

аспірант
Інституту філології
Київського національного
університету
імені Тараса Шевченка

СТРОФІКА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ 1990–2010 РОКІВ

Мета статті полягає в з'ясуванні особливостей функціонування й розвитку лірики кін. 1990-х – поч. 2010-х років в аспекті строфіки.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- провести віршознавчий аналіз ліричних поетичних творів сучасних українських авторів в аспекті строфіки;
- виокремити найпопулярніші строфічні форми сучасної лірики;
- виявити основні тенденції розвитку строфіки в українській ліриці означеного періоду.

Теоретико-методологічну основу роботи становлять праці українських і зарубіжних учених. У наш час науковцями не створено єдиного тлумачення понять «строфа», «строфотворчість». Зокрема, І. Качуровський уважав, що строфа – це «закінчена у фонічному відношенні віршова сполука» [11, с. 18]. Він виділяв п'ять ознак, за якими доцільно «виділяти» строфу: 1) клаузула, 2) рима, 3) розмір, 4) синтаксична завершеність мовного періоду, 5) літературний канон (традиційно-умовна ознака) [11, с. 20].

Визначення «строфи», вміщене в Літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Ю. Ковалева, є дотичним до поглядів І. Качуровського. Так, поняття «строфа» трактується як «фонічно викінчена віршова сполука, яка повторюється у віршовому творі, об'єднана здебільшого спільним римуванням, представлена інтонаційною та ритміко-синтаксичною цілістю, відмежована від аналогічних сполук помітною паузою та ін. чинниками (закінчення римованого ряду, відносна змістова завершеність тощо)» [13, с. 644].

В. Жирмунський строфу визначає як «одиницю метричної композиції, що складається з низки віршів (рядків), розташованих за зрозумілим (за відомим) законом і повторюваних у тому самому порядку» [7, с. 444]. Подібним є визначення й М. Гаспарова, який називає строфотворенням «поєднання віршів, які повторюються за якою-небудь ознакою, у групі» [5, с. 51].

Оригінальним є визначення строфи сучасного віршознавця М. Шапіра: «... це парадигматична константа, примусово виділена в тексті, яка поєднує групу рядків (мінімум два) і повторюється не менше двох разів» [20, с. 84].

Трактування цього поняття, яке досі не втратило актуальності, знаходимо в праці Б. Якубського «Наука віршування»: «Строфою зветься з'єднання кількох віршів, яке повторюється весь час на протязі поезії. Найчастіше це буває з'єднання віршів різної довгості, неоднакової міри, але ця неоднаковість однаково чергується на протязі поезії. Строфа являє собою найбільший ритмічний член у віршах; це останній найскладніший елемент, повторення якого дає почуття ритмічного повертання» [21, с. 162]. Підкреслене нами твердження є, здається, чи не найвлучнішою характеристикою сутності строфічної будови твору: за всієї багатовимірності строфічних варіацій, які можливі протягом твору, чергування рядків (віршів) відбувається за єдиним принципом згідно із задумом автора.

Українська поезія попередніх епох відзначалася великою різноманітністю строфічних форм. На кін. ХХ ст. загальна картина строфічного репертуару дещо скоротилася: серед канонічних форм помітним залишається сонет і його різновиди, серед простих форм з показником у 95% домінує катрен, значно виросли обсяги астрофічної поезії.

Проте це не свідчить про повний занепад класичних форм, саме тих, які склалися в Європі в епоху Відродження й закріпилися в українській поезії до середини ХХ ст. Як уже говорилося, найпопулярнішим досі залишається сонет. Хоча варто відзначити, надзвичайно складним буде завдання віднайти сонет з дотриманням «класичних» вимог. Авторами сучасних сонетів є, безперечно, поети, що орієнтуються на класичні традиції у віршуванні. Зокрема, Іван Андрусак, якому загалом добре вдається витримати класичну форму сонета:

я буду помирати восени
коли розчервонілий капельмейстер
не кобуру одягне а капейстру
і сплющений оркестр кріпосний
затягне одержимо білу фугу
і опадє звиваючись на дно
і доки кавалерам все одно
танцюють дами по блідому кругу
як по блідому ложу бо поблід
зеленочолоий стриманий апостол
бо догорає свічка як болід
бо біля скроні зупинився постріл
застигла постіль і застиг компостер
а хто мене везтиме в новий світ [16, с. 14].

Дослідниця Олена Кицан додає до всіх наявних різновидів верлібру ще т. зв. «верлібровий сонет» [12, с. 234], ілюструючи свої думки творчістю Костянтина Москальця та Юрія Кучерявого. Зокрема, у творчості Костянтина Москальця знаходимо цикл «Вісім тьмяних сонетів». Подаємо один із них під назвою «Фуга бароко»:

Взяти в ліву долоню юних сліз бароко,
взяти в праву долоню тендітну дівчину,
взяти в стиглу долоню дрібних доріг,
взяти в смарагдову долоню друга-бога.
Взяти в бідну долоню темних руж бароко,
взяти в багату долоню світлих ножів,
взяти в сьому долоню злотих криниць,
взяти в чисту долоню мертвих міст бароко,
Взяти в зрячу долоню зів'ялу, як чара, сіль бароко,
взяти в сліпу долоню глибокий, мов колиска, хліб бароко,
взяти в святую долоню ранню пташку бароко,
Взяти в грішну долоню пташку і хліб, сіль і місто,
криницю і ніж, ружу, і бога, й дорогу; дівчину і сльозу, –
випустити їх на спраглу, зайву волю [15, с. 25].

Сонет у цьому творі вгадується лише завдяки збереженій автором зовнішній формі – двом катренам і терцетам, і збереженій кількості рядків. Натомість ритм твору далеко не сонетів: основа дольникова (ДК5, 6, 7) з тактовиковими вкрапленнями. Зберігати сонетову композиції авторові дає змогу анафора. По суті, у сучасному верлібрі єдинопочаток виконує організаційну роль рими.

Римований сонет у сучасній поезії теж зазнає нерідких трансформацій форми. Найчастіше авторам належність свого твору до цієї строфічної форми доводиться зазначати в назві твору, як у випадку з циклом Костянтина Москальця. Римовані варіанти сонетів під назвою «Напівсонети» зустрічаємо у творчості Богдана-Олега Горобчука, молодого автора з покоління «двотисячників»:

квітень навіщось сюди приперся
камінь складати на камінь – і тільки
хтось невідомий тримає за гілку
дерево – але здається, що серце

квітень такий що каміння плаче
такі в тебе руки і губи гарячі
що світло зникає що ніч зостається [6, с. 49].

Цей цикл Богдана-Олега Горобчука (у нього входить п'ять віршів) написаний дольниковими ритмами (ДК3 і ДК4). Автор ігнорує також розділові знаки й риму.

Як бачимо, навіть така тверда форма, як сонет, зазнає помітних трансформацій, що свідчить про неабияку актуальність формотворчих пошуків у цей період.

Останніми роками помітним також є все частіше використання форм, запозичених у східній поезії, передусім у японській, з якої взято популярні зараз форми хоку й танка. Ясно, що відсоток класичних строфічних форм у загальному обсязі поезії є не настільки великим, як частка чотиривіршів або верлібрових астрофоїдів.

Прості строфічні форми в сучасній римованій і неримованій поезії найбільше представлені моновіршем, дистихом, терцетом і катреном. Нерідко зустрічаються й об'ємніші строфічні форми, такі як п'ятивірш, шестивірш тощо.

Моновірш може однаково трактуватися як проста строфічна форма, що може бути самостійною чи частиною більшого віршового твору. Науковці проблемі моновірша в наш час приділяють не надто багато уваги. Звести до єдиного всі питання, пов'язані з моновіршем, можна використавши формулювання письменника В. Бурича, який запропонував називати одновірші «удетеронами» – «ні те, ні інше» [4, с. 7]. Подібне формулювання зустрічається в М. Гаспарова, Ю. Орлицького та ін. науковців.

Збереженість певного розміру й ритму, логічна та інтонаційна завершеність ще не є самі по собі достатніми умовами для виділення однорядка як моновірша. Варто розрізняти однорядок і однорядкову поезію, під якою розуміється «метрично організований твір, що складається з одного рядка і має у своїй основі метафору, образ і (а також) інший троп (чи фігуру) та має авторську інтонацію» [12, с. 225].

«Один рядок як строфоїд – досить поширене явище у творчості сучасних верлібристів» [12, с. 225], – стверджує О. Кицан. «Один рядок на початку вірша здебільшого є метафорою, пояснення якої йде слідом. Наприкінці вірша рядок здебільшого виконує роль висновку або пуанту» [12, с. 225]. Наприклад, у поезії двотисячників зустрічаємо цілу низку однорядкових структур: «Відкушені вуха твої наче жовта туга курага» [6, с. 232], «а десь на нитці ариадни твоя близна сохне за мною», «розкроєння особистості колекціонує клінічні смерті», «весна – це аж 92 критичні дні», «вихідні настають після приходу» [6, с. 146, 147], «я теж іду на твою холодну пустку світлофорів», «а проміння падає б'ється і знову падає» [6, с. 45, 37], «і благаючи прощення у власних уламків» [6, с. 97], «напийся щоб стати козеням» [6, с. 165] тощо. Їх графічне виділення в тексті авторами, безумовно, є не випадковим. Головна роль цих однорядків – посилювати загальну інтонацію твору, акцентувати на значимих для

твору смислових місцях, що дає нам підстави говорити про композиційну функцію моновірша. Принаймні вже сама наявність саме моновіршів у верлібрі як його частини дає нам змогу говорити про те, що ми маємо справу з певним чином строфічно організованим твором, а не астрофічним.

Моновірш як самостійна форма в нашій сучасній поезії майже не прижився. Цікаві зразки самостійних моновіршів зустрічаємо в старших авторів, зокрема в Івана Іова: «Пісок навіює собі Єгипет», «І пустеля волає у голосі», «І тільки б дожити до того дня», «Ви чуєте, як б'ється в мене серце?», «Хто жадає крові зелен-стебел?», «Прийти до Батьківщини – в Назарет» [9]. Ці та інші моновірші Івана Іова мають виразну силабо-тонічну основу, рідше – дольникову, що говорить про їх належність скоріше до вірша, аніж до прози.

Серед моновіршів дослідники виділяють т. зв. «заумні моновірші», тобто такі, де поетична мова утруднена. Такі «утруднені» моновірші насамперед для сприйняття мають фольклорну основу. Зустрічаються вони й у поезії Івана Іова: «БУЗА НА ЗУБ РВЕ, ДЕ ШЕДЕВР?», «Акал, алко, анець, агад», «Оре орел орнамент в орсолі» [9]. Ці моновірші вже мають менше спільного з власне віршем. Їх найближчим родичем є народна скоромовка, хоча, з іншого боку, максимальне «стиснення», концентрація тексту якраз є прикметною характеристикою саме поезії, а не прози.

До моновіршів Іван Іов у творчості зараховує й паліндроми: «І жевріли лір вежі», «Абревіатура. А рута і верба», «А вир зорі розрива» [9].

Паліндром як віршова форма може бути як самостійним твором, так і частиною більш складних конструкцій. Зокрема, вже хрестоматійним став твір «Сонет» А. Мойсієнка, написаний паліндромами:

А коло тіні – толока.
У тон шипшин бубниш пишноту...
А крок осох осокорка,
А тонко римами рок нота
Меча гукала кугачем.
Арену – римами рун-ера.
Е, четвертими. Рев тече...
А рев – де нурт! Я тру не двері...
Шедевр мур у мур ведеш.
Він: «О, тре маки камертонів!»
Жде то кого богокотедж?
Він – ока зим... а ми законів.
На крах – аркан, на крах – аркан.
... Мак ніжно сам, а сон – жінкам [14].

Метрико-ритмічні характеристики цього твору цікаві тим, що він написаний з намаганням витримати ямбічні ритми. Переважаючий розмір твору – Я4, що супроводжується дольником. Перед нами строфоїд, кожен рядок якого може сприйматися як самостійний твір, проте емоційна та інтонаційна цілісність протягом усього твору, на наш погляд, теж зберігається.

Двовірш (дистих). В українській поезії кін. ХІХ – поч. ХХ ст. дистих є досить поширеним явищем. Нерідко його можна зустріти на сторінках часописів, збірок, альманахів як самостійний твір, назва якого є значно довшою за саму поезію:

ВІРШ З ІДЕАЛЬНОЮ РИМОЮ НА АГРАРНУ ТЕМАТИКУ

Стодола, рів...
Сто доларів... (Олександр Ірванець) [10, с. 625].

За спостереженнями Ю. Орлицького, «... останніми роками все частіше використовуються строфічні форми, орієнтовані на східну традицію, передусім на японські тривірші (хоку) й п'ятивірші (танка) та перські двовірші (бейти)» [17, с. 450]. Не можемо однозначно стверджувати того, що саме перська літературна традиція вплинула на поширення двовіршів у сучасній українській літературі. Скоріше за все двовірш необхідний молодим поетам як мінімально містка строфічна одиниця для передачі смислу загалом твору чи його частини. Принаймні тенденція до лаконічності останнім часом актуалізується в сучасній європейській поезії.

Дистихи (звичайно, не завжди в класичному розумінні, а як строфоїди) у творчості використовують Катерина Бабкіна, Богдан-Олег Горобчук, Артем Захарченко, Катерина Калитко, Павло Коробчук, Олег Коцарев, М. Леонович, Олег Романенко, Юлія Стахівська, Стронговський, Г. Ткачук та ін.

Найчастіше дистих у сучасній літературі є частиною більших творів – силабо-тонічних, паліндромічних, верлібрових тощо. Верліброві дистихи є особливо цікавим явищем для розуміння специфіки трансформації класичних строфічних форм. У деяких сучасних авторів зустрічаються верлібри, написані лише дистихами без залучення інших форм строфіки.

наколки стираються на батькових пальцях
їх майже не видно
духи предків заходять до мене як лікарський зонд
мене вже не видно
тіні минулого хитаються на шкільних турніках
їх майже не видно
усе що мені не дає утопитися в холодному поту на ліжку
це три хвилини твого сопіння на моєму плечі [6, с. 8].

У цьому верлібрі поета-двотисячника Артема Антонюка строфічна організація мотивована повторами в другому рядку перших трьох строфоїдів. Саме дистих виявився необхідний автору, аби викликати в читача цієї поезії ефект розхитування маятника, чому суголосна тематика твору.

Як уже зазначалося, найпопулярнішою формою сучасної поезії є чотиривірш (катрен). Тим не менше низка сучасних авторів досить часто відмовляється від катрена на користь тривірша (терцета). Уже згадуваний жанр японської поезії хайку українськими поетами використовується часто в довільній формі – без обов’язкового збереження кількості складів у рядках. Трансформується й жанрова тематика, вже хрестоматійними стали приклади іронічних «Алкохоку» сучасного українського поета Юрія Позаяка:

Здавалось, лиш учора
Ми разом сіли пити,
А вже на дворі осінь... [18, с. 12].

Проте іронічна поезія далеко не вичерпує всі можливості тривірша. Усе-таки варто відзначити, що головними особливостями сучасного українського тривірша є його метафоричність і афористичність. У сучасній поезії часто можна зустріти верлібри-мініатюри з трьох рядків. Як от вірш уже згаданого Артема Антонюка:

курці помирають рано
некурці пізно
ніхто не помирає вчасно [6, с. 8].

Ця поезія побудована за класичним «гегелівським» принципом – теза-антитеза-синтез. Так вибудовується струнка геометрична модель твору, з’являється афористичність.

Як правило, класичні строфи в сучасній поезії – це простір для експериментів. Наприклад, у наведеному нижче вірші Івана Андрусика простежуються ознака класичного терцету – п’ятистопний ямб, а сам вірш нагадує частину сонету, однак у ньому відсутнє класичне римунання: аба бвб:

вчувається: були спочатку вірші
такі самі безгрішні як і те
до чого спокушають їх і досі

а вже коли знайшлося й решту світу
вони також немовби ще були
я може їх усе ще пам’ятаю [1, с. 3].

І навіть у такому наближеному до класичних форм вірші не обійшлося без смислової підказки автора: у першому рядкові «вчувається: були спочатку вірші» автор нібито відповідає на питання вибору форми.

Можливо, найбільш потужно терцети й терцини проявили себе в збірці Ігоря Римарука «Бермудський трикутник». Для поета цифра «три» мала сакральне значення, і трактувати трійку можна по-різному: як християнський образ чи фольклорний. Напрошується також паралель із «Божественною комедією» Данте, яка написана терцинами. Сам образ бермудського трикутника також може слугувати підказкою для інтерпретації. Композиційно цікавим є й оформлення збірки. «Бермудський трикутник» складається з триптихів, серед яких є й верлібри, і римовані вірші.

Як приклад наводимо уривок з першого вірша з триптиху «Плачі»:

безсонної ночі я думаю
чи спалося тому поетові який
розчув плач еремії

щоднини кохану зраджую
бо крім неї люблю ще двох жінок
анну й ельжбету

зраджую облямовані камені
облямовані сріблом бо
понабрякали пальці мов потопельники... [19, с. 42].

У цьому верлібрі така форма організації обумовлена авторським баченням з фізіологічного боку: кожний рядок – це коротка фраза, довжиною в подих. Так поет підказує читачеві, де брати повітря, розставляти коми й робити паузи.

Прикладом класичного вірша, написаного терцетами, може слугувати триптих «A LA VILLON»:

Притулок завше знайдеться для двох:
Їх покладе собі в кишеню Бог,
А що вона дірява – призабуде.

А може, так замислив – бо летять
Донизу, до дерев і до латать,
Щасливі, як пташки, й сумні, як люди.

Тож погамуй свій древній переляк,
Радій світанкам і годуй собак,
І Пані Смерть у себе не закохуй –

Бо дивиться на тебе з висоти
Крізь лінзи хмар (о Господи, прости)
Старенький Бог, якому все це по... [19, с. 60].

Загалом же тривірш, як й інші форми сучасної поезії, поліваріантний: можливим є його побутування як самостійної форми й у складі об'ємніших творів. Він менше використовується сучасними авторами, ніж катрен, але є досить помітним.

Найпопулярнішою строфічною формою сучасної поезії є катрен. О. Кицан зазначає: «В окремих авторів до 90% поезій написано катренами» [12, с. 223]. Катрен є формою строфи або самостійним твором, складеною з чотирьох рядків. Катрен не можна визнати за устояну поетичну форму.

Якщо в попередньому столітті більшість катренів були написані в межах п'яти класичних розмірів, то, хоча й за римованим катреном і закріпилося уявлення як про певний символ традиційної поезії, з приходом у літературу нових імен роль чотиривірша значно поштовхується. За нашими спостереженнями, найактивніше в катрені зараз використовуються перехресне та кільцеве римування. Парне римування зустрічається зовсім рідко. Як правило, твори з парним римуванням записуються у формі дистиху. Ще рідше можемо зустріти способи римування АААА чи ААБА, що відповідають класичній формі рубаї.

Римований катрен уже неодноразово досліджувався науковцями, тому зупинимося тільки на деяких його особливостях у сучасній ліриці. Зокрема, відносно нечасто катрен зустрічається як самостійний віршовий твір. Це, з одного боку, пов'язано із загальною тенденцією збільшення обсягу віршового твору, а з іншого – семантичний ореол катрена як самостійного твору лежить у площині філософської, афористичної лірики східної традиції (рубаї Омара Хайяма тощо). Саме філософська лірика в наймолодших поколіннях поетів 2000-х і 2010-х років представлена менше за інші різновиди лірики. Катрен як самостійний віршовий твір знаходимо в ліриці поетів різних поколінь: Анни Багрій, Анни Багряної, Олександра Ірванця, Ростислава Мельниківа, Юрія Ноги, Сергія Пантюка, Степана Процюка та ін.

Чотиривірш як самостійний твір вимагає від автора влучності й афористичності. Саме тому необережне поводження із цією формою здатне викрити недостатню майстерність автора, його учнівські потуги:

Ліміт на можливості, лінощі,
Хіба в божевільню розкутістю бавитись...
Кістки заіржавіють саме ті,
Якими ми в юності славились [2, с. 22].

Натомість у зрілого автора ми можемо спостерегти справжні ліричні чи філософські шедеври, написані катреном як самостійною формою. Представлена нижче поезія – зразок глибокої філософської лірики, у якій, по суті, закумуляовано сенс людського життя, де в короткій формі катрена поєднано в єдине ціле ліричну сповідальність і філософську проблематику:

А далі – далі, власне, й нікуди йти:
Змуруємо храм на схилі небес
Маленькому богові з іменем «Ти», –
Так просто листа закінчити десь... [16, с. 66].

Молоді українські поети, котрі використовують у творчості переважно верлібр, нерідко свідомо вдаються до імітації традиційних форм строфіки, зокрема й катрена:

Можна в кожну кишеню Поета
Покласти по телефону.
Але все одно це не врятує його
Від самотності... [3, с. 48].

Отже, більшість поетичних творів сучасної поезії написана на основі поєднання простих строфічних форм чи їх строфоїдних варіантів.

Найбільше поширеними строфічними формами в сучасній ліриці є моновірш, дистих, терцет і катрен. Проте нерідко маємо справу з об'ємнішими строфічними формами, серед яких – п'ятивірш, шестивірш тощо.

Інші форми простої строфіки теж представлені в українській сучасній літературі, проте, варто зазначити, значно меншою мірою. Строфіка сучасної поезії тяжіє до астрофізму. Наприклад, якщо п'ятивірші чи шестивірші автори, які тяжіють до силабо-тонічної системи віршування, наприклад, Івана Андрусяк, Анна Багряна, Ростислав Мельників та ін., використовують ще досить активно, то у творчості верлібристів виділяти п'ятивірші, шестивірші тощо, довгі строфічні форми вже не є доцільним.

Література:

1. Андрусак І. Писати мисліте: вірші. Київ: Факт, 2008. 128 с.
2. Багрій А. Так не холодно: Поезії / передм. М.П. Воробйова. Київ: Укр. письменник, 2011. 66 с.
3. Багряна А. Інші лінії: поезії. Київ: Вид. центр «Просвіта», 2009. 200 с.
4. Бурич В.П. Тексты: Стихи. Удетероны. Проза. Москва: Советский писатель, 1989. 176 с.
5. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. Москва: Наука, 1984. 318 с.
6. Дві тонни: Антологія поезії двотисячників / упоряд.: Б.-О. Горобчук, О. Романенко. Київ: Вид-во Романенка «Маузер», 2007. 304 с.
7. Жирмунский В.М. Введение в метрику: Теория стиха. Л.: Academia, 1925. 286 с.
8. Іменник. Антологія дев'яностих / упоряд.: А. Кокотюха, М. Розумний. Київ: Смолоскип, 1997. 264 с.
9. Іов Іван. Збірки, статті, відгуки / упоряд.: Ю. Завадський. URL: <http://yuryzavadsky.com/iov/info.html>.
10. Ірванець О. Сатириконт – ХХІ: збірка. Харків: Фоліо, 2012. 669 с.
11. Качуровський І. Строфіка. Мюнхен: Інститут літератури ім. М. Ореста, 1967. 355 с.
12. Кицан О. Строфічна будова українського верлібру II пол. ХХ століття. Метаморфози в сучасній українській літературі. Колективна монографія / за ред. П. Олеховської, М. Замбжицької, К. Якубовської-Кравчик. Варшава – Івано-Франківськ, 2014. С. 221–236.
13. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. 2-е вид., виправл., доп. Київ: Академія, 2007. 752 с.
14. Мойсієнко А.К. Сонет. URL: http://www.poetryclub.com.ua/metrs_poem.php?poem=8812.
15. Москалець К. Мисливці на снігу. Львів: Піраміда, 2011. 244 с.
16. Нова дегенерація. – Івано-Франківськ: Перевал, 1992. 102 с.
17. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. Москва: РГГУ, 2002. 685 с.
18. Позаяк Ю. 9 на 6: Поезії. Київ: Laurus, 2014. 132 с.
19. Римарук І. Бермудський трикутник. Книга триптихів. Київ: Брама-V, 2007. 112с.
20. Шапир М. Universum Versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Москва: Языки русской культуры, 2000. 533 с.
21. Якубський Б. Наука віршування. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. 207 с.

Анотація

В. СОЛОВІЙ. СТРОФІКА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ 1990–2010 РОКІВ

У статті розглядаються основні строфічні форми української лірики 1990–2010-х років. До уваги беруться твори провідних українських поетів, а саме: І. Андрусяка, О. Ірванця, Ю. Позаяка, І. Римарука та інших. Стверджується, що, попри значне тяжіння до астрофізму, українська лірика не перестає активно послуговуватися цілою низкою традиційних форм чи їх строфоїдами.

Ключові слова: астрофізм, строфа, строфоїд, лірика, сучасна українська література.

Аннотация

В. СОЛОВИЙ. СТРОФИКА УКРАИНСКОЙ ЛИРИКИ 1990–2010 ГОДОВ

В статье рассматриваются основные строфические формы украинской лирики 1990–2010-х годов. Во внимание берутся произведения ведущих украинских поэтов, а именно: И. Андрусяка, А. Ирванца, Ю. Позаяка, И. Рымарука и других. Утверждается, что, несмотря на значительное тяготение к астрофизму, украинская лирика не перестает активно пользоваться целой чередой традиционных форм или их строфоидами.

Ключевые слова: астрофизм, строфа, строфоид, лирика, современная украинская литература.

Summary

V. SOLOVIY. THE STRORPHIC STRUCTURE OF UKRAINIAN POETRY FOR THE PERIOD FROM 1990 TO 2010

The article analyses the main stanzaic forms used in Ukrainian poetry from 1990 to 2010. The research focuses upon the writings of leading Ukrainian poets, namely I. Adrusiak, O. Irvanets', Y. Pozayak, I. Rymaruk and others. The author argues that regardless of considerable leaning towards nonstanzaic forms, Ukrainian poetry still uses a wide variety of traditional stanzaic forms, or their peculiar forms.

Key words: nonstanzaic poetry, stanza, peculiar form, poetry, contemporary Ukrainian literature.