

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Серія: Підручники, ч. 8

Ігор Качуровський

НАРИС КОМПАРАТИВНОЇ МЕТРИКИ



Мюнхен 1985

UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

Reihe: Lehrbücher, Bd. 8

Igor Kaczurowskyj

**ABRISS DER KOMPARATIVEN
METRIK**

München 1985

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Серія: Підручники, ч. 8

Ігор Качуровський

НАРИС КОМПАРАТИВНОЇ
МЕТРИКИ



diasporiana.org.ua

Мюнхен 1985

З М І С Т

Термінологічний мінімум	7
Огляд літератури	17
Головні системи версифікації	20
Сіялботонічна система	25
Ямб	27
Хорей або трохей	34
Дактиль	41
Амфібрахій	47
Анапест	51
Складні й маловживані розміри	55
Сіялбічна система	62
Розміри сіялбічної системи	70
Тонічна система	82
Імітативна система	91
Між віршем і прозою	96
Про метричну плюривалентність та подібність розмірів	99
Найважливіші розміри світової поезії	106
Бібліографія	112
Показник імен	114
Zusammenfassende Erläuterung	119

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ МІНІМУМ

«Нарис компаративної метрики» — це перша частина триптиху, який складається, крім щойноназваного «Нарису», з «Фоніки» та «Строфіки».

З них лише «Строфіка» вийшла свого часу як окрема монографія. Тепер, із майже одночасною появою — на жаль, здійсненою різними технічними засобами («Нарис» друкують типографським способом, а «Фоніку» — офсетом з машинопису) — двох перших частин триптиху, та зяюча прогалина, яка існувала дотепер в українському віршознавстві, може вважатися заповненою.

Усі три праці розраховані насамперед на студентів філологічних факультетів (матеріал цей читано — звісно, з певними змінами, скороченнями тощо — під час моїх викладів на літніх семестрах УВУ кількаразово), а також на вжиток у колах педагогів, літературознавців і самих літераторів.

Тому, що «Строфіка», яка теоретично мала б вийти останньою — побачила світ першою (ще 1967 р.), я змушений був дати в ній короткий термінологічний довідник. Враховуючи, що «Строфіки» під рукою в тих, для кого — як я щойно сказав — призначено цю книжку, може й не бути, а також і те, що як студенти, так і педагоги, критики, а тим паче поети, хоча й мусіли б мати середньошкільне знання з поезики, яке включає головні моменти з віршознавства, але — як я мав нагоду переконатися на практиці — не завжди це набуто в гімназіях чи десятирічках знання ревно зберігають у своїй пам'яті, мені тепер доводиться цей довідник повторити, дещо модифікувавши його та оздобивши іншими прикладами, а водночас і значно поширивши.

Вірш — елемент ритмічної мови в літературному творі. У побутовій (а також і в радянській псевдонауковій) лексиці часто плутають такі поняття, як «вірш», «рядок», «віршовий рядок». Рядок — поняття чисто типографське. Це задрукована або списана в одну лінію частина сторінки від маргінесу до маргінесу. Наводжу відповідні приклади:

— О, так! До сто сот чортів! Я ніколи не відчував такої своєрідної розкоші, як тоді, коли йшов, з китицею квітів у руках, побіч тієї чорно одягненої дами в глибокій жалобі — молитися над могилою її коханця, якого вона сама застрелила . . .

(Василь Софронів-Левицький)

Тут три повні типографські рядки і один неповний.

А це віршові рядки, які проте не збігаються з віршами:

Мирон підвівся, став на ноги.

Та що це? . . .

В іскорках із рос

Із кобзою ішов на нього

Не інший хтось,

А сам Христос . . .

(Микола Руденко)

Тут шість віршових рядків, а лише чотири вірші; адже цей фрагмент ми могли б записати й так:

Мирон підвівся, став на ноги.

Та що це? . . . В іскорках із рос

Із кобзою ішов на нього

Не інший хтось, а сам Христос . . .

Так само можна вмістити в один віршовий рядок два короткі вірші . . .

Знаки, що найчастіше вживаються у віршознавстві

Довгий склад —

Короткий склад ∪ (також вживається для ненаголошеного складу)

Цезура //

Лейма ^

Наголошений склад /

Для уникнення плутанини, в силлябічній поезії склад, індивідуальний щодо наголошеності (себто такий, чия наголошеність чи ненаголошеність не відбивається на розмірі вірша) позначаємо: О

Приклади:

Цезура: Знов тиха осінь // над оболонню . . .

Лейма: Ти ж не зможеш, не зможеш ^ бути

В цім високім, лункім ^ соборі.

На озері скрес ^ ^ лід,

Просунувся сафір ^ ^ рік . . .

Система версифікації — сукупність віршів, побудованих на підставі якогось одного ритмічного принципу. Головні системи:

1. Квантитативна (у російських віршознавців — метрична), побудована на закономірному чергуванні довгих та коротких складів.

2. Силябічна, де за первісну ритмічну одиницю береться склад як такий.

3. Тонічна, в якій за ритмічну одиницю служить наголос.

4. Силяботонічна (за середніх віків — ритмічна), яка поєднує силябічний і тонічний принципи і базується на чергуванні складів наголошених і ненаголошених.

5. Квантитативно-силябічна система. Це своєрідна синтеза квантитативної та силябічної систем.

Усім п'ятьом щойнозгаданим системам буде присвячено відповідну увагу в ході дальшого викладу.

Є, проте, ще дві системи, що я їх тут тільки згадаю, а якщо й повертатимуся до них, то тільки побіжно. Це:

1. Верлібр або свобідний вірш, де за ритм служить те, що вважає ритмом сам автор.

Ні метрами (див. далі), ні римою, ні строфами поети-верлібристи звичайно не користуються.

2. Римована проза, де за ознаку ритму правлять довгі чи короткі відрізки тексту, оснащенні на кінці римою.

Метр — міра. Термін цей вживається лише в квантитативній і силяботонічній системах, при чому має в них дещо відмінне значення.

Наводжу список метрів античної (греко-латинської) квантитативної поезії:

Метри античної поезії

— ∪ хорей або трохей	∪ ∪ ∪ трибрахій
∪ — ямб	— — — молос або тримакр
∪ ∪ піррихій	— ∪ — кретик або амфімакр
— — спондей	∪ — — бакхій
— ∪ ∪ дактиль	— — ∪ антибакхій або
∪ — ∪ амфібрахій	палімбакхій
∪ ∪ — анапест	

— ∪ ∪ ∪	пеон перший	∪ — — ∪	антиспаст
∪ — ∪ ∪	пеон другий	— — ∪ ∪	іонік великий
∪ ∪ — ∪	пеон третій	∪ ∪ — —	іонік малий
∪ ∪ ∪ —	пеон четвертий	— ∪ ∪ —	хореямб
— ∪ — ∪	дихорей	∪ — — —	епітрит перший
∪ — ∪ —	диямб	— ∪ — —	епітрит другий
— — — —	дисpondeй	— — ∪ —	епітрит третій
∪ ∪ ∪ ∪	дипіррихій або прокелевсматик	— — — ∪	епітрит четвертий

На цьому самому принципі — повторі комбінацій довгих та коротких складів — розвинулася, цілком незалежно від греко-римської, квантитативна система в поезії арабів (*аруз*), ускладнена супроти греко-латинської наявністю не двох елементів (склади довгий і короткий), а трьох: склади довгий, короткий та *наддовгий*. Аруз, разом із експансією ісламу, поширився також у іранських та туранських народів (з туранської поезії він витиснув первісну силябічну систему, що звалася там *бармак*).

На докладній аналізі арузу я, на жаль, не можу тут зупинятися. Скажу лише, що вживані метри арузу досить відмінні від метрів греко-латинської поезії.

Силяботонічна система, під час свого історичного розвитку, перебрала від квантитативної назви метрів, але самі терміни набули в ній цілком іншого значення.

Те, що було для квантитативної системи комбінацією довгих і коротких складів, стало тепер сполукою складів наголошених із ненаголошеними.

У силяботонічній системі найчастіше уживаються такі метри: хорей, ямб, дактиль, анапест, амфібрахій.

Хорей це міра, при якій наголоси падають на перший, третій, п'ятий, сьомий, дев'ятий і т. д. склади у вірші.

Ямб — міра, при якій наголоси падають на склади другий, четвертий, шостий, восьмий, десятий і т. д.

Дактиль — наголошені склади перший, четвертий, сьомий, десятий.

Амфібрахій — наголоси на складах другому, п'ятому, восьмому, одинадцятому.

Анапест — наголоси на складах (першому) третьому, шостому, дев'ятому, дванадцятому і т. д.

Наводжу відповідну таблицю:

Головні метри силляботонічної системи

ЯМБ	∪ ∟
ХОРЕЙ або ТРОХЕЙ	∟ ∪
ДАКТИЛЬ	∟ ∪ ∪
АМФІБРАХІЙ	∪ ∟ ∪
АНАПЕСТ	∪ ∪ ∟

Рідкісні та маловживані

ПЕОН ПЕРШИЙ	∟ ∪ ∪ ∪
ПЕОН ДРУГИЙ	∪ ∟ ∪ ∪
ПЕОН ТРЕТІЙ	∪ ∪ ∟ ∪
ПЕНТОН ТРЕТІЙ	∪ ∪ ∟ ∪ ∪

(пентон третій — єдиний розмір, що не мав свого відповідника у квантитативній системі)

Теоретичні

ПІРРИХІЙ	∪ ∪
СПОНДЕЙ	∟ ∟
ХОРЕЯМБ	∟ ∪ ∪ ∟
АМФІМАКР	∟ ∪ ∟

Цезура — павза, яка ділить вірш на дві, рідше три, частини. Ці частини (у першому випадкові) звуться піввірші, незалежно від того, рівні вони чи нерівні.

Перший випадок: цезура ділить вірш на дві рівні половини:

Тягар робочих літ // наліг мені на плечі.
Стих безтурботний сміх, // і споважніли речі . . .

(Микола Зеров)

Другий випадок: частини, що на них цезура поділила вірш, неоднакові — в одній дві стопи анапесту, в другій — три:

В'яне осени цвіт, // жовті килими стелить під ноги.
На узгір'я німі // сива осінь направила крок.
Десь у мариві літ // загубилися злотні дороги,
І в чужинній пітьмі // я даремно шукаю зірок . . .

(Борис Олександрів)

Третій випадок: у кожному вірші по дві цезури:

В темнім небі // корогодом, // зорі синьоокі.
В темнім небі // світить місяць // золотим серпом.
Ми лишили // підземелля // душні і глибокі,
На зимовий // теплий вирій // тягнемось повзком . . .

(Максим Богданович, «Зміїний цар», переклад Ігоря Качуровського)

Часом з двох цезур у вірші одна виразніша, а інша ледь помітна. Дві цезури має улюблений тринадцятискладовик Шевченка: друга цезура в ньому значно сильніша від першої:

Заступила / чорна хмара // та білую хмару;
Виступили / з-за Лиману // з турками татари . . .

Стопа — найкоротший відрізок даного метру, який має всі його ритмічні ознаки.

Стопа хорей — два склади з наголосом на першому складі.

Стопа ямба — два склади з наголосом на другому.

Розмір — «сума умов, за яких два вірші вважаються рівними» (дефініція Б. Ярхо).

Для тонічної системи розмір визначається кількістю наголосів та розташуванням цезури.

Для силябічної — кількістю складів до останнього наголосу включно (в італійців та еспанців — до останнього наголосу плюс один), кількістю цезур та їх розташуванням і, нарешті, кількістю складів до останнього наголосу в кожному піввірші.

Для силяботонічної — кількістю стіп певного метру, місцем цезури та її характером.

Подаю один з найпростіших прикладів:

Уночі налетіли вони —
Чорний вихор у чорному світі —
І заплакали дочки й сини,
Що батьки їх, батьки їх убиті.

(М. Рильський)

Метр — анапест, кількість стіп у кожному вірші — три, цезури немає, отже: тристоповий безцезурний анапест.

Клявзуля або закінчення — частина вірша від останнього наголосу до кінця.

Клявзулі бувають:

А. Односкладові, чоловічі або окситонні.

Нерозвійно нагусла над мокрим вікном
Осліплених днів каламуть.

(В. Свідзінський)

Наголос на останньому складі.

Б. Двоскладові, жіночі або парокситонні.

Проходила по полю.
В могилах поле мріє — ...

(П. Тичина)

Наголос на передостанньому складі.

В. Трискладові, дактилічні або пропарокситонні.

Сором хилітисся,
Долі корітисся!

(Леся Українка)

Наголос на третьому складі з кінця.

Г. Гіпердактилічні, до яких зараховуються чотирискладові, п'ятискладові і т. д.

Човен на воді вихітується,
Козак дівчини випітується ...

(Пісня)

Рима — співзвуччя закінчень у суміжних або близькорозташованих словах. Відповідно до метричної структури клявзуль буває: окситонна (чоловіча), парокситонна (жіноча), пропарокситонна (дактилічна), рідко — гіпердактилічна. (Докладно про риму у кн. «Фоніка»).

Строфа — фонічно закінчена віршова сполука, яка повторюється, або лише може повторюватися, у поетичному творі.

Найдокладніше вчення про строфи опрацьоване в моїй монографії «Строфіка», до якої й відсилаю зацікавлених.

Каталектика — співвідношення метричної структури вірша з його клявзулею. Відповідно до того, вірші діляться на акаталектичні, себто такі, де наявні всі стопи даного в поезії метра:

Одшуміло літо ... Одспівало жито ...

(Дмитро Фальківський)

каталектичні, де останню стопу усічено на один або два склади:

Хлюпнуло море з розгону на мокре каміння,
Піна осіла на берез валочком білявим ...

(Юрій Яновський)

(у п'ятій стопі дактиля тут бракує, для повноти метроструктури, останнього складу), та гіперкаталектичні.

Гіперкаталектичним зветься вірш, де до останньої стопи додано один або два склади:

Молитовних висот піднебесні божниці
Застеляє снігів недоторканий килим . . .

(Марта Тарнавська)

У поезиці латинських народів велику роль у віршобудові відіграють такі явища, як синересис, синалефа, діересис та гіятус.

В українському вірші роль їх незначна, однак, людині, котра присвятилася літературознавству, знати їх необхідно. Подаю найкоротше тлумачення кожного терміну, разом із мінімальною кількістю прикладів.

Синéресис — злиття двох голосівок в один склад усередині слова — відповідно до вимог ритму:

Вічний революціонер,
Дух, що тіло рве до бою . . .

(Іван Франко)

У слові «революціонер» читаємо лише п'ять складів (а не шість): «іо» зливається в один склад.

Те саме в Галини Журби:

Я ношу твою візію в чорній амазонці . . .

«Візію» слід вимовляти як двоскладове слово.

В російській літературній (дорадянській) вимові такі слова, як клоун, Фауст, тротуар, потрапивши до віршового тексту, могли вимовлятися, залежно від ритму, і як кло-ун, Фа-уст, тро-ту-ар, і як клоўн, Фаўст, тротўар (з нескладотворчим, «білябіяльним» у). В радянські часи їх вимовляють лише так, як написано . . .

Синалефа — злиття двох голосівок (у еспанців — також і трьох!), що з них перша стоїть на кінці одного слова, а інша — на початку другого. Як приклад, напрощується горезвісне тичинівське:

Всіх панів до 'дної ями . . .

Якщо друге слово (після голосівки) починається на «і», то це «і» в українському вірші здебільша переходить в «й»:

Пана Йвана нема дома . . .

(Тарас Шевченко)

Порівняймо:

Нумо, Івасю, наляжем,
Нумо, Іван . . .

(Іван Багряний)

Також чергуються у віршах (так само, як і в нашій щоденній, ужитковій, мові) «у» та «в» на початку слова — залежно від того, чи попереднє слово закінчується на голосівку, чи на приголосну:

На білу гречку *впали* роси . . .
(Максим Рильський)

Ой, *упав* же він з коня . . .
(Павло Тичина)

Для української версифікації характерне також явище, що звється *протесис*. Це виникнення певного звуку на початку слова.

Протетичне «і» перед звукосполуками, що починаються із «з» або «с», за яким йде інша, глуха чи дзвінка, приголосна, постає не тільки задля милозвучності (власне — опрозорення) мови, а також задля ритму у віршах:

Так хочеться мені, щоб під віконням
Розцвів *ізнов* потоптаний квітник . . .
(Дмитро Фальківський)

Це ж *ігра* . . . І не болить нікого,
Що один хтось виграв чи програв . . .
(Євген Плужник)

Дієресис, себто розклад дифтонга на складові частини, в українській поезії практично не зустрічається з тієї простої причини, що в нас (принаймні в літературній мові) немає дифтонгів. Натомість *гіятус* фактично є нормою. Під цим терміном розуміємо таке явище, коли попереднє слово у вірші голосівкою закінчується, а наступне — починається.

У багатьох народів гіятус вважається недопущеним, або, в ліпшому випадкові — «поетичною ліцензією».

Наводжу два приклади гіятусу в українській поезії:

Прозоре озеро лісне
У себе барви всі вбирає . . .
(Юрій Клен)

Що не збулось? *І* от ідуть літа . . .
(Євген Плужник)

Блукаючий склад. Розгляньмо нижченаведену поезію Івана Багряного:

Проснувалось сонечко крізь ігольне вушко
І лягає лиштвою в хрестики й хрести . . .
Дівчина замріяна, дівчина-манушка
Умудрилась в вушко всесвіт протягти.

Синіми спіралями, барвами-кольорами
Ходить-ходить хвилями втіха, як вино.
Перстень і наперсток чіткими переборами
Промінь пересріблює крізь мале вікно.

Розмір цих двох строф — чотиристоповий ямб, розбитий цезурою на два піввірші із нарощеним на два склади піввіршем у трьох перших віршах та на один склад у четвертому, а в третьому вірші другої строфи цей зайвий склад з кінця першого піввірша перескочив на початок другого. Такі склади, що то з'являються, то зникають, то переходять на інше місце, зветься блукаючими.

Для силяботонічної системи блукаючий склад — явище не типове, натомість це характерна риса системи силябічної: після останнього наголосу у першому піввірші там постійно з'являються і зникають блукаючі склади, а в неупорядкованих віршованих творах ці склади часом переходять і на другий бік цезури.

Із блукаючим складом у цезурі ми зустрічаємося почавши від «Пісні про Ролянда» і кінчаючи «Кобзарем» (відповідні приклади будуть наведені далі).

Ритмічна варіація — а) в силяботонічній поезії — незначне відхилення від основної метричної схеми, яке, однак, не ламає і не спотворює ритму. Це може бути, наприклад, пропуск наголосу в ямбічному вірші або зайвий наголос на початку анапестичного віршу; б) в силябічній поезії — розташування наголошених і ненаголошених складів усередині вірша; в) кількість ненаголошених складів між наголосами у тонічному вірші.

Константа — незмінний наголос на кінці вірша, точка, до якої рахуються склади (в силябічній поезії) або стопи (в поезії силяботонічній).

Анакрусис. Цей термін вживається в двох значеннях: а) Склад або склади перед першим наголосом у вірші (відповідає термінові «затакт» у музиці). В англійських (а також і в тих іспанських дослідників, що займалися питанням силяботонічних віршів) усі метри зводяться лише до двох: хорей і дактиль. б) Позасхемний, «зайвий», склад (рідше склади) перед початком окремих віршів, як от, наприклад, у баладі І. Багряного:

А серце кипить, стугонить, стугонить:
Ні плачем, ні мечем, ні мольбою . . .

Протилежне явище, себто нестача одного складу на початку вірша, зветься *антианакрусис*.

ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ

Віршознавство — як окрема галузь поезики — це водночас і древня, як світ, і цілком нова наука. Древня — бо вона існувала в стародавній Індії, де поети, підраховуючи ритмічні варіації слюки, винайшли певні математичні формули, які згодом — через посередництво арабів і з арабською назвою «альгебра» — потрапили до середньовічної Європи у формі окремої науки, про яку вже ніхто не пам'ятав, що це лише відгалуження індійської поезики...

Але віршознавство на терені європейському — слід назвати новою наукою: аж до кінця минулого сторіччя воно існувало лише в ембріональному стані, у формі розділу (або й підрозділу) в шкільних підручниках «Теорії словесности».

Розвиток віршознавства пов'язаний із поезією символістів, новими (на той час) течіями в літературі, увагою до форми літературного твору. Слід ствердити, що в цій галузі українська наука, як то кажуть, «не пасла задніх», а розвивалася рівнобіжно із віршознавством могутнього північного сусіда. В російській літературі, одна за одною, з'явилися праці Шувльговського («Теория и практика поэтического творчества»), Валерія Брюсова («Опыты» та «Основы стиховедения»), Андрея Белого («Ритм как диалектика») Віктора Жирмунського («Рифма, ее история и теория», «Введение в метрику»).

Саме тоді Микола Зеров у присвяченій Борисові Якубському поезії «Арістарх» писав:

В столиці світовій, на торжищі ідей,
В музеях, портиках і в затінку алей,
Олександрійських муз нащадки і послідки,
Вони роїлися — поети і піітки.
Ловили темний крок літературних мод,
Сплітали для владик вінки нікчемних од,
І сперечалися, мирилися, змагались.
І був один куток, де їх невтомний галас
Безсило замовкав: самотній кабінет,
Де вчений Арістарх, філолог і естет,
Для нових поколінь, на глум зухвалій моді,
Заглиблювався в текст гомерових рапсодій.

В сучасному радянському виданні знято присвяту Борисові Якубському, а «нікчемних од» виправлено на «дотепних од»... Борис Якубський був одним із тих, хто працював у двадцятих роках у галузі наукового віршознавства.

Однак, першою вийшла поетика не Якубського, а Степана Гаєвського — «Теорія поезії», Кам.-Подільський, 1921 р. Далі йдуть «Наука віршування» (Київ, 1922) Бориса Якубовського, «Елементарні закони версифікації» та «Як будується оповідання» Майка Йогансена (1928 р.), «Поетика» (1929) Дмитра Загула. Григорій Майфет розробляє теорію новелі (дві книги «Природа новелі»), в кінці двадцятих років з'являються літературознавчі праці Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари, Миколи Зерова...

Микола Зеров читає в Київському Інституті Лінгвістичної Освіти курс «теорія перекладу» (лишився неопублікованим). Вол. Державин працює над тропами. 1929 р. вийшла розвідка Чаплі (Василь Чапленко) «Сонет в українській поезії».

У середині тридцятих років цей розвиток перервано.

Для характеристики тих умов, які постали на Україні в тридцятих роках, себто за сталінщини, згадаю, що з тих авторів, котрі працювали тоді в ділянці літературознавства, розстріляні — Зеров і Филипович, тоді ж таки помер в ув'язненні Майк Йогансен, не знати, коли й в якому концтаборі загинув Дмитро Загул (одно з рад. джерел подає «на початку тридцятих років», інше — називає 1938 р.), Степан Гаєвський і Василь Чапленко побули перший у концтаборі, другий — на засланні, творчість Бориса Якубського, який не був репресований, з невідомих причин перебуває під заборонаю, а Майфет відбув 25 років концтабору, вийшов на волю напівбожевільний і на Україну вже не повернувся...

Майже все, писане в ті роки, за винятком деяких праць Зерова й Филиповича, або загинуло, або стало бібліографічним раритетом. Характерне також і те, що ні Василь Чапленко, ні Степан Гаєвський (єпископ Сильвестр) не мали можливості вивезти свої твори за кордон.

У Галичині між двома війнами виходить підручник Домбровського «Українська стилістика й ритміка» (1923 р.), загально-філософська праця «Між ідеєю й формою» Мих. Рудницького (1932 р.) та дискусійної вартости праці Ф. Колесси.

На еміграції після війни виходять такі праці:

Св. Гординський, «Укр. вірш» (Мюнхен, 1947 р. циклостил); Іван Кошелівець, «Нариси з теорії літератури. Випуск перший. Вірш» (Мюнхен, 1954); Ігор Качуровський, «Строфіка» (Мюнхен 1967) (також належить мені низка статей на літературознавчі теми; статті розкидані по наст. журналах, газетах і збірниках: «Пороги», «Укр. літ. газета», зб. «Слово» ч. 3, «Сучасність»).

Треба згадати також працю Митр. Іларіона (Іван Огієнко) про поетику Біблії, монографію В. Державина про укр. неоклясицизм (увійшла як передмова до збірки «Sonnetarium», Берхтесгаден 1948) та його праці зі стилістики і ейдолології. Чимало матеріялу з поетики містить «Історія укр. літератури» Дм. Чижевського, а також його окремі статті (про бароккову укр. поезію, про пародію в світовій літературі та ін.). 1975 року в Австралії Дмитро Нитченко, відомий також під псевдонімом Дмитро Чуб, видав спеціально призначений для українських шкіл за кордоном та для курсів українознавства невеличкий довідник під назвою «Елементи теорії літератури і стилістики». Хоч автор висловлює подяку Ігореві Качуровському за «цінні поради та вказівки», однак, значної частини цих вказівок він, — як сам признається, «за браком часу», — не взяв до уваги. Тому в довідникові, попри наявність цінного матеріялу, натрапляємо на чимало ляпсусів і недоглядів. Треба сказати, що увесь наклад довідника випродано, і що автор випустив друге видання, де усунув недоліки першого.

Доба хрущовської відлиги, реабілітації репресованих літераторів та заборонених творів, рівно ж, як і рух шестидесятників, для української поетики взагалі, а для віршознавства зокрема не принесли майже нічого. Жодної праці з літературознавства не перевидано; у видавничих плянах, щоправда, фігурувала була монографія про новелю Григорія Майфета, але до її публікації так і не дійшло . . .

Про деякі видані від того часу підручники, як і про «Словник українських рим» Бурячка й Гурина, дещо сказано в інших частинах мого віршознавчого триптиху (у «Фоніці» та «Строфіці»), а про «Практичну стилістику» Алли Коваль мова йтиме у книжці «Основи аналізу мовних форм».

ГОЛОВНІ СИСТЕМИ ВЕРСИФІКАЦІЇ

Ритмічна мова, пісня, вірші, поезія існують відтоді, як існує людина. Але, зрозуміло, в кожного народу ці явища набирали дещо відмінних форм, а зумовлював ці відмінності насамперед лінгвістичний фактор, бо ж мови відрізняються поміж собою не лише лексичним матеріалом, не лише наявністю або відсутністю певних фонем, а також *просодією*, себто характером наголосів, їх силою, місцем у слові.

Під цим кутом зору всі мови світу можна поділити на чотири групи:

- 1) мови, де всі склади вимовляються однаково, сила наголосу розподіляється між ними рівномірно;
- 2) мови, де склади діляться на наголошені (акцентувані) та ненаголошені (а також півнаголошені);
- 3) мови, в яких склади вимовляються одні — довше, інші — коротше;
- 4) мови, де наявні обидва принципи: поділ складів на довгі й короткі, з одного боку, та на наголошені й ненаголошені, з другого.

Склад як метрична одиниця

сильний наголос на складі			
неповний наголос			
півнаголос			
ненаголошений склад			

короткий склад нейтральний довгий понад-довгий

Ця чисто-теоретична схема унагляднює різницю між складами: якщо впровадити почвірний поділ як щодо довготи складів, так і щодо сили динамічного наголосу, то виявиться, що, наприклад, сильнаголошений понаддовгий приблизно вдесятеро переважає склад короткий — ненаголошений. Фактично кожна мова має свій власний поділ і своє співвідношення складів. Бож одні мови не мають експіраторного наголосу, інші не знають довготи складів тощо.

Так, російська граMATика відрізняє два типи ненаголошених складів і — як противагу їм — склад наголошений, цілковито ігноруючи такий важливий для просодії фактор, як півнаголос, без якого не може обійтися дослідник версифікації.

Німецька перекладачка української поезії, Елізабет Коттмаєр знаходить у своїй рідній мові п'ять шаблів наголошеності: цілком ненаголошений, ледве наголошений, півнаголошений, склади з неповним і, нарешті, повним наголосом.

Вистачає глянути на вище подану схему, щоб переконатися: віддалені одне від одного на таблиці склади не можуть фігурувати у віршах як рівнорядні чинники. Умовно-рівними можуть вважатися лише склади суміжні.

Мови з мінімальною різницею між складами наголошеними та ненаголошеними це поле для силлябічної системи.

Мови, в котрих наголошений склад вимовляється з великою силою, а ненаголошений майже зникає, надаються до системи тонічної. Мови з істотно-відчутним поділом складів на короткі й довгі (або й понаддовгі — як іранська) надаються для квантитативної системи. Залежно від згаданих факторів, формуються й системи версифікації — в одних народів вони виникають і розвиваються органічно, до інших потрапляють шляхом рецепції (запозичення) від переможних або подоланих сусідів, або ж просто тому, що «культура — як сказав Стефан Стасяк — опливає світ».

Наводжу визначення головних систем версифікації та порівняльну таблицю, з якої видно їхні ареали.

СИСТЕМИ ВЕРСИФІКАЦІЇ

назва	принцип	доба	ареал	зразки творів
квантитативна («метрична»)	різниця в довжині складів	від 1000 р. до Р. Х.	Еллада, Рим, арабська лірика, Іран	«Гліяда», «Одіссея», «Енеїда», «Шах-Наме»
силабічна	склад як такий (повт. груп складів)	від Середніх вв.	Романські країни, Польща, Україна, півд. слов.	«Пісні про Роланда», «Божеств. комедія», «Пан Тадеуш»
тонічна	чергування наголосів	від Середніх вв.	германські народи Росія (середньов. Ест.)	«Едда», «Нібелонги», «Сід», Биліни
силаботонічна (а також «ритмічна»)	різниця між наголос. і ненаголос. складом (сполука двох попер. принципів)	від св. Августина остаточно: з початку 17 ст.	лат. поезія середньов. Німеччина Росія, Україна	твори англ. та нім. романтиків, «Святий Онегін» укр. поезія від Куліша
квантитативно-силабічна	комбінація принципів квантитат. та силаб.	від прадавніх часів	Індія	«Рамаєна»
тонічно-інтервальні (сумні тримірники, Дольник Т. ін.)	переходові між тонічною та силаботонічною системою	нові часи	Німеччина, Росія, Україна	в сучасній ліриці
імітативна	квантитативна схема із силаботонічним змістом	клясицизм	Німеччина, Росія, Україна (почасті Італія)	переклади античних поетів
музична	музика	від доісторичних часів	у більшості народів	фолкльор
римована проза	рима	від Середньовіччя	лат. література Середн. віків, Росія	драми Грогевігі
верлібр та відгалуження	те, що вважає автор	новітні часи	Зах. Європа, Росія, суч. еміграція	

А тепер перейдімо до огляду головних систем версифікації. Матірня: «музична», що існує у фолкльорі багатьох народів і для якої характерна нерозривність музики та слова.

Первинні:

Силлябічна — базується на ритмовідчутті, в основу якого береться склад як такий. Розповсюдження: романські країни, Польща, Україна, спроба прищепити в Московії, тюркська народна поезія, Візантія, кельти (віршовані частини ірландських саг).

Тонічна — в її основі ритм наголосів (динамічних або експіраторних), кількість складів ненаголошених коливається (їх може і взагалі не бути). Терен: древні германці, в еспанців — героїчний епос («Пісня про мого Сіда»), російські «биліни» (що дає підставу припускати існування цієї системи в нашій поезії княжих часів). Правдоподібно: латинський сатурнійській вірш та віршовані частини Біблії.

Квантитативна (рос. автори вживають термін «метрична»). Базується на чергуванні довгих і коротких складів, об'єднаних у певні групи. Найближче стоїть до музичної. Країни поширення: Греція, країни елліністичної культури (Сірія, Єгипет), Рим, почасти латинська поезія Середньовіччя. Цілком окремо виникла в арабській поезії, звідки перейшла в іранську («Аруз», відрізняється від греко-римської системи наявністю складів понаддовгих).

З нових європейських літератур — найдовше трималася у Словаччині.

Вторинні:

Квантитативно-силлябічна — сполучає квантитативний та силлябічний принципи (у вірші існують певні позиції, так би мовити, «зарезервовані» одні для довгих, інші — для коротких складів, а також позиції вільні, куди, на бажання автора, може припасти як довгий, так і короткий склад). Система відома лише в Індії («Магабгарата», «Рамаєна» та ін.).

Силляботонічна — базується на чергуванні груп, які складаються з «запрограмованої» — як прийнято тепер казати — кількості складів наголошених і ненаголошених. Звичайно це один наголошений склад, перед яким, після якого або ж обабіч розташовано від одного до чотирьох складів ненаголошених.

Імітативна — система полягає у відтворенні ритмічної схеми квантитативної поезії (а останнім часом також і квантитативно-силлябічної) силляботонічними засобами: на місце довгого складу

ставиться склад із динамічним наголосом, на місце короткого — ненаголошений.

Системи переходові. Аналогічно до того, як у біології існують переходові форми між рослинним та тваринним світом (мова про гриби, які проходять дві стадії розвитку: спочатку — тваринну, потім — рослинну, а між грибами й рослинами є, в свою чергу, переходова форма — безхлорофільний петрів хрест лускатий), так і в багатьох інших сферах — в тому числі і у версифікації, натрапляємо на низку переходових форм. Зокрема це твори, що стоять на межі між поезією та прозою. Тут маємо два конкретні випадки: римована проза та верлібр з усіма його розгалуженнями.

СИЛЯБОТОНІЧНА СИСТЕМА

Під час вивчення загального курсу поезики ми матимемо нагоду переконатися, що такі літературно-мистецькі явища, як новеля, роман, драма, а також рима, поставали цілком незалежно, за відмінних соціально-економічних умов, за нічим не подібних політичних державних систем у народів, що стояли на неспівмірних щаблях культурного розвитку. Так само й силяботонічна система, себто система версифікації, базована на чергуванні ритмічних груп, що являють сполуку наголошених складів із ненаголошеними, виникла в різні часи в літературах різних народів.

Першим, хто впровадив силяботонічний принцип у латинську поезію, був св. Августин, який, з метою наближення поезії до широких мас населення, замінив у квантитативних віршах довгі склади — наголошеними, а короткі — ненаголошеними. Ця система, що її називають *ритмічною*, існувала в латинській поезії Середніх Віків поруч із квантитативною, але ніколи не переходила в національні літератури.

Цілком інші погляди на розвиток європейської метрики знайде читач у книзі М. Гаспарова «Очерк истории русского стиха» (Вступ: «Основные этапы истории европейского стиха»). Гаспаров базується на новітніх теоріях про силябічний характер загальноіндоевропейської версифікації з трьома, так би мовити, «прарозмірами»: октасилябік, декасилябік та додекасилябік. Звідси спроба вивести російський билинний вірш (тонічний за своєю природою) із гіпотетичних (бож ніде не зафіксованих) силябічних віршів княжо-київської доби, а також твердження про силябічний характер середньовічної латинської поезії, звідки нібито походять і силябічні вірші романських народів, і тонічні — германських. Цікаво при тому, що свої міркування дослідник підпирає перекладами Бориса Ярхо, який, у своїх лекціях, говорив не про силябічний, а про *ритмічний* латинський вірш, мало чим відмінний від нашого силяботонічного . . .

Друге народження цієї системи спостерігаємо в Англії, в Єлисаветинську добу. Італійський силябічний, одинадцятискладовий за італо-єспанським рахунком вірш, завдяки тому, що серед його ритмічних варіацій переважають такі, котрі відповідають ямбіч-

ній схемі (себто ті, в яких наголоси падають на паристі склади) в Англії читали як більш-менш правильний п'ятистоповий ямб. Звідси — ямбічна структура (не завжди точна) білих віршів англійської драматургії.

Третє, дефінітивне, виникнення силяботонічної системи припадає на початок XVII віку, коли німецькі поети Опіц і Флемінг впровадили силяботонічний принцип у поезію своєї країни. Зокрема в Опіца зустрічаємо такі — широковживані пізніше — розміри, як чотиристоповий хорей та п'ятистоповий ямб. Уривок, що його тут наводимо, писано тристоповим ямбом:

Wer Gott das Herze gibet,
So nie sich von ihm trennt,
Und eine Seele liebet,
Die keine Falschheit kennt,
Der mag ohn Sorgen wachen,
Mag schlafen wie er will,
Weil seine rechten Sachen
Gehn auf ein gutes Ziel.

(Martin Opitz)

Сто років пізніше цей принцип переніс до російської літератури поет і вчений Михайло Ломоносов. Наприкінці XVIII сторіччя Котляревський запозичив у росіян найбільш поширений у ті часи розмір силяботонічної системи — чотиристоповий ямб, а за чотиристоповим ямбом прищепилися в нас і інші розміри цієї системи. Питання про те, котрий саме розмір ми взяли в росіян, котрий — від німців, а котрий винайшли самі, вимагає докладнішого дослідження і в рамки цієї праці не входить.

Не можу проминути й того факту, що в народів, де панує силябічна версифікація, час до часу спонтанно виникають окремі поезії, писані силяботонічним віршем. Маю на думці такі твори латино-американських поетів: «Ноктюрн» Хосе Асунсіона Сільви (пеон третій); «Тріюмфальний марш» (вільний амфібрахій), «Сонатіна» (чотиристоповий анапест), «Леда» (чотиристоповий амфібрахій) Рубена Даріо; «Отченаш» і «Стара приспівка» Амадо Нерво (усі ці поезії, крім «Тріюмфального маршу», я переклав українською мовою).

Польський університетський підручник «Нарис теорії літератури» має цілий розділ, присвячений польським силяботонічним віршам — щоправда деякі з них не без труднощів укладаються в силяботонічну схему. Зате інші, як, наприклад, чотиристопо-

вий дактиль з усіченим першим піввіршем у Броневського або пеон в Івашкевича, були для мене справжньою знахідкою.

Тож бачимо, що силяботонічна система може постати

а) з квантитативної — шляхом заміни довгих складів — наголошеними, а коротких — ненаголошеними;

б) з силябічних віршів — шляхом упорядкування наголосів в середині вірша;

в) з тонічної — шляхом обмеження коливань кількості ненаголошених складів між наголошеними.

Хоч силяботонічна система (рахуючи від Опіца і Флемінга) існує вже яких 350 років, вона не тільки не вичерпала себе, а, навпаки, розкриває перед поетом щоразу нові можливості. Нема бо жодного поета, який би використав усі її багатства. Звичайно поет володіє лише відомими йому з книжок розмірами, і то не всіма, а найбільш поширеними. Це приблизно виносить 15-20 розмірів.

Досить повний каталог розмірів дає російський літературознавець Георгій Шенгелі в книзі «Техника стиха». Однак, деякі розміри лишилися поза його увагою.

Сподіваюся, що каталог розмірів, які я тут подаю, буде найповніший з існуючих. До того ж він базований головню на українському матеріалі.

Я м б

1. *Одностоповий*. Зустрічається

а) у вільних ямбах:

І очі прагнуть знову, хоч на мить,
Того орла узріти тінь знайому . . .
О, мудрокрилий! Він летить
Додому!

(Євген Плужник)

б) в гетерометричних строфах:

Він пише сміливо, не боячись нікого . . .

Слабого, —

Усе, що вказує йому його натура . . .

Й цензура.

(Володимир Самійленко)

Одностоповий ямб самостійно існувати не може: одностопові ямби з чоловічими клявзулями зливаються в довгий ямбічний

вірш, а з жіночими — в двостоповий або чотиристоповий амфібрахій.

2. *Двостоповий*. Хоч це один із найстарших силяботонічних розмірів, поширення його незначне.

Шпурляю тричі
Прокляття це
Тобі у вічі,
Тобі в лице!

(Юрій Клен)

Ритмічно дуже наближений до кватросилябіка, з яким його не слід плутати. Силябік:

Цвітка дрібна́я
Моли́ла не́ньку,
Ве́сну ране́ньку:
«Не́не рідна́я! . . . »

(Маркіян Шашкевич)

В силябічному вірші наголос коливається між першим і другим складом.

3. *Тристоповий*. Поширений трохи більше від попереднього.

Коли дзвенять черешні
В медовому цвіту,
Узори нетутешні
Із квітів я плету.

(Максим Рильський)

4. *Чотиристоповий*. Перший силяботонічний розмір, що увійшов в українську поезію («Енеїда» Котляревського); в напрямку цього розміру еволюціонував октасилябік Шевченка («Неофіти», «Марія»); в російській літературі, звідки прийшов до нас цей розмір, — оди Ломоносова, Державина, більше половини всіх віршів Пушкіна, поеми Лермонтова («Демон», «Мцирі»), величезна кількість віршів у інших поетів.

У нас — один із найбільш уживаних розмірів.

Вже червоніють помідори,
І ходить осінь по траві.
Яке ще там у біса горе,
Коли серця у нас живі?

Високі айстри, небо сине,
Твій погляд милий і ясний . . .
Це все було в чужій країні,
Але не знаю я, в якій.

Що з того, що осіннім чарам
Прийде кінець? Але в цю мить
Баштан жовтіє понад яром,
Курінь безверхий ніби спить,

І гнеться дерево від плоду,
І не страшний, мое дитя,
Нам час останнього походу
Без вороття — без вороття.

(Максим Рильський)

Принагідна заввага: в нових виданнях перше «без вороття» замінено на «у небуття», чим знищено поетичну недомовленість вислову.

5. Чотиристовий ямб із постійною цезурою на другій стопі й нарощеним на один склад першим піввіршем:

TEMPLE

Estoy templado para la muerte,
templado para la eternidad,
y soy sereno porque soy fuerte:
la fuerza infunde serenidad.

¿En qué radica mi fuerza?

En una
indiferente resignación
ante los vuelcos de la fortuna
y los embates de la aflicción.

En el tranquilo convencimiento
de que la vida tan sólo es
vano fantasma que mueve el viento,
entre un gran „antes“ y un gran „después“.

(Amado Nervo)

Голівка Греза, // ескіз Родена,
Мелянхолійний етюд Шопена,
Фрагменти вірша Сюллі Прюдома,
Псалми Верлена ... Яка утома!

(Микола Вороний)

І знов з'єднались в одну оману,
О дивне танго, і сум, і пристрасть.
Пливу на крилах твого туману,
Згубила керму, спалила пристань ...

(Олена Теліга)

Відбились далі в душі моїй,
У сірім колі вони цвітуть,

Неясний обрій далеких мрій,
Безбарвна, тиха і довга путь.
Дивлюся в далі — душа болить,
Така неясна туманна даль,
Дивлюся в душу — вона летить,
Як сіра птиця — німа печаль.
І сіра птиця — душа моя —
Мене печально у даль стремить,
А я, безвольний, безцільний я
Стискаю менти, хвилюю мить . . .

(Володимир Ярошенко)

6. Чотиристоповий ямб з постійною цезурою на другій стопі і нарощеним на два склади першим піввіршем. Дуже рідкісний розмір. В сумі з іншими в цілком графоманських віршах пізнього Тичини:

О дух вселюдського! О дух прекрасного!
Твій поклик чуємо — йдемо до щасного,
Йдемо із муками — через бої, бої . . .
Перед навалами, перед ворожими
Із нею завжди ми — із Україною,
Шляхами трудними, в віках несхожими,
За наше ріднее, за ниви, за гаї . . .

Два-три випадки в російській поезії. В українській — єдині відомі мені випадки цього розміру без суміші з іншими — це одна поезія Євгена Плужника:

І вийшов на́ поле, а поле — мертве . . .
Тільки на обрії трьохрукий млин . . .
Від серця б широго слова віддерти —
Такий натовлений!
Один!
Один . . .

І впав навколiшки, і плакав ревне . . .
І чув, як лагідно ростуть жита . . .
І болем спокою себе упевнив, —
Криваво зрошена зросте мета!

— О, часе велетнів! Прости утому
Мені, найменшому з твоїх синів!
І невідомому в світах нікому
Мені день радісний яснів . . .
Яснів . . .

— Дозволь, натовлений край поля згину!
І на обніжкові простерся ниць.

І ніби поле все житами: Сину,
І біль натомлених — майбутня міць!

та гумореска Хведосія Чички:

В зеленім скверіку — дерева тіняві,
Цвітуть магнолії рожево-палеві,
Кудись за обрії в безмежній синяві
Пливуть, осяяні, хмарки опалові.

7. *П'ятистоповий ямб.*

а) перший підрозмір: без постійної цезури:

Був серпень, ніч, розбитий фаєтон
Жадібно поринав у вогкість яру.
Цвіли над обрієм огні Стожару,
І лівим боком сходив Оріон.

(Микола Зеров)

б) другий підрозмір: з постійною цезурою на другій стопі.

Прощай, прощай! // І тільки глухо чути
Вагонів стук крізь морок туману . . .

(Борис Олександрів)

Розмір цей, один із найпопулярніших, між іншим, вживається в канонізованих строфах романського походження (сонет, октава, терцина) як замітник відповідних силабічних розмірів романської поезії.

8. П'ятистоповий ямб з постійною цезурою на другій стопі і нарощеним на один склад першим піввіршем. Прикладів в українській поезії знайти не пощастило. Наводжу приклад російський:

Вчера нежданно теплом пахнуло с юга,
Весенней лаской дышала тишина.
Кругом сугробы, и снежный лес, и вьюга,
Весна далеко, — но все таки весна.

(Антаров)

9. П'ятистоповий ямб з постійною цезурою на другій стопі і нарощеним на два склади першим піввіршем. Являє варіант шестистопового ямба.

10. *Шестистоповий.* Відповідає щодо кількості складів французькому олександрійському віршеві, тому найкраще надається для перекладу класицистичних трагедій французької літератури. І тому здобув широке розповсюдження в російській, а згодом і в нашій поезії. Цим розміром написані деякі кращі речі Зерова, Рильського, Михайла Ореста.

Як ніжна праосінь, ти йдеш моїми снами;
Мов китиці калин, рожевієш устами,
Очима темними, мов вереснева ніч,
Округлістю тьмяних алябастрових пліч
Ти невідступно скрізь з моїми почуттями.
Проміння слів твоїх стоцвітними огнями,
Стожарами мені горять у далені.
Ти давню праосінь нагадуєш мені:
Широколанний степ, бліді свічада ставу,
Берегових грабів грезет і злотоглави,
Повітря з синього і золотого скла
І благодатний дар останнього тепла . . .

(Микола Зеров)

Канонічний шестистоповий ямб має цезуру на третій стопі. Але в останні часи поети — одні — навмисно, ламаючи канони, інші — через недосвідченість, переміщують цезуру на один склад праворуч:

І блідне білолиця. Вітер молодій
Розправив, як вітрила, коси . . .

Читати такі вірші — все одно, що їхати пізньої осени возом по замерзлим грудді . . .

11. Шестистоповий ямб з цезурою на третій стопі й нарощеним на один склад першим піввіршем:

У Рильського:

Я б склав тобі молитву. Синіє далина.
Десь огник загорівся. Хтось пісню почина:
На серці — сиза хмара, а небо все в огні.
І я чужий для тебе, і ти чужа мені . . .

У Зерова:

О, як мене втомили рядки готичних літер,
Як хочеться дихнути свобідними грудьми!
Вгорі погідне сонце, десь за горами вітер,
Скрізь нерозтанний килим дев'ятої зими.

Я ввечері — я знаю — знов буде ясне небо,
Зелено-жовтий захід і місяць-білоріг.
Твоя сріблиста шата, гіперборейська Гебо,
Блисне на перехресті заметених доріг.

У Бориса Олександрова:

Далека Ти, далека, овіяна грозою,
За синіми лісами, за горами у млі.

Ось так проходять роки нечутною стопою,
І кожен рік — утому карбує на чолі.

12. Шестистоповий ямб із постійною цезурою на третій стопі й нарощеним на два склади першим піввіршем:

Весна настала радісна, і вишні зацвіли.
Мій дім з дороги дальньої навідали послі.
Ласкаво уклонилися і мовили мені:
Привіт тобі від владарки в щасливій стороні.

(Михайло Орест)

Я ТА ОСІНЬ

У ранішньому сяєві горит біля води
Ромашок щире золото в отаві луговій.
— Ой, ви, сонця малесенькі, що збіглися сюди,
Ви, пелюстки, мов різблені віночки біля вії,
Чого, чого чекаєте від мене ви завжди?

(Із М. Пінчевського)

(Переклад — чи переспів — Сави Голованівського. Пеонізований шестистоповий ямб із нарощеним на два склади першим піввіршем).

Ще приклад:

Я сокола леліяла, плекала понад рік,
Коли до всіх бажань моїх, приручений, він звик.
Я золотом оздобила кінці його пір'їн,
Та полетів під хмарами він до чужих сторін.
А я все бачу сокола, що лине в висоті.
На його перах — полиски шарлатно-золоті,
І стрічкою шовковою пов'язана нога.
З'єднатись тим, що любляться, хай Бог допомага.

(З Кюренберга, переклад І. Качуровського)

13. Семистоповий ямб. Окремі вірші цього розміру розкидані серед вільних ямбів.

14. Восьмистоповий. Розмір вельми рідкісний.

Садів Шевченка коло хат не білить цвіту сніг пахучий,
І стерпли стомлені плуги, і зимна ніч морозом віє.
Говорить сальвами земля, і новий гнів віщують тучі,
І стогнуть звори і ліси від слів страшної літургії...

(Теодор Курпіта)

Більше, ніж сім-вісім стіп ямб мати не може: тоді він неминуче розпадається на окремі два вірші. Вже й семистоповий і восьмистоповий ямб мають тенденцію до розпаду, але їх ще може втримати як цілість «обруч» із рими.

15. *Вільний ямб*. Так називається суміш ямбічних віршів різного розміру: від одностопового до семистопового. Тут важлива ямбічна схема, а кількість стіп відіграє ролю лише ритмічної варіації. Найбільш уживається в байках:

Хвалився коров'яку, надувшись, будяк,
Що на троянду він походить колючками.

А коров'як

Сказав чванькові так:

Не колючками будь похожий, а квітками.

(Левко Боровиковський)

Хорей або трохей

16. *Одностоповий*. Окремо зустрічається лише в штучно-експериментальній формі брахісонета (сонета з однокладових слів, де кожне слово править за вірш). Іноді трапляється в гетерометричних строфах:

Плине синьою сагою

Ніч.

Пітьма падає габою

З пліч. (Порфирій Горотак)

17. *Двостоповий*. Належить до рідкісних розмірів. Буває: а) окремо, б) у вільних хорейх, в) в гетерометричних строфах.

Рани гніву,
Рани днів ...
Крик журливий
Журавлів.
Голі гони,
Голий гай ...
І червоний
Небокрай.

Спільні кроки,
Тиск руки, ...
Синьоокі
Вітряки.
В далі кличе,
В'ється шлях ...
І обличчя
Все в сльозах.

(Володимир Сосюра)

Як же красен
Цей наш світ:
Тут струмочок,
А там цвіт.

Там Дунаю
Золот-чар.
Осьде трави,
Он чагар.

Онде нива,
Ось садок.
Є і сонце
Й холодок.

Соловей десь —
Не знайти.
Ну, а серце,
Там, де ти.

(Йован Йованович-Змай. Переклав із сербохорватської І. Качуровський)

Гомогенна група у вільних хорях у «Попелі імперій» Клена:

Горе, горе!
Ти розгнуздав
Гураган.
І Ормузда
Зборе, зборе
Аріман.

18. *Тристовий:*

Піднялися крила
Сонних вітряків,
І черешню білу
Вітер розбудив . . .

(М. Рильський)

А поза тинами
Ні душі нема.
Лиш вітряк на схилі
Руки підійма.
Руки — мов протези
Повоєнних літ.
Наче на молитву
Виповз інвалід.
 Не повіє димом
 З чорних димарів.
 Квітне будячиння
 Посеред дворів.
Ось і рідна хата,
Мамо, я іду! . . .
Повсихали щепи
В батьківському саду.
 Стежку до криниці
 Вкрив густий пірій.
 Впав розбитий вулик —
 Перевівся рій.
Навіть на порозі
Виріс бур'янець.
Та невже це світу
Надійшов кінець?
 Може, це наснився
 Страхітливий сон?
 Мамо! Чуєш, мамо?
 Це ж твій син — Мирон.
Ось пожовкле фото —
Щорсівський боєць.

Це ж тоді з'явився
На щоді рубець.
 Це ж тоді рубались
 З ворогом вночі . . .
 Вогкістю та цвіллю
 Пахне у печі.
У кутку не Ленін —
Познуцався хтось:
З рами-сухозлітки
Дивиться Христос.
 А, можливо, мати
 Ілліча зняла? . . .
 Мати комісара —
 Як же ти могла! . . .
І немов обухом
Враз по голові:
Та чи в тебе, дурню,
Є чуття живі?
 Чи під яворами
 В затінку між хат
 Привидам читати
 Будеш діамат? . . .
Тут чаділо пекло —
Це ж не сон, не сон! . . .
І упав на лаву
Комісар Мирон.
 Бився головою,
 Гриз терпкі вуста.
 І підняв поволі
 Очі на Христа.

(Микола Руденко. З поеми «Хрест»)

19. *Чотиристоповий*. Один із найпоширеніших розмірів. До чотиристопового хорей наближається, з невеличкими відхиленнями, вірш Франкового «Лиса Микити». Розмір кількох казок Пушкіна («Казка про царя Салтана» та ін.), «Гайавати» Лонгфелло, багатьох поезій баладного типу: «Чує лицар серед бою» Лесі Українки, «Лесь, преславний гайдамака» Грінченка.

В час весняного розливу
Зацвітає верболіз.
Через річку гомінливу
Дуже довгий перевіз.

(Ліна Костенко)

Звідкіля це павутиння
На мої шляхи летить —
Нитка біла, нитка синя,
А за ними чорна нить.

На осінній оболоні
Розгадав я ці нитки:
Нитка біла — то на скроні,
Нитка синя — на думки.

Обминути стороною
Я хотів би чорну нить,
Та вона переді мною
То зникає, то бринить.

Невідступна, неловима
І, здається, що міцна.
Страшно рвать її очима
Там, де спиниться вона.

(Дмитро Павличко)

20. *Чотиристоповий хорей з постійною цезурою й нарощеним на один склад першим піввіршем зупадає з двостоповим пересіченим анапестом* (при нарощенні на два склади першого піввірша анапесту), а обидві ці форми зупадають із п'ятискладовиком, що зветься також пентон третій (у рос. авторів — «сугубий амфібрахий»). Існують підстави, щоб уважати його окремим метром. Тому приклад буде дано пізніше, коли зайде мова про рідкісні розміри.

21. *П'ятистоповий*. В рос. літературі зустрічається вже в Тредьяковського, але в Пушкіна його немає; місце в російській поезії завоював для нього щойно Лермонтов — зокрема поезією, яку наш Шевченко, за його признанням, читав «як молитву»:

Выхожу один я на дорогу.
Сквозь туман кремнистый путь блестит.
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездой говорит.

В наведеному прикладі розмір має постійну цезуру на другій стопі, але це виняток. Звичайно, розмір ніякої цезури не має.

На мосту, над темною водою
Ти ішла. Летів і танув сніг.
Кволи верби віяли весною.
Вітер грав у свій пустинний ріг.

(М. Рильський)

Цим розміром написана одна з кращих поезій Олега Ольжича:

Як зв'язали Діву Катерину
Посіпаки в храмі на стіні,
Рвали біле тіло, щохвилину
Припікали рани на вогні.

Оберта вона блакитні очі,
Геть вже повні стримуваних сліз:
Коли так мій Пан небесний хоче,
Не боюсь я диби, ні коліс.

При стовпі у темному притворі
У похмурій келії своїй
Б'юся я в безвихідному горі:
Як би можна полегшити їй.

Ти, що сієш тьму і зло між люди,
Кров невинну, праведну ллючи,
Шли удвоє всі свої облуди
До могого ложа уночі.

Хай гарцюють по кутках кривляки,
Кров і піт співаючи мені.
Щоб пустили тільки посіпаки
Катерину Діву на стіні.

Ще один приклад:

Ніч прийшла на берег, мов циганка,
Розіп'яла голубе шатро.
Зорі наливалися, мов шпанки,
Й рясно опадали у Дніпро.

Тихо ворушилась наша річка,
Повна найпривабливіших мрій.
Місяць надягнув на неї стрічку,
Мов на шию дівчині своїй.

А на кручі із самого краю
Випростався довговічний дуб,
Наче батько, що благословляє
Рідну дочку на щасливий шлюб.

(Михайло Ситник)

22. П'ятистоповий хорей з цезурою на другій стопі і нарощеним першим піввіршем теоретично можливий, але практично не зустрічається.

23. П'ятистоповий хорей з цезурою на третій стопі і нарощеним першим піввіршем:

Виряджала матінка сина в бій.
Ой, коли ж ти вернешся, любий мій?
Ой, коли побачимось, ой, коли?
І як срібло, слізоньки потекли . . .

(Л. Данмай)

24. *Шестистоповий безцезурний хорей*. Шестистоповий хорей із цезурою та без неї звучать цілковито по-різному, так, що я волію розглядати їх не як варіанти того самого, а як окремі розміри.

Догорає, попеліє дивне щастя . . .
Зажурився день замріяний і млистий.
А думки мої, надхненні та квітчасті,
Опадають вересневим жовтим листям.

(Олена Теліга)

З цим розміром близько споріднений, відрізняючися від нього лише більшою впорядкованістю, тристоповий пеон третій.

25. Шестистоповий хорей із цезурою.

а) Перший підрозмір: з постійною цезурою на третій стопі:

Яблука доспіли, яблука червоні,
Ми з тобою йдемо стежкою в саду.
Ти мене, кохана, проведеш до поля,
Я піду і, може, більше не прийду.

(М. Рильський)

б) з рухомою цезурою:

Чудный, светлый мир. // Ни вьюг в нем, ни туманов,
Вечная весна в нем радостно царит . . .

(С. Надсон)

в) з переміщеною цезурою:

Станув мандрівник: // за ним долини й гори.
Мовчки він зорить далекий пил шляхів.

Тугою лице захмарилось суворе,
Блиск в його очах, як в темі, палахкотів . . .
(Богдан Нижанківський)

26. Шестистоповий хорей із постійною цезурою й усіченим на один склад (каталектичним) першим піввіршем:

Від неплідних піль, // сиротливих скель,
До хвилястих нив, затишних осель,
Крізь боїв дими, в рокоті атак,
Він уперто йшов, молодий прусак.
(Яр Славутич)

27. Шестистоповий хорей із постійною цезурою й нарощеним на один склад першим піввіршем:

Скачуть дикі вершники // на мишастих конях,
Крають вітер вусами чорними, тонкими.
Стогне під копитами низове Придоння,
Скачуть, скачуть вершники луками лунками.
(Яр Славутич)

Ще один приклад:

Що ж ти, люба ніченько, // із живих людей
Блискітки і брязкалки робиш-виробляєш!
Чи хіба забула ти, чи хіба не знаєш,
Що фанери досить є для таких речей?
(Ів. Мацинський)

28. Семистоповий. Рідкісний випадок — поезія Максима Богдановича «Зміїний цар», яку наведу повністю:

В темнім небі — корогодом // зорі синьоокі,
В темнім небі світить місяць золотим серпом.
Ми лишили підземелля душні і глибокі,
На зимовий теплий вирій тягнемось повзком.

В полі, в лісі — нам усюди пролягла доріжка,
Рушим стрічкою по хащі, а найперший — я.
Золота моя корона, мерехтливі ріжки,
Темним блиском відливає вся луска моя.

Нам не треба ні від кого в пільмі оборони,
Стріне знахор — шлях застеле білим полотном.
Золотий йому ріжечок відломлю з корони,
І по білій полотнині — все вперед, повзком . . .
(Переклав з білоруської І. Качуровський)

Семистоповий хорей з блукаючою цезурсю зустрічається у Брюсова («Конь блед»).

29. *Восьмистоповий*. Поширення значно більше, ніж у семи-стопового: розмір виникає наслідком сполуки двох віршів чотиристопового хорей в одну ритмічну одиницю. Зразки відомі ще з XVII сторіччя.

Край затоки квіти сейбо червоніють навесні,
Розцвітають над водою пурпурові дерева.
Бо не згинуло без сліду сильне царство гварані,
В квітах полум'я і крови древня раса ожива...

(І. Качуровський)

30. *Вільний хорей*. Поширений значно менше від вільного ямба.

В чистім полі,
На роздоллі
Понесусь над сонним краєм
Степом, гаєм,
Без розбору
Піднімуся вгору, вгору.
Буревієм, буреломом
З блиском, громом
Все скручу,
Ілом,
Пилом
Оточу.

(Грицько Чупринка)

Зовсім інакше звучить цей самий розмір у Володимира Со-сюри, в одній з тих поезій, що підпали забороні відразу ж після публікації. Тому, що поезія мало кому відома, варто навести її повністю:

В ліхтаревім морі йдуть байдужі люди,
І людина кожна — невідомий світ.
Я між них блукаю, все шукаю чуда,
Все шукаю щастя уже стільки літ...
Де? В краю якому? В кого запитати?
О, моїх поезій золоті рядки!
Синіми очима дивляться дівчата —
Вечора міського зганьблені квітки...
Синіми очима дивляться дівчата,
І душа синіє, наче місяць той...
Що мені робити, вечоре проклятий?..
Ой!..
Суме, мій ти суме, де тебе подіти?
З каменем на шиї де й коли втопить?
Розгубились думи — безпритульні діти...

В золоті блакить . . .
Поспішають люди, поспішають речі,
Хто спинився трохи — на панелі гинь.
На машину-місто задивився вечір,
Туманіє синь.
Синь уже темніє . . . Ніч іде нечутно . . .
Та для міста ночі наче і нема . . .
В мене на кашкеті зірка п'ятикутня,
А на серці — тьма . . .

Д а к т и л ь

31. *Одностоповий*. Зустрічається лише у вільних дактилях та в гетерометричних строфах:

Дайте покараним праведним Господом,
Дайте!
(Олександр Олесь)

32. *Двостоповий*:

В чорні поля
Гострі плуги.
Чує земля
Голос жаги.
(Павло Филипович)

Також «Колискова» Лесі Українки («Мі» з «Сімох струн»):

Місяць ясененький
Промінь тихесенький
Кинув на нас.
Спи, мій малесенький,
Пізній бо час.

33. *Тристовий*. Належить до відносно поширених розмірів.

Князеві спитьсся — не спитьсся,
Вітер колише намет,
Крикнула вісниця-птиця,
Віщо шумить очерет.
(Максим Рильський)

Або ще — дуже відома поезія В. Чумака:

Риемо-риемо-риемо
Землю, неначе кроти;
З кутів плазуємо зміями,
Сіемо-сіемо-сіемо
Буйні червоні цвіти . . .

34. *Чотиристоповий*. Дуже поширений розмір. Часто трапляється у сполучі з попереднім (тристоповим). Існують два варіанти, що з них перший має загальне поширення, а другий зустрічається лише як виняток.

а) перший підрозмір: з рухомою цезурою.

Господи, в день твого гніву невпинного
Дай мені мужність і віру в небесне.
Дай чути в шепоті саду зріного
Царство Ісусове христовоскресне.

(Марко Вороний-Антиох)

б) другий підрозмір: з постійною цезурою на другій стопі.
Єдиний знаний мені приклад — «Молитва» Лермонтова:

Я, Мати Божая, нині з молитвою,
Тут перед образом, кротким осянням, —
Ані у розпачі, ні перед битвою,
Ані з подякою, і не з розкаянням, —

Не за свою молю — бувши банітою —
Душу пустельника, в світі безродного, —
Діву незайману хочу вручити я
Теплій заступниці світу холодного.

В щаснім оточенні хай вона виросте,
Дай їй супутників з приязню вірною,
Світлу дай молодість, старість сумирною,
Серцю незлобному — лагоди й щирости.

А як останнії прийдуть розлучини,
Ложа печального скорбні відвідини, —
Ліпшому з ангелів взять щоб доручено
Душу прекрасною в час той незвіданий . . .

(Переклав І. Качуровський)

Великою популярністю користалася колись на Україні писана чотиристоповим дактилем пісня «Дайте бо жить!» на слова Кесаря Білиловського:

В чарах кохання мое дівування:
Хочу я вільно, як пташка, прожить.
Вільне обрання і вільне кохання,
Серденьку воля, як хоче любить.

35. *Чотиристоповий дактиль* з постійною цезурою й усіченим на один склад першим піввіршем. Зустрічається спорадично в дактилічних поезіях:

Лебеді плавають, лебеді плавають
В місячній сріблі, в срібній саду.
Жду я на березі, жду лебединої
Дивної пісні я жду.

(Олександр Олесь)

Те саме у Вол. Кобилянського:

Вечір насупився. Нічка задумалась.
В дзеркалі плеса лебідь заснув . . .

Закономірне дотримання усіченого піввірша маємо в Орестовому перекладі «Літанії» Стефана Георге:

Туга глибока
душу опала.
Знову я входжу,
Боже, в твій дім.
Подорож довга
тіло стомила.
Скрині порожні.
Повен лиш біль.

Проте відсутність рими робить цю особливість цезури малопомітною: вірш виявляє тенденцію до розпаду на два майже незалежні піввірші.

Оскільки розмір дуже рідкісний, наводжу чималий уривок з моєї поеми «Село»:

ДОЩОВА НІЧ

Вікна заплакані,
Вітер рвучкий.
Перебалакані
Всі балачки.
Тільки й лишилось: в сірім півсні
Мрію самотню мріять мені.
Листя вже падає,
Дощ не стає.
Щось ніби згадує
Серце моє.
Тисне додолу сутінь важка.
Крапля по краплі час утіка.
Марить чи думати —
Сум наплива.
Сповнена суму ти,
Ніч дощова.
Вогник далекий блимнув і згас.
Світлу живому нині не час.

Листя схвильовано
Б'ється об скло.
Бодем тавровано
Все, що було.

Спогади темні в хмурім півсні
Мрію самотню вбили мені.

36. Чотиристоповий дактиль з постійною цезурою й усіченим на два склади першим піввіршем:

Білим огнем // одяг землі
Гріє дерев голі корони.
Казка нова килимом слів
Знову на дім падає сонний.

(Олександра Черненко)

37. П'ятистоповий. Перший підрозмір — з рухомою цезурою:

Музо безхитросна, проста, дівчино стидлива,
Вбога селяночко, співом та сміхом щаслива.
Ти до мене, сироти, як сестра пригорнулась,
На починання блага в тихім серці почувалась.

(Пантелеймон Куліш)

Другий підрозмір — з постійною цезурою на другий стопі. Тут може бути три варіанти: цезура падає після другого наголосу, розриваючи другу стопу, так що другий піввірш має анапестичний початок, або цезура припадає через один склад після другого наголосу у вірші, так що перший піввірш має окситонне закінчення, а другий — амфібрахоїдний початок, або, нарешті, цезура розділює другу та третю стопи у вірші. Відповідний приклад маю тут лише для другого випадку:

Вчора лишились // за нами у мряці ліси,
Вчора відкрилась рожева умита долина.
Хлипає тихо розбита рука. О, як пси,
Билась за місто блискуча дружина.

Чудно, як чудно ходити по камені цім,
Пальцем торкати розставлені білі фігури.
Знов іде хмара і стомлено котиться грім.
Друзі жартують, вбираючи козячі шкури.

(Олег Ольжич)

38. П'ятистоповий дактиль з постійною цезурою на другій стопі і вкороченим на один склад першим піввіршем.

Перший приклад, на який я натрапив, був російський:

Дуб и береза // рядом в лесу зеленели,
Дружно шептались, тайны храня от других.
В зависти черной хмурились сосны и ели,
В злобе осины сплетни пускали про них.

(А. Колтоновський)

Пізніше я написав цим розміром одну поезію, точніше — вжив його в гетерометричній строфі:

Пальмовим листям холод осріблює шиби;
Очеретами вовк переходить за садом.
Тугу містичну місяць пролив на садиби
Синім каскадом.

39. П'ятистоповий дактиль з постійною цезурою й усіченим на два склади першим піввіршем. Унікальний приклад:

Вешняя ночь. Звезды, луна, соловей.
Воздух душист, в воздухе носятся грезы.
Звонко поет влажную песню ручей,
Тихо стоят, слушают чутко березы.

(Федор Сологуб)

40. П'ятистоповий дактиль з цезурою на третій стопі:

Над хмаросягами чорними // далеч рожева,
Ніби наостіж відчинено заходу двері.
Листя засушене, зв'ялене гублять дерева,
Грається листям, жартуючи, вітер у сквері.

(І. Качуровський)

41. П'ятистоповий дактиль з цезурою на третій стопі і усіченим на один склад першим піввіршем:

Храм залишився над Тібром білоколонний.
Тільки ніхто вже не знає імени бога . . .

(І. Качуровський)

42. П'ятистоповий дактиль з цезурою на третій стопі і усіченим на два склади першим піввіршем:

Ходять-блукують коти по Колізею —
Зграя живих кістяків, шерсти лахміття.
Може, приваблює їх десь, під землею,
Кров, що лилася тому тисячоліття?

(І. Качуровський)

43. Шестистоповий дактиль.

Плещуть на вогкому березі води ясні й переливні.
Наче Гомерове море, старе, казкове, пурпурове.

Наш Одиссей там тихенько розказує спомини дивні
Про нерухомі полярні краї й про цейлонські діброви.

(Максим Рильський)

44. Шестистоповий дактиль з цезурою на третій стопі і усіченим на один склад першим піввіршем.

Хай у вас день пломеніє, в нас неозорений вечір.
Правдою ж слово налите в радости й трагіки сплетах.
Ні, я ніяк не зумію скрити між китиці речень
Серце ліричне і дике, квітку і вістря багнета.

(Т. Курпіта)

45. Шестистоповий дактиль із постійною цезурою на третій стопі і усіченим на два склади першим піввіршем:

Рыцар Нящасце, што скрозь ездзіць пад маскай маўчком,
Сэрца старое прабіў мне зіхацяшчым кап'ём.
З сэрца старога струёй люнула яркая кроў,
Зьнікла пад сонцам яна, ў землю ушла між цвятоў . . .

(Максим Богданович — з Верлена)

46. Шестистоповий дактиль з цезурою на четвертій стопі.

Римська дорога, поросла ялицями, у гушині:
З Ювави сіль за Дунай, у Германію, вожено тут . . .

(І. Качуровський)

47. Шестистоповий дактиль з постійною цезурою на четвертій стопі і усіченим на один склад першим колоном:

Ми її бачили в непроминальнім // раннім цвітінні.
В квітах тонули дівочого саду /// білі дерева . . .
І не померкнуть у пам'яті нашої барви весінні,
Світло-блакитна, незаймано-біла, ніжно-рожева . . .

(І. Качуровський)

48. Шестистоповий дактиль з постійною цезурою на четвертій стопі і усіченим на два склади першим колоном:

Часом у потяг сідаєш нічний десь поза містом,
Стукіт коліс загойдає тебе і заколише.
Вірші безглузді верзуться в півсні (хто їх запише?)
І мимоволі стаєш на той час . . . сюрреалістом.

(І. Качуровський)

49. Шестистоповий дактиль з двома цезурами (на другій і четвертій стопах). Тут можливі такі випадки:

- а) обидва колони акаталектичні,
- б) перший — усічений на один склад,

- в) перший — усічений на два склади,
- г) другий — усічений на один склад,
- г) другий усічений на два склади,
- д) обидва усічені на один склад,
- е) обидва усічені на два склади,
- е) перший усічений на один, другий на два,
- ж) перший усічений на два, другий на один . . .

50. *Вільний дактиль:*

З темних проваллів на скелі круті,
 Світлом безсмертним укриті —
 Гей, через кров, через трупи братів!
 Кожний хотів
 Перший меті
 Кинуть під ноги лілеї!
 Ми умирали за неї!

(Євген Плужник)

А м ф і б р а х і й

51. *Одностоповий* амфібрахій зустрічається переважно в герометричних строфах:

Єсть ім'я жіноче, м'яке і ясне:
 В йому і любов, і журба, і надія;
 Воно як зідхання брених весняне:
 Марія.

(Максим Рильський)

52. *Двостоповий*. Розмір досить рідкісний. У популярній пісні:

Тихесенький вечір
 На землю спадає,
 І сонце сідає
 В темнесенький гай.
 О сонечко ясне,
 Невже ти стомилось,
 Чи ти прогнівилось?
 Іще не лягай!

(Володимир Самійленко)

В ліриці у Святослава Гординського:

Все впертіша й довша
 Стає боротьба:
 Ляхи від Мазовша,
 Зі Сходу — орда.

53. *Тристоповий.*

Замети, глибокі замети,
Снігами завіяна даль.
Снігами повиті, поете,
Мовчання твоє і печаль.

(Михайло Орест)

І ще:

Душа відділилась від тіла
Ще там, на майдані міськім.
Врочиста така, білокрила,
Літає і в'ється над ним . . .

(Олег Ольжич)

54. *Чотиристоповий.*

Популярна колись пісня:

Я бачив, як вітер березу зломив:
Коріння порушив, гілля покрутив . . .
А листя не в'яло і свіже було,
Аж поки за гору вже сонце зайшло . . .

(В. Александров)

Існує два підрозміри: перший — з постійною цезурою на середині вірша (як у наведеному прикладі), другий — без постійної цезури. Зразок другого підрозміру:

Був вечір липневий — і кротка любов
Мене, небентежного, солодко ранила.
Далеко, в рожевому куриві танули
Доми під горою і бані церков.

(Михайло Орест)

55. Чотиристоповий амфібрахій з постійною цезурою і усіченим на один склад першим піввіршем: Випадкові рядки в Яра Славутича:

Кричать кажани // в дорожніх деревах,
Підводи гудуть на тьмянім узбоччі.

56. Чотиристоповий амфібрахій з постійною цезурою і гіперкаталектичним (нарощеним на один склад) першим піввіршем. За браком відповідних українських прикладів наводжу російський переклад грузинської поезії:

Тебя, недоступную /// и к стонам привычную,
Красавицу гордую, любовью манящую,

Но с грудью из мрамора, люблю безгранично я,
Камену прекрасную, надежду дарящую . . .

(А. Чавчавадзе, рос. пер. Аренс)

Також окремі вірші в «Леді» Рубена Даріо:

El cisne en la sombra parece de nieve;
su pico es de ámbar del alba al trasluz;
el suave crepúsculo que pasa tan breve
las candidas alas sonrosa de luz.

Y luego, en las ondas del lago azulado
después que la aurora perdió su arrebol,
las alas tendidas y el cuello enarcado,
el cisne es de plata, bañado de sol.

Tal es, cuando esponja las plumas de seda,
olímpico pájaro herido de amor,
y vióla en las linfas sonoras a Leda,
buscando su pico los labios en flor.

Suspira la bella desnuda y vencida,
y en tanto que al aire sus quejas se van,
del fondo verdoso de fronda tupida
chispean turbados los ojos de Pan.

57. П'ятистоповий.

а) Перший підрозмір: з постійною цезурою.

Вправоруч — погроза //, ще гірша погроза вліворуч,
А просто — пропасти, покласти себе й коня.
Загусла в повітрі, не плине полинова горич.
За зграєю зграя, і криче, і гра вороння.

(Олекса Стефанович)

б) без постійної цезури:

Всю ніч, напроліт через голови били гармати,
Снаряди, мов свердла, гвинтами в повітря врізались.
За нами розриви під зорні підводились шати,
Здіймаючи землю і дикий зчиняючи галас.

(Сава Голованівський)

58. П'ятистоповий амфібрахій з постійною цезурою на другій стопі і з усіченим першим піввіршем. На практиці, здається, не зустрічається.

59. П'ятистоповий амфібрахій з постійною цезурою на другій стопі і нарощеним першим піввіршем. Не зустрічається.

60.-61. П'ятистоповий амфібрахій з: а) усіченою, б) нарощеною цезурою на третій стопі. Практично не зустрічаються.

62. *Шестистоповий амфібрахій.*

Перший підрозмір — з постійною цезурою, що ділить вірш на дві рівні половини:

Минають роки, як хвилини, і зорі згасають байдужо.
Проходить любов, не лишивши і тіні на серці черствому.
Коханець залишить коханку, дружина забуде про мужа,
Курай понесеться за вітром, безсилий вернутись додому.

(С. Голованівський)

Другий підрозмір — з рухомсю цезурою:

Не чути в степу ні розмов, ані в небі вірлиного крику,
Німує полягла дружина на зморених сном косогорах.
Лиш сонце пісками веслує, жолоблячи путь жовтолику,
І дзьоба заціплюють круки, напившись очей яснозорих.

(Яр Славутич)

У першому вірші цезура переміщена на один склад наліво.

63.-64. Шестистоповий амфібрахій з постійною цезурою на третій стопі та з а) усіченим, б) нарощеним першим піввіршем. В українській поезії практично не зустрічаються.

Крім того, теоретично можливі:

65. Шестистоповий амфібрахій з постійною цезурою на четвертій стопі.

66. Шестистоповий амфібрахій з постійною цезурою на четвертій стопі і усіченим першим колоном.

67. Шестистоповий амфібрахій з постійною цезурою на четвертій стопі і нарощеним першим колоном. Усі ці розміри практично не зустрічаються.

Що зустрічається, це

68. *Вільний амфібрахій.* Зокрема знаходимо його в такій поезії латиноамериканського поета Рубена Даріо, як «Тріюмфальний марш» (що увійшов до хрестоматій та антологій), у поемі Олексія Толстого «Іоанн Дамаскін» та в одній поезії Буніна. Серед українських поетів до цього розміру звертався Іван Франко:

Полудне.
Широкее поле безлюдне.
Довкола для ока й для уха
Ні духа!
Ні сліду людей не видать...
Лиш трави, мов море хвилясте
Зелене, барвисте, квітчасте.
І сверщики в травах тріщать...

Анапест

69. *Одностоповий*. У гетерометричній строфі.

Пропливає хмарина над синім Дніпром,
Як пором.
Ні блакиті, ні тиші немає вгорі,
Ні зорі.

(С. Голованівський)

Російська поезія знає одну спробу написати цілий твір одностоповим анапестом («Таракан» Мятлева).

70. *Двостоповий*:

Одспівала коса моя,
Пахнуть теплі сіна.
Переходжу лісами я —
Тишина, тишина . . .

(М. Рильський)

71. Двостоповий цезурований анапест з нарощеним на один склад першим піввіршем зупадає з чотиристоповим хореем.

72. Двостоповий цезурований анапест з нарощеним на два склади першим піввіршем створює окремих розмір — пентон третій.

Однак, у сполучі з чисто-анапестичним віршем (у гетерометричних строфах) цей розмір слід вважати таки анапестом.

Радянська популярна пісенька (злочинська переробка «Кірпічків»):

А как водится — безработица,
Раздеваться был отдан приказ:
— Вы присядьте-ка на кирпичики —
Расшнуруем ботинки у вас . . .

73. *Тристоповий*. Цим розміром написано кілька речей, що є гордістю української поезії:

Гетьте, думи, ви хмари осінні!
Таж тепера весна золота!
Чи то так у жалю, в голосінні,
Проминуть молодії літа?

(Леся Українка)

Або це:

Наче подих розтерзаних хмар,
Розгораються ясні заграви,

І шолом пломеніє, як жар,
У промінні Господньої слави.
(Юрій Клен)

І ще:

Ти приходиш до мене щоночі
В ту хвилину, як міцно я сплю,
Зазираєш в заплакані очі
І шепочеш: не плач... я люблю...
(Дмитро Загул)

74. Чотиристоповий.

Перший підрозмір: з постійною цезурсю на другій стопі. Приклад з білоруського поета Алеся Солов'я:

І лясы, і лугі /// і блакітныя нівы,
Неба — вечная сінь, дол — зяленіва шоўк.
Гэта — Ты. І чаму я з Табой нешчасьлівы?
І чаму я жыцьця безь Цябе не знайшоў?

Другий підрозмір — без постійної цезури:

На ріці вавилонській — і я там сидів.
На розбитий орган у розпуці глядів.
І ругався мені вавилонців собор:
«Заспівай нам що-будь! Про Сіон! Про Табор!
(Іван Франко)

І ще:

О Крїмгільдо моя, не смутися, молю.
Тиха ліліє вод, як тебе я люблю.
Найпрекрасніший вицвіте красного світу,
Чи подоба тобі серед світу тужити?
(М. Орест)

Як бачимо, в обох випадках переважає вірш із цезурою на другій стопі, лише серед них де-не-де трапляються вірші, в котрих цезуру переміщено вправо або вліво. Розмір належить до загальноновживаних (так само, як і всі інші чотиристопові: амфібрахій, дактиль, а особливо ямб і хорей). Часто зустрічається в гетерометричній строфі у сполуці з тристоповим.

75. Чотиристоповий з постійною цезурою на другій стопі і нащепом на один склад першим піввіршем:

VIEJO ESTRIBILLO

¿Quién es esa sirena de la voz tan doliente,
de las carnes tan blancas, de la trenza tan bruna?

— Es un rayo de luna que se baña en la fuente,
es un rayo de luna . . .

¿Quién gritando mi nombre la morada recorre?
¿Quién me llama en las noches con tan trémulo acento?

— Es un soplo de viento que solloza en la torre,
es un soplo de viento . . .

¿Dí, quién eres, arcángel cuyas alas se abrasan
en el fuego divino de la tarde y que subes
por la gloria del éter?

— Son las nubes que pasan;
mira bien, son las nubes . . .

¿Quién regó sus collares en el agua, Dios mío?
Lluvia son de diamantes en azul terciopelo.

— Es la imagen del cielo que palpita en el río,
es la imagen del cielo . . .

¡Oh, Señor! La Belleza sólo es, pues, espejismo!
Nada más Tu eres cierto; sé Tu mi último Dueño!
¿Dónde hallarte, en el éter, en la tierra, en mí mismo?

— Un poquito de ensueño te guiará en cada abismo,
un poquito de ensueño . . .

(Amado Nervo)

Коли думи осінні, коли думи старечі,
На обличчі лишаяють свої зморшки-сліди,
Ти скажи собі «струнко», ти розправ свої плечі,
Так щоб віяла юність від твоєї ходи!

(Діма)

76. Чотиристовповий анапест з постійною цезурою на другій стопі і нарощеним на два склади першим піввіршем. Приклад довелось взяти з російського поета-експериментатора Ігоря Северяніна:

В будуаре тоскующей, нарумяненной Нелли,
Где под пудрой молитвенник, а на ней — Поль де Кок,
Где брабантское кружево на платке из фланели,
На кушетке загрязился молодой педагог . . .

Окремі вірші в Рубена Даріо:

SONATINA

La princessa está triste . . . ¿Qué tendrá la princessa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.

La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro;
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.
(Rubén Darío)

77. П'ятистоповий.

Перший підрозмір — з постійною цезурою на другій стопі:

Мерхне пломінь сузір. Ніч Каринтії хмура і темна.
Над вершинами скель нависає холодний туман.
Я не можу заснути . . . Точить мозок мій думка таємна.
Чорні крила жалю до пригаслих торкаються ран.
(Б. Олександрів)

В Олександрова є ще кілька поезій, писаних цим самим розміром, серед них є й такий, де зустрічаємо явище ритмічної бівалентності (чи амфіболії). Наступну поезію, напр., можна розглядати або як писану гетерометричною строфою з дво- і тристопових анапестів, або як п'ятистоповий анапест із римою піввіршів:

Тьмяно вечір погас . . .
На столі моїм — книги і квіти.
Знову музика лун
у просторах ридає в журбі.

Може в буряний час
ти могла б мені душу зігріти,
До загублених рун
показати шляхи голубі?

Другий підрозмір — без постійної цезури:

Глухо храми упали у порох розбитих палат,
Жовті стіни фортець; по узгір'ях; згинаючись вдвоє,
Люди бігли у поле, і брата розтоптував брат,
Сірі, мертві обличчя, що котяться важко юрбою . . .
(О. Ольжич)

Також у відомій поезії Рильського:

В бідне серце мое закрадається вечір покволом,
Тихо в серці, і жаль мені світу, і дня мені жаль.
Ніби марно пройшов я, співаючи, горами й долом,
Повз веселі гаї, мимо темних, як тучі, проваль.

Збігається з одним із ритмічних варіантів λογαεδιχного гексаметра.

78. Шестистоповий:

І тебе вже оце не побачу довіку, мій краю коханий,
Не побачу степів тих розкішних, гаїв тих співучих,
І поляжу без слави в могилі німій і нікому не знаній
І забудуть мене на Славуті-Дніпрі, на порогах ревучих.

(П. Куліш)

У другому вірші розмір не витримано: п'ять стіп замість шістьох.

Шестистоповий анапест з постійною цезурою можливий теоретично, але практично не зустрічається; при чому існує можливість виникнення таких розмірів і підрозмірів;

- 1) з акаталектичним першим піввіршем;
- 2) з нарощеним на один склад;
- 3) з нарощеним на два склади.

Цезура можлива також після четвертої стопи (три варіанти), а також може бути й дві цезури: після другої та після четвертої стіп (три варіанти у першому випадку, дев'ять у другому . . .)

79. *Вільний анапест:*

Боже! Боже! Які я слова добирав.
Тож не знати було, чи я пісню співав,
Чи молитву читав,
Чи уривки забутої казки,
Про Царівну, про чари, про ласки,
Я з своєю, з новою, я з казкою серця сплітав.
Так я ждав!

(С. Риндик)

Складні й маловживані розміри

Крім того, в рамках силляботонічної системи існує ще низка рідкісних, маловживаних розмірів, що їх можна розбити на дві групи:

- 1) розміри, побудовані шляхом повторення стіп того самого метра, що дуже рідко зустрічається, напр., пеони;
- 2) розміри, побудовані шляхом сполучення в одному вірші стіп різних метрів.

До першої групи належать:

Чотиристоповий пеон другий.

Вечірньою годиною за мрією огнистою
Душа моя, окрилена, здійсмається, летить.

За білою хмариною, хмаринкою вовнистою,
Що крилами незрими прорізує блакить.

(Д. Загуд)

Також у автора цієї праці:

На пасіці, од вуликів безсонний перегуд.
Для стомлених, для зламаних спочинок тільки тут.
Чорні кипарисовий загострений пілон,
Поблід у світлі місяця високий Оріон . . .

Цей розмір зустрічається і в М. Ореста.

Тристовий неон третій. Приклад доводиться брати з російської поезії:

Осени дыханием гонимы,
Медленно с холодной высоты,
Падают шуршащие снежинки,
Маленькие мертвые цветы.

(Максим Горький)

Польський університетський підручник подає такий приклад *чотиритового неону третього*:

Panienczki, mieszczańeczki polewają ogródeczki,
Posypują żółtym piaskiem drobne, kręte, wąskie steczki.

Paniczki (och, okrzyki), cynie, fuksje i goździki,
Rezedowe wonne grządki, pieski, kotki i króliki.

Zakasawszy swe spódniczki, z falbankami perkaliczki,
Panienczki mieszczańeczki, panienczki – ogrodniczki.

Za sztachetą ktoś karetą przybył. Czarne soją konie,
Stoi rycerz czarny w masce, w czarnym płaszczu, z kosą w dłoni.

(J. Iwaszkiewicz, *Ogrodniczki*)

Вільний неон третій. Унікальний у світовій поезії зразок: «Ноктюрн» колумбійського геніяльного поета Хосе Асунсіона Сільви.

1

Серед ночі,
ночі повної докраю ароматом і дзюрчанням і крилатим передзвоном,

серед ночі,
коли пільма шлюбно-вогка загоралась фантастично світляками,
біля мене легко-легко,
вся прилинувши до мене,

мовчазлива і поблідла,
ніби горе незміримо
потрясло тебе глибоко, аж до фібрів потаємних,
по тій стежці серед квітів,
що провадить у долину,
тихо йшла ти.
Повний місяць
в небесах блакитно-синіх,
безконечних і глибоких,
розсипав проміння біле.
Тінь твоя, тонка і млосна,
із моєю
серед місячного світла
на піску сумному стежки
получилися до купи,
і злилися,
і з'єдналися,
і з них стала тінь єдина,
стала довга тінь єдина,
тінь єдина . . .

2

Нині сам я,
сам-душею,
повний горем понадмірним і агонії і смерти, —
бо між нами час і віддаль,
час і віддаль і могила,
непроглядна безконечність,
куди голос не сягає, —
мовчазливий і самотній,
йшов по стежці.
Тільки гавкали довкола пси на місяць,
сполотнілий,
тільки жаби
скреготіли.
Стало зимно. Був це холод,
що його в твоїй алькові,
мали щоки, мали скроні
і твої кохані руки
в сніжнобілих
погребальних покривалах.
Був це холод від гробниці,
холод смерти
і Нічого . . .
І при місячному світлі
тінь моя йшла самотня,
йшла самотня
у безлюдді степовому.

І наблизилась до неї
тінь твоя струнка і жвава,
тінь твоя тонка і млосна,
ніби в теплу ніч весняну,
ніч, напосну докраю ароматом і дзюрчанням і крилатим пере-
дзвоном,

і пішли дві тіні поруч,
тіні поруч . . .
О, ці тіні нерозлучні!
О, ці тіні душ померлих,
що еднаються до купи
з тінню тіла,
що одна шукають одну
в ночі смутку і печалі . . .
(Розміром оригіналу переклав Ігор Качуровський)

Варто навести й початок оригіналу:

NOCTURNO

Una noche,
una noche toda llena de perfumes, de murmullos
[y de música de alas;
una noche,
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda
[las luciérnagas fantásticas,
a mi lado lentamente, contra mí ceñida toda, muda
[y pálida
como si un presentimiento de amarguras infinitas
hasta el más secreto fondo de las fibras te agitara,
por la senda florecida que atraviesa la llanura
caminabas . . .
(José Asunción Silva)

Двостоповий пентон третій:

Дочекався я того святонька,
Проводжала в світ мене матінка . . .
(С. Руданський)

Тристовий пентон третій:

Оболоками загронила далина,
І самотньому усміхається знов весна.
(М. Орест)

Чотиритстовий пентон третій. У гуморесці Хведосія Чички:

МАДРИГАЛ ОРХІДЕЙНИЙ

Поміж квітами злотобілими, за зеленими тайносковами,
Що ліяними живоплотами відгороджені від людей,
Я на галяві ясносоняшній зупиняюся над бузковими,
Неповторними в їх тендітності, черевичками орхідей.

Між солодкою мадресельвою, лігустриною в білій повені
Там, на галяві зачаклованій, я від пахоців ізнеміг,
І здавалося, що природою черевички ці приготовані
Для білесеньких і гарнесеньких, для незайманих ваших ніг!

А це — розміри, складені зі стіп різних метрів (асинартетичні).
Тристовий анапест із одностоповим хореем:

Страшно в горах вночі в самоті // хати.
Небо чорне, низьке випива // вічі.
Час біжить, час бринить, час сплива в вічність.
Тіло прагне дванадцять синів мати.

(О. Ольжич)

Ще складніший випадок:

На озері скрес лід.
Проснувся сафір рік —
І привид зими зблід
І в гротах, німий, зник.

(М. Орест)

Цей розмір можна розглядати або як сполуку двостопового каталектичного амфібрахія з одностоповим каталектичним хореем, або як закріплений варіант дольника, або як тристовий амфібрахій з подвійною леймою.

Сполука двостопового хорея з двостоповим дактилем:

Сині гори соснами вкриті,
А під ними — темнь озерна.
Ходить вечір полем блакиті,
Світлі зорі сіє, мов зерна.

(І. Качуровський)

Складний розмір: двостоповий амфібрахій у першому піввірші, двостоповий ямб — у другому.

СОН СТАРОГО БУДИНКА.

Люблю я високі, старезні залі,
Їх задум, мовчання і тихість стін:
Де перш гомоніли веселі балі,
Тепер тільки пустка та сум руїн.

Сумують колони високі, білі,
Високі свічада стоять між них,
І рядна портретів старих стемнілі
Висять мовчазливо в рамках різних.

У полисках сонця, що в вікнах грає,
Паркет золотиться в ряду кімнат,
Кімнат, де кипіло життя без краю,
Де панни гуляли, ступав магнат.

В великих, холодних, німих кімнатах
Встає звідусюди старовина:
Здається, ще бродить в старезних шатах
Вельможного панства юрма думна.

Господар, поважні пани навколо
І пані величні у декольте,
І панночок гарних яскраве коло:
Здається, і досі живе все те.

От гряне музика по всіх кімнатах,
Закрутиться в парах веселий вир
Мундирів узеньких, фрачків хвостатих
І панночок в сукнях часу емпіге.

В поважному колі іде розмова,
Веселого вальса зміня контрданс:
Французькі звичаї, французька мова,
Ручок цілування і реверанс . . .

Та вже ті уклони, танки веселі,
Тонкі мандрігали і mots d'esprit,
Роброни, волани і джерегелі
Забули ці мури, такі старі!

Часу того блиск весь, ті гри та втіхи,
Величність поважна минулих днів:
Вже їм не вернутись в ці залі тихі,
Той побут навіки прогомонів!

Стоять мовчазливо колони білі,
Портрети старезні з холодних стін
На все позирають, смутні, стемнілі, —
І віє над всім вже цей дух руїн.

(Ігор Улагай)

Ще рідкісніше явище — творення нових метрів. Ось, наприклад, двостоповий двонаголошений шестискладовик:

О гриби в кошику! Ви мені свідчите,
Що не звик логіці я давать відчити,

Що з міським гамором я порвав зносини,
Бо ліси спалені багрецем осени.

Є смутна вдумливість у гаїв лагідних;
Золоте полум'я на кущах ягідних;
На траві росяній миготять жолуді —
Самота благосна в голубім холоді.

Ще лежить паморозь на крутім порубі;
Боровик-велетень у моїм короби;
Там — сім'я порхавок, там козар з бабкою;
І ковпак повагом привітавсь шапкою.

Пропурхне вивірка, пробіжать олені,
І хмарки випливуть, як човни смолені.
Тільки зір вигостри, мов кінець істика . . .
. . . Лісова лірика і грибна містика . . .

(І. Качуровський)

СИЛЯБІЧНА СИСТЕМА

Свого часу, проглядаючи перед друком підручник Дм. Нитченка «Елементи теорії літератури і стилістики», я вислав авторові — подані досить конспективно — відомості про силябічну та тонічну системи. Дм. Нитченко вмістив ці матеріали у своєму підручнику. Тепер, дещо модифікувавши, я повертаю їх на своє місце — на сторінки «Нарису компаративної метрики», звідки їх запозичено.

У листі до Дм. Нитченка я писав: «Зміст силябічного віршування в тому, що за одиницю ритму береться склад як такий. Для визначення розміру віршу мають значення склади, що їх рахуємо до останнього наголосу, на кінці кожного віршу або до останнього наголосу в частинах поділеного цезурами віршу. Таких цезур буває у вірші одна, рідше дві. (Склади після останнього наголосу вірша чи піввірша в рахунок не йдуть)».

До цього твердження доводиться дати докладне пояснення. Справа в тому, що сучасні українські радянські літературознавці не мають — хочби й хотіли! — доступу до відповідної західньої літератури з питань силябічної поезії, вони змушені користатися лише творами російських авторів, а для Росії та її літератури — силябічний вірш це явище цілковито чуже й незрозуміле, і тому теоретично не розроблене. Тож російські вчені рахують у силябічному вірші всі склади від початку до кінця вірша, і доходять абсурдних висновків . . .

Розглядаючи силябічну систему версифікації, мусимо підкреслити, що для віршів одного якогось розміру в рамках цієї системи існуючого, характерна не однакова (як зазначають звичайно шкільні підручники), а різна кількість складів:

Візьмімо приклади із Шевченка та Рубена Даріо:

Замовк мій сивий, битий тугбю,	10
Поник старою буй-головою.	10
Вечірне сонечко гай золотило,	11
Дніпро і поле золотом крило . . .	10
De orgullo olímpico sois el resumen,	11
oh, blancas urnas de la armonía.	10
Ebúrneas joyas que anima un numen	10
con su celeste melancolía.	10

Справа бо в тому, що силябічний вірш як правило не будується на самому лише силябізмі, а враховує також і тоніку. Тож

вірш міряється не до абсолютного кінця, а до останнього наголосу, (а в італійській та еспанській поезії — до останнього наголосу плюс один). А в тих випадках, коли цезура розбиває вірш на дві або три частини, кожна з цих частин набуває здебільшого свою константу (себто незмінний, на певному місці, наголос), і кожен піввірш або колон міряється окремо до цієї умовної точки.

Поетика латинських народів розрізняє у вірші склади граматичні (це — загальна кількість складів) та *метричні*, котрі лише йдуть у рахубу. Тож третій вірш у наведеній цитаті з Шевченка і перший у Рубена Даріо метрично також десятискладові (за італо-іспанським рахунком) — так само, як і всі інші . . .

Застерігаюся, однак, що в українській поезії існують розміри з нахилом до абсолютного силябізму, де враховується загальна кількість складів у колонах (ритмічних відтинках переділеного цезурами вірша), без огляду, де стоять наголоси.

Існують достатні підстави вважати абсолютно-силябічною японську поезію: адже в мові японській всі склади однакові, немає ні коротких, ні довгих; ні акцентуованих, ні безударних.

Також не зустрічав я ніде свідчень, щоб у японській мові існував музичний наголос.

Український перекладач японської лірики Ігор Шанковський, у передмові до антології «Сто поетів — сто пісень», пише:

«Японська поезія, родом своїм силябічна, як була нею й наша поезія часів барокко. У танках, як правило, немає рими, не знайти там ані алітерації, ані того, що в нас зветься ритмікою. Танки лише суворо дотримуються визначеного числа складів.

Японські поети користувалися формою цього усталеного розміру протягом сторіч. Розгляньмо, отже, характер цієї досконалої мініатюрної поезії.

Танка містить у собі п'ять рядків, число складів точно 31, причому порядок їх такий: 5—7—5—7—7.

Ось зразок танки (. . .). Її написав поет Санетомо Мінамото в день, коли вбивця з-за рогу зарубав його в містечку Камакура.

5 — Ідете інаба
7 — нушінакі ядо то
5 — наріну томо
7 — нокіба но юме йо
7 — гару во васуруна.

(Покинутим здається рідний дім,
я відійшов, помандрував наниз.

О сливо, що ростеш попри карниз, —
весною розквітай мені при нім.
Молю за це богів еством усім!»

Але європейська силябічна поезія враховує також і наголоси.
В еспанській (точніше: еспаномовній) поезії двоцеzurний вірш,
що має теоретично 15 складів, на практиці може мати від 12-х до
18-х складів. За браком інших українських прикладів, наводжу
урибок власної поезії:

Падають глухо // важкі краплини // густочервоні,
І темні води, і дальній берег кров'ю залиті.
(Іншу строфу поезії я подаю як приклад наприкінці наступного
розділу).

Якщо ми в першому з цих віршів у кожному з трьох колонів
дамо дактилічні (пропарокситонні) закінчення, себто додамо тричі
по одному (граматичному, але аж ніяк не метричному) складові,
в останньому, навпаки, по одному складові віднімемо (щоб закін-
чення стали окситонними), то розмір від того не зміниться:

Пелюстки падають // важкими краплями // густочервоними,
Даль берегів /// і темінь вод // кров' залива.

Разом кожен вірш може мати 27 варіантів чергування різних
закінчень своїх колонів. Двовірш дає 27×27 , чотиривірш 27^4 .

(Нагадую, що алгебра постала з підрахунку ритмічних варіа-
цій індійської «сльоки». А на цьому конкретному прикладі читач
може бачити, як стикаються літературознавство та математика...).

Як уже було сказано в розділі про терміни, першою з віршо-
знавчих моїх праць побачила світ «Строфіка» (писана в шістде-
сятих роках, вийшла 1967 р.), тому в ній довелося дати чимало
матеріалу, який би мав належати до компаративної метрики та
фоніки. Тепер я змушений в окремих питаннях повторювати са-
мого себе, іншими словами переповідаючи те, що було вже в
«Строфіці». Одне із таких питань — це питання про зв'язок Шев-
ченка із нашою барокковою поезією доби козацьких воєн та геть-
манської держави (див. «Строфіка», стор. 281-282 та стор. 299-
315).

Силябічна система версифікації основана на ритмовідчутті, де
за одиницю ритму береться склад як такий.

Понад двісті років тому російський поет Ломоносов (той самий,
що запозичив у німців силяботонічний вірш) висловив думку, ні-
бито ця система характерна для мов із постійним наголосом у сло-

ві — як от французька та польська, — а для мов, що мають рухомий наголос, буцімто, нехарактерна і навіть неможлива.

Це сказано було тоді, коли ще не існувала ні лінгвістика як наука, ні, тим паче, компаративна поетика чи наукове літературознавство (яке було на ті часи лише шкільною, нормативною, дисципліною). І хоч відтоді проминуло багато літ, розвинулися і порівняльна лінгвістика і метрика, і російський же таки вчений Віктор Жирмунський математично довів, що силябічна система не має нічого спільного з постійністю наголоса, але погляд Ломоносова досі тримається в офіційному радянському літературознавстві (а заодно, звичайно, і в українському).

Чому партійне керівництво воліє нісенітницю, а не наукове пояснення?? Думаю, що на це склалося три причини.

Перша. Саме нісенітне твердження не випадає із загального культу безглуздя.

Друга. Ломоносов — це фігура, поняття, забронзована постать, чийм іменем називають вулиці і наукові установи. А Жирмунський — політично неблагонадійний представник чистої (себе то не партійної) науки. Тому дуже зручно згадувати Ломоносова й на нього посилатися; це вже апробоване, тут не буде політичної помилки. Це, крім того, не аби чий, а російський вчений . . .

Третя. Українська мова, як і російська, має рухомий наголос, і, за теорією Ломоносова, мусить мати таку ж саму систему версифікації, як мають росіяни.

Отже, мета, з якою шириться цей абсурд — це русифікація українського віршування — прищеплення студентам погляду, що у росіян і в нас — усе те саме . . .

Скільки можу судити, найстарші зразки силябічного вірша, це віршовані вставки ірландських саг (восьмискладовик).

Найдавніші французькі (точніше: старофранцузькі) віршовані тексти — «Кантілена про святу Евлялію» і «Житіє Олексія» писані силябічним віршем.

Добре організований силябічний вірш маємо у французькому середньовічному епосі обох циклів — февдального та королівського (куди належить «Пісня про Ролянда», писана десятискладовим віршем з цезурою).

На відміну від французького — еспанський епос — тонічний (тонічне ритмовідчуття у еспанців пізніше затратилося і їхні вчені не в стані збагнути, що таке вірш, наприклад, «Пісні про

мого Сіда»). Натомість еспанські романси — від найдавніших часів — силябічні — вірш із наголосом на сьомому складі.

Італійська поезія від початків свого існування — себто від короля Енцо, Джакомо да Лентіні, Якопоне да Тоді — також силябічна.

В літературі зустрів я згадки також про силябічний характер візантійської поезії.

Багатство силябічної поезії розкривається у віршах провансальських трубадурів, французьких труверів, у поетів нового солодкого стилю, в Данте, Петрарки.

Зі слов'янських народів силябічний вірш маємо в південних слов'ян (зокрема — сербський героїчний епос — «юнацькі пісні») та в поляків.

Силябічну поезію, яка свого часу панувала на Україні, наші вчені занесли були до Московії, де вона заниділа і зникла.

Існує загальноприйнята теорія, що український силябічний вірш запозичено з Польщі. Я не є ревним прибічником цього погляду (хоч і не заперечую польського впливу).

Але повернімося трохи назад: до теорії Ломоносова та її спростування. Жодна з тих новолатинських мов, де в Середні віки виникла й запанувала силябічна система (себто мови італійська, французька, провансальська та еспанська) не мала сталого наголосу. Італійська, еспанська та провансальська досі зберігають рухомий наголос. Французька має тепер, десь від кінця XVIII віку, постійний чоловічий (кінцевий або окситонний) наголос у мові, однак, це донедавна не стосувалося віршів, де читалося (вимовлялося) німе «е» — також і після останнього наголосу.

Німе «е» перестало вимовлятися у віршах лише в добу модернізму, коли запанував верлібр і коли поети скасували в поезії три речі: ритм, риму і комунікативну функцію слова.

Натомість постійний наголос за часів Середньовіччя мала поезія германських народів (англо-саксів, німців та скандинавців), але в жодного з цих народів не виникло силябічної поезії. Вже згаданий російський літературознавець Віктор Жирмунський довів (у кн. «Вступ до метрики»), що силябічна система притаманна тим мовам, котрі мають незначну різницю між складом наголошеним та ненаголошеним.

Хто чув, як говорять (принаймні говорили ще років тридцять тому), чітко вимовляючи кожен склад, старі селяни в нас на Пол-

тавщині або Чернігівщині, того не здивує теза про *органічність* силабічної версифікації на Україні.

Уже перший відомий нам зразок української народної пісні — «Пісня про Стефана-Воеводу» з чеської граматики Яна Благослава (якщо прийняти кон'єктури Івана Франка) виявляється силабічним:

У турецькі-м роті шаблями шермую,
У татарські-м роті стрілками стріляю . . .

Але це ж ніщо інше, як один із найулюбленіших Шевченкових розмірів.

Не так серце любить, щоб з ким поділитися,
Не так воно хоче, як Бог нам дає . . .

Існують графічний і цифровий спосіб зображення ритму, але той і той несхибно засвідчать нам силабічну структуру обох цитованих поезій.

Дуже подібний розмір мали в українській поезії XVIII сторіччя «леоніни» Козачинського, де римувалися між собою не кінці віршів, а самі тільки піввірші. Це також відбилося на віршованій техніці Шевченка, у якого рима піввіршів часто править за додаткову оздобу.

У Козачинського:

За тебе ко Спасу // Всегдашнего часу
Мольби приносити, Милости просити . . .

У Шевченка:

Єсть у мене діти, та де їх подіти?

Або:

Нащо батько, мати, високі палати? . . .

Деся на початку XVIII сторіччя Іоан Величковський модифікував «леонін», розбивши його не на два, а на три оснащені римами відрізки:

Мати блага, // риза драга, // яко же нас крыет,
Малодушных, ризонужных, яко руно, гріет . . .

Один із найвидатніших наших поетів старої доби, Георгій Кониський, закріпив цей поділ «леоніна» на три римовані відрізки-колони:

Чиста птица голубица таков нрав іміет:
Буде місто, где нечисто, тамо не почіет.
Но где трави, і дубрави, і сїнь єсть от зноя,
То прилично, то обычно місто ей покоя . . .

Подибуємо цей розмір і в жартівливому посланні віршописця Некрашевича до священика сусідньої парафії:

Да вже ж того
 нам такого
Не розсістись лиха,
Треба святом,
 з кумом, братом,
Погулять ізтиха.

(Звертаю увагу, що це вже не книжна, а жива мова тих часів).

Цей самий розмір, лише без обов'язкової рими піввіршів, зустрічаємо в анонімній любовній поезії XVIII сторіччя:

Зриш пречудно оченьками, аж серденько мліє,
Душа горить, серце болить, красная леліє . . .

Отож, можна сказати, що це був не ритмічний експеримент, а певна літературна традиція тієї доби. І от ми бачимо, що без жодних змін супроти анонімного любовного дистиха, ця ритмічна структура повторюється в Тараса Шевченка:

Кричать сови, спить діброва,
 Зіроньки сіяють.
Понад шляхом, щирцею,
 Ховрашки гуляють . . .

Або ще:

Сонце гріє, вітер віє
 З поля на долину
Над водою гне з вербою
 Червону калину . . .

Якщо продовжити добірку прикладів, то доведеться переписати більше, ніж половину «Кобзаря».

Щоб довести приналежність цих шевченкових віршів до сільабічної системи версифікації, досить сказати, що тут у кожному вірші однакова кількість складів до останнього наголосу, а кількість внутрішніх наголосів та їх розташування щоразу інші. А це ж і є головні ознаки сільабічного вірша. Отже, маємо всі підстави вважати Тараса Шевченка продовжувачем української бароккової сільабіки попередніх сторіч. Не зашкодить також згадати:

для цих, щойно наведених віршів Шевченка, так і для інших, що ми їх тут не наводимо, можна знайти ритмічно-адекватні паралелі в силябіці західноєвропейських народів, зокрема в еспаномовній поезії.

Після Шевченка силябічний вірш іще тримався деякий час у творчості Куліша й Федьковича, а також у численних шевченкових епігонів.

З видатних поетів силябічні вірші писали — іноді — Іван Франко (окремі речі в «Зів'ялому листі», «Поема про білу сорочку») та Леся Українка (в кількох слабших поезіях); останніми були галицькі молодомузці (Мелетій Кічура — силябічні сонети) та дехто з «хатян» (Галина Журба).

У Богдана-Ігоря Антоновича натрапив я на спробу силябічного гексаметра. З-поміж неоклясиків до силябічного вірша звертався один лише Павло Филипович, і то лише двічі (хоч одна з тих його силябічних поезій належить якщо не до найліпших, то до найбільш відомих):

Залізна шкіра,
Серце тверде —
На роги звіра
Не попаде.
(«Мономах»)

У повоєнний період я пробував відродити силябічний вірш, але спроби ці не знайшли відгому . . .

І тут виринає одне питання: ну, що, здавалося б, може бути більш віддаленого від сучасних проблем, ніж усі ці Козачинські, Кониські, Некрашевичі з їхніми «леонінами» й «чистими голубицями»? Але через них розкривається тривалість української літературної традиції, стає намацальним зв'язок Шевченка із нашою старою писемною поезією. А водночас виявляється спорідненість української версифікації не з російською (як, може, комусь би хотілося), а із західноєвропейською романською поетичною культурою.

РОЗМІРИ СИЛЯБІЧНОЇ СИСТЕМИ

Щодо розмірів силябічної системи, то їх значно менше, ніж у квантитативній чи силяботонічній.

Так, силяботонічний розмір вірша, себто суму умов, за яких два вірші вважаються рівними, визначають три фактори:

1. характер самого метра (хорей, ямб і т. д.)
2. кількість стіп того метра в даному вірші.
3. місце цезури (або цезур — якщо їх дві).

Розмір силябічного вірша визначають лише два фактори:

1. кількість складів.
2. розташування цезур.

Розміри еспаномовної силябічної поезії зібрав свого часу уругвайський вчений Перес-і-Куріс у книзі «Архітектура вірша». Ще докладніше, врахувавши й познаходивши випадки не самих лише силябічних, а також і силяботонічних розмірів еспанського вірша, подав матеріал Наварро Томас у своїй праці «Мистецтво вірша» («Arte del verso»). Хоча не всі ті розміри зустрічаються в поезії українській, але більшість таки збігається...

Одно- та двоскладові силябічні вірші зрідка зустрічаються в гетерометричних (складених) строфах у поезії тих народів, де силябічна система досягла високого розвитку.

Односкладовим віршем закінчується строфа в «Ірисах» Юліяна Тувіма:

Квіти дістав я. Таємний знак
Не знать, від кого.
І вже на серці — тремтливий ляк:
Іриси темні — таємний знак,
Що принесе він, пощо, для чого?
Стримать дитинну мою тривогу
Як?

(Переклав розміром оригіналу І. Качуровський)

Приклад двоскладового вірша беремо з Марії Конопницької, цього разу — в польському оригіналі:

Poszłabym ja w Ukrainę,
Za to morze, za to sine,
Poszłabym ja na stracenie,
W bezmiesięcznej nocy cienie,
W niepowrotną dal...

Tylko mi cię żal,
Sokole,
Co nad nasze latasz pole,
Ponad pole, ponad niwę,
Latasz, gubisz piórka siwe —
Tylko mi cię żal!

Трискладовий зрідка зустрічається самостійно, має, однак, тенденцію до хорейзації, бож коли наголоси падають на другий і третій склади, виникає неприємний для слуху зудар. За браком українського прикладу подаю в оригіналі фрагмент з «Пісні пірата» Хосе де Еспронседи:

Veinte presas
hemos hecho
a despecho
del inglés,
y han rendido
sus pendones
cien naciones
a mis pies.

Тетрасіялік: О О О ⊥ ∪

У гаю, гаю
Вітру немає;
Місяць високо,
Зірочки сяють.
Вийди, серденько,
Я виглядаю.
Хоч на годину
Моя рибчино!

Виглянь, голубко,
Та поворкуем
Та посумуем,
Бо я далеко
Сю ніч мандрую
Виглянь же, пташко,
Мое серденько,
Поки близенько...

(Т. Шевченко)

Цей самий розмір у Еспронседи, в поемі «Студент із Сальяманки»

Música triste
lánguida y vaga,
que a par lastima
y el alma halaga,
dulce armonía
que inspira al pecho
melancolía.

Пентасіялік: О О О О ⊥ ∪

... Розійшлись ми різно
Дітьми молодими,
Зустрілися пізно

Між людьми чужими.
Вкупі працювати
Брат із братом брався,
Що одна в нас мати,
Ти не догадався.
Братався з чужими,
Радився з чужими,
Гордував словами
Щирими моїми . . .

(Панько Куліш)

Цим розміром написана одна з найкращих і найбільш відомих поезій аргентинської поетеси Альфонсіни Сторні «Tu me quieres blanca».

Цю річ я переклав розміром оригіналу. Ось як звучить початок поезії:

Хочеш мене з пни,
З променів світанку,
Або з перлямутру.
Щоб я зберігала
Незайманість ліній
І запах найтонший;
Замкнена в бутоні,

Куди не сягає
Ні місячний промінь,
Щоб ні маргаритку
Не звала сестрою
Хочеш мене сніжну,
Хочеш мене білу,
Хочеш мене чисту . . .

Шестискладовик або гексасилябік: О О О О О ˘ ˘

В еспанській барокковій поезії: — у Люїса де Гонгори:

Moriste, Ninfa bella,
En edad florecente,
Que la muerte entre flores
Se esconde cual serpiente.

Цей самий розмір у Степана Руданського:

Нехай гнеться лоза,
Куди вітер погне, —
Не обходить вона
Ні тебе, ні мене.

Може, й важко її,
Може, й спина болить,
Але буря її
З корінцем не звалить.

Щоправда, в поезії Руданського не знайдемо ритмічного варіанту, котрий би збігався з першим віршем наведеного катрена Гонгори, але вже другий вірш гонгорівського катрена має точних відповідників у Руданського.

Гексасилябік. Щодо визначення розміру силябічних віршів існують два принципи: італо-іспанський, де вірші й піввірші міряються до останнього наголосу (себто до константи наприкінці вірша або перед цезурою) плюс один склад, та французький, де

вірш міряється лише до останнього наголосу — без жодних додатків. Італо-іспанська традиція пояснюється тим, що від часів свевського гуртка та Нового солодкого стилю в Італії закріпився, а звідти перейшов до Іспанії канон відкритої парокситонної (двоскладової) рими, а вірш з окситонним чи пропарокситонним закінченням сприймався як відхилення від норми. Оскільки ця традиція чужа нашій поезії, ми тут приймаємо французьку міру — як більш логічну. Тим більше, що й силяботонічні вірші в нашій поезії міряються за тим самим принципом: до константи.

Отож, вірш іспанських романсів для іспанців — октасилябик, а для нас гептасилябик (семискладовик), натомість французький декасилябик (розмір «Пісні про Ролянда») для іспанця — додекасилябик. За приклад гептасилябіка може правити «Циганський Романсеро» Федеріко Гарсії Льорки: O O O O O O $\underline{\quad}$ \cup

ПРЕСЬЙОСА ТА ВІТЕР
(PRECIOSA Y EL AIRE)

Б'ючи в пергаментний місяць,
між лаврів, понад водою,
Пресьйоса манірна в гори
стежною іде вузькою.

Тиша падає на море —
тікає від людських криків:
море ж плюскоче й співає
про ночі, сповнені риби.

Сплять собі карабінери
на стрімкій гірській вершині;
вони стережуть там дачі,
англійців білі домівлі.

Циганів при морі купка
аби розважитись, зводять
бесідки прегарні з скойок
та з гілок зелених хвої.

(з перекладу Миколи Іванова)

Про зник у нас силябічного ритмовідчуття свідчить той факт, що Леонід Первомайський, перекладаючи Льорчин «Романс про іспанську жандармерію», не відчув автентичного ритму (щоправда іспанської мови він не знав, перекладав за інтерлінеарієм — але мусіли ж йому бодай прочитати вголос той твір, який він

перекладає!), і замість гептасилябіка ужив тринаголошений то-нічний вірш . . .

Німці натомість сприйняли еспанський романс як правильний чотиристоповий хорей («Романсеро» Гайнріха Гайне), а від них таке ритмосприймання перейшло було в Росію та на Україну (згадаймо, наприклад, такі речі Лесі Українки, як «Чує лицар серед бою . . .», де розмір і строфа — від Гайне, а від еспанського романсу не залишилося вже нічого: ні силябічного ритму, ні асо-нансів . . .)

Октасилябік. Якщо Лесин чотиристоповий хорей був еквівалентом силябічного вірша еспанських романсів, то Шевченків октасилябік — навпаки — виник як еквівалент німецько-російського, пересаженного на український ґрунт Котляревським (як це було вже сказано) чотиристопового ямба. Щоправда, наприкінці життя поетового писані твори щоразу ближче підходять до чисто-ямбічної схеми, але перші Шевченкові спроби вживати цей розмір у ямбічну схему аж ніяк не вкладаються. Візьмімо, наприклад, уривок з «Гайдамаків»: О О О О О О О \perp \cup

Яremo! Герш-ту, хамів сину,
Піди кобилу приведи,
Подай патинки господині
Та принеси мені води.
Вимети хату, внеси дрова,
Посип індікам, гусям дай . . .

Такі вірші, як «Яremo! Герш-ту, хамів сину» та «Вимети хату, внеси дрова» називати ямбом можуть лише радянські дослідники, для яких важливий не сам факт, лише його інтерпретація . . . А інтерпретація відомо, яка: усе підігнати під російську мірку!

Не можу проминути й того факту, що найбільший європеець у російській поезії минулого сторіччя, Федір Тютчев, одну зі своїх кращих поезій написав саме цим октасилябіком. Маю на думці його «Сіленціум».

Щодо західноєвропейських паралелів, то їх не бракує: цей розмір зустрічається і в Еспронседи (до Шевченка) і в Рубена Даріо та Гонсалеса Пради, при чому в окремих випадках ці вірші ритмічно наближаються — як і в Шевченка — до чотиристопового ямба:

En el castillo, fresca, linda,
la marquesita Rosalinda,
mientras la blanda brisa vuela,

con su pequeña mano blanca
una pavana grave arranca
al clavicordio de la abuela.

(Rubén Darío)

В українських поетів пошевенківської доби зрідка можна натрапити на силябічні восьмискладові вірші:

Таємну думку ліс співає,
Вечірний легіт ген тремтить;
Туга там мрії закликає —
У темний яр вода біжить . . .

А ми йдем лісом тихо, тихо,
Золоту нитку мрій снуем;
В серці заснуло горе й лихо —
Із чарки хвилі щастя п'єм.

Сонні смереки чола клонять
Під поцілунки мрак вогких;
А душі тихо слова ронять
Повні жалю й задум ніжних.

Все більше й більше ліс чорніє,
В обіймах сну солодко спить;
В душі далека радість мріє —
Про щастя серце тихо снить . . .

(М. Петрушевич)

Цезурований октасилябік. Один з наймелодійніших розмірів української поезії — восьмискладовик із цезурою посередині і нарощеним на один (або, спорадично), на два склади першим піввіршем. Схема цього розміру така:

О О О ⊥ ∪ (∪) // О О О ⊥ ∪ і т. д.

Люблю, як щиру, вірну дружину,
Як безталанною свою Україну . . .

(Тарас Шевченко)

Вірші з нарощеним на два склади піввіршем стають «каменем спотикання» для радянських дослідників, які, порахувавши всі склади від початку до кінця вірша і не знаючи, що блукаючі склади рахувати не слід, добачають тут поезію «складену з віршів різного розміру».

Зрозуміло, що й еспанська поезія віддала належне цьому розмірові.

ДО КЕМПІСА

Раніш любив я кожну істоту,
Світло і море, і лан безкрай.
Але ти мовиш, що все марнота,
Що все загине, що все вмирає.

(Amado Nervo, з перекладу І. Качуровського)

З польської поезії запозичив Микола Устиянович розмір свого «Верховинця», де восьмискладовий силлябічний вірш переділено навпіл цезурою, проте без жодного нарощення піввіршів:

Верховино, // світку ти наш!
Гей, як у тебе тут мило!
Як ігри вод // плине тут час,
Свобідно, шумно, весело . . .

Енеасиллябік (дев'ятискладовик): О О О О О О О О † ∪

Ой брязнули на дворі цимбали;
Озвалися у сінях бояри,
Заспівали дружки у світлиці;
Забилось серце у вдовиці.
Голубонька з голубничка лине:
Розлучають з матір'ю дитину, —
Розлучають, віночком вінчають,
Пишно, густо поїздом рушають.
Не морська кучерява хвиля
Із світлиці Настусю вхопила:
Ухопили весільні гості . . .
Жалься, Боже, її молодості!
Взяли, взяли, мов із саду квітку,
Завертіли у білу намітку . . .

(П. Куліш)

В цьому розмірі відчувається перевага тонічного принципу над силлябічним: ми сприймаємо його як тринаголошений тонічний (акцентний) вірш, а коли наголосів чотири (передостанній вірш цитованого уривка), то нам здається, нібито порушено розмір.

Дев'ять складів (за нашим рахунком) має й силлябічний вірш сербо-хорватського епосу, але назва його «десятирац» свідчить, що південні слов'яни перейняли визначення розмірів від італійців (до останнього наголосу плюс один склад).

Цим розміром Франко написав (чи переспівав) «Поему про білу сорочку». Наводжу початкову тираду:

Ой у вирій журавлі летіли,
Понад Відень ключем простяглися,
Закликали журавля одного:

Десятискладовик із константами на четвертому й десятому складах та з цезурою після четвертого складу. Розмір французького героїчного епосу:

ПІСНЯ ПРО РОЛЯНДА

(Сварка Олів'єра з Роляндом)

128.

Бачить Ролянд, що втрати в них великі,
І Олів'єра-товариша він кличе:
— Мій любий друже, на Бога, що подієм? —
Добрих васалів полягло вже без ліку,
Франції шкода, що прекрасна і мила,
Та без юнацтва вона тепер — пустиня . . .
Друже-королю! чом ви не тут, не близько? —
Повіджте, брате, що маємо чинити.
Може, йому послати треба вістку?
Рік Олів'єр: — Не знаю, що робити.
Волю вмерти, аніж ганьбою вкритись.
Аой.

129.

Сказав Ролянд: — Затрублю в Оліфанта,
Почує Карл, що йде через провалля.
Ручуся вам, що він заверне франків.
Рік Олів'єр: — Таж то тяжка неслава! —
На весь ваш рід тоді безчестя ляже,
Його не змити і до кінця життя вам.
Не хтіли ви тоді, як вам казав я,
Тепер же згоди я вам не можу дати.
Трубіти зараз — ніяка не відвага:
Адже у вас і руки вже криваві!
А граф на те: — Рубав я дуже гарно!
Аой.

130.

Сказав Ролянд: — Був жорстокий наш бій.
Я затрублю, і Карл почує ріг.
Рік Олів'єр: — Не буде чести в тім.
Я вас просив, та не слухали ви.
Із королем ми б не знали біди.
На тих, що з ним, нема ні в чім вини.
Рік Олів'єр: — Під заклад бороди, —
Якщо до Альди вернуса, до сестри,
Не бути вже у вас в обіймах їй!
Аой.

(Зі старофранцузької розміром оригіналу переклав
І. Качуровський)

Як легко переконатися з наведеного уривка, десятискладовик французького типу допускає чотири ритмічні варіації:

- 1) 0 0 0 ⊥ // 0 0 0 0 0 ⊥
- 2) 0 0 0 ⊥ // 0 0 0 0 0 ⊥ ∪
- 3) 0 0 0 ⊥ ∪ // 0 0 0 0 0 ⊥
- 4) 0 0 0 ⊥ ∪ // 0 0 0 0 0 ⊥ ∪

Грамматичних складів може бути десять, одинадцять (два варіанти) та дванадцять, але складів метричних, які визначають розмір, у всіх чотирьох випадках лише десять.

Декасиллябік із нарощеною цезурою:

Гетьмани, гетьмани, якби то ви встали,
Встали, подивились на той Чигирин,
Що ви будували, де ви панували, —
Заплакали б тяжко, бо ви б не пізнали,
Козацької слави убогих руїн . . .

Це український романтик Шевченко. А це — еспанський романтик Еспронседа:

Las luces, la hora, la noche, profundo
infernál arcano parece encubrir,
cuando en hondo sueño yace muerto el mundo,
cuando todo anuncia que habrá de morir.

Поети ніби змовились: розмір в обох достеменно той самий:

0 0 0 0 ⊥ ∪ // 0 0 0 0 ⊥ ∪

Одинадцятискладовик із цезурою після шостого складу:

0 0 0 0 0 ⊥ ∪ // 0 0 0 0 ⊥ ∪

Як свідчить автор одного з найдокладніших досліджень еспанського вірша, Наварро Томас, розмір, який складається з двох нерівних піввіршів, що з них перший має шість складів до останнього наголосу перед цезурою, а другий п'ять до константи перед кінцем вірша,* впровадив у літературу Гонгора. У монографії Наварро Томаса фігурує приклад з Альфредо Гомеса Хайме.

Hay manos alevosas que de sus retiros
se apartan en la noche como los vampiros
que hieren en la sombra con velo sutil.

* За італо-іспанським рахунком кожен з піввіршів має на один склад більше: 7 // 6.

Las garras del salvaje, con furia que espanta,
oprimen del vencido la débil garganta
cual pliega sus anillos potente reptil.

Це той самий розмір, що став клясичним у польській поезії:
ним зокрема написано «Пана Тадея».

Але, під впливом російської просодії, силябічне ритмовідчуття
в українській поезії невхильно зникає, тому довгі силябічні вір-
ші вже затяжки для нашого сприймання. Якби перекласти Міц-
кевичевого «Пана Тадея» розміром оригіналу, то це звучало б при-
близно так:

Ти схожа на здоров'я, // о Литво, мій краю.
Як тебе цінувати, лише той пізнає,
Хто загубить . . .

Але Максим Рильський, цілком слушно, переклав це шести-
стоповим ямбом:

О, Литво, краю мій! // Ти на здоров'я схожа.
Як шанувать тебе — лиш той пізнати може,
Хто загубив тебе . . .

В одній ліричній поезії Юліяна Тувіма, яку переклав автор
цієї праці, маємо цей самий «пан-тадеїв» розмір; звучить він до-
сить важко:

Змучений бурі шалом, наче човен п'яний,
Вже нічого не прагну, лиш одної тиші,
Та когось, хто відчує мій сум несказаний,
Зрозуміє скорботи щонаймовчазніші.

*Дванадцятискладовий силябічний вірш із цезурою посередині
та спорадично нарощеними на один або два склади піввіршами:*

О О О О О ⊥ ∪ (∪) // О О О О О ⊥ ∪ (∪)

Тому що ненаголошені склади після обох констант можуть до-
вільно з'являтися і зникати, витворюється цілий ряд ритмічних
варіацій, як у цьому легко переконатися з наведеного прикладу:

Маленький мій шукачу, що прагнеш тільки мудрости,
Листаєш ти, мов книгу, капусту скромну й гарну
І дивишся на небо, де маневрує ластівка,
Мов Симеон святий, — із темної печери . . .

Проси у Бога доброго небесної левади,
На тій леваді райській — капуста кришталева,

І джерело солодке для мордочки тендітної,
І понад головою літають голуби.
(Хорхе Каррера Андраде, переклад І. Качуровського)

Двоцезурний тринадцятискладовик Шевченка:

Перебендя / старий, сліпий // — хто його не знає? —
Він усюди / вештається // та на кобзі грає.

Перша цезура ледве помітна, друга виразна. Цей розмір зустрічається в еспанській поезії, але дуже рідко. (Це той самий розмір, на походженні якого — від «леоніна» — ми зупинялися на початку попереднього розділу). Характерна особливість розміру це безконстантність колонів: жоден із ритмічних відрізків, крім останнього, не має твердого наголосу на певному місці; наголос у кожному з двох перших колонів може стояти на кінцевому, прикінцевому, третьому або й четвертому з кінця — тобто першому від початку — складі. Таким чином цей розмір наближається до абсолютної-сіябічної системи (де важив би тільки сам склад, без огляду на наголоси).

Інші двоцезурні сиябічні розміри в українській поезії трапляються лише як виняток. Наведу два приклади.

Я кожную радість // життя збирала // так жадно,
Квітку по квітці, аж до листочка одного —
І в серці крила, як скарб здобутий, ощадно, —
Ах, як же мало в серці лишилось із його!

(Климентія Попович-Боярська)

Щось накрутили // вітри весінні, // щось нашугали.
І я вже чую крила валькірій над мертвим портом.
Вони злітають на кров шарлатну просто з Вальгалли,
Щоб стати душам потятих воїв страшним ескортом . . .

(Ігор Качуровський)

Ще раніш цей другий, двоцезурний розмір зустрічався у Михайла Жука:

Запахні рожі, // квіти любови, // краснорожеві,
Вони так схожі, ой, дуже схожі до королеви!

ТОНІЧНА СИСТЕМА

Тонічна система базується на ритмі наголосів, а щодо складів ненаголошених, то їх або взагалі не береться в рахубу, або ж, — особливо в новітні часи, коли поети звертаються до більш-менш упорядкованого тонічного вірша, вони (склади ненаголошені) творять певні ритмічні варіації основного розміру. А розмірами своїми тонічна система незрівняно бідніша не лише від силяботонічної, а також і від силябічної. Якщо взяти до уваги, що однонаголошений тонічний вірш практично не зустрічається, то матимемо нижчезазначену кількість тонічних розмірів:

- | | |
|---|---|
| 1) $\underline{\quad} \underline{\quad}$ | вірш з двома наголосами |
| 2) $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ | вірш з трьома наголосами |
| 3) $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ | вірш із чотирма наголосами (без цезури) |
| 4) $\underline{\quad} \underline{\quad} // \underline{\quad} \underline{\quad}$ | чотиринаголошений вірш із цезурою |
| 5) $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ | п'ятинаголошений безцезурний |
| 6) $\underline{\quad} \underline{\quad} // \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ | п'ятинаголошений з цезурою після другого наголосу |
| 7) $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} // \underline{\quad} \underline{\quad}$ | п'ятинаголошений з цезурою після третього наголосу |
| 8) $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} // \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ | шестинаголошений з цезурою посередині |
| 9) $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} // \underline{\quad} \underline{\quad}$ | шестинаголошений з цезурою після четвертого наголосу (практично не зустрічається) |

Крім того, існують ще тонічні вірші, побудовані на співгрі наголосів і півнаголосів (коли півнаголос має певне, закріплене місце у вірші), а також вірші, де кількість ненаголошених складів може коливатися лише в певних межах.

Визначення розміру в тонічному вірші — справа значно складніша й тяжча, ніж у вірші квантитативному, силяботонічному чи силябічному. Справа в тому, що в тонічній поезії деякі наголоси можуть зникати (окремі слова стають таким чином проклітиками чи енклітиками), а в інших випадках, навпаки, слово, підпорядковуючись загальному ритмові, дістає поруч із головним наголосом іще додатковий, побічний.

Проф. Борис Ярхо незалежність розміру тонічного вірша від кількості безударних складів у ньому демонстрував на такому прикладі з північно-російської «биліни»:

Чи ми скажемо:

В славном городе Кieve . . .

чи:

Во славном городе Кieve,

чи:

Во славном городе во Кieve

а чи, нарешті:

Во славном во городе во Кieve —

розмір вірша від того не міняється, бож у всіх чотирьох випадках залишаються три наголоси.

Чи сформувалася ця тонічна версифікація вже на російській півночі, а чи лише законсервувалася там, дійшовши в закінченому вигляді з Києва й Галича? (Існує три цикли «билін»: київський — героїчний, галицький — куртуазний, та новгородський, в якому Максим Горький слушно добачив «перший у світовому письменстві образ хулігана»). На користь київського походження промовляють зокрема дактилічні клявзулі тих віршів — явище, що його можна пов'язати із македонською мовою, яка має сталий наголос на третьому складі з кінця слова і яка мала вплив на староруську мову.

Віршованих писемних пам'яток у нашій літературі часів Київської держави не зафіксовано, збереглися лише два імена поетів: Боян і Митуса. Найважливіша поетична пам'ятка кінця XII століття «Слово о полку Ігоревім», написана прозою, але дуже ритмізованою. З другого боку, рештки епічної поезії тієї доби, що збереглися на російській півночі, являють зразок тонічного віршування, яке базується, так само, як у стародавніх германців, на ритмі наголошених складів. Але чи мала східньослов'янська мова київської доби достатню різницю в силі наголошених та ненаголошених складів, щоб стати базою тонічної поезії? Чи, може, тонічний вірш занесли до нас вікінги (чи пак варяги)? Цього ми не знаємо. Евентуальні спекуляції щодо цього питання (так само, як і з численних питань лінгвістики) звичайно нікого, крім їхніх авторів, не переконують.

Ось приклад тонічного вірша Людвіга Улянда в перекладі з німецької мови. Тут у кожному вірші чотири наголоси, натомість кількість ненаголошених складів та їх розташування поміж наголошеними щоразу міняється:

ПОМСТА

Шляхетного пана забив служник,
Бо лицарем стати собі прирік.

Його заколов він, де темний бір,
І тіло жбурнув у райнський вир.

Вдягнув обладунок блискучо-важкий
На панського скочив коня мерщій.

Ось він переїхати хоче ріку,
Та вперся румак, не йде по містку.

Острогами злотними б'є він, та кінь
Скидає люто його в глибінь.

Даремно веслує його рука:
На дно його тягне кольчуга важка.

(Переклав І. Качуровський)

Для порівняння наводжу також і оригінал:

DIE RACHE

Der Knecht hat erstochen den edeln Herrn,
Der Knecht wär selber ein Ritter gern.

Er hat ihn erstochen im dunkeln Hain
Und den Leib versenket im tiefen Rhein.

Hat angelegt die Rüstung blank,
Auf des Herren Roß sich geschwungen frank.

Und als er sprengen will über die Brück,
Da stuzet das Roß und bäumt sich zurück.

Und als er die güldnen Sporen ihm gab,
Da schleudert's ihn wild in den Strom hinab.

Mit Arm, mit Fuß er rudert und ringt,
Der schwere Panzer ihn niederzwingt.

До найдавніших зразків тонічної версифікації належить «Епос про Гільгамеша» (існує український переклад, але не з аккадської мови, а з російського перекладу Дьяконова), сатурнійські вірші Еннія й Невія — римських поетів, котрі писали ще в ту добу, коли римська культура не потрапила була в орбіту грецької (звідки прийшла квантитативна метрика), а в Середні віки — англосаксонський «Беовульф» та скандинавські саги.

Перекладений на російську мову розміром оригіналу уривок «Бе-

овульфа» Борис Ярkho долучив до свого перекладу «Саги про Волсунгів». Прочитую кілька рядків.

... Испытанный в подвигах, помнивший песни,
Воин, что сотни старых сказов
В мыслях держал, затеял мудро
Складом искусным снова восславить
Бой Беовульфа и брани былые...

Тут у кожнім вірші чотири наголоси. Але «Беовульф» од виценаведеної балади Улянда відрізняється більшою свободою у розташуванні ненаголошених складів та алітерацією (пы-по-по-по-пе в першому вірші, со-ста-ска — в другому і т. д.).

Існують два антиномічні погляди на взаємозалежність доби й поезії. Перший погляд можна висловити так: поезія як сталість, невіддільна за законом часових змін, протистоїть непевній добі. (Звідси культ сонета у київських неоклясиків). Другий, протилежний погляд — це переконання, що поезія має віддзеркалювати змінність зовнішніх явищ не лише своїм змістом, а також і відповідною мінливістю форми. (Звідси — хаотичний, неупорядкований вірш та рубана проза в добу катаклізмів).

Але автор цієї праці дотримується ще іншого, третього, погляду на літературні явища. В обох попередніх випадках маємо справу зі свідомим або принаймні напівсвідомленим прагненням автора: відгородитися від дійсності, протиставити незмінне — змінному, або ж, навпаки, безпосередньо наслідувати калейдоскоп довірливих подій у такій самій рухливо-мінливій літературній формі. Та, на мою думку, вирішальним часто виявляється ще третій, підсвідомий фактор: вплив літературної моди або традиції.

Хоча окремі випадки тонічних віршів віддавна траплялися в українській поезії, напр., у Шевченка — «Якби мені, мамо, намісто...» (див. мою працю «Строфіка», стор. 314), але поширення тонічної системи припадає на двадцяті роки.

Про традицію тут говорити не доводиться, а щодо впливів, чи радше моди, то вони йшли безпосередньо від російської літератури. Застерігаюся, однак, що пряме наслідування билинного тонічного вірша в російській літературі обмежилося геніальною стилізацією Лермонтова «Пісня про купця Калашникова» і далі не пішло, (перед тим були й державинські й пушкінські стилізації, але невисокого рівня), а поети Срібного віку запозичили свій тонічний вірш не з північно-російського фолкльору, а з німецької поезії — зокрема з віршів Гайнріха Гайне.

Тому й не дивно, що тонічний принцип версифікації найменше відбився в творчості задивлених на Захід (тільки не на Гайне, а на греко-римську і французьку поезію!) неоклясиків; зокрема в Зерова жодних тонічних віршів не знайдемо.

Для того, щоб створити повне (чи більш-менш повне) враження про ритм тонічного вірша, доводиться наводити або невеличкі поезії, або чималі уривки. У попередніх розділах також було наведено цілі поезії, але робилося це головню з метою естетичною.

Я не провадив окремих підрахунків, але припускаю, що найчастіше в українській поезії вживаються тринаголошений та чотиринаголошений тонічні вірші. Ось приклад тринаголошеного:

ХТО МИ?

Оповиті нуждою і славою,
У ночі бездонній чаші
Золотими рибами плавають
Негаснутчі вікна наші.

Ми сонце стрічаєм працею
І працею проводжаєм,
І все таки наша нація
Лишається Южним краєм.

Хто ж ми? Живими поховані?
Блукаючи в хмарах руки?
Чи тільки нові Бетговени,
Що пишуть, не чуючи звуків?

Чи може аж з гір Патагонії
Сіяючою тінню
Написані нами симфонії
Вестимуть вперед покоління?!

(Леонід Полтава)

Зразком вільної сполуки три- й чотиринаголошеного тонічного вірша може служити початок поеми «Гуляй-Поле» Івана Багряного:

Лежить Гуляй-Поле в крові і в сльозах,
Потоптане, смертю розоране,
В бомбових кратерах і черепках,
В гільзах,
в ожугах,
в м'язах,
в трісках...
І навіть не крячуть ворони —

Жахаються круки, минають здаля, —
Шкіриться жаско, смердить земля.

Павзний вірш, що його звать також російським іменем «дольник» (від доля — частка) — це переходове явище між тонічною та силяботонічною системою.

Найчастіше це *ніби* тримірник (себто анапест, амфібрахій або дактиль) в котрійсь стопі якого пропущено один склад (т. зв. лейма). Напр.:

○ † ○ ○ † ○ ^ † ○

На початку цього розділу я згадав тонічні вірші, де кількість ненаголошених складів також береться в рахубу, бо ж коливання цих складів обмежене. Тут маємо два випадки: павзний вірш або павзник та так звана «суміш тримірників».

Почнімо з суміші тримірників. Наслідуючи англійську поезію, де ненаголошені склади перед першим наголосом вважаються анакрусисом, Лермонтов написав відому поезію «Руслака». Так звучить її початок у перекладі Миколи Терещенка:

Русалка у плесі пливла голубім,
Вся у місячнім сяйві яснім;
І старалась вона доплеснуть до зірок
Сріблопінної хвилі струмок.

І шумлива ріка коливала хмарки,
Що відбилися у водах ріки;
Співала русалка — і звук її слів
Долітав до крутих берегів.

Оскільки англійське сприймання цих віршів як дактилів з анакрусисом для росіян було цілком чуже, вони назвали це сумішню тримірників, бо ж видається, що перший і сьомий вірші тут — амфібрахій, а решта — анапест.

Та з якою б міркою ми не підходили до цих віршів — з англійською чи з російською — незаперечне одне: у вірші є певна, скажімо так, ділянка, де кількість ненаголошених складів неустійнена і може — в певних межах — мінятися. Отож, маємо крок від силяботонічної системи до чисто тонічної.

Щодо павзника, то це також тримірник (дактиль, анапест чи амфібрахій), у якому в другій або (частіше) третій стопі бракує одного ненаголошеного складу:

Гострі очі розкриті в морок,
Б'є годинник: чотири, п'ять . . .

Мое серце в гарячих зморах,
Я й сьогодні не можу спати.

Але завтра спокійно встану,
Так, як завжди, без жадних змін,
І в життя, як в безжурний танок,
Увійду до нічних годин.

Придушу свій невпинний спогад,
Буду радість давати й сміх;
Тільки тим дана перемога,
Хто й у болі сміється зміг!

(Олена Теліга)

Тут у всіх віршах пропущено по одному ненаголошеному складові: в передостанньому в другій стопі, у всіх інших — в останній. Цей пропуск витворює певну невеличку, але на чуїне вухо помітну павзу, яка зветься лейма і позначається знаком \wedge . (Докладно про це — в книзі Георгія Шенгелі — «Техника стиха»). Інший варіант павзника має не анапестичний, як у попередньому прикладі, а амфібрахічний початок:

Я ждав: промине тоска,
Ти крила душі розправиш,
І ніжна біла рука
Торкнулася білих клявіш.

Та тихий, тужливий спів
Пронісся в темній кімнаті,
І поки він вечорів,
Спинить його не могла ти.

І стала сама смутніш
Від тіней в твоїй оселі,
Здавалось, що ти стоїш
Одна у німій пустелі,

І бачиш, як день згаса,
І небо згасає сине.
І ніжна твоя краса
Навіки, навіки гине...

(Павло Филипович)

Нарешті, третій випадок павзного вірша — вірш із дактилоїдним початком:

... Місячне сяйво стріх...
Мріє на стріхах старих
Темнозелений мох.

«Вулиця» вже розійшлась,
Стежкою, вбитою в грязь,
Ми ідемо удвох . . .

(І. Качуровський)

Трапляється також павзник чотиристовповий або мішаний (у складених строфах):

КАРІ ОЧІ

Ти знову говориш мені про любов —
Мене заспокоюєш нащо ти?
Слова ті даремні, бо я вже либонь
Для тебе не можу покращати.

Нас, може, навіки з'єднала біда,
Думки вже і звички вивчені . . .
Я знаю: ти серце своє віддав
Стрункій, кароокій дівчині.

Із нею — вітчизна, черемухи цвіт
І молодість кленом заклечана.
Зі мною — прокляття безрадісних літ,
Зі мною — чужа Німеччина.

А туга за рідним не гасне, пече,
Пливе чужиною ворожою . . .
Нічим тих замріяних карих очей
Тобі замінити не зможу я.

Минулого, спогадів, час не затер —
І думаю я з досадою,
Що трохи ти любиш мене — за те,
Що трохи її нагадую.

(Ганна Черінь)

В українській поезії відомі також випадки фіксованої лейми, коли павза обов'язкова в кожному вірші й на певному, визначеному місці:

В моїм місті — врочисті дзвони,
перемоги грімкі акорди.
В моїм храмі — стрункі колони,
стрімких арок нап'яті хорди.

А над містом і храмом вітер.
Мчить він юний, звитяжний, ярий,
ніби тони могутніх цитер
хтось потужний шпурля за хмари.

Ти ж не зможеш, не зможеш бути
в тім високім, лункім соборі:
твому серцю в долинних пугах
не підністись суворо гóрі!

Угорі, на самотній чаті
хай твій друг сам один зістане:
там — уста лише ймуть мовчати
чи змовляти присяжне «Аmen».

(Леонід Мосендз)

Про тонічний характер Мосендзової поезії говорити вже не доводиться: це радше асинартетичний вірш, складений зі стіп різних метрів.

Трохи ближче до тонічної системи (але ще в межах силаботонічної системи) стоять вірші, в яких павза можлива, але не обов'язкова, лише на певному якомусь місці, наприклад, в останній стопі, як у наведених вище поезіях автора цієї праці та Ганни Черинь.

Якщо у тристоповому вірші коливання відбувається в двох місцях (як у прикладах з Олени Теліги та Филиповича), то вірш уже потрапляє в царину тонічної системи: тоніка переважає над силабікою.

Коли ж кількість ненаголошених може коливатися від нуля до двох перед першим наголосом, між першим і другим, між другим і третім і т. д., то це вже вірш безперечно тонічний.

У російському віршознавстві — оскільки для росіян тонічна система — явище органічне, а не принесене з-зовні — детально розроблено питання про перехід від силаботонічного ритму до сутотонічного. Найкраще це викладає Михайло Гаспаров у своїй розвідці «Русский народный стих в литературных имитациях» (наводжу відповідний абзац в українському перекладі):

«Ми виходили з уявлення про чотири щаблі переходу від силаботонічного вірша до сутотонічного: а) силаботонічний вірш: обсяг міжкіткових (ictus лат.: удар — І. К.) інтервалів постійний (у ямбі та хорей один склад, у трискладових розмірах — два склади); б) дольник: обсяг міжкіткових інтервалів коливається в діапазоні двох варіантів (один-два склади); в) тактовик: обсяг міжкіткових інтервалів коливається в діапазоні трьох варіантів (один-два-три склади); г) акцентний вірш: обсяг міжкіткових інтервалів коливається в діапазоні необмеженому і на слух не сприймається».

ІМІТАТИВНА СИСТЕМА

Імітативна система в метриці певною мірою нагадує історизм в європейській архітектурі минулого сторіччя: це свідоме відтворення стилю давноминулих епох. Тому, що в жодній із сучасних європейських мов (крім словацької) не існує такої просодії, яка могла б служити базою для квантитативного вірша, німецькі, а за ними російські й українські перекладачі античних поетів та імітатори греко-римської поезії заступили довгий склад наголошеним, а короткий ненаголошеним. Так виник зокрема дактилохореїчний гексаметр.

Український вчений початку XVII ст., Мелетій Смотрицький, автор відомої «Граматики» (1619), так само, як св. Августин у латинську поезію, а Кльопшток — у німецьку, спробував впровадити в українську поезію античні квантитативні розміри, заступаючи довгий вірш — наголошеним.

На жаль, цей геніяльний почин не знайшов послідовників — тож у XVIII в., напр., у «Саду поетичному» Митрофана Довгалевського, бачимо чітке розмежування латинських віршів, з одного боку, базованих на рахубі складів, польських і «слов'янських» (себто українських), з другого, а про українські «метричні» (а по суті — силяботонічні) вірші нема вже мови.

Тому що українська поезія не знає віршів, побудованих на принципі довготи й короткості складів, ми обмежимося тут одним-єдиним прикладом квантитативного вірша, з тим, щоб далі наводити зразки самих тільки віршів імітативної системи.

Як зразок *квантитативного гексаметру* подаю фрагмент Петрарчиної «Африки»:

«...»

Tu quoque finitimo semper quatiare tumultu,
si secum posthac, coniunx carissime, firmum
foedus habes: videas abeuntes funere natos
intempestivo, et foedatos cede nepotes
alterna. Veniens illa de gente cruentus
rusticus insultet generi per vulnera vestro,
et trahat ante rudem vinctos per moenia currum,
ornet et ex vobis proprios tua Roma triumphos!»
Dixerat: ac circum gemitum lacrimasque videres
astantesque fero attonitos intendere fini.
Illa manu pateramque tenens et lumina coelo
attollens: «Sol alme» inquit «superique, valete;
Massinissa, vale, nostri memor». Inde malignum

ceu sitiens haurit non mota fronte venenum,
tartareasque petit violentus spiritus umbras.

Те саме в моєму перекладі. Але гексаметр тут уже не *дактило-спондеїчний*, а *дактило-хореїчний*, і належить він не до квантитативної системи, лише до імітативної.

Ти ж, найдорожчий мій муже, якщо після смерти моєї
Далі триматимеш з Римом, хай тебе мучить неспокій,
Хай ти побачиш, як смерть незріла дітей твоїх візьме,
Як один одного будуть вбивати знеславлені внуки.
Хай жорстокий мужлан над племенем вашим глумиться,
Зв'язаних, містом волочить поперед возом дебелим,
Рим твій нехай перемоги свої оздоблює вами!»
Мовила так. І ти б наокола побачив ридання,
Сльози присутніх, прибитих скорим кінцем неблаганням.
Келих піднісни в руці, звела вона очі до неба:
«Сонце яснеє, — сказала, — і боги небесні, прощайте.
Й ти, Массініссо, прощай і мене не забудь». І отруту
Згубну, з обличчям спокійним, неначе тамуючи спрагу,
Випила. І відійшов її дух в Тартар, до тіней.

З українських поетів, наслідуючи німців і росіян, першим або одним із перших звернувся до дактило-хореїчного гексаметру у своїй «Жабомишодраківці» один із епігонів Котляревського — Костянтин Думитрашко. Так починається його бурлескна поема:

Перш ніж начну, попрошу лишень муз, панночок
геліконських,
Щоб, прилинувши до мене, навчили, як вірші складати —
Вірші, которі задумав співать про побоїще славне,
Лютую драку, діло страшне забіяки Арія.
От чим задумав я, добрії люди, вам уші подрати,
Як-то колись пани миші на жаб страшну рать піднімали,
Мовби дражнили лицарство тих гайдамаків-гігантів,
Що вспоминати любила бабуся. Нум же з начала!
Миш колись, давши от кішки драла, напиться схотіла,
І у калюжу свою устромила маленьку борідку,
Дуже бажавши хлиснути водиці, як ось і уздріла
Страшна еї жабалуха і так до неї промовляла:
«Хто ти, козаче, відкіль ти прибіг і якого ти роду?
Правду скажи мені всю і мене не мороч ти брехнею,
Бо як тебе розпізнаю, то буду просить до господи,
Дам тобі їсти і пити, іще й хороше походити.

На щастя, бурлескними поемами застосування гексаметру не обмежується: крім численних перекладів, зустрічається в укра-

їнській поезії й чиста лірика, передана в формі гексаметрів, як про це свідчить одна з кращих поезій Миколи Чернявського:

ПІСЛЯ БУРІ

Море ще довго не спало і тихо вночі хвилювалось,
З шумом ритмічно-журливим скаржачись скелям холодним.
Скелі мовчали уперто, бездумні, бездушні громади.
Що їм ті скарги журливі? Немає їм діла до того! . . .

Довго дививсь я на море — і плакав в журбі нерозважній
Над безталанням людини на лоні байдужім природи.
Глянув я вгору на зорі — і очі далекого неба
В душу мені подивились . . . І зір тихомрійне вітання
Ясно почув я у серці, мов струн спочутливих тремтіння . . .

Вічним спокоєм дихнуло на мене з далекого неба,
Ніби росою скропилось гаряче, намучене серце.
Стихло, мов зв'язане, горе, і сльози скотились останні,
Впали на землю холодну алмазами в срібнім промінні.
Море ж шуміло ритмічно, і скелі мовчали, як перше.

(Микола Чернявський)

Імітація віршів античної трагедії, де ритм кілька разів мінявся, і на зміну складеним строфам — у хорових частинах — приходив *ямбічний триметр* (або, інакше, *сенарій*), спричинилася до появи сенарія не лише в перекладах, а також і в оригінальних творах українського письменства — так само, до речі, як це було і з гексаметром. Вперше, скільки можу судити, застосував його в нас Іван Франко.

Володимир Свідзінський, працюючи над перекладами з грецької мови, імітував також і античний сенарій. Одна з писаних цим розміром мініатюр Свідзінського належить до перлин не лише української, а й світової лірики.

Холодна тиша. Місяцю надламаний,
Зо мною будь і освяти печаль мою.
Вона, як сніг на вітах, умиралася,
Вона, як сніг на вітах, і осиплеться.
Три радості у мене неодіймані:
Самотність, труд, мовчання. Туги злобної
Немає більше. Місяцю надламаний,
Я виноград відновлення у ніч несучу.
На мертвім полі стану помолитися
І будуть зорі біля мене падати.

(Володимир Свідзінський)

Кілька інших імітацій античного квантитативного вірша зустрічаємо в перекладах з грецьких та римських поетів:

Фалеків вірш:

Жиймо, Лесбіє, жиймо і любімось!
Поговори лихі дідів сердитих
Мідяком найщербатішим цінуймо.
Сонце зайде на ніч і зійде вранці,
А для нас, як померкне світло денне,
Ніч без краю спаде і сон довічний . . .

(Гай Валерій Катулл, переклад Миколи Зерова)

Галіямб. За браком українського прикладу, наводжу російський переклад з того ж таки Катулла:

По морям промчался Аттис на летучем, легком челне,
Поспешил проворным бегом в ту ли глушь фригийских лесов,
В те ли дебри роц дремучих, ко святым богини местам . . .

(Переклад А. Піотровського)

Дві стопи хорєя (трохея) або ямба формували, в розумінні греків і римлян, одну диподію. З трьох диподій складався типовий для трагедії ямбічний триметр (сенарій), а з чотирьох диподій хорєю — *хорєїчний тетраметр*, який відповідає нашому восьмистоповому хорєєві, а застосовувався цей розмір здебільшого в комедії.

Знай, тепер, чи вмру — до речі, почуваюся я зле, —
Чи одужаю, віднині — ти мій син, моє ж майно
Можеш ти своїм вважати. Довіряю я тобі
Теж дочку, найди їй мужа. Я б не міг його знайти,
Навіть видужавши зовсім: не підійде до смаку . . .

(Менандр, «Відлюдник», переклад А. Содомори)

Холіямб або *кульгавий ямб* вважався вигадкою поета Гіппонакта, а найбільшого поширення досягнув у елліністичну добу, в «міміямбах» (малих сатиричних сценках) Герода. Автор ніби почав правильним ямбом, а потім «спіткнувся»:

Лампріску, хай тобі в житті дадуть Мүзи
Зазнати радощів усіх, дері шкіру
Йому з плечей, та так дери, щоб аж звисла
Його душа проклята на губах в нього . . .

(Герод, переклад В. Маслюка)

В античній поезії існував цілий ряд інших розмірів, проте більшість із них вживалася несамотійно, лише в сполучі з ін-

шими, формуючи таким чином складені (гетерометричні) строфи: *елегійний дистих, алкеєву строфу, кілька строф асклепіядових, сафічну малу й велику, чотири відміни архілохових, гіпноактову строфу, кілька іонічних, ямбічних та піфіямбічних*. Деякі з них наведені в моїй праці «Строфіка», розділ «Строфи античної поезії», стор. 128-141.

Тут ми обмежимося прикладом елегійного дистиха, як строфи найбільш поширеної:

СИМВОЛ ВІРИ

Вірю в єдиного Бога: крім Бога, нічого немає,
Вірю, що є тільки дух, космос же прояв його.
І що свідомість моя єсть око єдиного Духа,
Котрим себе озира втілене в космос Буття.
Вірю, що світ матер'яльний не єсть абсолютна реальність,
Вірю, що час і простір теж абсолютні не більш.
Вічність не більша ніж мить, як і мить не коротша за вічність,
Точка й безмежність світів у Всединім — одно.
Вірю, що втілення духа, котре ми вбачаємо й чуєм,
Справді є зовсім не те, чим ми вбачаєм його.
Тілом і духом обмежені, що воно є, ми не знаєм,
Хоч до спізнання все більш розум наближує нас.
Вірю, що межі розсунуться сили людської істоти
І крізь завісу Буття зможемо ми зазирнуть.
(Володимир Самійленко)

Елегійний дистих складається з одного гексаметра й одного пентаметра. Пентаметр мав чотири повні дактилічні стопи плюс одну стопу спондея, що був розтягтий на дві половини, з яких одна долучалася до першого піввірша, а друга — до другого.

До імітативної системи слід зарахувати також спроби екві-ритмічного відтворення квантитативних та квантитативно-силябічних віршів ірано-арабської та індійської поезії, рівно ж у відповідних перекладах із цих мов, а також переклади з китайської та японської поезії, де не лише система версифікації, а й сам спосіб мислення цілковито відмінний од індоєвропейського.

На жаль, обсяг цієї праці (нагадую, що це тільки *нарис* компаративної метрики) не дозволяє мені докладніше зупинитися на цьому питанні, однак, деякі приклади читач знайде в заключному розділі, де мовиться про розміри світової поезії.

МІЖ ВІРШЕМ І ПРОЗОЮ

Як у рослинному й тваринному світі, так і в царині духових вартостей, кожна межа — умовна і штучна, бож вона розтинає певні переходові явища. Як не існує чіткої грані між силябічною та силяботонічною системою або між силяботонічною та чисто тонічною, так само кордон поміж віршем і прозою не завжди буває намацальним і виразно окресленим.

Почнімо з пізнього Середньовіччя. В гімнах Франческа Ассізького ритм то виникає, то уривається, міняється і знову повертається до вихідної точки. Сподіваюся, що мені вдалося схопити цю мінливість у своєму перекладі:

Всевишній, усемогутній і добрий Господи-Боже!
Твої є хвала і слава, і честь, і благословення.
Вони, усевишній, тобі лише притаманні,
А жодна людина назвати тебе недостойна.
Хвала тобі, мій Боже, від усього, що сотворив ти,
А особливо — від пана-брата сонця;
Воно — це день, і ним ти освітлюєш нас;
І красне воно й променисте у своєму великому сяйві —
Від тебе призначення має воно, усевишній . . .

(«Піснь Брата-Сонця»)

У XVII-XVIII сторіччях Україну, Білорусь та Московію (саме тоді вона змінила назву на — «Россія») заливала повінь *римованої прози*. Мистецька вартість тих творів ніяка або майже ніяка, мають вони значення лише як певний етап у розвиткові красного письменства.

Тамо, душе моя, постѣшайся Христа витати
И свѣт славы его ясно оглядати,
И в царствѣ его вѣчне з ним царствовать.
Тамо патріярси и пророци, апостолове,
яко небесні орлове,
тамо събрани,
И мученици святыи, свѣтоносним безъсмертієм одѣяны . . .

(Кирило Транквіліон Ставровецький)

В другій половині минулого сторіччя на Заході виникає, власне, відроджується *верлібр* — *свобідний вірш*, що його не слід плутати з *вільним віршем*. Вільний вірш — це суміш різностопових віршів одного якогось певного метра: ямба, хорей, дактиля тощо (див. розділ про силяботонічну систему версифікації). Верлібр або свободний вірш це невпорядкована суміш віршів різних

метрів абож взагалі амертичних відрізків (в крайніх виявах за ритм має правити те, що здається ритмом самому авторові). Щодо римування верлібру, то тут можливі три випадки:

- а) рими нема взагалі,
- б) рима обов'язкова,
- в) рима в'яже окремі вірші, а інші лишаються неримованими.

За зразок неримованого верлібру може правити «прозопоезія» Арно Гольца, який знайшов був на Україні свого послідовника в особі Михайла Ореста:

Світило дня зайшло — і перші
снуються присмерки.
.....
Чорні дерева
в найбільшій нерухомості, землі відомій,
на берегах різьбляться
на тлі небес іще не смерклих, — там де сонце
зайшло.

(Михайло Орест)

Римованим верлібром написані окремі розділи-фрагменти в епопеї «Попіл імперії» Юрія Клена (до речі, фрагменти, котрі мені особисто аж ніяк не видаються кращими місцями цього твору):

Іменем республіки	Нікому з старої гвардії
Треба карати,	В країні Леопардії
Заносити в рубрики.	Смертю Марата:
По страті страта —	Не знайшлася ніде
Державні свята.	Шарльотта Корде.
Та не прийшлося вмирати	

Нарешті, третій випадок, коли рима трапляється, але вона не обов'язкова:

Іду-поїду на бистрім коні
Крізь попіл ночі, крізь полум'я днів,
Тільки пісня бринить за сідлом,
А слідом —
Одинадцять друзів моїх,
Одинадцять місяців молодих.

Велика скеля стоїть.
Під скелею земля спить.
А в тій землі теремок,
Де ящірка проживає,
Що була колись князівною.

(Володимир Свідзінський, «Зрада»)

Щодо абсурдного за своїм змістом виразу «ритмічна проза» (з історії світової культури відомо, що художня проза постала, коли слово відсепарувалося від ритму), то його вживають звичайно в таких випадках:

для визначення віршів, записаних як проза від маргінесу до маргінесу — без поділу на віршові рядки (напр., порно-роман «Петербург» російського дуже відомого — і не менш бездарного — символіста Андрія Белого);

для прози, в якій віршовий ритм спорадично то наростає і стає цілком виразним, то знову зникає й губиться, як от у «Страшній помсті» Гоголя;

для прози, де певна симетрія у побудові коротких періодів дає підставу говорити про *ритм образів*. Тут найкращим прикладом може бути ось такий уривок зі «Слова о полку Ігоревім»:

Сѣдлай, брате, свои брѣзьи комони,
А мои ти готови,
осѣдлани у Курьска, напереди.
А мои ти куряни — свѣдоми кѣмети,
под трубами повити,
под шеломы възлелѣяни,
конецъ копія въскрѣмлени,
пути имь вѣдоми,
яругы имь знаеми,
луци у нихъ напряжени,
тули отворени,
сабли изъострени;
сами скачють, акы сѣрыи влѣци въ полѣ . . .

Та найчастіше, однак, цей псевдотермін — «ритмічна проза» — літературні публіцисти уживають без жодного обґрунтування, часом через бажання сказати комплімент авторові рецензованого твору, часом — через недвозначний намір показати свою ерудицію.

ПРО МЕТРИЧНУ ПЛЮРИВАЛЕНТНІСТЬ ТА ПОДІБНІСТЬ РОЗМІРІВ

Аргентинський шкільний підручник професора Роберто Ф. Джусті, визначає розмір «Пісні про мого Сіда» як іррегулярний, без постійної (точної) міри, де вірш має від 10 до 20 складів. Натомість Борис Ярхо, цей, за влучною характеристикою Ігоря Костецького, надзвичайний філолог, у своїх лекціях стверджує, що в «Пісні про мого Сіда» кількість складів взагалі не має значення і що вірш поеми має по 2 (іноді 3) наголоси в кожному піввірші.

Як бачимо, два літературознавці підходять до одного твору з різними мірами: перший — з силябічною (склад), другий — з тонічною (наголос) — і приходять до зовсім різних висновків. Рація, безумовно, по боці Б. Ярхо, хоч би вже тому, що в світовій поезії є чимало творів цього самого розміру. Але не розмір «Сіда» нас тепер цікавить. Ми навели цей випадок лише з метою показати, що той самий вірш можна міряти на підставі різних метричних принципів, подібно, як ту саму віддаль можна визначити, скажімо, аршинами й метрами.

Взявши окремих, ізольований вірш чи навіть групу віршів, ми далеко не завжди можемо устійнити, до якої системи версифікації належить той вірш (чи група віршів). Ми навіть іноді взагалі не можемо пізнати, чи це вірш чи проза.

Наприклад, такий рядок (з Жуковського):

Діти, вівсяний кисіль на столі: читайте молитву! —
легко прочитати як прозу. А між тим це (логаедичний) гексаметр.

Діти, вівсяний кисіль // на столі: \wedge читайте молитву! —

І навпаки: окремі речення прозових творів можна читати як вірші або й включати в текст віршового твору.

Для пересічного інтелегентного поляка баляда А. Міцкевича «Смерть полковника», безумовно, річ силябічна. Справді, кожен вірш має 9 складів до константи і 1 після неї (енеасилябік, за нашим рахунком). А поза тим «Смерть полковника», одна з небагатьох у поетичній спадщині Міцкевича речей, написана правильним силяботонічним віршем (трисоповий анапест):

W głuchoj puszczy, przed chatką leśnika,
Rota stralców stanęła zielona;
A u wrót stoi straż Pułkownika,
Tam w izdebce Pułkownik ich kona.

Тут ми маємо справу з метричною плюривалентністю, багатовимірністю вірша.

Приналежність вірша до певної системи версифікації залежить від того, як ми прочитаємо вірш. Для людини, що має силябічне ритмовідчуття — це вірш силябічний, при силяботонічному ритмовідчутті — вірш силяботонічний. (А якщо хтось взагалі не відчуває ритму слова — для того це проза). Інакше кажучи, вірш, як і багато літературних і позалітературних явищ, вміщається в ті рамки, в які ми його укладаємо.

Кожен вірш силяботонічної системи принципово може бути прочитаний і як силябічний і як тонічний. В простих метрах переважає силябізм, у тримірних — тоніка.

Іноді за ознаку, що улегшує нам зарахувати даний віршотвір до певної системи, може служити мова твору або ім'я автора. Проте більшість мов придатні до кількох систем, рівнож як чимало поетів користувалося кількома системами (Гете, Пушкін, Шевченко і т. д.)). Зрідка вірші різних систем повністю зупадають, себто мають позірно-тотожний розмір, незалежно від способу їх читання:

1) В шатах зелених
Вийшла дівчина . . .
(Максим Рильський)

2) Бо я далеко
Цю ніч мандрую.
Виглянь же, пташко . . .
(Тарас Шевченко)

3) Under der linden
An der heide,
Da unser zweier bette was . . .
(Walther von der Vogelweide)

В першій випадку — вірш силяботонічний, в другій — силябічний, і в третій — тонічний.

Юрій Клен в своїх «Терцинах» цитує «Божественну Комедію» Данте:

Слова над пеклом Дантовим згадай:
„Per me si va nella città dolente!“
«Сюди йдучи, в скорботу і відчай,
Надії мусиш знищити доценту».

Силябічний вірш вмістився в розмір силяботонічної поезії. Але вже наступний вірш тієї ж терцини

Per me si va nell'eterno dolore

в цей розмір не вміщається.

Проте подібні випадки, щоб їх зібрати і кваліфікувати, вимагають не скромного розділу, а окремої книги.

Тому ми обмежимося лише випадками метричної плюривалентності всередині найбільш поширеної у нас силяботонічної системи.

1) Візьмемо, напр., будь-яке односкладове слово. Який це розмір?:

┌

а) одностоповий хорей з чоловічим закінченням:

Плине синьою сагою

Ніч.

(Порфирій Горотак)

б) одностоповий дактиль з чоловічим закінченням:

Лучше же всех несравненный, единственный

Фет!

(Апухтін)

в) одностоповий пеон перший з чоловічим закінченням.

2) ┌ ∪

Це: а) одностоповий хорей, б) одностоповий дактиль з жіночим закінченням, в) одностоповий пеон перший з жіночим закінченням, г) незавершений анапест (ритмічна варіація):

Густосине воно,
Як осіння заобрійна смуга,
Це пахуче, отруйне вино —
Туга

(Олекса Стефанович)

3) ┌ ∪ ∪

Це: а) одностоповий дактиль, б) одностоповий хорей з дактилічним закінченням, в) одностоповий пеон перший з дактилічним закінченням.

4) ∪ ┌

Це: а) одностоповий ямб, б) амфібрахій з чоловічим закінченням, в) пеон другий з чоловічим закінченням.

5) ○ ┌ ○

Це: одностоповий амфібрахій, б) одностоповий ямб з жіночим закінченням, в) пеон другий з жіночим закінченням.

6) ○ ┌ ○ ○

Це: а) одностоповий пеон другий, б) одностоповий ямб з дактилічним закінченням, в) одностоповий амфібрахій з дактилічним закінченням.

Окрему групу створюють вірші, що їх багатовимірність залежить від ритмічних варіацій.

7) ○ ○ ┌

Це: а) одностоповий анапест, б) ритмічна варіація двостопового хорей, в) одностоповий пеон третій, г) одностоповий п'ятискладовик з чоловічим закінченням.

Анапест:

Ні блакиті, ні тиші немає вгорі,
Ні зорі.

(Сава Голованівський)

Хорей:

Линьте ж дні, котіться весни,
До мети.

(Максим Рильський)

8) ○ ○ ┌ ○

Це: а) пеон третій, б) одностоповий анапест з жіночим закінченням, в) двостоповий хорей (ритмічна варіація), г) одностоповий п'ятискладовик з жіночим закінченням.

9) ○ ○ ┌ ○ ○

Це: а) п'ятискладовик або «подвійний амфібрахій», б) анапест, в) хорей (ритмічна варіація), г) пеон третій.

Цікавий випадок маємо з однією ритмічною варіацією шестистопового ямба

○ ┌ ○ ┌ ○ ○ // ○ ┌ ○ ┌ ○ ┌

або 2, 4, — 8, 10, 12 — за цифровим означенням.

При постійному улегшенні третьої стопи (шостого складу) вірш перетворюється на п'ятистоповий ямб.

З розмірів складнішої будови згадаємо також розмір Орестового

На озері скрес лід...

Володимир Державин так висловлюється про цей розмір: «збагачення української метрики комбінацією ямба з іоніком аміноре (інакше кажучи, двостоповий амфібрахій з заміною ненаголошеного складу наголошеним)». Цей самий розмір можна визначити також як комбінацію амфібрахія з бакхієм, або як тристоповий амфібрахій з подвійною леймою.

Себто:

○ ⊥ ○ ○ ⊥ ∧ ∧ ⊥

Безліч випадків плюривалентности спостерігаємо при розпаді довгого вірша на ритмічні відрізки, що при певних умовах (постійна цезура, рима піввіршів і т. д.) стають окремими віршами. Так, у віршознавстві існує твердження, що тристоповий ямб історично постав у наслідок розпаду олександрійського вірша на два піввірші. І навпаки: поєднання двох гіперкаталектичних (нарощених) віршів тристопового ямба створило вірш т. зв. нової строфи «Нібелюнгів».

Теоретично кожен шестистоповий вірш можна розкласти:

$$6 = 3 + 3 = 4 + 2 = 2 + 2 + 2$$

і т. д.

Тут можливі і певні казуси. Валерій Брюсов написав поезію одностоповим ямбом:

И ночи
Короче,
И тени
Светлей...

Але при читанні ці чотири вірші зливаються в один і дають... чотиристоповий амфібрахій.

И ночи короче, и тени светлей...

Взагалі короткий віршовий рядок може бути частиною довгого вірша, так само, як довгий віршовий рядок може складатися з двох або й трьох коротких віршів.

Побіч питання плюривалентности слід поставити також питання подібности розмірів.

Існує ненаукова теорія, буцімто певному метрові притаманні певні властивості; таким чином розміри кожного метра мусіли б

мати між собою виразну подібність. Проте така подібність існує лише між деякими розмірами одного якогось метра. Так, наприклад, вельми часто поети збиваються з п'ятистопового ямбу на шестистоповий і навпаки:

Арійська хура розлетілась в тріски — 5 стіп
І горді власниці заповнених анкет — 6 стіп
Вищать з утіхи, п'ють склянками віскі, — 5 стіп
Справляючи із неграми бенкет. — 5 стіп.

(Ганна Черінь)

Як відомо, ці розміри плутав і такий майстер, як Лермонтов. Іноді в п'ятистоповому амфібрахії надibuємо чотиристоповий, в шестистоповому дактилі — п'ятистоповий і т. д.

Але в противагу спорідненню згаданих розмірів одного метра можна навести приклади цілковитої розбіжності інших розмірів. Безумовно, що ніхто й ніколи не плутав чотиристопового хорей з п'ятистоповим. Навіть складену строфу з чотири- і п'ятистопового хорей зустріли ми лише в трьох поезіях (на кількадесят тисяч досліджених). Не менша розбіжність існує між шестистоповим хореем з постійною цезурою і безцезурним, навіть не особливо пеонізованим, шестистоповим хореем.

Натомість подібність між розмірами різних метрів виринає, здавалося б, цілком несподівано.

Найбільш разюча подібність існує між тристоповим анапестом і п'ятистоповим хореем.

Хорей:

Завжди рани дістає колишне,
Як нове бере свої права.

Анапест:

Наша зустріч єдина була.
Ти пройшла, ти навіки пройшла...

(Обидва приклади з Рильського)

Завдяки обважнілості анапеста і улегшеності хорей ці розміри мають майже однакову кількість наголосів, крім того, вони мають однакову кількість складів, так що їхні окремі ритмічні варіації відрізняються між собою лише розташуванням одного наголоса.

Кількість наголосів, їх розташування, кількість складів, характер цезури і обумовлюють подібність розмірів різних метрів.

Близька спорідненість існує між чотиристоповим ямбом і тристоповим амфібрахієм. Відомий російський експериментатор в ділянці метрики Ігор Северянін написав колись ямбічну поезію з псевдо-амфібрахічним початком:

Встречаются, чтоб разлучаться,
Влюбляются, чтоб разлюбить.
Мне хочется расхохотаться.
И разрыдаться, и не жить.

Чотиристоповий амфібрахій (з постійною цезурою) має спільні риси з шестистоповим хореем (теж з постійною цезурою). Возьмімо ось такий фрагмент з «Катерини»:

Бач, на що здалися карі оченята:
Щоб під чужим небом сльози вилити!
Ото ж то дивіться та кайтесь, дівчата,
Щоб не довелося москала шукать.

При сямбітонічному вимірі перший вірш стає шестистоповим хореем, третій — чотиристоповим амфібрахієм. Під оглядом сямбізму шестистоповий хорей і чотиристоповий амфібрахій є лише ритмічними варіаціями того самого (сямбічного) розміру — звідси і їхня подібність.

Коли вже ми перейшли до сямбізму, то згадаємо подібність семистопового хореем і тринадцятискладового, з двома безконстантними цезурами і постійною жіночою клявзулею сямбічного вірша.

Хорей:

Блізка речкі Самацечкі камары таўкуцца,
І «таўкачыкі» спяваюць і у скокі тнуцца
(М. Богдановіч)

Сямбік:

Не спинала хуртовина пекельної кари:
Ляхи мерзли, а козаки грілись на пожарі.
(Т. Шевченко)

З п'ятистоповим ямбом близько споріднені деякі сямбічні розміри: декасямбіки й енеасямбіки. (Напр., енеасямбік Міцкевичового прологу до «Пана Тадея»).

Звичайно, ми не вичерпали і не могли вичерпати всіх випадків багатомірності й подібності розмірів. Ми тільки спробували дати певні напрямні, де шукати причин і чим пояснювати ці недосліджені дотепер цікаві явища.

НАЙВАЖЛИВІШІ РОЗМІРИ СВІТОВОЇ ПОЕЗІЇ

Культурній людині, як то кажуть, «випадає» знати, що таке сонет і октава, що таке хорей і ямб. Не зашкодить також знати — принаймні на ймення — головні розміри світової поезії. Тому я тут хочу дещо повторити, виділивши в окремий розділ, а дещо й додати до сказаного в попередніх розділах цієї книжки.

Для європейського культурного комплексу найстарший розмір це, безперечно, *гексаметр*, яким писано грецькі циклічні поеми, «Енеїду», «Метаморфози», «Фарсалії»...

Гексаметр квантитативної поезії складався — як каже сама назва — з шістьох дактилевих стіп, при чому остання стопа — всічена, а всі інші, крім передостанньої, можуть бути заступлені спондеєм:

— ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ ∪

Цезура в гексаметрі була рухома і припадала переважно на третю стопу.

Значно пізніше виник *пентаметр*, який — про що я вже згадував у розділі «Імітативна система» — самостійно не вживався, а лише в сполучі з гексаметром:

— ∪∪ — ∪∪ — // — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

Якщо ми звернемо очі до Сходу, то переконаємося, що кількість творів, писаних гексаметром, далеко поступається тим, де фігурує подвійний вірш (довгий, з двох нерівних частин), відомий під назвою *сльока*.

В індійській метриці вживалися дві системи версифікації: квантитативно-силябічна та квантитативна, але розміри й правила цієї квантитативної поезії були дуже відмінні, як від греко-латинської, так від ірано-арабської метрики.

В індійській теорії літератури поняття «строфа» відсутнє. Сполука рівних чи нерівних метричних одиниць, яка для нас є строфою, там зветься віршем.

Сльока — найпоширеніший з віршів (строф, розмірів...); нею писані колосальні твори епічної та дидактичної поезії: «Магабгарата», «Рамаїяна», «Дгаммапада»... Винахідником «сльоки» вважається Вальмікі, легендарний автор «Рамаїяни».

Це довгий вірш, що складається з двох нерівних половин:

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — — ∪ // ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪

У першому вірші чотири склади вільні, себто можуть бути, на вибір автора, довгими або коротким, далі йде короткий, два довгі і один вільний. Друга половина починається так само з чотирьох вільних, і після того приходять: короткий, довгий, знову короткий і на закінчення — вільний.

Відтворити цей розмір засобами нашої мови — неможливо. Павло Ріттер, перекладаючи індійську поезію, зберіг лише загальну кількість складів у піввіршах, які в його перекладі надруковані двома окремими віршовими рядками:

Місяць наче супроводив
Ханумана сяйвом світлим
І свіжив його приємно
Променем своїм холодним . . .

Так само не можна відтворити засобами українського (чи якогось іншого сучасного європейського) вірша клясичного розміру іранського епосу та арабської лірики. Мова йде про *мутакаріб*, що ним писано «Шах-Наме» Фірдоусі, «Бустан» Сааді, ліричні твори Абу-ль-Ала-аль-Мааррі. Мутакаріб відповідає чотиристоповому каталектичному бакхієві:

○ — — ○ — — ○ — — ○ —

Заступивши довгі склади наголошеними, а короткі — ненаголошеними, ми можемо, за зразком дактило-хореїчних гексаметрів, сконструювати такий, скажімо, вірш:

Страшні сили зла йдуть навстріч світлим дням —

але цей вірш звучатиме просто як переобтяжений позасхемними наголосами амфібрахій. Амфібрахієм його звичайно й перекладають. Наводжу приклади. Російський переклад Ц. Бану:

Царь видит: из плеч его змеи ползут,
Спасенья ища, заметался он тут;
Мечем, наконец, их решил отсечь,
Надеясь от тварей себя уберечь,
Но только срубил их испуганный шах, —
Вновь змеи, как ветви, растут на плечах . . .

Цей самий уривок Василь Мисик переклав звичайним ямбом:

Помітив шах — що за предивна річ! —
Дві гадини росте у нього з пліч.
Йому в очах від болю потемніло,
Вимахує мечем осатаніло,

Рубає — марно! Мов гілля товсте,
Знов гадина з плеча йому росте.

Інший уривок «Шах-Наме» — переклали Микола Ільницький та Ярема Полотнюк; вони, як і російська перекладачка, застосовують чотиристоповий амфібрахій:

З'явився в дворі проповідник Маздак,
Кмітливий, розумний, в розмові мастак . . .

У Франції в Середні Віки виник *десятискладовий вірш* із цезурою після четвертого складу; це розмір «Пісні про Ролянда» та інших творів французького епосу.

Пропоную вашій увазі першу тираду «Ролянда» у старофранцузькому оригіналі:

Carles li Reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne:
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaignet;
Murs ne citet n'i est remés à fraindre
Fors Sarraguçe, k'est en une muntaigne.
Li reis Marsilies la tient, ki Deu nen aimet;
Mahummet sert e Apollin reclaimet:
Ne s'poet garder que mals ne li ataignet.

Метрична структура поеми докладно з'ясована в розділі про силіябічну систему версифікації.

На російську мову розміром оригіналу цю поему переклав Борис Ярхо:

Карл, наш король, великий імператор,
Семь долгих лет провоевал в Испании.
Нагорный край вплоть до моря попрал он, —
Твердыни нет, чтоб перед ним не пала . . .

Переклад викликав гострий і безапеляційний осуд — головно тому, що суперечив висловленій Ломоносовим думці, ніби для російської мови силіябічний вірш не надається, бо мова ця не має сталих наголосів. Розміром оригіналу переклав я ті уривки з поеми, що їх читач знайде, крім цієї книжки, також у «Строфіці» та «Фоніці».

Василь Щурат добре передав зміст «Пісні про Ролянда», але декасиліябик у його перекладі заступлено звичайним п'ятистоповим ямбом, а замість асонансів у нього або білий вірш (як у нижченаведеному прикладі):

Великий Карл, володар наш славетний,
Сім повних літ в Еспанії провів,
До моря вкрай здобув гористу землю;
Нема вже замка, що не покоровся б . . .

або ж неримований вірш у безсистемній суміші з римованим:

Емір відважний був. Як Карла вдарив
Мечем об сталь дамаського шолома —
У прах розбив шолом на голові,
Аж меч сховавсь у кучерях густих
І шкуру з лоба на долоню здер;
Була на ньому гола кість тепер . . .

Щодо уривка, перекладеного Миколою Терещенком, то перекладач відступив як від форми, так і від змісту . . .

З пізнього італійського середньовіччя походить *італійський одинадцятискладовик* — розмір, як було вже сказано в іншому місці — «Божественної комедії», — «Канцоньєре» та тисяч сонетів:

Se ben pietosa madre l'unico figlio
perde taloro, e novo alto dolore
le preme il triste e sospiroso core,
spera conforto almen, spera consiglio.

(Tullia d'Aragona)

У Німеччині постав *кніттель чи кніттельферс* (Knittelvers): то-нічний розмір з чотирма наголосами. Ось кілька рядків Улянда в перекладі Михайла Ореста:

Добре науку Зігфрід спізнав:
В землю ковадло він загнав.
Бив він, по лісі котилась луна,
І куснями падала сталь міцна.
І з штаби останньої він зробив
Меч небувалий, диво з див . . .

Десятирац. Найпоширеніший розмір південно-слов'янської епіки. Це силябічний вірш з наголосом на дев'ятому складі і обов'язковим — як у італійців — жіночим (парокситонним) закінченням, без рими. Рахунок складів також італійський: до останнього наголосу плюс один.

Цим розміром написав Франко свою «Поему про білу сорочку» (про що ми вже згадували в іншому місці). Наводжу ще один величкий уривок:

Відмовляє черчик подорожній:
«Будь здоровий, пане мій ласкавий!
Я мандрую з далекого краю
До святого місця Палестини,
До Божого гробу на поклони».

Ритм першого, другого і четвертого віршів зупадає з п'ятистоповим хореем, третього вірша — з тристоповим анапестом, а останній вірш в силіяботонічні рамки не вкладається.

Дуже близький до цього розміру російський фолкльорний вірш, що має три наголоси, обмежене коливання ненаголошених і — на відміну від усїєї епічної поезії росіян — не пропарокситонне, а парокситонне закінчення. Зустрічається цей розмір лише в двох творах: «Вавило и скоморохи» та весільна пісня «Синица».

У писемній російській літературі десятирац знайдемо, скільки мені відомо, лише в Олександра Неймирока — який виріс у Югославії.

З прикрістю доводиться констатувати, що Максим Рильський, перекладаючи сербський епос, застосував не десятирац, а звичайний п'ятистоповий хорей.

Розмір еспанських романсів (романсовий вірш) не має окремої назви. Це силіябічний вірш, де останній фіксований наголос (константа) припадає на сьомий склад, після якого звичайно приходять іще один або два склади. Відомий від часів Середньовіччя, вживається досі в народній поезії еспаномовних народів, у новітній літературі найбільш відома писана цим розміром збірка «Циганський романсеро» Федеріко Гарсії Льорки:

Voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir. Voces antiguas que cercan, voz de clavel varonil. Les clavó sobre las botas mordiscos de jabalí. En la lucha daba saltos jabonados de delfín. Bañó con sangre enemiga	su corbata carmesí, pero eran cuatro puñales y tuvo que sucumbir. Cuando las estrellas clavan rejones al agua gris, cuando los eriales sueñan verónicas de alhelí, voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir.
---	--

(Див. також мою працю «Строфіка»)

Так само в «Строфіці» міститься матеріал про ще один розмір світової поезії, а саме про *олександрійський* вірш. Це довгий, дванадцятискладовий силіябічний вірш французької поезії; має він постійну цезуру, а серед ритмічних варіацій переважає (так само, як і в італійському одинадцятискладовому вірші) ямбічна

структура. Писано ним драми французького класицизму; у нас його перекладають звичайно шестистоповим ямбом. Ямбічну імітацію олександрійського вірша знайдемо в Миколи Зерова та в поетів його школи: зокрема у Богдана Кравцева, Михайла Ореста.

Обмежимося таким прикладом:

Сумний, боюся я, щоб літ моїх останок
Надщерблености дух не захопив у бран.
В минуле відійшов мій співолюбний ранок
І творчий полудень дознав суворих ран.

(Михайло Орест)

Чотиристоповий ямб. Цей розмір, що його з німецького ґрунту на російській пересадили Ломоносов, прищепився там і розвинувся настільки, що став на протязі другої половини XVIII віку та всього XIX-го панівним у російській поезії. Особливо полюбляв його Пушкін, у якого на цей розмір припадає більше, ніж половина всіх віршів. Цей культ чотиристопового ямбу не міг не відбитися і на українській поезії; початок його датується «Енеїдою» Котляревського, на нього поволи переходить і Шевченків октасіябик; у пізніх поемах («Неофіти» та «Марія») віршів такого зразка, як

З осоки коси, бо дівчата, —

що їх жодним робом не підігнати під селяботонічну систему, вже не зустрінемо.

З поем Івана Франка чотиристоповим ямбом писані «Панські жарти»:

Старий був, смирний піп у нас,
Іще з тих давніх, мало вчених,
У Луцьку чи в Холмі свячених,
Що то жили й робили враз
Із мужиком . . .

У нашу добу значення чотиристопового ямба виразно зменшилося: тепер він лише один з багатьох розмірів, якими користуються поети:

Мені приснилась шафа жовта,
В старенькім домі, де я ріс,
Далека й рідна, як любов та,
Що я крізь цілий світ проніс.

(Максим Рильський)

БІБЛІОГРАФІЯ

Українською мовою

- Волинський, П. К.: Основи теорії літератури, Київ 1962
- Гординський, Святослав: Український вірш, Мюнхен 1947 (циклостиль)
- Довгалевський, Митрофан: Поетика (Сад поетичний) Mytrophanes Dowhalewskj. Hortus Poeticus. (Переклад, примітки та словник імен і назв В. П. Маслюка), Київ 1973
- Домбровський, Володимир: Українська стилістика й ритміка, Перемишль 1923
- Качуровський, Ігор: Поліметрія та подібність розмірів («Пороги», Буенос-Айрес, березень-травень 1954)
- Качуровський, Ігор: Розміри силаботонічної системи («Пороги», Буенос-Айрес, березень-квітень 1952)
- Качуровський, Ігор: Строфіка, Мюнхен 1967
- Качуровський, Ігор: Фоніка, Мюнхен 1984
- Кошелівець, Іван: Нариси з теорії літератури. Вип. перший. Вірш, Мюнхен 1954
- Лесин, В. М., Пулинець, О. С.: Словник літературознавчих термінів. Вид. третє, Київ 1971
- Нитченко, Дмитро: Елементи теорії літератури і стилістики. Друге, доповнене видання, Мельборн 1979
- Сто поетів — сто пісень. Збірник давньої японської поезії — танки — укладений Садае Фужіварою. Переклад, вступ і примітки: Ігор Шанковський, Мюнхен 1966
- Хрестоматія давньої української літератури. Упор. О. І. Білецький, Київ 1967
- Чижевський, Дмитро: Історія української літератури, Нью-Йорк 1956
- Якубський, Б.: Наука віршування, Київ 1922

Російською мовою

- Беляев, В. Ф.: Основная терминология метрики и поэтики (додаток до кн. О. С. Ахманова: Словарь лингвистических терминов, Москва 1966)
- Брюсов, В. Я.: Опыты, Москва 1918 (передрук München 1969)
- Брюсов, Валерий: Основы стиховедения, Москва 1924 (передрук Letchworth 1971)
- Гаспаров, М. Л.: Очерк истории русского стиха, Москва 1984
- Гаспаров, М. Л.: Русский народный стих в литературных имитациях, Москва 1976
- Дьяконов, И. М.: Эпос о Гильгамеше (в кн. Эпос о Гильгамеше, Москва-Ленинград 1961)
- Жирмунский, В. М.: Введение в метрику, Ленинград 1925 (передрук München 1971)
- Жирмунский, В.: Рифма, ее история и теория, Петербург 1923 (передрук München 1970)
- Квятковский, А.: Поэтический словарь, Москва 1966

ПОКАЗНИК ІМЕН*

- Абу-ль-Ала-аль-Мааррі 107
 Августин Блаженний 25, 91
 Александров, Володимир 48
 Аліґ'єрі, Данте 66, 77, 100
 Антаров 31
 Антонич, Богдан-Ігор 69
 Апухтін, М. О. 101
 Аренс 49
 Афанасьєв-Чужбинський, Олександр 77
 Ахманова, О. С. 112
- Багряний, Іван 14, 15, 16, 86
 Бану, Цецілія 107
 Бест, Отто Ф. (Best, Otto F.) 113
 Бєлий, Андрій (Бугайов) 17, 98
 Бєляєв, В. Ф. 112
 Білецький, О. І. 112
 Білиловський, Кєсар 42
 Біянкї, Л. (Bianchi, L.) 113
 Благослав, Ян 67
 Блюаз Кампой, Паскваль (Bloise Camproy, P.) 113
 Богданович, Максим 11, 39, 46, 105
 Боровиковський, Левко 34
 Борхєс, Хорхе Люїс (Borges, Jorge Luis) 77
 Боян 83
 Бронєвський 27
 Брюсов, Валерій 17, 39, 103, 112
 Бунін, Іван 50
 Бурячок, Андрій 19
- Вальмікі 106
 Вальтер фон дер Фогельвайде (Walther von der Vogelweide) 100
 Величковський, Іоан 67
 Венгеров, Н. 113
 Верлен, Поль 46
 Вікунья Сіфуєнтєс, Хуліо (Vicuña Cifuentes, Julio) 113
 Волинський, П. К. 112
 Вороний-Антіох, Марко 42
 Вороний, Микола 29
- Гаєвський, Степан (єпископ Сільвестр) 18
 Гайне, Гайнріх 74, 85, 86
 Гаспаров Михайло 25, 90, 112
 Герод 94
 Гіппонакт 94
 Гоголь, Микола Васильович 98
 Голованівський, Сава 49, 50, 51, 53, 102
 Гольц, Арно (Holz, Arno) 97
 Гординський, Святослав 19, 47, 112
 Горотак, Порфирій 34, 101
 Горький, Максим 56, 83
 Грінченко, Борис 36
 Гурін, Іван 19
- Гарсія Льорка, Федеріко (García Lorca, Federico) 73, 110
 Георгє, Стефан 43
 Гете, Йоганн Вольфганг 100
 Гловінський, М. (Głowinski, M.) 113
 Гомєс Хайме, Альфредо (Gómez Jaime, A.) 79
 Гонґора (Luis de Góngora y Argote) 72, 79
 Гонсáлес Прада (González Prada, M.) 74
- Данмай, Леонід 38
 Данте — див. Аліґ'єрі
 д'Араґона, Туллія (d'Aragona, Tullia) 109
 Даріо, Рубєн (Darío, Rubén) 26, 49, 50, 53, 54, 62, 63, 74, 75
 Державин, Володимир 18, 19, 103
 Державин, Гаврило 28
 Джакомо да Лєнтїні (Giacomo da Lentini) 66, 77
 Джустї, Робєрто Ф. (Giusti, Roberto F.) 99
 Дїма 53
 Довгалєвський, Митрофан 91, 112
 Домбровський, Володимир 18, 112
 Драй-Хмара, Михайло 18

* Маловідомі імена, або такі, де фонетична кирилична транскрипція надто відрізняється від оригінальної, даємо також латинським шрифтом.

- Думитрашко, Костянтин 92
 Дьяконов, І. М. 84, 112
- Енній 84
 Енцо, король Сардинії (Re Enzo) 66, 77
 Еспронседа, Хосе де (Espronceda, José de) 71, 74, 79
- Жирмунський, Віктор 17, 65, 66, 112
 Жук, Михайло 81
 Жуковський, В. А. 99
 Журба Галина (Новинська) 14, 69
- Загул, Дмитро 18, 52, 56
 Зеров, Микола 11, 17, 18, 31, 32, 86, 94, 111
- Іванов, Микола 73
 Івашкевич, Й. 27, 56
 Іларіон, митрополит (Іван Огієнко) 19
 Ільницький, Микола 108
- Йованович-Змай, Йован 34
 Йогансен, Майк 18
- Кайзер, Вольфганг (Kaysler, Wolfgang) 113
 Каррера Андраде, Хорхе (Carrera Andrade, Jorge) 81
 Катулл, Гай Валерій 94
 Качуровський, Ігор (також: Хведосій Чичка) 11, 19, 31, 33, 34, 39, 40, 42, 45, 58, 61, 70, 76, 78, 81, 84, 89, 112
 Квятковський, А. А. 112
 Кічура, Мелетій 69
 Клен, Юрій (Освальд Бурггардт) 15, 28, 35, 52, 97, 100
 Кльоппшток (Klopstock, F. G.) 91
 Кобилянський, Володимир 43
 Коваль, Алла 19
 Козачинський 67, 69
 Колесса, Філарет 18
 Колтоновський, А. 45
 Кониський, Георгій 67, 69
 Конопницька, Марія 70
 Костенко, Ліна 36
 Костецький, Ігор 99
 Котляревський, Іван 26, 28, 74, 92, 111
 Коттмаєр, Елізабет 20
 Кошелівець, Ів. 19, 112
 Кравців, Богдан 111
- Куліш, Пантелеймон (або Панько) 44, 55, 69, 72, 76
 Курпіта, Теодор 33, 46
 Кюренберг (der von Kurenberg) 33
- Лапшина, Н. 113
 Лермонтов, М. Ю. 28, 36, 42, 85, 87, 104
 Лесин, В. 112
 Ломоносов, Михайло 26, 28, 64, 65, 66, 108, 111
 Лонгфелло, Генрі 36
 Льорка — див. Гарсія Льорка
 Лясаро Карререт, Фернандо (Lázaro Carreter, F.) 113
- Майфет, Григорій 18, 19
 Маслюк, Володимир 94, 112
 Мацинський, Іван 39
 Менандр 94
 Мисик, Василь 107
 Мигуса 83
 Міцкевич, Адам 80, 99, 105
 Мосендз, Леонід 90
 Мятлев, Іван 51
- Наварро Томас, Т. (Navarro Tomás, T.) 70, 79, 113
 Надсон, Семен 38
 Невій 84
 Недіані, П. (Nediani, P.) 113
 Неймирок, Олександр 110
 Нерво, Амадо (Nervo, Amado) 26, 29, 53, 76
 Некрашевич 68, 69
 Нижанківський, Богдан 39
 Нитченко, Дмитро (також: Чуб) 19, 62, 112
- Облігадо, Педро Мігель (Obligado, Pedro Miguel) 113
 Ожуеля, Калісто (Oyuela, Calixto) 113
 Окопень-Славінська, А. (Okopień-Sławinska, A.) 113
 Олександрів, Борис 11, 31, 32, 54
 Олесь, Олександр 41, 43
 Ольжич, Олег 37, 44, 48, 54, 59
 Опіц, Маргін (Opitz, Martin) 26
 Орест, Михайло 31, 33, 43, 48, 52, 56, 58, 59, 97, 109, 111
 Павличко, Дмитро 36
 Первомайський, Леонід 73
 Перес-і-Куріс (Pérez y Curis) 70, 113
 Петрарка, Франческо 66, 77, 91

- Петрушевич, М. 75
 Пінчевський, М. 33
 Піотровський, А. 94
 Плужник, Євген 15, 27, 30, 47
 Полотнюк, Ярема 108
 Полтава, Леонід 86
 Попович-Боярська, Климентія 81
 Пулинець, О. 112
 Пушкін, Олександр 28, 36, 100, 111
- Рильський, Максим 12, 15, 28, 29, 31,
 32, 35, 37, 38, 41, 46, 47, 51, 54, 80,
 100, 102, 110, 111
 Риндик, Степан 55
 Ріттер, Павло 107
 Романович, Ігор 113
 Руданський, Степан 58, 72
 Руденко, Микола 8, 35
 Рудницький, Михайло 18
- Сааді 107
 Садає Фужівара 112
 Самійленко, Володимир 27, 47, 95
 Санетомо, Мінамото 63
 Свідзінський, Володимир 12, 93, 97
 Северянин, Ігор 53, 105
 Ситник, Михайло 38
 Сиркин, А. Я. 113
 Сільва, Хосе Асунсіон (Silva, José
 Asunción) 26, 56, 58
 Славінський, Й. (Sławinski, J.) 113
 Славутич, Яр. 39, 48, 50
 Смотрицький, Мелетій 91
 Содомора, Андрій 94
 Соловей, Алесь 52
 Сологуб, Федір 45
 Сольдевілля, Ф. (Soldevilla, F.) 113
 Сосюра, Володимир 34, 40
 Софронів-Левицький, Василь 8
 Ставровецький, Кирило-Транквіліон
 96
 Стариков, А. А. 113
 Стасяк, Стефан 21
 Стеблін-Каменський, М. І. 113
 Стефанович, Олекса 49, 101
 Сторні, Альфонсіна (Storni, Alfon-
 sina) 72, 77
- Тарнавська, Марта 14
 Теліга, Олена 29, 38, 88, 99
- Терещенко, Микола 87, 109
 Тимофеев, Л. 113
 Тичина, Павло 13, 30
- Толстой, Олексій Константинович 50
 Томашевський, Б. В. 113
 Тредьяковський, Василь 36
 Тувін, Юліян 70, 80
 Тютчев, Федір 74
- Українка, Леся 13, 36, 41, 51, 69, 74
 Улагай, Ігор 60
 Улянд. Людвіг (Uhland, Ludwig) 83,
 85, 109
 Устиянович, Микола 76
- Фальківський, Дмитро 13, 15
 Федькович, Йосип Юрій 69
 Филипович, Павло 18, 41, 69, 88, 90
 Фірдоусі 107, 113
 Флемінг (Fleming, Paul) 26
 Франко, Іван 14, 36, 50, 52, 67, 69, 76,
 93, 109, 111
 Франческо д'Ассізі 96
- Хамраєв, Н. К. 113
 Холщевников, В. 113
- Чавчавадзе, А. 49
 Чапля (Чапленко), Василь 18
 Черінь, Ганна 89, 90, 104
 Черненко, Олександра 44
 Чернявський, Микола 93
 Чижевський, Дмитро 19, 112
 Чичка, Хведосій — див. Качуров-
 ський, І.
 Чуб, Дмитро — див. Нитченко, Дм.
 Чумак, Василь 41
 Чупринка, Грицько 40
- Шанковський, Ігор 63, 112
 Шашкевич, Маркіян 28
 Шевченко, Тарас Григорович 12, 14,
 28, 36, 62, 64, 67, 68, 69, 71, 74, 75,
 79, 81, 85, 100, 105, 111
 Шенгелі, Георгій 27, 88, 113
 Штокмар, Г. 113
 Шульговський, Н. Н. 17, 113
- Щурат, Василь 108
- Якопоне да Тоді (Jacopone da Todi)
 66
 Якубський, Борис 17, 18, 112
 Яновський, Юрій 13
 Ярошенко, Володимир 30
 Ярхо, Борис 12, 25, 82, 99, 108, 113

ZUSAMMENFASSENDE ERLAUTERUNG

Die Verslehre als ein Zweig der Literaturwissenschaft — und auch im Sinne des gleichnamigen Vorlesungskursus, der vom Verfasser des vorliegenden Bandes seit mehreren Jahren (mit Abänderungen, entsprechenden Ergänzungen, gegebenenfalls Kürzungen) an der Ukrainischen Freien Universität geboten wird — umfaßt drei Abschnitte: die Metrik (im engeren Sinne des Begriffs), die Phonik (Schall- oder Klanglehre) und die Strophenlehre. Bedingt durch verschiedene Umstände, sind die einschlägigen Werke Igor Kaczurowskyjs in umgekehrter Reihenfolge im Druck erschienen: zunächst die *Strofika* (Strophik — Instytut Literary, München 1967), sodann *Fonika* (Phonik — Ukrainische Freie Universität, München 1984) und schließlich der vorliegende Band *Narys komparatywnoji metryky* (Abriß der komparativen Metrik).

Als Grundlage zu diesem Werk dienten — wie auch im Falle der *Phonik* — die Vorlesungsunterlagen des Autors, wobei anzumerken ist, daß der Stoff seiner drei genannten Bücher (komparative Metrik, Phonik und Strophenlehre), die *Verslehre* also, ihrerseits nur einen Teil seiner Vorlesungen zur *Poetik* darstellt, die darüber hinaus die Themen „Grundbegriffe der Analyse sprachlicher Formen“ und „Aufbau und Gattungslehre“ umfassen.

Nach einer kurzen Übersicht der gebräuchlichen Terminologie und der bereits vorhandenen ukrainischen Literatur zur *Verslehre* verdeutlicht der Verfasser zunächst die Bestimmungen der wichtigsten Verssysteme und widmet sich sodann deren Analyse, wobei er sich auf eine eingehende Untersuchung derjenigen Systeme beschränkt, die in der ukrainischen Lyrik der Vergangenheit und der Gegenwart in Anwendung gebracht wurden. Diese sind (in der Reihenfolge der Häufigkeit ihres Auftretens in der ukrainischen Literatur): das *syllabotonische*, das *syllabische*, das *tonische* und das *imitative* System. Dagegen werden jene Systeme, die mit der ukrainischen Prosodik überhaupt nicht in Einklang zu bringen sind, wie das *quantitative* und das *quantitativ-syllabische*, nur in knapper, informativer Form dargestellt.

Der Autor schließt sein Werk mit der Aufzählung der meistverbreiteten und berühmt gewordenen Metren der Weltliteratur.