ять ритмічних форм 3-іктового, але домінуючими є I (–2–2–) і II (–1–2–), які виступають структуроутворюючими формами (див. *таблицю 3*).

Цікавим прикладом триіктового дольника виступає поезія Дж. Баковія „Gaudeamus”, яка витримана у річищі різноіктового із формою Дк3332. Віршеві характерна одно- і двоскладова величини міжіктового інтервалу, що відповідає суто дольниковим структурам:

Zadarnic flautе cântă	1–1–2–1 (II)
În aste zile păgâne –	1–1–2–1 (II)
La vânt s-au dus aspirații,	1–1–2–1 (II)
Nimic nu rămâne... [14: 149].	1–2–1

Амплітуда коливань інтервалів між наголосів жодного разу не порушена. Отже, спостерігаємо відносну, як у логаетах, урегульованість міжіктівих інтервалів, постійну 1-складову анакрузу та постійну клаузулу, що наближає твір до класичного віршування.

У поезіях І. Вінеа триіктівий дольник виступає у взаємозв’язку з іншими тонічними або класичними формами. Його структури також, побудовані на основі трискладовиків, але водночас збільшується частка III – власне дольникової форми триіктового. Такі верси чергуються із синкопованими рядками дольника або інших тонічних розмірів. Дані *таблиці 3* показують, що І. Вінеа використав перші три види ритму, із переважанням I ритмічної форми, але це не означає, що поет є прихильником силабо-тонічної врегульованості у дольниках. У поезіях активно виступають II і III дольникові форми, які з’являються у поєднанні з тонічними розмірами, які лишилися поза нашими підрахунками. Саме наявність тактовиків рядків суттєво змінює ритмічний малюнок вірша і спрямовує його на чисту тоніку. Триіктівий дольник І. Вінеа 3-х-компонентний: I+II+III, що помітно відрізняє його тип від дольникового 3-іктового попередників. Його специфічною ознакою є активне використання III (– 2 – 1 –) ритмічної форми. IV – двоскладникова та V – неповнонаголошена ритмічні форми 3-іктового дольника відсутні у його поетичній практиці.

Експериментальними виступають триіктіві дольникові структури Л. Благі. Його вірш складний, поліморфний, базується на оповідно-говірній інтонації. У 3-іктового дольнику Л. Благі уперше послаблюється доля I форми і значно зміцнюється II ритмічна форма (див. *таблицю 3*). У дольниках одна-

ково співіснують трискладові ритми з власно дольниковими. Вони виступають у сполучі з іншими тонічними розмірами, що створює мінливу ритміку вірша. Проілюструємо це явище фрагментом з поезії „Oraş vechi” („Старе місто”):

Noapte. Urnirea orelor	–2–1–2	(III)
se-implineşte fără îndemn.	2–1–2–	(II)
Taci – arătătoare se-opresc	–3–2–	Тк3
suspînând pe ultimul semn [16: 135].	2–1–2–	(II)

Як бачимо, віршеві характерна постійна зміна ритмічних конфігурацій, рухливість анакруз та клаузул, що створює вільний тип дольника. Загалом, оперуючи I і II ритмічними формами, Л. Блага використовує і III та V форми, таким чином у його творах переважають власне дольникові ритми, які надають поезії ознак чистої тоніки.

Таблиця 3. Ритмічні форми Дк3 у румунській поезії 1910–1920-і рр.

Форми	I – 2 – 2–	II – 1 – 2–	III – 2 – 1–	IV – 1 – 1–	V – 4 –	Тип
А. Маніу	74	26	0	0	0	I+II
Дж. Баковія	55,9	32,5	5,8	2,9	2,9	I+II
І. Вінеа	61,6	19,2	19,2	0	0	I+II+III
Л. Блага	42,8	42,8	7,2	0	7,2	I+II
У середньому	58,6	30,2	8	0,7	2,5	

Як бачимо з таблиці, ритмічний малюнок румунського триктового дольника початку ХХ століття визначається більшою поміркованістю і унормованістю ритмічних форм. Структуроутворюючими виступають I і II ритмічні форми з домінуванням I, трискладникової, що свідчить про силабо-тонічний вектор дольникових структур.

Говорячи про ритм дольника, слід підкреслити, що, концепція „ритмічного імпульсу” була детально висвітлена Б. Томашевським. Вчений стверджував, що імпульс виникає на шляху від метра до ритму і навпаки: поет підпорядковується ритмічному імпульсу і знаходить для нього „вираз в реальному ритмі індивідуальних ліній”, а слухач схоплює його „через послідовність віршових рядків”. Дослідники російського вірша визначали це явище в статистичному плані як ритмічну тенденцію (К. Тарановський), ритмічний профіль метра (М. Гаспаров) або „образ метра” (А. Колмогаров). У цьому випадку ми можемо говорити про різноманітні „національні зображення метра”.

Українській триктовий дольник початку ХХ століття більш розгалужений, асиметричний та багатотформний. Він характеризується наявністю всіх п’яти ритмічних форм, серед яких структуроутворюючими виступають I (– 2 – 2–) і III (– 2 – 1 –) форми. Специфічною ознакою українського триктовика є наявність IV – двоскладникової форми, яка відсутня в російській та румунській поезії, але властива німецькій поезії початку століття. I і IV

форми у підсумку становлять 48,5%, що свідчить про двовекторність українського дольника, яке проявляється при розгляді триїктовиків кожного митця окремо. Таким чином виділяються два різновиди: з одного боку, більш радикальні форми М. Семенка та М. Хвильового, в яких переважає III синкопована ритмічна форма, але достатньо активними є I і IV форми; з іншого боку, більш унормовані структури В. Еллана та І. Куліка, в яких домінує I, трискладникова, форма, що свідчить про зближення з силабо-тонікою.

Узагальнені дані щодо румунського триїктового дольника початку XX століття свідчать про те, що румунські митці використовували його як перехідну метричну форму від силабо-тонічного до тонічного віршування. Для нього характерні всі п'ять ритмічних форм, але IV і V є, скоріше, експериментальним явищем. Ритмоутворюючими формами виступають I і II, з домінування I, що свідчить про те, що румунські триїктовики побудовані на основі трискладових метрів. Водночас ритміка дольника у кожного поета має власну специфіку.

У румунському дольнику, як і в українському окреслюються два різновиди: у першому, властивому творчості А. Маніу та Дж. Баковія, простежується певна стійкість міжіктових інтервалів, що зближує його з класичними розмірами; у другому, який характерний для І. Вінеа та Л. Благи, амплітуда коливання міжіктових інтервалів збільшується, вірші постають у формі нерегульованого поєднання дольникових і тактовикових структур, що наближає форму до чистої тоніки.

Література

1. Бейли, Дж., *Избранные стихи по русскому литературному языку*, М.: Языки славянской культуры, 2004.
2. Брюсов, В., *Основы стиховедения: Общее введение. Метрика и ритмика*, М.: URSS, 2012.
3. Гаспаров, М., *Избранные труды, Том III. О стихе*, М.: Языки славянской культуры, 1997.
4. Гаспаров, М., *Современный русский стих. Метрика и ритмика*, М.: Наука, 1974.
5. Гаспаров, М., *Русский трехударный дольник XX века* // Теория стиха, Ленинград: Наука, 1968, с. 59-106.
6. Жирмунский, В., *Введение в метрику. Теория стиха*, Ленинград: Советский писатель, 1975.
7. Качуровський, І., *Метрика*, Київ: Либідь, 1994.
8. Ковалевський, В., *Ритмічні засоби українського вірша*, Київ: Радянський письменник, 1965.
9. Колмогаров, А., Прохоров, А., *О дольнике современной русской поэзии* // Вопросы языкознания, № 1, 1964, с. 75-94.
10. Костенко, Н., *Український дольник. Колективна монографія*, Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013.

11. Паладян, К., *Дольник у румунській та українській авангардистській поезії* // Науковий вісник Чернівецького національного університету, Чернівці: Чернів. нац. ун-т, 2015, Вип. 752: Слов'янська філологія, с. 12-16.
12. Плунгян, В., *О понятии «метрических дериватов» в русском стихосложении. Режим некоторых случаев* // Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/-otipl/new/nprmmvya/handouts.html>.
13. Семенко, М., *Вибрані твори*, Київ: Смолоскип, 2010 (Серія «Розстріляне відродження»).
14. Bacovia, G., *Opere*, Bucureșt: Editura Fundației Culturale Române, 1994.
15. Bailei, J., *The Russian three-stress dolnik with zero anacrusis* // International journal of Slavic linguistics and poetics, vol. 23, 1981, p. 113-131.
16. Blaga, L., *Opere. Vol. I: Poezii*, București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012.
17. Maniu, A., *Scrieri I. Versuri*, București: Editura pentru Literatură, 1968.
18. Paladian, K., *Interaction of classical and non-classical forms in Tristan Tzara's poetry* // Les Cahiers / Notebooks / Caietele TRISTAN TZARA, Moinești, 2015, TOME 5, p. 142-149.
19. Plungian, V., *Two Requiems, or the English Dolnik on Russian Soil* // Formal Methods in Poetics: A Collection of Scholarly Works Dedicated to the Memory of Professor M. A. Krasnoperova, Lüdenscheid: RAM-Verlag, 2011, p. 173-181.
20. Vinea, I., *Opere. Poezii*, București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2016.