

ГОР КАЧУРОВСКИ

СТРООКА

ИНСТИТУТ ЛАТЕРАТУРА

ІГОР КАЧУРОВСЬКИЙ

СТРОФІКА

IGOR KACZUROWSKYJ

STROPHIKA

diasporiana.org.ua

Institut Literatury, München 1967

ІГОР КАЧУРОВСЬКИЙ

СТРОФІКА



Інститут Літератури ім. Михайла Ореста

1967

МЮНХЕН

*Пам'яті вчителя-друга
Бориса Ісаковича Ярхо*

Обкладинка Якова Гніздовського

ТЕХНІЧНІ ЗАУВАГИ

Традиційно метрику в широкому розумінні ділять на три окремі галузі: 1) власне-метрика, 2) фоніка і 3) строфіка. Отже, здавалось би, що перш ніж братись до строфіки, належало б випустити підручники чи монографії з питань власне-метрики та фоніки. Спочатку я і мав саме такий намір. Але зіткнувшись з неможливістю дістати потрібну літературу (як наукові дослідження, так і ілюстративний матеріал), мусів зупинитись на строфіці. Бож з трьох галузей метрики фоніка — найіндивідуальніша, а строфіка — найуніверсальніша. До того ж вона нібито найпростіша і нібито найменш дискусійна.

Свою «Строфіку» я поділив на чотири частини:

- 1) Загальна частина. Початкові відомості про строфу, її ознаки та особливості.
- 2) Найпростіші строфи. Розгорнений і деталізований показ найпростіших строф.
- 3) Канонізовані строфи.
- 4) Окремі питання строфіки.

Якщо перші дві частини містять підручковий матеріал (хоч і в них є деякі питання, які висвітлюються вперше), то частина третя й четверта — це вже цикл есеїв, що деякі з них можуть викликати гостру дискусію.

Автор «Строфіки» — прихильник порівняльно-статистичного методу в літературознавстві. Але від статистики в даній праці — з-за браку відповідних текстів — доводиться відмовитись. У пляні порівняльного віршознавства даються приклади з чужомовних літератур. В окремих випадках, з чисто технічних причин, доводилося давати чужомовні приклади, заступаючи ними відсутні українські. Найбільшою мірою це торкається прикладів із західноєвропейських і східних поетів: замість українських перекладів автор був змушений давати російські.

З огляду на відсутність належної бібліотеки доводилося окремі поезії чи їх фрагменти цитувати за ненауковими публікаціями або — ще гірше — брати просто з пам'яті. Тому не виключена можливість відхилень від автентичного тексту в якійсь частині наведених прикладів.

Можливо, читач матиме труднощі в зв'язку з тим, що нормально строфіці мусіли б передувати метрика (куди входить і вчення про системи версифікації) і фоніка. Авторів доводиться вживати деякі терміни або згадувати — як самозрозумілі — певні питання, які мусіли б бути відомі читачеві з попереднього викладу.

Це ті три недоліки публікації, що їх, за інших умов праці, можна було б легко оминати.

Позитивною стороною праці я вважаю те, що це перша в українській і одна з перших у світовій віршознавчій літературі загальна монографія про строфу, що в ній зібрано багатий ілюстративний матеріал, що в ній взагалі вперше ставляться певні проблеми і що український вірш у ній подано не ізольовано, а на тлі загальнолюдської поезії — як її невід'ємну і невідривну частину.

В основу визначення строфи покладено погляди Бориса Ісаковича Ярхо, висловлені ним у праці «Метрика Пушкіна».

Для схематичної передачі будови строфи Б. І. Ярхо користувався такою системою:

Рима чоловіча зображується латинською літерою, що не виходить за межі рядка: а, с, е і т. д.

Рима жіноча — латинською літерою, що підноситься над рядком: b, d, k.

Рима дактилічна — латинською літерою, що опускається нижче рядка: g, j.

Рима гіпердактилічна — латинською літерою, що видається обабіч рядка: f.

Клявзули неримовані позначаються відповідними літерами грецького алфавіту: α чоловіча, β жіноча, γ дактилічна.

В італійському літературознавстві, де дослідник має справу лише з однією категорією рими — римою жіночою, існує система для одночасного означення довготи віршів і порядку рим у строфі: довгі вірші передаються великими літерами (А, В, С...), а короткі малими (а, b, с...).

Українські літературознавці не користуються жодною системою: першу-ліпшу риму зображають першою-ліпшою літерою, відтворюючи таким чином лише порядок рим у строфі, а не їх характер. Маючи перед собою схему, скажімо, баба, ні за яку ціну не дізнаєшся, про котру саме з дев'яток можливих строф іде мова. Правда, проф. Д. Чижевський передає чоловічі рими великими літерами, а жіночі малими, в той час, як Б. Томашевський робить якраз навпаки, — але обидва вони не схоплюють різниці між римою і не-римою.

Я в своїй праці буду користуватися системою Б. І. Ярхо, а в тих випадках, де мені необхідна буде система італійська, обов'язково даватиму примітку, що в даному разі я передаю схему строфи за італійською системою.

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДОВІДНИК

Враховуючи, що різні автори часом надають тим самим поетикальним термінам відмінні значення, а також припускаючи, що якась — правдоподібно, незначна — кількість примірників «Строфіки» потрапить до рук читача, взагалі не обізнаного з віршознавством, я знайшов за потрібне подати короткий термінологічний довідник.

Рядок — задрукована або списана в одну лінію частина сторінки від поля до поля або (іноді в рукописах) від краю до краю. Наприклад:

«Находили жнива. В повітрі стояла біла мла від куряви й спеки. У вагоні під розпеченим залізним дахом не було чим дихати. Подорож оберталася на справжню муку. В прибиральні не було води і не було чим помитись. Майже всю дорогу Комаха спав». (В. Домонтович, «Доктор Серафікус»).

Тут чотири повні і два неповні рядки.

Вірш — елемент ритмічної мови в літературному творі. Наприклад:

Червоний ранок догорів,
А дня нема.
І над просторами полів
Од хмар нудьгу прийма
Земля німа.
(П. Филипович)

Тут п'ять віршів.

Як правило, вірш не заповнює сторінку від поля до поля, зупадаючи графічно з неповним типографським рядком.

Термін **віршовий рядок** я вживаю в тих випадках, коли вірш не зупадає з типографським рядком. Тут можливі два випадки:

А. В одному типографському рядку вміщується два вірші. Катрени Горотака

Серце жахом налилося
Вщертъ,
І блукає, як та осінь,
Смерть.
— Є тут Горотак? — питає
В мряк.
І луна відповідає:
— Так. —

проф. В. М. Державин в одній статті — для економії місця — процитував як двовірші:

Серце жахом налилося вщертъ,
І блукає, як та осінь, смерть.
— Є тут Горотак? — питає в мряк.
І луна відповідає: — Так.

Тут у кожному рядку дано два вірші.

Б. Типографський рядок є не повним віршем, лише його частиною:

А дівчина, як пружина,
Манить помахом руки...
Вечір мрійний,
вечір синій,
Вечір чортовий такий!..
(І. Вагрянй)

Третій вірш катрена розбито на два віршові рядки.

У живій щоденній мові дуже часто вірш називають рядком, а поезію віршем. («Була-м на діточому пописі: пупілки рецитували файні вершики». — З розмови). У своїй праці я буду користуватись цими термінами лише в їх чисто технічному значенні, хоч би це й суперечило звичаєво-розмовним нормам.

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. Силабічна, де за первісну ритмічну одиницю береться склад як такий.

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

4. Силабо-тонічна (за середніх віків — ритмічна), яка поєднує силабічний і тонічний принципи і базується на чергуванні складів наголошених і ненаголошених.

5. Верлібр або свобідний вірш, де за ритм служить те, що вважає ритмом сам автор. Оскільки ця система, за рідкими винятками, строфами не користується, я у своїй праці звертатись до неї не буду.

Застерігаю, що схема систем подана тут неповно й спрощено.

М е т р — міра. Термін цей вживається лише в квантитативній і силабо-тонічній системах, при чому має в них дещо відмінне значення.

У силабо-тонічній 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.

С т о п а — 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.

Далі йдуть стопи трискладові: з наголосом на першому складі — дактиль, на другому — амфібрахій, на третьому — анапест.

Ц е з у р а — павза, яка ділить вірш на рівні або нерівні частини. Наприклад:

І так прийшли ми || в дивне посілля,
Дивне посілля, || де жодного дому.
Ніде не видно || високих вікон,
А тільки віти || шумлять і віють.
Музика змовкла. || Завмерло світло.
Тебе піднесли, || тебе опустили,
І я цілував || твою тиху руку...

(В. Свідзінський)

У вірші може бути не одна, а дві цезури:

Цёплы вечар, || ціхі вецер, || свежы стог,
Улажылі спаць || мяне вы || на зямлі.
Не курьцца || светлы пыл || усцяж дарог,
Ў небе месяца || праглянуў || бледны рог,
Ў небе ціха зоркі расцвілі.

(М. Богданович)

Р о з м і р — «сума умов, при яких два вірші вважаються рівними» (дефініція Б. Ярхо).

Для тонічної системи розмір визначається кількістю наголосів та розташуванням цезури.

Для силабічної — 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 (піввіршами зводяться відрізки поділеного цезурою вірша).

Для силабо-тонічної — кількістю стіп певного метру, становищем 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 кожнім вірші — три, цезури немає, отже: тристопний безцезурний анапест.

К л я в з у л а або закінчення — частина вірша від останнього наголоса до кінця.

Клявзули бувають:

А. Односкладові або чоловічі:

Нерозвійно нагусла над мокрим вікном
 Осліплених днів каламуть.

(В. Свідзінський)

Наголос на останньому складі.

Б. Двоскладові або жіночі:

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

(П. Тичина)

Наголос на передостанньому складі.

В. Трискладові або дактилічні:

Сором хилітися,
 Долі корітися!

(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)

Типові для російського астрофічного фолкльорного епосу. У писемній російській літературі мають експериментальний характер (Брюсов, З. Гіппіус). В українській літературі є великою рідкістю. З європейських мов лише еспанська має декілька гіпердактилічних слів. Тому в цій праці при підрахунках варіантів строфи — стрóфи з гіпердактилічними клявзулами до уваги не братимуться.

Р и м а — кінцеве співзвуччя. Базується на гомоіотелевтоні — однаковості закінчень різних слів. Метрично рима, як і клявзула, буває чоловіча, жіноча, дактилічна і гіпердактилічна. Інші класифікації рими для строфіки значення не мають.

Також здається мені доцільним дати визначення деяких малознаних термінів, що не мають у тексті належного пояснення (оскільки вони безпосередньо не належать до строфіки) і тому можуть викликати в читача певного роду замішання — особливо, коли своїм звучанням вони наближаються до інших, знаних читачеві термінів.

Г а з а л ь — жанр арабської лірики, любовна поезія, прототип перської газелі.

Г р о б і я н і з м — у вузькому значенні риса літератури Німецького відродження, полягає у зверненні центру уваги письменника на все гидке й брутальне. Походить від персонажу іменем Гробіанус, що зустрічається в кількох авторів, почавши від Себастьяна Брандта.

Г р о б і я н у с — «брудний, нахабний, брутальний, лайливий, хвастун і скандаліст» (характеристика, що її дає Б. Ярхо).

В ширшому значенні — плекання в літературі притаманних Гробіанусові якостей. Децо від гробіанізму мала наша котляревщина. Типовими гробіаністами — як у творчості, так і в особистій поведінці — були російські футуристи:

Як осли на траві, я худоба . . .

ЧАСТИНА ПЕРША

Д і л о г — розмова двох осіб (не плутати з діялог!).

К і к л — ряд творів (одного або різних авторів), пов'язаних між собою, здебільшого — жанром, місцем дії та персонажами. Популярно — цикл.

ЗАГАЛЬНІ ВІДОМОСТІ

СТРОФА І ЇІ ОЗНАКИ

Перед нами поезія Максима Рильського:

Старі будинки ажурові,
І кожен камінь — вічний слід
Давно минулої любови,
Умерлих літ, безсмертних літ.
Кав'ярні й башти, сни з явою,
Рабле й Рембо, квітки й трава, —
І хтось усмішкою чудною
У невідоме зазива.
Фіялки, привиди Версалю,
І кармін губ, і п'яний шлюб,
І терпкощі чудного балю
Крізь яд скрипок і тугу труб.
Ти випив самогону з кварти
І біля діжки в бруді спиш,
А там десь голуби, мансарди,
Поети, сонце і Париж!

Читаючи поезію, ми зауважуємо, що мимо нашої волі робимо на кінці віршів павзи і що павзи ці неоднакові силою. Найслабше підкреслена закінченість першого й третього вірша, сильніше — другого, найсильніше — четвертого. Якщо силу павзи на кінці першого й третього вірша прийняти за 1, другого за 2 і четвертого за 3, то ми побачимо, що на протязі всієї поезії порядок цифр чотири рази повторюється;

1, 2, 1, 3 — 1, 2, 1, 3 — 1, 2, 1, 3 — 1, 2, 1, 3.

Порядком повторених цифр (як і симетрією ліній) ми для зору передаємо те, що для слуху є ритмом. Отже, вірш — який ми визнаємо елементом ритмічної мови в літературному творі — стає тут часткою більшої ритмічної одиниці, що називається **с т р о ф о ю**.

Необхідне застереження: як дальтонік не уявляє кольорів, як людина без музичного слуху не розуміє різниці між

звуками різної висоти, так і той, хто не має відчуття ритму слова, не може зрозуміти законів будови вірша. Зокрема не зрозуміє він, і що таке строфа.

Строфою називається закінчена у фонічному відношенні віршова сполука.

Строфа пізнається й виділяється за такими ознаками:

- 1) клявзула,
- 2) рима,
- 3) розмір,
- 4) синтаксична завершеність речевого періоду,
- 5) літературний канон (традиційно-умовна ознака).

Рідко коли котрась із цих ознак сама визначає межу строфи. Звичайно вони (ознаки) виступають у певних комбінаціях.

- 1) Самотня ознака строфи — клявзула:

І повірте: сто раз легше
Оспівати синь Бретані,
Ніж схопити кольорити
Одеситок і розмов,
Що трактують про кохання,
І — до речі! — про затоку,
Що над нею — трамонтана,
А під нею — скумбрія!

(О. Влизько)

Розмір скрізь однаковий, рим немає, перші три вірші мають клявзулу жіночу, четвертий — чоловічу, далі знову три жіночі і одна чоловіча. Отже, в наведеному фрагменті дві чотиривіршові строфи, що мають схему: $\beta\beta\beta\alpha$.

- 2) Самотня ознака строфи — рима:

Місяця срібний дзюб
Там, в долині, вгорі.
Місто — камінний куб,
Сум і сон — ліхтарі.

Зовсім звичайна річ,
І не помітив я —
Помандрувала ніч
В чорні, німі поля.

Зовсім звичайне все —
Стіл і папір, книжки.
Хвиля (чия?) несе
Тихі мої думки.

(П. Филипович)

Розмір віршів цього уривка не міняється (змінюються лише ритмічні варіації тринаголошеного дактилоїда), клявзула скрізь чоловіча, синтаксично вірші зв'язані попарно. Лише порядок рим робить ці строфи катренами.

- 3) Самотня ознака строфи — розмір:

Как похвалишь ты, Лидия,
Шею нежную, рук Телефа белый цвет,
Горе мне! Жгучей, едкою
Желчью печень моя вся переполнится.

И тогда не владею я
Ни умом, ни лицом: слезы украдкою
По щекам моим катятся,
Выдавая огонь, сердце сжигающий.

Я сгораю, когда тебе
Буйный хмель запял плечи прекрасные,
Или пламенный юноша
Зубом запечатлел след на губе твоей.

(Горацій, переклад А. Семенова-Тян-Шанського)

Рим немає, клявзули чоловічо-дактилічні (з вільним переходом одних у другі). Строфу визначає закономірність у чергуванні розмірів: перший і третій вірші — гліконеї, другий і четвертий — асклепїядові малі. Це т. зв. друга (за номенклатурою Шульговського) асклепїядова строфа. (Див. розділ «Строфи античного походження».)

4) Ознака строфи — її синтаксична закінченість:

Чує лицар серед бою,
Що смертельна рана в грудях,
Стиснув панцера міцніше,
Аби кров затамувати.

Бачить з вежі гарна дама,
Що поблід її коханий,
Що рукою стиснув груди, —
Посила до нього джуру:

— Пане лицарю, вас просять
Залишити бій кривавий
Хоч на ту малу часину,
Поки рану перев'яжуть.

— Є у нас м'які завої
І бальзам на рану гойний,
Там на вежі біла постіль
Вже давно для вас готова.

— Любий джуро! Щира дяка
Тій, що шле тебе до мене,
Але я прийти не можу
На запросини лагідні.

Якби я хоч на хвилину
Скинув цей залізний панцер,
Кров би ринулась потоком
І життя мое порвала б.

Бо й такі бувають рани,
Що нема на їх бальзаму,
Що нема на їх завоїв,
Окрім панцера твердого.

(Леся Українка)

Розмір на протязі поезії не міняється, рими немає, клявзули скрізь однакові — жіночі, і все таки поезія має чітко

строфічну будову завдяки тому, що кожен чотири вірші висловлюють окрему закінчену думку.

Розгляньмо тепер комбіновані ознаки.

1) Клявзула плюс синтаксис:

Кому не мріялось, що є незнана Муза —
Безжурна дівчина, привітна і струнка,
Яка в минулому з'являтися уміла
Поетам радості і вроди і любови,
І навіть дудочку приносила тоненьку
І нагавала їм пісні сама.

Усім здавалося, що втіху безтурботну
Вони знаходили, можливо — у гаю,
А може інколи над струменем прозорим,
Де сонце іскриться і де сміється місяць
І очерет без вітру шелестить.

Не вірте мрійникам, не слухайте померлих!
Борвієм, пристрасною і згагою степів,
Тугою темною і буйними дощами
Життя несеться над усіма нами
І вимагає ладу і пісень.

І прокидається мелодія щаслива
На дні тривожної і тоскної душі,
І сам здивуєшся, почувши власний витвір, —
І хтось впевнятиме, і ти йому повіриш,
Що це Незнана пестила тебе!

(П. Филипович)

2) Клявзула, рима, розмір, синтаксис:

Коли полинуть бригантини
На гребні піл,
Зрадливу дівчину покине
Моряк один.

Замає парус, крикне птиця,
Серед заграва...

Тоді сльозою осріблиться
 Її рукав.
 Є інший край, є інші трави,
 Є інший цвіт.
 Оддасть він їм свій кучерявий
 Ясний привіт.

І інша дівчина докине
 Йому розмай,
 Коли полинуть бригантини
 У новий край.

(М. Рильський)

3) Клявзула плюс розмір:

Мені снилось: я мельник в старому млині...
 Уночі затихають колеса.
 Я не сплю. Часом качка в повітрі дзвенить
 Чи кажан проти місяця грає.

У млині щось гризуть і смакують щурі,
 Під колесами падають краплі...
 Шука кинеться десь, і півсонний ситняг
 Заспокоїтись довго не може.

Десь підвода далека в полях гуркотить.
 Хто, куди та для чого прямує?
 Зірка пада ясна і дугу розкида
 На широкому темному небі.

І летить вся земля, як підвода в полях, —
 До мети, або, може, й без неї, —
 І далекі міста, і мій млин, і качки
 І щурі, і колеса, і люди.

(М. Рильський)

4) Рима плюс розмір плюс синтаксис:

Від святих островів
 В кришталевім прозорім човні

Його вітер привів
 Під стрімкі узбережжя земні.

Хай кризь далеч німу
 Він не знайде назад вороття —
 Забажалось йому
 Стать на берег земного життя.

Килим квітів стелить
 Там, де гостя виносить приплив.
 Він бо хвилі століть
 У дзвінкому човні переплив.

Темний натовп шумить;
 Невідома причулася річ;
 Він радіє щомить,
 Хоч не бачить знайомих облич.

А про те і не зна,
 Що стрічає рокований скін:
 Тільки вийде з човна —
 І обернеться в порох і тлін.
 (І. Качуровський)

5) Рима плюс клявзула плюс синтаксис:

Прозора осінь закрутила
 Покірно-п'яний листопад.
 Пройшла, листом прошелестіла
 І не оглянеться назад.

Лиш непомітно здригнуть плечі
 І нижче схилиться чоло...
 Тим часом лле навколо вечір
 Своє прозоро-сине скло.

Червона мідь квітчає віти...
 Осіннім думам в унісон
 Наздожене, прошепче вітер,
 Що все розвіється, як сон...

Що побудує грудень вежі,
І заспіва юга пісні
По тих стежках і дальніх межах,
Де ти ходила навесні.

(Є. Григорук)

Загалом, клявзула як єдина ознака строфи виступає в неримованих поезіях, синтаксис — у неримованих моно-клявзульних поезіях.

Іноді ознаки строфи не доповнюють одна одну, не гармоніюють між собою, а протириччють одна одній. Тоді при визначенні строфи перевагу дається сильнішим ознакам.

Так, в олександринах Миколи Зерова:

Як ніжна праосінь, ти йдеш моїми снами;
Мов китиці калин, рожевієш устами,
Очима темними, як вереснева ніч,
Округлістю тьмяних алябастрових пліч
Ти невідступно скрізь з моїми почуттями.
Проміння слів твоїх стоцвітними вогнями,
Стожарами мені горить у даліні.
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...

перший і другий вірші римуються з п'ятим і шостим. Але літературний канон (форма олександрини — див. далі) перемагає риму, і ми сприймаємо перші шість віршів поезії не як шестивіршову строфу, а як три двовіршові.

Цим почали ми наше знайомство з наукою про строфи — строфою.

Точніше: галузь віршознавства, яка вивчає строфи, провадить їх класифікацію, досліджує їх історію та зв'язок з іншими літературними явищами, називається строфікою.

Термін строфіка в супроводі пояснювального слова означає певну сукупність строф. Це можуть бути строфи тієї чи тієї епохи (антична строфіка), народу або нації (еспан-

ська строфіка), літературного угруповання, школи чи напрямку (строфіка символістів), одного якогось автора (строфіка Едгара По), книжки чи збірника (строфіка «Дикого хору») або навіть окремого твору (строфіка «Гайдамаків»).

Хоч практично, при науково-дослідчій праці, строфіка виявляється значно складнішою ділянкою, ніж метрика і фоніка, проте теоретично вона найменш дискусійна. Тим то в ділянці строфіки я не маю особливих розходжень з моїми попередниками (С. Гординський, І. Кошелівець), і мій дальший виклад я провадитиму здебільшого у пляні уточнення термінів, а також розробки та деталізації окремих питань.

Як було зазначено вище (див. «Технічні зауваги»), моя дефініція строфи базується на поглядах Б. Ярхо.

Ще перед Ярхо до подібного розуміння строфи наблизився був український дослідник Борис Якубський:

«... Кожні чотири рядки (найчастіша форма строфи) ми приймаємо слухом як щось об'єднане, закінчене. Часто тут також допомагає нам граматики: звичайно з строфою кінчається складне речення...» («Наука віршування»).

Але Якубський спинився на півдорозі. В іншому місці він повторює традиційне визначення строфи як «з'єднання кількох віршів, яке повторюється весь час на протязі поезії». Цей погляд заснований на етимології слова «строфа» у первісному значенні — зворот, поворот. Але й слово «вірш» значить достеменно те саме. Отже, йдучи за етимологією, ми мусіли б визнати тотожність понять «строфа» і «вірш». Хоч, як побачимо далі, провести чітку межу між цими двома явищами і не завжди буває можливо (випадок одновіршової поезії), проте все таки утотожнення цього роду править за явний абсурд.

Етимологія може служити лише як вихідний пункт для розуміння певного явища, але дефініція того явища повинна базуватись на фактичному стані речей.

До того ж, сама назва «строфа» — не первісна. У первісній назві («система») мови про повторюваність не було. (Далі про це в розділі, стосовному до античних строф.)

Митрополит Іларіон (д-р Іван Огієнко) у своїй праці про біблійну поезію зазначає:

«... строфіка в біблійній поезії не постійна, не стала, а має змінну побудову, не завжди однакою зо строфікою сучасною».

Але таку змінну побудову викриваємо при детальному дослідженні не тільки в біблійній поезії, а й у будь-якій іншій. Внутрішня рима, випадковий повтор однакових кінцевих рим у суміжних строфах або інтонаційний перехід, завдяки якому дві або три строфи ніби злютовуються в одну, зміна клявзули, розміру, порядку рим — ось ті явища, що з ними раз-у-раз зустрічається дослідник.

На закінчення цього розділу мусимо ще зазначити, що, як свідчить Г. Сивокінь у своїй праці «Давні українські поетики», у XVII-XVIII століттях строфа називалася у нас латинським терміном *reversio*.

А також, що на жаргоні східньоукраїнської півінтелігенції строфу звуть куплетом, а в Галичині кажуть на неї стрічка.

ПОЕЗІЇ СТРОФІЧНІ ТА АСТРОФІЧНІ

Далеко не всі поезії мають строфічну будову. В той час, як одні складаються з окремих ланок-строф, інші являють нерозривне ціле, де немає ні однакових, ні подібних, ні різних віршових груп (а якщо в цих поезіях і є якісь розриви, то це розриви між частинами або розділами).

Поезії, що їх не можна поділити на строфи, називаються а с т р о ф і ч н и м и .

Звичайно це бувають:

1) Поезії неримовані, писані одним розміром, при однакових клявзулах:

Плив Одісей вже сімнадцятий день по широкому морю,
А як настав вісімнадцятий день, то замріли тіняві
Гори землі феакійської, бо вже були недалеко,
Наче б то шкура широка, яка розп'ялась над морем.
Тою порою могучий труситель землі повертався
Од етіопів і взрів Одісея з далеких Солімських
Гір, і лиш тільки побачив, розсердивсь на нього ще гірше...
(«Одісея», переклад П. Ніщинського)

2) Неримовані поезії одного розміру, при вільному чергуванні різних клявзул:

... Стоїть в очах і досі: сірий тин,
Та клуня у зеленому очіпку,
Та золоті, рухливо непорушні
В вечірньому повітрі комарі,
Та сіроока Ганя... Не забудь
Засмалених, обвітрених пісень,
Скрипіння свіжоводої криниці,
І молодости, що як май майнула,
Перелетіла тінню од крила...

(М. Рильський)

3) Астрофічна вся так звана «модерна» поезія. Для неї характеристичні: відсутність рими, вільна зміна клявзул

та розмірів, а іноді й взагалі відсутність розміру. Одним з перших фундаторів цієї поезії був німецький поет Арно Гольц.

Прекрасна, зелена, м'яка трава.
Я в ній лежу.
Серед кульбаби.
Надо мною
тепле
прослалось небо;
розлога, трепетна білість;
тихо, нечутно вона закриває
очі мені.

(А. Гольц, переклав М. Орест)

4) Неримовані поезії з спорадичними римами, здебільшого ембріонального характеру: биліни.

Не по матушки было по Невы реки,
Тут плыли, выплывали два гнеды тура,
Кабы встречу им матушка родимая:
«Уж вы здравствуйте, туры, да дети малые!»
«Уж ты здравствуй, матушка родимая!
Кабы ты же турица златорогая!»
«Уж вы где же, туры, да были-спобыли?
Вы чего же же, туры, да много видели?»
«Уж мы были-то, матушка, во Шахове,
Уж мы были, восударына, во Ляхове,
Сорочинско славно поле поперек прошли,
А Куликово поле с угла на угол,
Стольне-Киев - де град из конца в конец...»

(Н. Ончуков, «Онежские былины»)

5) Вільна суміш віршів римованих і неримованих: думи.

Як із землі турецької
Да із віри бусурменської,
Із города із Озова
Не пили-тумани вставали:
Тікав повчок
Малий невеличок,

Тікало три братики рідненькі,
Три товариші сердешні.
Два кінних, третій піший-піхотинець.
За кінними біжить-підбігає,
Кров сліди заливає,
За стремена хватає,
Словами промовляє:
«Браття миле, браття любе!
Хоть один ви милосердіє майте,
Опрани кульбаки, добич із коней скидайте,
Мене, брата піхотинця, міждо коні беріте,
Хоч милію верст увезіте...»

(«Утеча братів з Озова»)

6) Поезії на одну риму:

Мусиш жити як естети
(боронь Боже, не аскети!),
знаць субрети і ведети,
та носить тип-топ штіблети,
цвікр, колеті і берети,
і лорнети та ланцети,
пістолети і стилети, —
взагалі ж усі предмети,
манікюри й туалети.
Мусиш вміти піруети,
вольти, браси і курбети...

(П. Горотак)

Але знаємо також і строфічні поезії на одну риму. В цьому випадку строфічність зумовлена синтаксичною закінченістю певних віршових груп.

Иные зависти полны и злого мне хотят
За то, что я пишу стихи, а в них родник услад.
Твердят: как это он речам дает столь нежный лад,
Что между нас ему никто не равен, не собрат.

У них рассудок омрачен и слеп духовный взгляд,
Они не ведают, отколь мой дух во мне зачат.

Я только глиняный сосуд, а в нем бесценный клад
От Бога вещью душой, как манна, восприят.

Кто посягнет на этот клад, как дерзкий супостат,
Тот против Бога восстает, пред Богом виноват;
А кто захочет мне внимать и вникнуть будет рад
Тому поведаю про то, как дух мой стал богат.

(Константин Єрзинкаці, переклад М. Лозинського)

7) Римована поезія, де рими утворюють безсистемне, нерозривне від початку до кінця твору плетиво.

Найдовша з таких поезій належить Пушкіну: «Лідії».
Невеличка є в Шевченка:

Поставлю хату і кімнату,
Садок-райочок насажу,
Посижу я і похожу
В свій маленький благодаті.
Та в однині-самотині
В садочку буду спочивати.
Присняться діточки мені,
Веселая присниться мати,
Давне-колишній та ясний
Присниться сон мені... і ти!
Ні, я не буду спочивати,
Бо й ти приснишся! У малий
Райочок мій зпід-тиха-тиха
Підкрадешся, наробиш лиха,
Запалиш рай мій самотний.

В еллінських і, пізніше, латинських авторів межі строфічної та астрофічної поезії були проведені зовсім виразно. Епічна поезія була тільки астрофічна: троянський і тебанський кикли, «Батрахоміомахія», «Енеїда», «Метаморфози» — усі ці твори не мали поділу на строфи.

Астрофічною була і драма — за винятком хорових частин.

Ліричні твори майже завжди були чітко строфічні. Але дійшли до нас деякі епіграми, писані гексаметром. Один з

найбільших ліриків античного світу, Гай Валерій Катулл, любив фалеків вірш, який не створює строфічних сполук:

Пиймо, Лесбіє, пиймо і любімось!
Поговори лихі дідків 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.
Так цілуй же мене сто раз і двісті,
Знову тисячу раз і знову сто раз —
Та й до тисячі знов і знов до сотні.

(Переклад М. Зерова)

У середні віки картина міняється: ряд творів германського епосу («Старша Едда», «Нібелюнги») — строфічний, натомість лірика деяких пізньолатинських поетів астрофічна.

У літературі нових часів астрофізм поволі усувається з епосу, дуже мало місця посідає він і в ліриці. Єдиним його притулком лишається драма. Але й драму опановує строфічність: згадаймо «Лісову пісню» Лесі Українки.

Усе таки білий астрофічний вірш тримає певні позиції в еспаномовній ліриці. Цим віршем написані непроминальні ліричні твори Джакомо Леопарді та Івана Буніна. Українська поезія може пишати астрофічними ліричними шедеврами Франка і Рильського.

Тому застановляйтесь над питанням, чи строфа надається для лірики, а астрофізм для епосу, чи, може, навпаки, здається мені просто недоречним.

Взагалі, строфічний твір можна уподібнити до ланцюга (де ланки — окремі строфи), астрофічний — до линви. Чи міряти ланцюгом, чи линвою — віддаль до тієї цілі, яку ставить мистець, завжди лишається однаковою.

ПОЕЗІЇ ОДНОСТРОФІЧНІ Й ПОЛІСТРОФІЧНІ

На відміну від тих авторів, які вважають строфою групу віршів, що незмінно повторюється на протязі якоїсь поезії, я, як було вже зазначено, приймаю за критерій строфічності фонічну закінченість певної віршополуки.

Перед нами поезія М. Ореста:

Надходить вечір. Сонце лле в гаї,
На луки і поля доспіле злото —
І в ньому танеш ти, моя скорбото,
Згортаючи літописи свої.

Можливо, завтра вже нові рядки
В сувої ждучі впишеш ти нещадно...
Але сьогодні час тече відрадно
І тріумфують оболоч полки.

Вони пливуть до сонця: на землі
Все радісне, все, що радіти може,
Свою короткочасність переможе
Лише в високих світлі і теплі.

Я знаю світу зрадну течію —
І я вітаю сонце непощербне...
О брате сонця, супокійний серпне,
Живи, рівняй і стверджуй путь мою!

Поезія має виразно строфічну будову: всі строфи однакові, з тим самим порядком рим abba і незмінним розміром.

Тепер порівняймо з нею іншу поезію того ж автора:

Клекоче в просторах вітрів сурма.
Грозяться хмари і дичіє далеч.
Яку ще пустку кличе криком галич:
В могилі вої, ратаїв нема.

Чи можна сказати, що це твір астрофічний, що це не строфа? Порівняймо наведену мініатюру з строфами поезії «Надходить вечір».

Мініатюра має той самий розмір і те саме чергування рим, що й строфи цієї поезії. Якщо погодитись, що ознакою строфи є її повторюваність, то це приводить до висновку, що в першому випадку («Надходить вечір») були строфи, а в другому (мініатюра) — не строфа. Виходить абсурд.

Для нас строфа лишається строфою і тоді, коли вона не повторюється більше в даній поезії, коли вся поезія складається з однієї строфи.

До однострофних поезій належать насамперед чотири-, п'яти- і шестивіршові мініатюри, а також деякі з канонізованих строф: сонет, рондо, тріолет та ін., так що однострофні поезії складають досить численну групу.

Звичайно, кількісно переважають поезії полістрофічні, себто поезії, що складаються з двох, трьох, чотирьох, десятих і т. д. — аж до безконечности — строф.

Не зашкодить тут звернути увагу на протиріччя в розумінні строфи, яке я знаходив у кількох авторів: відкидаючи поняття монострофічної, а навіть нерівнострофічної поезії, вони одночасно зараховують до строф і сонет, і деякі інші канонізовані поезії — монострофи.

Так, Б. Томашевський, який помічає строфи лише в рівнострофічних поезіях і вважає ознакою строфи її повторюваність, двічі протирічить сам собі. Перший раз, коли дві різні строфи Пушкіна називає однаковими (мовляв, різниця неістотна і її можна ігнорувати), і другий, коли зараховує до строф сонет, частини якого не повторюються. Він виправдовується тим, що сонет це повторення готового зразка. Але те саме можна сказати про всяку неоригінальну строфу, а не тільки про сонет.

ПОЕЗІЇ РІВНОСТРОФІЧНІ Й НЕРІВНОСТРОФІЧНІ

За традиційною шкільною поетикою, деякі автори уявляють строфічну поезію на зразок арифметичного числа: ділиться на якесь інше число — значить, твір строфічний, не ділиться — астрофічний.

При такому підході лишається цілковито поза увагою процес постання поезії. Чейже поезія строфічна не тому, що ділиться на певну кількість однакових віршових груп, а навпаки — вона виникає тому, що поет усвідомлює певну віршову сполуку як вищу ритмічну одиницю і повторює (або не повторює) її на протязі твору. (А сама віршова група, що повторюється, ще не завжди є строфою, наприклад, двовіршова група в еспанському романсі.)

При тому, оскільки абсолютної тотожності в природі взагалі не існує, для того, щоб вважати дві строфи однаковими, ми обов'язково мусимо ігнорувати якусь різницю. Найчастіше ігноруємо неоднаковість ритмічних варіацій.

Підкреслюю: якщо поет усвідомив собі якусь сполуку віршів як строфу, він не обов'язково має її повторювати. Так само, як у строфі можуть чергуватись у певному порядку (або й без нього — вільний вірш) вірші різних розмірів, так і в поетичному творі можуть уживатись поряд неоднакові строфи. Авторіві вільно обмежитись однією строфою, повторити її скількись разів або вдатись до іншої. У першому випадку маємо твір однострофічний, в другому — рівнострофічний, у третьому — нерівнострофічний.

Сучасна поезія переважно рівнострофічна: в певному літературному творі повторюються строфи однакової будови. Наприклад:

Небо осіннє, мов квітка, марніє,
Сохне стерня, затихають лани,
Птиці у вирій вертають, Маріє,
Вільним трикутником височини.

В хмарах росте і темніє фортеця,
Вітер спинає невпинний свій крок,
Вранці прокинешся — не засміється
Сонце — на сонці вже перший льодок.

От і тебе поневолять спочинок.
Де ті думки — золоті кораблі?
Серце твоє — мов маленький будинок
На неосяжній холодній землі.

(П. Филипович)

Схема строфи баба проходить від початку й до кінця поезії.

Ті автори, які розглядають строфу як «групу віршів, що повторюється на протязі якоїсь поезії», помічають строфу тільки рівнострофічних поезій.

З моєї точки зору строфа — фонічно закінчена віршополука — зовсім не обов'язково мусить бути однаковою на протязі всієї поезії. У ній (строфі) може мінятися порядок рим, кількість віршів і т. д. — але поезія, поза тим, зберігає чітко строфічну будову.

1) Міняється порядок рим:

Вже вересень в лункій блакиті тане,
Вже багряніє мантия садів,
А нам згадалися київські каштани,
Бездонне небо і Дніпровий спів.

Прозор. Акварелеві оболоні.
Сирена пароплаву із Черкас.
(У день такий я стрів навіки Вас.
І ось все ті ж і очі і долоні).

Таке своє, незнищено-родиме...
Розлука не згасила зір і слух.
Як і колись, великий Володимир
Благословляє древній виднокруг.

Ген на дзвіниці золотіє митра,
Спливає день, як миро на чолі.

Молитвою безбуряного вітру,
Любов'ю — сонцем грішної землі.

Стіна ж стоїть камінням нерушимим,
Роззоряне склепіння несучи.
На варті там крилаті серафими
Й Архистратиг, опертий

на мечі.

(Є. Маланюк)

Другий катрен виділяється своїми охопними римами від усіх інших, які мають рими перехресні.

2) Міняється кількість віршів у строфі:

Час, Господи! Дай літу одійти!
Клади на соняшний годинник тіні
І по долині вітер розпусти.

Звели плодам доспіти в яснім саді;
Дай їм ще два погожі дні і влий
Останній сік, солодкий і густий
У ягоди важкого винограду.

Безхатній нині — не віднайде хати,
Самотній нині — довго буде ним;
Не спати буде він, листи писати
І неспокійно по саду блукати,
Де листя мчить натовпом глухим.

(Р. М. Рільке, переклад М. Ореста)

3) Міняється розмір:

Упало світло ліхтарів
На день конаючий і тихий,
Та перед смертю він зустрів
Посмертні свічі — дивним сміхом.
І, мабуть, кожен з нас відчув
Той сміх як переможну силу,
Як перенесену свічу
За межі схилю.

І це тому я, мов у сні,
Пішла серединою вулиць
І очі зустрічні, ясні
Не глянули, а розчакнулись!
Та я минала всі вогні,
Мов світло не своєї брами,
Бо чула: ждане довгі дні
Вже йде з безсмертними дарами.

(Олена Теліга)

Загалом — поезія написана чотиристопним ямбом, лише останній вірш другого катрена — двостопним.

4) Міняється кількість віршів і розмір:

Сонце схилилось над кряжем —
Дивиться в сивий туман.
— Нумо, Івасю, наляжем!
— Нумо, Іван...

Човен. Як сковзалка, води.
Весла — блискучі мечі.
Шепіт осоками бродить,
В далях хтось пісно виводить
Та перепілка кричить.

Там, за тією сагою,
Там, де рокити старі, —
Сивий дідусь над кугою
Зніме з тичок ятері —
На ніч тихенько розставить...
Скриє тички в куширі...
І перехрестить осоки,
Щоб берегли до зорі.
Місяць і зорі високі,
Небо і води глибокі,
Зорі внизу і вгорі, —
Щоб берегли до зорі.

Сонце сховалось за кряжем,
Кануло в сивий туман.

— Нумо, Івасю, наляжем! —
Сонце сховалось за кряжем. —
— Нумо, Іван...

(І. Багрянний)

Перша строфа має чотири вірші, друга п'ять, третя дванадцять, остання — знову п'ять.

У першій і останній строфі заключні вірші на одну стопу коротші від решти.

5) Міняється порядок рим і розмір:

Поклін тобі, моя зів'яла квітко,
Моя розкішна невідступна мріє,
Останній сей поклін!
Хоч у життю стрічав тебе я рідко,
Та все ж мені той спогад серце гріє,
Хоч як болючий він.

Тим, що мене до себе не пустила,
В моїх грудях зглушила і вгасила
Любовний, дикий шал,
Тим ти в душі сумній і самотній
Навік вписала ясний і високий
Жіночий ідеал.

І нині хоч нас ділять доли й гори,
Коли на душу ляжуть злії змори,
Тебе шука душа,
І до твоєї груди припадає,
У стіп твоїх весь свій тягар скидає,
І голос твій весь плач її втиша.

А як коли у сні тебе побачу,
То, бачиться, всю злість і гіркість трачу
І викидаю, мов гадючий звій;
Весь день мов щось святе в душі лелію,
Хоч не любов, не віру, не надію,
А чистий, ясний образ твій.

(І. Франко)

МОЗАЇЧНА СТРОФІКА

Твори епічної поезії, за їхньою строфічною структурою, можна розбити на чотири групи.

1) Поема, в якій від початку до кінця витримана та сама строфічна (або астрофічна) будова.

До цієї групи належать «Іліяда», «Одіссея», «Нібелюнгі», «Лицар у тигровій шкурі», билини, «Божественна Комедія».

2) Байронічна поема і посталі від неї жанри.

В одностайну метро-строфічну тканину твору вкраплено чужородне тіло у вигляді закінченого ліричного твору, переважно пісні.

Це «Чайлд-Гаролд» («Пісня Чайлд-Гаролда») Байрона, «Цигани» (вставки: «Птичка божия не знаєт» і «Старый муж...»), та «Євгеній Онегін» (пісня дівчат, лист Тетяни) Пушкіна, «Демон» («На воздушном океане») Лермонтова.

3) «Бриласта» поема.

Якщо не помиляюсь, винахідником її слід вважати великого шведського поета Есайаса Тегнера.

Кожен розділ епічного твору має свій розмір і свою строфу, яка, на думку автора, найкраще відповідає змістові даного розділу. (Можливо, прообразом для Тегнера служили саги з притаманним для них чергуванням вірша й прози.)

Так написані «Фавст» Гете, «Пращури» Міцкевича, «Ізольда Білорука» Лесі Українки, «Попіл імперій» Юрія Клена.

4) Мозаїчна поема.

Іноді зміна строфи й розміру не зупадає з чергуванням розділів, а відбувається кілька разів на протязі того самого розділу або навіть сторінки.

Так писав Шевченко.

В його «Гайдамаках» вірші кількох розмірів (для кожного розміру характеристична «своя» строфа) і проза чергуються понад 70 раз.

Ліричні та ліро-епічні твори мозаїчної строфічної будови зустрічаються досить рідко.

У російській літературі мозаїчну строфіку — мабуть, не без впливу Шевченка — має «Іоанн Дамаскін» О. К. Толстого.

Різниця між нерівнострофічною та мозаїчною поезією полягає в тому, що нерівнострофічність постає наслідком відхилення окремих строф від первісного зразка, а мозаїчність — наслідком сполуки в одному творі окремих строф чи строфічних груп, які не мають у своїй будові нічого спільного.

Зразком поезії з мозаїчною строфікою може служити «Морська колискова» Лади Могилянської.

Люлі, лі-лю-лі,
Білі кораблі —
Щогли золоті,
Хлопці молоді,
Очі запальні,
Зоряні пісні,
Сині дні без меж,
Відблиски пожеж,
І нема землі —
Люлі, лі-лю-лі.

Люлі, лі-лю-лі,
Хмари чорні, злі,
Сині блискавки,
Накази різки,
Моря лють сліпа,
Дика боротьба,
Перемога хвиль.
І холодний біль.
І нема землі.
Люлі, лі-лю-лі.

— Дивні твої колискові пісні.
Хто ж так співа над колискою?
Наче смієшся, а сльози рясні
Линуть і линуть прозорою низкою...
З вітром гуляє скрипучий пісок,
Стали тумани мурами...
Спить у колисці твій білий синок,
Солодко спить перед бурями...

Люлі, лі-лю-лі,
Вмерли кораблі,
Дна пісок м'який,
Спати тут віки.
Трав підводних сон,
Голубий полон,
Вії золоті.
Чи й ти, молодий,
Дочекавсь землі?
Люлі, лі-лю-лі.

Море у сні, мов дитина тепер,
Добре сонце над обрієм...
Навіть здається у морі смерть
Доброю-доброю...

У сучасній російській поезії дрібно-мозаїчну будову має поезія Н. Моршена «Вечером 7-го ноября».

СТРОФИ ІЗОМЕТРИЧНІ І ГЕТЕРОМЕТРИЧНІ

Вірш античної поезії рідко складається із стоп одного метра, строфа ліричних творів рідко складається з однакових віршів.

У тому випадку, коли вірші, що komponують строфу, однакові, строфа називається ізометричною (наприклад, перша асклепіядова — див. далі), коли різні — гетерометричною (сапфічна, алкеєва, друга, третя, четверта асклепіядові).

У нашій поетиці збереглися — на лихо літературознавству! — терміни античної квантитативної метрики, при чому в ці терміни вкладено зовсім інший зміст. Нове вино влило в старі міхи. Витворилась плутанина, в якій борсається і не може виплутатись сучасне літературознавство.

Так, терміни ізо- і гетерометрична строфа застосовуються до силабічної поезії, де ніяких метрів нема, а є *medida* — розмір.

Вживаються вони і в поезії силабо-тонічній, при чому неясним залишається, чи йдеться про різнорозмірність, чи про різновимірність.

Б. І. Ярхо вживає термін «складна строфа», але словом «складна» не розкривається суть справи. Читач не знає, про яку складність іде мова: чи про комбінації розмірів або метрів, чи, може, рим або віршів. Адже існує термін «складна секстина» для тридцятишести- або дев'ятивіршової строфи, що являє складне плетиво віршів одного розміру. Літературознавці еспанського світу складною звуть строфу з різними римовими групами. А Тимофеев і Венгеров у своєму літературознавчому словнику, русифікуючи поетикальні терміни, перейменовують канонізовані строфи на «складні».

У цій своїй праці я, щоб не бути занадто революційним, зберігаю терміни «ізометричний» і «гетерометричний» як загальне, групове поняття. І вводжу натомість ряд інших, деталізуючих термінів.

1) Строфа однорозмірна:

Ви вже — дружина. Незабаром — мати.
Вже риса болю на крутім чолі.
Та не стомлюсь до віку пам'ятати
Блакитний день волинської землі,

Співучу Ікву в шумі водоспаду,
Пружавий мрамор ледь смаглявих тіл,
І Вас, пів-Артеміду, пів-наяду,
Що, пливучи, здіймає срібний пил.

(С. Маланюк)

Обидві строфи однорозмірні, бо всі вірші в них мають один, той самий розмір.

2) Строфа різнорозмірна:

О радосте, незглиблена безмірно,
Невисловленосте тремтінь.
Мелодією запахів вечірня
Спливає тінь.

(С. Гординський)

Перший і третій вірші цього катрена — п'ятистопний ямб, другий вірш — чотиристопний ямб, четвертий — дво-стопний. Різнорозмірність полягає у сполученні різних розмірів одного метру (в даному випадку — ямб).

3) Строфа різновимірна (себто строфа, скомпонована з віршів різних метрів):

Не нам, не нам, осміяним, сміятись,
Не нам, скаліченим, іти,
Нічим — піснями заливатись,
Сліпим — відшукувать світи.
Не нам ловить в небеснім морі

Зорі.

Не нам —
Орлам!

(О. Олесь)

Вірші перший, другий, третій, четвертий, п'ятий, шостий і восьмий ямбічні, шостий — одностопний хорей.

4) Строфа різносистемна:

Це строфа, що поєднує в собі вірші силабо-тонічні й тонічні, або силабічні й силабо-тонічні. (Сполучення силабічного вірша з тонічним не можливе — настільки вони ритмічно далекі один від одного.)

На Великдень діл і вись
Сонце злотом заливає,
На Великдень сонце грає —
Блисьь — блись!..

На свята усім святам,
На Яечко, на Червоне,
На дзвіницях усі дзвони —
Бам — бам!..

І так любо для діток
Позбігатися гуртками
І на сонці крашанками
Цок — цок!..

(О. Стефанович)

Три перші вірші в цих строфах — чотиристопний хорей, четвертий вірш кожної строфи — тонічний (з двох наголошених слів).

Гетерометрична строфа, яка, завдяки закономірному чергуванню віршів певного розміру, може бути поділена на однакові частини, називається симетричною.

Занімій,	Цвіт німий,
Зв'ялена рука —	Прозелень гірка.
	(Є. Маланюк)

При одноразовому або безсистемному вживанні віршів певного розміру виникає строфа асиметрична.

СТРОФИ МОНО-, БІ- І ТРИКЛЯВЗУЛЬНІ

Здавалося б, що в поезії народів, чия мова має сталий наголос на останньому або передостанньому складі, можливі лише моноклявзульні строфи: у французів строфи з чоловічими клявзулами, в італійців — з жіночими. Але це не зовсім так.

Старофранцузька мова не знала постійного наголосу на останньому складі, і в поезії, всупереч живій мові, довго зберігалася давня традиція. Вірші, крім чоловічого, мали також і жіночі закінчення — пізніше вони перетворилися на умовно-жіночі.

Італійська мова, в якій переважають слова з жіночим закінченням, має також певну кількість слів із закінченнями дактилічними та чоловічими. Хоч ці закінчення в італійській науці про вірш до уваги не беруться, але фактично ми стоїмо перед різноманітністю клявзул італійської строфіки.

Польська мова, з її нерухомим наголосом на передостанньому складі, має також слова односкладові, завдяки чому існують в ній строфи з двома клявзулами: жіночою та чоловічою.

Nie widzę Cię w łukach gotyku,
Ni w tęczy płonących świec,
Wiem jednak, że schodzisz z błękitu
Na ciszę miedz...

(Janusz Wedow)

Переважає в польській поезії строфа моноклявзульна, з жіночими закінченнями. Моноклявзульна-чоловіча зустрічається лише як виняток (у М. Конопницької, Ю. Тувіма).

В англійській поезії, завдяки величезній кількості слів односкладових, часті моноклявзульно-чоловічі строфи.

Серед німецької, еспанської, російської та української поезії строфи моно-, бі- і триклявзульні хоч і не однаково поширені, але однаково можливі.

Двоклявзульна строфа, де сполучені клявзула жіноча й чоловіча, зустрічається у нас найчастіше:

Місто спить. На покрівлі іржаві
Віє вітер туманом вгорі...
І, як в кожній культурній державі,
Де-не-де миготять ліхтарі.

(Є. Плужник)

Далі йдуть біклявзульні строфи з комбінаціями клявзул чоловічих і дактилічних та, вкінці, жіночих і дактилічних.

За непроглядною заслоною
Живуть такі, як я, —
А тут чужою, незнайомою
Сумує день і ніч
Сумна душа моя.

(Д. Загул)

Линуть,
Плинуть,
Хмарки літні,
Хмарки радісні, блакитні,
Розпливаючись в повітрі,
Наче фарби на палітрі,
Сяйвом-золотом оточені,
Линуть,
Плинуть,
Поки згинуть,
Позолочені.

(Г. Чупринка)

Моноклявзульна-чоловіча строфа:

Він вночі прилетить на шаленім коні
І в вікно він постука залізним мечем.
Ти останню казку докажеш мені
І заллешся плачем.

(Я. Савченко)

Так само, без жодної вимушености чи штучности, плине українська строфа з жіночими клявзулами:

Розкажи, розкажи мені, поле:
Чого рідко ростуть колосочки?
— Ой дощів мені б треба, дощів, а не поту,
Бо той піт прилипа до брудної сорочки,
Як плугатар кінчає роботу.

(П. Тичина)

Строфи з дактилічним закінченням — це переважно акаталектичний дактиль:

Вірю, мій Отче, в спокою державному
Мудро ти судиш і мудро розмірюєш:
У життєвому потоці безправному
Кожного нагло питаєш: «Чи віруєш?»

Вірую, Господи! Вірую! Вірую
Тілом усім, перейнятим уявою!
Кожен увійде, хто ляже офірою,
В царство пресвітлеє, золотоголавеє.

(Марко Вороний-Антіох)

(Традиція, що йде, очевидно, від лермонтівської «Молитви»)

Строфа триклявзульна не виходить у нашій поезії за межі експерименту:

Під водами теплими
В сонці і в комишах поміж стеблами
Розцвілися,
Розвилися
Ніжні квіти, пишні квіти, білі квіти водяні.

Огорнені тінями
Десять на темному дні з баговиннями
Повилися,
Поплелися
Білі квіти, дивні квіти в непрозорій глибині.

(Г. Чупринка)

Осінь така мила,
Осінь
Славна.
Осінь матері їсти несе.
Борщик у горщику,
Кашка у жменці.
Скибка у пазусі,
Грушки у фартушку.

(П. Тичина)

І хоч експеримент цей, безумовно, слід вважати вдалим, але він повисає в порожнечі, за ним нічого нема, його не підхоплюють і не затверджують. Так ніби прокладено нову дорогу, але по ній не ходять.

У російській поезії ще задовго до так званих «шукань у мистецтві» були загальновідомі триклявзульні строфи Л. Мея:

В венце и порфире, и в ризе виссонной,
Внезапно покинув чертог благовонный,
Где смирна курилась в кадилах невольников,
Где яства дымились пред сонмом состольников,
Где в винах сверкали рубин и янтарь,
Где струны псалтирные славили Бога,
На кровлю чертога
Взошел псалмопевец и царь.

СТРОФА З НЕДИФЕРЕНЦІЙОВАНОЮ КЛЯВЗУЛОЮ

Як серед живих організмів, поряд з високорозвиненими, існують далі нижчі, примітивніші, так і у світі естетичних вартостей, поруч з досконалішими, витонченими формами живуть простіші.

У строфіці до таких простіших форм зараховуємо строфу з недиференційованою клявзулою, себто строфу, для визначення якої якість клявзул під увагу не береться.

Строфа з недиференційованою клявзулою характеристична, між іншим, для еспанської чи, точніше, еспаномовної поезії. Навіть такий естет, як Рубен Даріо, згідно традиції, поєднує в тому самому віршованні строфи з різними закінченнями, бо ж для нього вони рівновартісні:

¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
tu india virgen y hermosa de sangre cálida,
la perla de tus sueños, es una histérica
de convulsivos nervios y frente pálida.

.....

Al ídolo de piedra reemplaza ahora
el ídolo de carne que se entroniza,
y cada día alumbra la blanca aurora
en los campos fraternos sangre y ceniza.

Власне, підручники поезики дозволяють недиференційовану клявзулу лише для коротких віршів, але поети ніколи цього правила не дотримувались. Ця особливість еспанської поезії тонко схоплена в одній з пародій Козьми Пруткава:

Дайте мне мантилью,
Дайте мне гитару,
Дайте Инезилью,
Кастаньетов пару!

.....

Но в такой позиции
Я боюсь, страх,
Чтобы инквизиции
Не донес монах.

Перший катрен має жіночі рими, другий — дактилічні й чоловічі, але для еспанця це не відіграє особливої ролі.

Недиференційованістю віршових закінчень відзначається також астрофічний билинний епос. З билинного (тонічного) вірша, правдоподібно, викристалізувався «сугубий амфібрахій», або — науково — пентон третій. В кожній стопі цього метру, яка звичайно дорівнює піввіршеві або цілому віршеві, третій склад має обов'язковий сильний наголос, а перший і п'ятий мають послаблені наголоси або не мають їх зовсім. Таким чином, дактилічні й чоловічі неповно-сильні клявзули вважаються рівновартісними.

Молодой жене
Ты скажи, друг мой,
Чтоб меня она
Не ждала домой.

.....

Передай словцо
Ей печальное
И отдай кольцо
Обручальное.

(І. Суріков)

У Шевченка двостопним пентоном третім написано усього п'ять віршів (поема «Царі»). Але коливання наголошеності клявзули не виходить за межі першого піввірша.

Як бачимо, перехід з дактилічної клявзули на чоловічу і навпаки відбувається досить легко. Ще непомітніш проходить зміна дактилічного закінчення на гіпердактилічне:

...но подкрались к душе сновидения,
усыпляли ее и твердили ей:
семь бильонов лет до рождения
мечевидною была лилией.

голубеющей тенью отбрасывались
лепестки над осокою,
и в звезду непостижно-высокую
корни всасывались...

(Арно Гольц, переклад С. Тартаковера)

Найрізкіш відчуваються перескоки з чоловічої клявзули на жіночу або з жіночої на чоловічу.

Строфи з недиференційованою клявзулою зустрічаються в Івана Франка — але тільки в поезіях сатиричного чи полемічного характеру, для яких естетичні вимоги свідомо знижені:

І стоїть той лютий пес
На «Голоднім домі» й доси,
Став на ковбицю ногами
І до сонця морду зносить.

І сидить в «Голоднім домі»
Ботокудська рада й доси,
Проти мрій, думок, теорій
Сміло голос свій підносить.

Але тихо ясным небом
Сонце радісно пливе, —
В ботокудським тихім краю
Плем'я родиться нове.

(«Ботокуди»)

Звичайно, подібні поезії можна просто зарахувати до нерівнострофічних. Але такий підхід мені здається дещо спрощеним.

У спірних випадках вирішальне слово мало б належати самому авторові: чи він навмисно конструював нерівнострофічну поезію, чи просто не відрізняв клявзул, вважаючи всі строфи свого віршетвору приблизно рівними.

У деяких авторів недиференційованість клявзул виступає як наслідок звичайного, нічим не вмотивованого недбальства. Зокрема, цим відзначається Ганна Черинь:

Розкрила книжку — де вже там читать!..
 В одне «люблю» всі літери сплелися.
 «Люблю, люблю!» — шумлять мені жита,
 «Скоріш, скоріш!» — в вікно шепоче листя.

Гілки спиняють поїзд... Далі, далі!
 Вже блиснуло здаля сузір'я міста,
 І вже, здається, бачу на вокзалі
 Знайому постать, дужу і плечисту.

У двадцятих роках в українських авторів більшовицького духу в моді були асонанси, консонанси й нерівноскладові рими. Вживані безсистемно, в довільному порядку, нерівноскладові рими витворювали особливу категорію строф з недиференційованою клявзулою:

Деруть скам'янілі пласти,
 Довбаються в грудях залізом —
 І зойкає велетень стиха
 В хутрі чорною кров'ю замизганім.

Та стискають напружено-вперто
 Гострі кайла неблаганними долонями.
 І здриганнями передсмертними
 Коливаються велетня скроні.

(І. Кулик)

Легко помітити, що автор, поборюючи «буржуазну естетику», свідомо відкинув диференціацію клявзул, а несвідомо викинув зі свого творива і саму літературну вартість.

АЛЬТЕРНАНС

На одному фрагменті з Рильського я хочу тепер показати, що таке альтернанс або правило чергування.

Яке прекрасне місто вранці,
 Коли ще діти білі сплять,
 Коли ще сон ставній киянці
 Свою дарує благодать,
 А гайворони на деревах
 Чорніють в одсвітах рожевих
 І кажуть кряканням своїм
 Про щось, важливе тільки їм!

Вже двірники метуть на бруку
 Пістряве сміття й жовтий пил...

Рими другої строфи повторюють порядок першої. Наведена строфа має схему:

babaddcc —

себто після жіночої рими йде чоловіча, потім знов жіноча й чоловіча. Новий римовий ряд починається жіночою римою — тому, що попередній скінчився чоловічою. І наступна, друга, строфа починається жіночою римою — тому, що першу закінчує чоловіча.

Це й є альтернанс або правило чергування: якщо два вірші, які стоять поруч, не римуються між собою, вони мусять мати різні закінчення. Якщо два вірші з однаковими закінченнями стоять поруч, вони мають римуватися.

Якщо два вірші, що римуються між собою, не стоять поруч, ними можуть бути охоплені вірші на одну тільки риму.

Явище альтернансу витворилося у французькій поезії і було закріплене в добу класицизму. З Франції альтернанс перейшов у російську поезію.

Ряд випадків запозичення французьких строф російськими поетами розглядає Б. Томашевський у своїй праці

«Строфика Пушкіна». З праці Томашевського можемо довідатись, що хоч російські поети вряди-годи і порушували це правило, але вони ж його розповсюдили на строфи й не французького походження. Так, Дельвіг увів правило чергування в октаву.

Альтернанс і строфа з недиференційованою клявзулою стоять на протилежних полюсах. Звичайно, правило чергування — тим більше в сучасній поезії — не обов'язкове. Керуючися цим правилом, М. Рильський ще раз засвідчив свою вірність клясичним традиціям.

РОЗРИВИ І ПЕРЕХВАТИ В СТРОФІ

Далеко не завжди кінець речення зупадає з кінцем вірша. В одних випадках речення переходить з вірша у вірш (енжамбеман), у других обривається в середині вірша. Детальний аналіз цих явищ належить до властивої метрики. Але подібно до того, як переходить речення з вірша в вірш, так само може воно переходити з строфи в строфу, бо ж фонічна закінченість віршової групи, що зветься строфою, передумовлюється багатьма чинниками, серед яких синтаксична структура не є головною і вирішальною. Наприклад:

У кипінь хвиль занурюючи носа,
Фелюка рветься з якоря. Пора! —
І раптом спів похмільного матроса
На сірій шкуні поруч; дівора,

Що, поспускавши з молу ноженята,
Бичків пантрує; місто і над ним
Зелені гори — все далі! Свята
Очам якого! Поривом одним

Відкрито вам, розважному й земному,
Усю блакить, всю безвість, всі вітри!
... І коштує це вам від сили три
Карбованці — рибалці мовчазному...

(Є. Плужник)

Це — строфічний перехват (енжамбеман). Поруч з цим явищем завжди існує інше, близьке йому й протилежне: розрив, коли строфа синтаксично розривається на дві чи три частини. Найчастіше це буває у віршованій драмі:

ПЕРЕЛЕСНИК:

Як ти обірвала річ мою сердито!
Ти хіба забула про минуле літо?

МАВКА:

Ох, торішнє літо так давно минуло!
Що тоді співало, те в зимі заснуло,
Я вже й не згадаю...

ПЕРЕЛЕСНИК:

А в дубовім гаю!

МАВКА:

Що ж? Я там шукала ягідок, грибків...

ПЕРЕЛЕСНИК:

А не приглядалась до моїх слідків?

МАВКА:

В гаю я зривала кучерики з хмелю...

ПЕРЕЛЕСНИК:

Щоб мені послати пишну постелю.

МАВКА:

Ні, щоб перевити се волосся чорне...

ПЕРЕЛЕСНИК:

Сподівалась: може, миленький пригорне?

МАВКА:

Ні, мене береза ніжно колихала!

ПЕРЕЛЕСНИК:

А проте, здається, ти когось кохала?

МАВКА:

Ха-ха-ха! Не знаю,
Попитай у гаю.
Я піду квітчати дрібним рястом коси.

ПЕРЕЛЕСНИК:

Ох, гляди! Ще змиють їх холодні роси!

МАВКА:

Вітрець повіє:
Сонечко пригріє,
То й роса спаде.

(Щезає в лісі)

ПЕРЕЛЕСНИК:

Постривай хвилину...
Я без тебе гину:
Де ти, де ти, де?
(Леся Українка)

Тут діалог Мавки й Перелесника розбиває навпіл кожен строфу. У трилогах і тетралогам строфа може бути розбита не на дві частини, а на декілька.

Часом строфорозрив іде вкупі з енжамбеманом і віршо-розривом:

Мишвою, тліном і сновійним чимось
Тхне в цих обдертих стінах... Час настав —
І от палац зруйновано. Учімось,
Як будувати!

Із вікна на став
Препишний вигляд... Сядь на підвіконні,
І уяви: тут виведуть нові,
Міцніші стіни, мабуть, що бетонні,
І доведеться кинути сові
Своє горище...

Буде чисто, світло...
На стінах спектри дорогих картин...
Важкі драпрі... І все, що вже набридло.
... Мишва і тлін...

(Є. Плужник)

ЧІТКО Й НЕЧІТКО ВИЯВЛЕНА СТРОФІЧНІСТЬ

У той час, як одні поезії мають виразно строфічну будову, яка впадає в очі з першого погляду, в інших поділ на строфи виступає ледве помітно, і межі строф слабо окреслені.

Візьмемо два приклади.

Перший:

Дванадцять літ кривавилась земля
І зціпеніла, ствердла на каміння.
І застелило спалені поля
Непокориме покоління.

До перс заляклих, просячи тепла,
Тулили марно немовлята лица.
Проте їм чорне лоно віддала
Доба жорстока, як вовчиця.

Тепер дощі холодні і вітри.
Кудлаті хмари, каламутні ріки.
Але ростуть у присмерку нори
Брати суворі і великі.

(О. Ольжич)

Строфічність цієї поезії виявлена з максимальною чіткістю:

- 1) Усі три строфи — катрени.
- 2) Кожен катрен має окрему думку і, у зв'язку з цим, закінчену синтаксичну будову.
- 3) Усі три катрени мають однаковий порядок рим: abab.
- 4) У всіх трьох катренах та сама метрична конструкція: три перші вірші — п'ятистопний ямб, останній — чотиристопний.

Другий:

Trzy razy księżyc odmienił się złoty,
Jak na tym piasku rozbiłem namioty.

Małeńkie dziecko karmiła mi żona —
Prócz tego dziecka, trzech synów, trzy córki,
Cała rodzina dzisiaj pogrzebiona,
Przybyła ze mną: Dziewięć dromaderów
Chodziło co dnia na piasku pagórki
Karmić się chwastem nadmorskich ajerów:

A w wieczór — wszystkie tu się kładły wiankiem,
Tu, gdzie się ogień już dawno nie pali.
Córki po wodę chodziły ze dzbankiem,
Synowie moi ogień rozkładali,

Żona z synaczkiem przy piersiach warzyła.
Wszystko to dzisiaj tam, gdzie ta mogiła

Promienistemu słońcu się odśmiewa —
Wszystko to leży pod copułą Szecha.

(Ю. Словацький)

Строфічність цієї поезії не виявлена виразно:

- 1) Усі вірші мають той самий розмір і однакові клявузи.
- 2) Строфи не рівні між собою: перша строфа має 2 вірші, друга — 6, третя — 4, четверта й п'ята — знову по 2.
- 3) Межі синтаксичних сполук не завжди зупадають з межами строф.

Найчіткіша строфічність характеристична для стансів, де сам жанр зумовлює, щоб кожна окрема строфа мала якусь закінчену думку. Найслабшу строфічність помічаємо переважно в епічних чи ліро-епічних поемах.

Нечітко виявлена строфічність характеристична для таких творів Шевченка, як «Неофіти», «Марія», а також і для чисто ліричних його поезій, писаних ямбом. Натомість твори, писані силабічними розмірами, мають виразну строфічність.

У деяких авторів, зокрема в Пушкіна, межа строфічності й астрофічності часом майже губиться. Грань між двома близькими явищами стає умовною, бож усякий кордон, коли його проводять, не йде в порожнечі, а розриває щось живе.

Останніми часами у віршознавчій літературі для строф з нечітко виявленою строфічністю почали вживати термін *строфоїд*.

РИМОВА ГРУПА В СТРОФІ

Хоч характер і порядок рим у строфотворчому процесі дуже важливий, але він не є єдиний і вирішальний. Тим то в нерозривній строфі може бути кілька окремих римових груп. Дуже поширений, наприклад, катрен, де рими зв'язані між собою попарно:

Халіф Абдельмалік святкує перемогу
У куфському замку. К кінцеві обіду
Від війська посла
Криваву голову в місі внесли.

«О царю», сказали, «твій ворог неситий
Давніший халіф наш Масаб уже вбитий.
Горда та буйна
Його голова — в цьому місі вона.»

І мовив халіф: «Отой замок відлюдний,
В котрім такий дар я отримав пречудний,
Віднині я вмить
Весь золотом кажу і шовком обить.»

Праворуч каліфа старенький Ібн-Румі
Сидів і понурив чоло у задумі.
«Старий, ти чого
Похнюпивсь? Не радий із щастя мого?»

«Хай буде звеличане ім'я Господнє!
Аллах тобі, пане, шле радість сьогодні, —
Та я нагадав,
Які вже я види в сім замку видав.

Літ тому з півсотні у стіп Обейдалли
Так само Гуссейнову голову клали
Від війська посла.
Що тут з боевища її принесли.

Літ десять минуло, і труп Обейдалли
 Так само в підніжжя Мохтару поклали
 Від війська посли,
 Що тут іще теплим його принесли.

Літ десять минуло, халіфа Мохтара
 Така ж з рук Масаба наскочила кара:
 Ось тутка посли
 Мохтарову голову в місі внесли.

І мовив Масаб: — Оце місце блаженне
 Мармуром блискучим хай буде вмоцнене! —
 І ось мов жива
 На сьому мрамурі його голова.»

Халіф Абдельмалік поблід, стрепенувся,
 А потім з тим словом до слуг обернувся:
 «Гей, хлопці, агов!
 Зруйнують цей замок до самих основ!»

(І. Франко)

Тут вирішальними чинниками виступають: метрична будова строфи — при чому ця будова повторюється на протязі всієї поезії — і її логічна закінченість.

Описуючи будову сонета, завжди називають катрени і терцети — як складові його частини, хоч насправді окремих катренів і терцетів у сонеті нема, а є лише одна чотирнадцятивіршова цілість.

У строфах складнішої будови іноді не тільки чергуються групи рим, а — з кожною новою групою — міняється розмір. У таких випадках можна говорити про комбіновану строфу.

Вважаю потрібним звернути увагу на відносність строфи: не маючи перед собою цілого твору, а знаючи лише кількавіршовий фрагмент з нього, ми не завжди можемо визначити строфічну будову твору. Наприклад:

Люди снили місцями веселих озер
 І спросоння мимрили: «Пробачте, сер».

Для нас це двовірш. А в дійсності — двовіршова група з дуже оригінальної п'ятивіршової строфи:

Люди снили місцями веселих озер
 І спросоння мимрили: — «Пробачте, сер».
 А матрос сміявся й плював за борт,
 І мріяв про черговий п'яний порт,
 Щоб випить з дівчатами, хай їм чорт.

(О. Влизько)

Кількість римових груп у строфі не може зростати в безмежжя. Інакше почуття єдності строфи втрачається.

Найбільша з відомих нам строф з різnorodними римовими групами належить Гаврилі Державіну. Не зашкодить її тут навести.

Алое облако сходит,
 Свет озлащающе весь.
 Оку и слуху низводит
 Блески и звуки небес.

Что за виденье,
 Чувств упоенье,
 Душу влечет?

Новый ли идет на землю то год?

Или то светлого вида
 Дух созерцательный мой
 Юного вновь Озирида
 Видит, как идет войной

В бой на геенну.
 Миром вселенну
 Всю победит,

Дней в ней златых сады насадит.

Вслед его музы
 Идут, поют,
 Вязь цветов, узы
 Легку кладут
 Цепь на народы,
 Царств на главы.
 Пней хороводы,

Кочки, совы
 Вкруг их толплятся
 Счастья в залог.
 Сонмом ложатся
 Подле у ног.

ЧАСТИНА ДРУГА

Ця строфа, з усіма змінами римових груп і розмірів, повторюється в одній з поезій Державіна кілька разів. (Майже такі завбільшки, але простіші будовою строфи має «Кулик» Словацького.)

Ми, виховані на катренах, едности цієї комбінованої строфи вже не відчуваємо, для нас це сполука кількох різних строф. Але, напевно, для тодішнього читача, що звик до строф-велетнів, едність подібних строф була самозрозумілою.

Таким чином, ми підійшли до питання відносности строф ще з іншого боку: визнаємо ми певну віршосполуку строфою чи не визнаємо, часом може залежати від нашого особистого ритмосприймання, від нашої підготовки та естетичного смаку, а також від мистецьких норм епохи, до якої ми належимо.

При певних умовах, однак, строфа може — і то лишачись приступною для нашого ритмосприймання — рости в безконечність. Для цього потрібно, щоб зміна розмірів та римових груп підлягала строгій системі. Так французька баллада має 28 або 35 віршів, складна секстина 36 або 39, вінок сонетів 210, а терцина взагалі необмежену кількість. Про всі ці строфи ми будемо говорити далі.

НАЙПРОСТІШІ СТРОФИ

МОНОСТИХ

Моностих, що вміщає в собі поняття вірша-строфи-поезії, буває подвійного походження:

1) або це фрагмент більшого твору — фрагмент, який має достатню незалежність і закінченість, щоб вважатись окремим твором;

2) або це твір, що й був написаний у формі лише одного вірша.

Як слово поза контекстом зберігає лише свій основний (словниковий) зміст, але втрачає нюанси і переносні значення, так окремий вірш поза поезією лишається віршем — хоч виявити його ритмічний рисунок стає не завжди можливим.

Для того, щоб цей, відірваний від рідного поетичного ґрунту вірш не асимілювався серед довкільної прози, ми мусимо при читанні — передати його ритм, при написанні — виділити як окремий рядок, підкреслити, набрати курсивом і т. п.

Такий вірш, якщо він влучний і сильний, починає жити власним життям. Іноді контекст, звідки походив вірш, взагалі губиться й забувається. Знаємо на прикладі багатьох літератур, що вірші відомих або й невідомих авторів стають «крилатими виразами», переходять у народну творчість і там зберігаються, часто без імени автора. Так було з багатьма віршами Вергілія й Горація. Так було з комедією Грибоедова «Горе от ума» — комедією, що мало не вся розійшлася на афоризми.

Моностих другої категорії був для античної поезії явищем нормальним.

В інші епохи він існував лише як виняток.

В епоху декадансу виникли спроби відродити цю форму. Так, свого часу в Росії прощуміла одновіршова поезія В. Брюсова:

О, закрой свои бледные ноги!

Ніхто з українських поетів до моностиха, здається, не звертався, але моностих у нашій поезії існує і навіть посідає в ній досить поважне місце.

Хіба вірш Франка

Дух, що тіло рве до бою, —

перестає бути віршем тому, що його наводять, вирвавши з контексту? Також є віршами такі вирази, як

Є каяття, та нема вороття.
Поки сонце зійде, роса очі виїсть.
Телят боїться, а воли краде...

Підтвердження моїх думок про моностих знайшов я в книзі Т. Наварро Томаса «Мистецтво вірша» (Мехіко, 1959):

«Хоч строфа у власному значенні вимагає двох чи більше віршів, в дійсності одновірш виступає в ролі строфи, коли служить формою для гасел, епіграфів, прислів'їв, заголовків і т. п.»

Наварро Томас наводить також кілька прикладів:

Нема зла, що б не вийшло на добре
та ін.

Проте в еспаномовній поезії є не тільки гасла й прислів'я в функції моностиха, а таки справжній моностих.

Наводжу, за «Антологією еротичної поезії» Сімона Латіно, моностих кубінського поета Гальо Ерреро:

!Todo el mundo en el límite de un cuerpo de mujer! —

вірш, що збігом обставин дивно перегукується з брюсовським...

В аргентинській поезії моностих існує як у творчості модерних поетів, так і в народній творчості (написи на візках

молочарів, зеленщиків, на тягарових автах і т. п.). Фольклорний моностих має або жартівливо-еротичний, —

Сідай, я поведжусь чемно! —

або філософсько-медитаційний —

Як нас міняє життя! —
характер.

*

З незалежних від автора обставин вихід «Строфіки» у світ затримався на кілька років. Тим часом у альманасі «Воздушные пути» (ч. III, 1963) з'явилася присвячена моностихам монографія російського поета і літературознавця В. Маркова.

Хоч моностих, з метою учуднення, автор заступає не надто вдалим терміном «однострок», але назагал монографія має багато дбайливо розробленого і цікаво поданого матеріалу.

Строфічна функція моностиха автора, очевидно, цікавила найменше, і тому про неї він згадує лише побіжно.

Також не визнає автор критерія закінченості, і тому його власні «одностроки», за одним винятком, це одновіршові фрагменти.

Згадані Марковим переклади Л. Мея («написи, епітафії, епіталами й уривки») це теж переважно фрагменти. На п'ятнадцять одновіршових фрагментів Мея безсумнівних моностихів нарахував я лише три: фрагменти 2, 12, 28.

Найцікавіша частина монографії — долучена до неї антологія моностихів. З цієї антології позичимо два приклади:

1) Моностих Авзонія в перекладі Брюсова:

Рим золотой, обитель богов, меж градами первый!

2) Анонім. Моностих, що надається до адекватного українського перекладу:

Діва вродила Дитя і Дівою все ж залишилась.

ДВОВІРШІ АБО ДИСТИХ

Іван Кошелівець, зупиняючись на двовірші, підкреслює його примітивність (виняток він робить лише для елегійного дистиха) і на доказ своїх слів наводить ранню поезію Лесі Українки:

Ні долі, ні волі у мене нема,
Зосталася тільки надія одна:
Надія вернутись ще раз на Вкраїну,
Поглянути ще раз на рідну країну...

На мою думку, це те саме, що, навівши гексаметри Р. Єндика, запевняти, ніби кожен, хто пише гексаметри — графоман. Адже може бути і якраз навпаки. Найпримітивнішим українським поетом є, поза всяким сумнівом, С. Руданський. Але єдиний віршотвір Руданського, в якому можна знайти бодай якусь поетичну вартість, це його двовірші:

Повій, вітре, на Вкраїну,
Де покинув я дівчину...

Звичайно, дистих більш обмежений у своїх можливостях, ніж інші строфи — як сполукою розмірів (розмір у двовіршовій строфі може змінитися тільки раз), так і порядком клявзул чи рим (всього можливо 12 різновидів строфи: 9 неримованих і 3 римованих), але все таки світова поезія з двовіршових строф має як невід'ємну вартість не тільки елегійний дистих, а й олександрини, а східня — слоку та бейт.

(Про елегійний дистих, олександрини, слоку й бейти буде мова далі, в окремих розділах.)

З усіх існуючих строф дистих постав, треба думати, найдавніше. Форму дистихів мають давньоєгипетські написи, як, наприклад, гімн Тутмесу, з Карнакського храму. Наводжу в дослівному російському перекладі початок гімну:

Приходишь ты ко мне и радуешься, видя красоту мою,
О сын мой, защитник мой, Менхепера, живущий вечно.

Связал я нубійцев десятками тысяч и тысячами
И северян сотнями тысяч пленными.

Приходят они с приношениями на спинах своих,
Сгибаясь перед величеством твоим по приказу моему:

Пришел я и даю тебе поразить великих Джаха,
Повергаю я их под ноги твои в странах их.

Пришел я и даю тебе поразить бедуинов,
И пленяешь ты азиатов Ретену.

.....

Пришел я и даю тебе поразить пределы всех земель,
И вся вселенная зажата в горсти твоей.

Дистихами писали великі поети Сходу — од Віязи й Вальмікі аж до Аветіка Ісаак'яна.

Дистихами написана незліченна кількість греко-римсько-елліністичних елегій і епіграм.

Дистихами писали найбільші поети німецького середньовіччя: Вольфрам фон Ешенбах, Гартман фон Ауе, Готфрід Страсбурзький.

В новіші часи дистих приваблював таких поетів, як Гете, А. Міцкевич, Джон Кітс, Поль Верлен та ін.

Ось уривок з священного арійського тексту — Зенд-Авести в перекладі А. Міцкевича:

W samym przepaści niezgłębionej środka,
W samym ciemności najgrubszym zarodku,
Osiadł Aryman, jak złodziej ukryty,
Gniewny, jak lew, jak wąż, jadowity.

(А. Міцкевич)

Ще ряд уривків:

Коштовний твір назавжди насолода.
Його зростання красовита врода

Не кане в небуття. Вона всякчас
Ясним диханням огріває нас.
Солодкий сон так володіє тілом.
І кожне завтра квітом обважнілим
Литвом вінків нас в'яже до землі...

(Дж. Кітс, переклад Яра Славутича)

Самотній парк опали сиві мли.
Дві постаті беззвучно там ішли.

М'які їх губи, очі їх мертвотні
І ледве чути їх слова безплотні.

В самотнім парку, в сивій тишині,
Два привиди минулі звали дні.

(Поль Верлен, переклад М. Ореста)

У російській поезії двовірші Лермонтова, Гумільова, Ахматової (щоб не рахувати інших) належать до кращого в їх творчості.

«На ріці вавилонській» (з циклу «На старі теми») це одна з найкращих речей у величезній Франкової спадщині:

На ріці вавилонській — і я там сидів,
На розбитий орган у розпуді глядів.

І ругався мені вавилонців собор:
«Заспівай нам щобудь! Про Сіон, про Табор!»

«Про Сіон? Про Табор? Їм вже чести нема.
На Таборі пустель! На Сіоні тюрма!»

«Лиш одну хіба пісню я знаю стару:
Я рабом народивсь та рабом і умру».

Найвищої сили вірш П. Куліша досягає саме в двовіршах (рідкий випадок неримованого моноклявзульного двовірша):

Народе мій, ясирнику татарський,
Невольнику турецький найдорожчий!

Народе мій, ехидний панський слуго
І польської герою темний слави!

Безумовно, якщо зупинитися на одному дистихові якогось певного розміру (як це робила свого часу німецька поезія) і дати йому перевагу чи обмежитись тільки ним, то він скоро набридне і буде сприйматись, як проза. Але зубожіння строфіки йде поруч з загальним зубожінням поезії, і кожна інша строфа, без кінця повторювана, остогидне так само, як і двовірш.

В українському фольклорі двовіршові строфічні конструкції часто мають гумористичне забарвлення:

Навгороді жита много,
Половина — зеленого.

Що в тім житі качки в'ються,
А за Галю хлопці б'ються.

Хоч і б'ються — нема за що:
І красива, та ледащо;

На припічку свині риють,
А собаки горшки миють,

Кури хату замітають,
Хлопці в вікна заглядають.

Поки діжу замісила,
Свиня двері прокусила;

Поки двері залатала,
Свиня тісто похвотала.

(З власних записів)

В писемній українській поезії двовірш був відомий найдавніше. Його вживали (і ним зловживали) наші поети минулих сторіч:

Богу даючому заздрость нѣчтоже успѣетъ,
А недаючому трудъ нѣкакоже поспѣетъ.

Буйство и заздрость невѣсть полезного почитати,
А невдячность слѣпоты и всякого неразумія мати.

И так и слѣпецъ солнца невидитъ,
А злый без срама доброе гидитъ.

Сия злость слѣпой заздности недовлѣетъ.
Потьма свѣтовидной правдѣ не одолѣетъ.

Богъ свѣтъ премудрости даруетъ,
Любящимъ его а лицемъ не бракуетъ.

(«Зерцало Богословій»)

Щоб показати той шлях, який пройшла за три сторіччя українська поезія, наводимо — як контраст до віршів «Зерцала» — дистихи М. Ореста «На соняшнім годиннику» (з циклу «Написи»):

Лічу я тільки соняшні години.
Коли ж негода тінь похмуру кине
На землю, замикаюсь я в собі
І жду: доконче в синьому гербі
Небес прихильних мій володар стане.
Наземний гостю! Дні твої — прочани —
Нехай всякчасно будуть в осяйній
Святині радості! Коли ж прибій
Бушуючих скорбот схилєє плечі,
Коли нема заклять, немає втечі,
Не мучся, друже, що не можеш ти
Скарб часу, даного тобі, спасти;
Вір: сонце невидиме, таємниче
Для вічних радостей колись покличе.

ТРИВІРШОВА СТРОФА АБО ТЕРЦЕТ

Хоч тривіршова строфа була відома вже в давньогрецькій ліриці, проте тривіршові строфи в нашій поезії належать до найменш поширених. Ці строфи типові лише для романського фолкльору: ріторнель в Італії, солеа в Іспанії, ле і віреле у Франції і т. д. Саме на базі тривіршових строф романського фолкльору розвинулися такі строфи, як терцина, рондо, рондель, тріолет, вілянеля. Про них ми говоритимемо далі, в розділі канонізованих строф. До канонізованих строф ввійшла також ріторнель, хоч значення її вельми обмежене. Та ще в Японії тривіршова строфа гайку на протязі століть всевладно панувала в поезії.

Іноді натрапляємо на тривірш також і в російському і в українському фолкльорі:

Добрий вечір тобі,
Зелена діброво!
Переночуй мене, молодого!

Мене, молодого,
Й коня вороного,
Й сіделечко спід злота самого!

Не переночую,
Бо славоньку чую
Та про твою голову буйную!

Тривіршові строфи часом бувають у суміші з іншими в нерівнострофічних поезіях, або вклинюються поміж дистихи.

1) У нерівнострофічній поезії:

Будь моя кохана!
З вечора і зрана
Самоцвітні шати
Буду приношати,

І віночок плести,
 І в таночок вести,
 І на крилах нести
 На моря багряні, де багате сонце
 Золото ховає в таємну глибіню.

(Леся Українка)

2) У дистихах:

«Я твоя. Що захочеш, зо мною чини,
 Лиш одну мою просьбу в тій хвилі сповни.

По саду тім, де в'ються доріжки круті,
 Півгодини мене повози на хребті».

Усміхнувся мудрець. Дивні примхи в дівчат.
 Та дарма! Обіцявсь, то вже годі бурчать.

І хламиду він зняв і рачкує піском.
 Його очі Аглая закрила платком,
 І сидить на хребті й поганяє прутком.

(І. Франко)

У чистому вигляді, себто без суміші з іншими строфами, тривірші є у Франка і в Шевченка.

З українських поезій, написаних тривіршами, я особисто найбільше люблю невеличкий твір О. Маковея:

Горить понад зорями місяць як жар,
 Летять полонинами тіні від хмар.
 Імлюю вкривається заспаний яр.

У сяєві ночі на кручі стрімкій
 Смерека лежить у могилі м'якій,
 Повалена громом на вічний спокій.

Посестри шумлять і поникла трава...
 На зломанім пні, мов сама нежива,
 Куняє у думках надута сова.

КАТРЕН АБО ЧОТИРИВІРШ

Поруч із двовіршовою, чотиривіршова строфа належить до найдревніших. Її знали в Китаї вже десь за тисячу років до Різдва Христового.

В сьомому віці до нашого літочислення виникає катрен у грецькій поезії (Сапфо, Алкей). На жаль, грецька лірика майже повністю була знищена релігійними фанатиками, книги самої Сапфо були спалені за неморальність, чудом збереглися лише окремі фрагменти, і тому судити, чи існував катрен до Сапфо і яке саме строфічне багатство являла її творчість, сьогодні ми не маємо ніякої змоги.

Людині, необізнаній з тонкощами строфіки, напевно, здається, що строфа з чотирьох віршів може бути лише одна: відповідно до числа віршів. Але строфотворчими ознаками є не тільки кількість віршів, а також характер і порядок рим чи — для неримованих віршів — характер і порядок клявзул.

Насамперед зупинімося на неримованих катренах.

У строфі біклявзульній при співвідношенні клявзул 2:2 можливі такі випадки:

1) абаб

Мені снилось: я мельник в старому млині.
 Уночі затихають колеса.
 Я не сплю. Часом качка в повітрі дзвенить
 І кажан проти місяця грає.

(М. Рильський)

2) баба

Дрімає дім старий. Кругом гаряче літо
 Стоїть, як озеро в блакитних берегах.
 Під призьбою лежить замислений собака
 І вухом одганяє мух надокучних.

(М. Рильський)

Всього до цієї групи належить 18 катренів.

Біклявзульна строфа при співвідношенні клявзул 1:3 дає 24 випадки, з яких один зустрічається досить часто:

βββα

Бачу — наді мною
Велетень водоріст,
Бачу — ходить рибка
В зелен-висоті.

(В. Свідзінський)

Моноклявзульна строфа має лише три випадки. Наводимо один приклад:

ββββ

У легендах стародавніх
Справедливості немає,
Все там річ іде про жертви
Та кривавії події.

(Леся Українка)

Натомість триклявзульна чотиривіршова строфа має аж тридцять випадків, що практичного застосування майже не мають.

Катрен з «сиротами» має 36 різновидів.

У фольклорі і його імітаціях поширена строфа, де не римованим лишається третій вірш:

bbβb

Прилетіла з лугу
Клята харалуга.
Пронизала дужі груди,
Положила друга.

(Яр Славутич)

Або те ж саме в чеській поезії:

Okolo hřbitova
Cesta úvozová
Šla tudy, plakala
Mladá, hezká vdova.

(К. Я. Ербен)

З п'ятдесят чотирьох випадків катрена з неспарованими римами поети користуються лише деякими:

1) βαβα

Трістан блукав по лісі,
Ловив зелений шум.
Хотів йому віддати
Своє кохання й сум.

(Леся Українка)

2) abab

Ти пестив так ніжно мене,
Коханий Трістане,
А в очі так сумно дививсь,
Аж серденько в'яне.

(Леся Українка)

3) βββb

На Цейлоні святому
Є кипарис високий,
Високий, тисячлітній,
У світі самотній.

(І. Франко)

4) γαγα

Абляцелі кветачкі
Не ў пару.
Нявясела шэраму
Камару.

(М. Богданович)

5) abba

Поїду туди,
Де роблять на диво
Червоне пиво
З крові супостат.

(С. Писаревський)

6) aбаб

Попался мне один рыбак,
Чинил он, весел, сети,
Как-будто в рубище, бедняк,
Имел златые горы.

(М. Лермонтов — з Шекспіра)

Римований катрен має 30 різновидів. У зв'язку з тим місцем, яке посідає катрен у світовій поезії, вважаємо потрібним навести тут всі ці випадки, відповідно розбивши їх на певні групи.

I. Катрен з перехресними римами

1) baba

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

(М. Рильський)

2) abab

Під мокрим снігом ліхтарі горять.
Кінематограф. І дівчата п'яні.
Чи ж так тебе прийдеться зустрічат,
Мій час останній?

(М. Рильський)

3) gaga

Талого снігу платочки сивенькії,
Дощик дрібненький, холодний вітрець.
Проліски в рідкій травіці блідненькії —
Тож була провесна, щастя вінець!

(Леся Українка)

4) bdbd

Сонця! Світла! Серце мліє,
Каменіють очі,
Глухо, тихо бовваніє
Чорна повінь ночі.

(П. Карманський)

5) gjgj

Яблуко спіє і падає,
Віти колишуться й віються...
Серце минуле пригадає
І на прийдешнє надіється.

(М. Рильський)

6) asac

Морозний вітер в гай і ліс
Подув з холодних міст
Й нещадно з дерева обніс
Червоножовтий лист.

(Я. Щоголів)

7) agag

Міцніє шторм. За валом вал
Розлючену підносить голову,
Щоб знов і знов ударив шквал
Злим вихлюпом важкого олова.

(Є. Маланюк)

8) gbgб

Опалових хмар величава фльотилія
Спочила на обрії дальнім.
І літнього вечора лагідна лілія
У серці цвіла безпечальнім.

(М. Орест)

9) bgbg

Закружилась клаптиком паперу
Біла чайка над моєю грядкою.
Кожним ранком гостю легкоперу
Привітаю усміхом і згадкою.

(Л. Далека)

II. Катрен з охопною римою

1) abba

В біблійних теренах полян
Заплутались іржаві ниті,

Сивизна ранньої блакиті
І багреці жовтневих ран.
(О. Слісаренко)

2) baab
Наставила шовкових кросен
І павутинням обвила:
Кармін, бурштин і синя мла —
Над ними ясноока осінь.
(М. Драй-Хмара)

3) agga
Був вечір липневий — і кротка любов
Мене, небентежного, солодко ранила.
Далеко, в рожевому куриві танули
Доми під горою і бані церков.
(М. Орест)

4) gbbg
Белым снегам укрылася вуліца.
А на ім, паміж конскага гноя,
Мерзне цемназяленая хвоя
І пушысты сняжок да ей туліцца.
(М. Богданович)

5) асса
Пожовкло листя. Смерть і тлінь,
Бездонний біль.
Летить в село з далеких піль
Червоний кінь.
(В. Лепкий)

6) bddb
У Туреччині є парні,
Є мечеті і гареми,
Та не товстобедрі Емми,
А дівчата файно-гарні.
(П. Горотак)

7) bggb
Запахло вже навогченим корінням,
Грибами й листями прив'ялими
У лісі, де не раз блукали ми,
Віддавши дань дозвіллю і марінням.
(Ю. Клен)

8) gaag
Понад землею многоплодною
Встає кривавий жах.
Сім ангелів підносять у руках
Фіяли з ярстю Господньою.
(С. Гординський)

9) gjjg
И теперь, в эти дни многотрудные,
В эти темные ночи ненастные,
Отдаю я вам, звезды прекрасные,
Ваши сказки задумчиво-чудные.
(К. Фофанов)

III. Катрен з паристими римами

1) аасс
Мій хлопчику любий, ходімо в мій дім!
Прекрасні забави в тім домі моїм.
Багато там квітів пахучих росте,
Тобі там одиння дадуть золоте.
(Д. Загул — з Гете)

2) bbdd
На горі... послухай, зоре!..
Вбогу ниву ратай оре,
Плугом скиби чорні крає,
Зграї круків розганяє.
(М. Чернявський)

3) bbaa
Шелестить овес мітластий,
З вітром бавиться, сріблястий,

І волошка поміж ним
Грає вінчиком дрібним.

(М. Чернявський)

4) ggaа

Здригнулося серце: в широкій розколіні
З'явилися два білі, два лагідні олені,
Справдилось: безсмертя послі
По мене прийшли.

(М. Орест)

5) aabb

Нагадала ти сонце моє,
Що мені вже проміння не лле,
Що зайшло, закотилось за море,
В голубі неоглядні простори.

(О. Олесь)

6) aagg

Как король шел на войну
В чужедальнюю страну,
За шумела рожь по полюшку
На кручину, на недолюшку.

(А. Колтоновський — з М. Конопницької)

7) ggjj

За тучами, за хмарами, за зливами —
Я бачу: сходить ясний день над нивами!
За бурями, за грозами, буранами —
Я чую: суд вершиться над тиранами.

(П. Тичина)

8) bbgg

Над Дніпровою сагою
Стоїть явір між лозою,
Між лозою з ялиною,
З червоною калиною.

(Випадкова строфа у Т. Шевченка)

9) ggbb

Наша пані — як білочка,
Єсть у єї горілочка.
Сама покуштує
І нас почаствує.

(Обжинкова пісня)

IV. Катрен на одну риму

1) aaaa

Струмить повз панцерні груди ніч,
Поля горбами летять навстріч,
А потяг й вітер віч-на-віч
Копитами крешуть клич.

(М. Бажан)

2) bbbb

Линьмо, линьмо в гори! Там мої сестриці,
Там гірські русалки: вільні Літавиці,
Будуть танцювати коло по травиці,
Наче блискавиці.

(Леся Українка)

3) gggg

Що у них самі ж колючки — гострі та суворії.
А у нас — гінкі берези, срібні, яснокорії.
Буржуазні свободи плюсклії ще й хворії.
Наше ж право, рідне право, — перше ув історії.

(П. Тичина)

Якщо ж до клявзул чоловічих, жіночих і дактилічних додати ще гіпердактилічні, то кількість різновидів катрена збільшиться фактично до безмежності.

Натомість «збагачення» поезії визнанням рівноправності рим нерівноскладових і різнонаголошених зменшує можливу кількість різновидів катрена до п'ятьох: катрен з римою охопною, перехресною, паристою, катрен на одну риму і катрен неримований.

Майже зігнорований сучасними поетами, катрен на одну риму виник раніш від інших в латинській середньовічній поезії, звідки він перейшов до національних літератур. (Говоримо тут лише про європейські катрени.)

Катрен з «Карміна Бурана»:

Осудивши с горечью жизни путь бесчестный,
Приговор ей вынес я строгий и нелестный;
Создан из материи слабой, легковесной,
Я — как лист, что по полю гонит ветр окрестный.

(Архипіта, переклад О. Румера)

Катрен з паристою римою постав у XII віці в німецькій поезії («Пісня про Нібелюнгів»).

Приблизно одночасно з ним виник у Провансі, в поезії трубадурів, катрен з перехресною римою.

Катрен з охопною римою з'явився найпізніше; походить він з Португалії.

Неримовані чотиривіршові строфи були поширені в древній грецькій і латинській ліриці. Номінально деякі з них живуть і досі.

Взагалі з строф, що ввійшли в історію і теорію літератури, до групи катренів належать: строфа сапфічна, алкеєва, асклепідова, танка, рубаї, строфа «Лицаря в тигровій шкурі», строфа «Нібелюнгів» і т. д.

Але про них — пізніше.

Те, що катренами писали тисячі поетів, що ними написані сотні тисяч поезій, зовсім не означає потреби уникати і оминути їх у будь-якій мірі.

Катрен п'ятистопного ямба зужитий в сучасній поезії майже так само, як у поезії пушкінських часів — катрен чотиристопного.

Але саме цією строфою написані найвидатніші твори сучасності: сцена прокляття і «Сузір'я» Юрія Клена, «Повстання мертвих» М. Ореста і т. д. Слово сучасність вживаємо тут у загальному розумінні.

Катрен п'ятистопного ямба належить також до найкращого в творчості ряду поетів покоління другої світової війни.

Як білі квіти, виростають дні
І відпливають, кинуті на воду.
Знов пригадати випало мені
Твою далеку нелукаву вроду.

Багато ще зустрінеться зневір,
І це життя поволі стане мітом.
І тільки скрізь, всьому наперекір,
Жіночість осени стоїть над світом.

Ти знов живеш у Харкові тепер
І мусиш знову гірко полюбити
Палац Труда і прапор Есесер
І мертвого Держпрому сірі плити.

Затихли вже усі материки,
А ти готова стрінуги негоду.
Та подивись: нам суджені вінки
Пливуть безладно, кинуті на воду.

(Л. Лиман)

Не в меншій мірі зужита вільна суміш п'ятистопного ямба з шестистопним. Але саме цією сумішшю написав Леонид Полтава свою кращу поезію:

людина

Іде по брукові, закутана в пальто.
Обвислі плечі і непевні кроки.
І не пізнає вже у ній ніхто
Ні батька, ні звияжця, ні пророка.

Вдивляюся — і хочеться мені
Всміхнутись тепло і звернуть з дороги.
Бож чи не так в небесній глибині
Ми бачим хмари — і не бачим Бога?

П'ЯТИВІРШОВІ СТРОФИ

Для ознайомлення з можливостями п'ятивірша наводимо дві невеличкі поезії двох гостро відмінних поетів.

Люблю, люблю, а що — не знаю:
Дерева, може, сонце, день,
Траву шовкову, цвіт вишень, —
Комусь я руки простягаю,
Але кому — кого питаю?!

Мовчать квітки і день квітневий,
Дерева моляться без слів,
І спів пташиний занімів,
А вітер теплий, полудневий
Шепоче щось крізь сон рожевий.

Забудусь! В тиші раювання
Нехай мовчать уста мої! . .
Аж стрепенулись солов'ї!
І враз на всі мої питання
Озвались піснею кохання.

(О. Олесь)

Зразу ж за селом
Всіх їх розстріляли,
Всіх пороздягали,
З мертвих насміхали,
Били їм чолом.

Випала ж зима! —
Що тепер всім воля,
Врізали вам поля,
В головах тополя,
А голів нема.

Як зчорніла ніч —
За селом світило,

З співами ходило,
Берегло, кадило
Безневинну січ.
(П. Тичина)

П'ятивіршові строфи — типове явище для нашої «бароккової» поезії. Подаю один приклад за «Історією української літератури» Д. Чижевського:

Ей, доле ж моя, де ти в той час була,
Коли моя мати мене породила?
Коли б мені крила орлової міти
Полетів бим долі своєї глядіти
На чужій стороні.

Сто — сто п'ятдесят років тому п'ятивіршові строфи належали до найпоширеніших, конкуруючи в нерівнострофічних поезіях з катренами й дистихами.

Тепер їх питома вага досить незначна.

Приклади:

gbggb

Де не лилися ви в нашій бувальщині,
Де, в які дні, в які ночі —
Чи в половеччині, чи то в князівській удалщині,
Чи то в козаччині, ляччині, ханщині, панщині,
Руської сльози жіночі.

(І. Франко)

aabba

Понад полем іде,
Не покоси кладе
Не покоси кладе — гори.
Стогне земля, стогне море,
Стогне та гуде.

(Т. Шевченко)

Кількість можливих п'ятивіршових строф виходить поза межі нашої уяви. Ми тут не можемо навести не тільки

всіх, а навіть найбільш відомих випадків. Лише сконстатуємо, що найчастіше зустрічається п'ятивіршова строфа, в якій перший вірш римується з третім і четвертим, а другий — з п'ятим.

П'ятивіршова строфа, де останній вірш лишається без рими:

Okolo lesa pole lán,
hoj, jede, jede z lesa pán
na vraném bujném jede koni,
vesele podkovički zvoni,
jede sám a sám.
(К. Я. Ербен)

Неримована п'ятивіршова строфа:

Скільки, скільки споминів гарячих!
Хвої запах чистий та гіркий,
Крила птиць на сонці і на хмарах,
Скрип возів, далекий обрис міста,
Вечора рожевого розлив...
(М. Рильський)

У російському перекладі «Дикого хору» Кнута Гамсуна п'ятивіршова строфа переважає над усіма іншими. Але не знати, наскільки це відповідає строфіці оригіналу: дуже можливо — оскільки російські слова набагато довші від норвезьких, — що перекладачі, для адекватної передачі тексту, змушені були або видовжувати вірш, або побільшувати строфу.

Г. Шенгелі в книзі «Техника стиха» подає зроблені ним підрахунки можливих римових комбінацій для найпростіших строф. На жаль, ці підрахунки далеко не повні. Так, він взагалі не згадує комбінації з двох римованих віршів і трьох неримованих. Таку комбінацію ми маємо в «Соняшних клярнетах», якщо рахувати лише рими віршів, а не піввіршів:

І сміх, і дзвони, й радість тепла. Цвіте веселка дум...
Сум серце тисне: — сонце! пісне! —
В душі я ставлю — вас я славлю! —
В душі я ставлю світлий парус, бо в мене в серці сум.
І сміх, і дзвони й радість тепла.

Г. Шенгелі наводить п'ятивірш на одну риму і подає схему десятих можливих комбінацій дворимного п'ятивірша, додаючи, що може бути ще стільки ж комбінацій «дзеркальних».

В дійсності маємо:

3 випадки п'ятивірша на одну риму.

10 випадків при двох чоловічих римах (ааас і т. д.).

10 при двох жіночих.

10 при двох дактилічних.

20 при римах чоловічій і жіночій (три чоловічих і дві жіночих, або дві чоловічих і три жіночих).

20 при римах чоловічій і дактилічній.

20 при римах жіночій і дактилічній.

Разом 93 випадки римованого п'ятивірша, точніше — 93 випадки римових комбінацій у п'ятивіршових строфах. А якщо помножимо це число на суму комбінацій розмірів, то це дасть астрономічні цифри.

Забігаючи трохи наперед і вносячи відповідну корективу в дані Шенгелі, зазначимо, що для шестивірша можливі: 3 випадки строфи на одну риму, 90 випадків з двома трійцями рим, 125 випадків з чвіркою й парою рим і 450 випадків з трьома парами рим.

Цими і подібними підрахунками математично доводимо, що всякі розмови про вичерпаність форм «старого мистецтва» є в кращому разі безвідповідальні, а в гіршому — свідомий фальсифікат, розрахований на необізнаність читача з науковим мистецтвознавством.

ШЕСТИВІРШОВА СТРОФА

Шестивіршова строфа належить до найпоширеніших. Проте ця поширеність стосується лише до кількох різновидів шестивіршової строфи.

Наводимо зразки найбільш відомих типів шестивіршової строфи — по одному прикладу для кожного типу.

Перший вірш римується з другим, четвертий з п'ятим, третій з шостим:

Я озеро благосне снитиму
І в ньому довіку любитиму
Подобу омріяних днів.

Лісами воно облямоване,
І літо стоїть очароване
Навколо його берегів.

(М. Орест)

Перший вірш римується з третім, другий з четвертим, п'ятий з шостим:

Руки-проміння простягнувши схвильовано,
Місяць торкнувся роялю...

Здригнулися
Струни напружені, радістю сповнені;
В тиші нічній зацікавлені почулися,
Зринули в простір небесний з кімнати
Мрійно-сумні переливи сонати.

(Діма)

Один різновид цього типу, де розмір п'ятистопний (або шестистопний) ямб, а рими чоловічі й жіночі (або тільки чоловічі чи тільки жіночі) належить до канонізованих строф. Це епічна секстина.

Шестивіршова строфа, де вірші римуються через один:

Масивні коні, п'яні коні
Мотуззя рвали, пруги шлей,

Тягли в проклятім перегоні
Тупі потвори батарей...
У слід подоланій колоні
Тьма волочила мокрий шлейф.

(М. Вазан)

При п'ятистопному ямбі такий порядок рим дає одну з канонізованих строф — шестивіршову сіціліяну.

З іншим порядком римування:

Не вір, вродливко, Лісунові,
Не вирій носить він, а вир...
Нехай сурмить у млі сосновій,
Нехай гукає, людозвір,
Не йди на клик його, не вір
Цьому до юнок ласунові!

(О. Древлянський)

Шестивіршова строфа, де вірші римуються через два: перший з четвертим, другий з п'ятим, третій з шостим.

То була тиха ніч-чарівниця,
Покривалом спокійним, широким
Простелилась вона над селом,
Прокидалась край неба зірниця,
Мов над озером тихим, глибоким
Лебідь сплескував білим крилом.

І за кожним тим сплеском яскравим
Серце кидалось, розпачем билось,
Завмирало в тяжкій боротьбі.
Я змаганням втомилась кривавим,
І мені заспівати хотілось
Лебединю пісню собі.

(Леся Українка)

В англійській поезії поширена шестивіршова строфа, де паристі вірші римуються через один, а непаристі лишуються неримовані:

Він не одяг червоний плащ —
 Вино ж червоне й кров;
 Він руки мав в вині й крові,
 Як суд його знайшов,
 Бо жінку ту, яку любив,
 Він в ліжку заколов.

(Оскар Вайлд, переклад В. Онуфрієнка)

Шестивіршова строфа на одну риму і неримована існують лише як винятки.

Щоб дати трохи ширше уявлення про можливості шестивіршової строфи, наводимо за порядком схеми шестивіршів поеми Н. Гумільова «Открытие Америки» (Пісня перша):

bababa, bbaaba, bbbaaa, babbaa, baabba, bbabaa, baaabb, aabbab, aababb, abbaab, abaabb, aaabbb, abbbba.

В інших піснях ці схеми повторюються, є тільки одна нова схема:

ababab.

СЕМІВІРШОВА СТРОФА АБО СЕПТИНА

З українських поетів семивіршові строфи особливо любив Пантелеймон Куліш:

Ще любо дивляться на мене карі очі,
 І біла рученька в моїй руці тремтить,
 І од речей моїх серед німої ночі
 Дівоче серденько і мріє, і болить.
 Дівчино-горлице! шкода твого кохання,
 Шкода ночей без сну, зітхання, сумування:
 Живу я розумом, а серце тихо спить.

Минули любові: душа моя жадає
 Кохання іншого... Глянь, крале, на орла,
 Як вітром на його од півночі бурхає,
 А він дзвенить пером, Зевесова стріла —
 То дух мій, горличко, то розум мій буяє...
 Кого ж він по світах шукає-викликає?
 Орлицю сміливу, крилатшу над орла.

І ще:

Кобзо, моя непорочна утіхо!
 Чом ти мовчиш? задзвони мені стиха,
 Голосом правди святої дзвони,
 Нашу тісноту гірку спом'яни.
 Може, чие ще не спідлене серце,
 Важко заб'ється, до серця озветься,
 Як на бандурі струна до струни.

Один раз звернулася до семивіршової строфи Леся Українка (settina з циклу «Сім струн»).

Не оминув її і Франко:

Життя коротке, та безмежна штука
 І незглибиме творче ремесло;
 Що зразу, бачиться тобі, було
 Лиш оп'яніння, забавка, ошука,

Те в необ'ятний розмір уросло,
Всю душу, мрії всі твої віссало,
Всі сили забира і ще говорить: Мало!

Кілька разів звертався до семивіршових строф Максим
Рильський:

Я пам'ятаю відра повні,
Що на коромислі твоїм,
Неначе в казці невимовній,
Гойдалися в ритмі чарівнім.
І очі, що сіяли всім,
Але, здавалось, лиш одному
Солодку обіцяли втому.

В еміграційній поезії семивіршова строфа зустрічається
— але як крайня рідкість:

Минала осінь. Ранки на селі
Були безхмарні, свіжі і прозорі.
На озері, на голубому склі,
Різьбилися в ліловій півмілі
Ліси в багряно-жовтому уборі,
І покривало тонко рунь і ринь
Мереживо сріблястих павутинь.

(І. Качуровський)

Семивіршовою строфою написані також пролог і епілог
поєми «Волинський рік» Л. Мосендза.

ВОСЬМИВІРШОВІ СТРОФИ

Вітер хмари розскуб,
розкидає дрібнесеньким клоччям.
Піднімається день
із імлі мерехтінь.

Буде спека до згуб
і тяжкий буде день цей робочий —
не приляже ніде
відпочинкова тінь.

Після довгих годин
скінчиш працю — і свіжим потоком
розпочне свою гру
життєрадісний бриз.

То вже сонце ні злим
не здається тобі, ні жорстоким,
знов ти глибоко в ґрунт
свіжим деревом віс.

(Л. Далека)

Так виглядає восьмивіршова строфа з римуванням віршів через один.

В еспанській поезії восьмивіршові строфи відомі від часів середньовіччя. З канонізованих строф по вісім віршів мають октава, тріолет і одна з сіціліян.

В українській поезії широкого розповсюдження не має. Кількість можливих строф цієї групи виходить поза межі всякої уяви.

Подаємо кілька прикладів.

Восьмивіршова строфа з двох пов'язаних римами катренів:

Фавне, коханче німф, прудких і полохливих,
Будь сторожем мені на благодатних нивах
І лагідно обходь годованців брикливих,
Останній плід моїх отар.

Бож обертає рік усі чотири зміни —
 І жертва в честь твою приноситься цапина,
 Венері приязні у кубки ллються вина,
 І дише ладаном вітвар.

(М. Зеров — з Горация)

Восьмивіршова строфа — як наслідок розкладу довгого вірша в катрені:

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?

(Б. Олександрів)

З катрена й двох двовіршів:

Поезіє, сопутнице моя!
 Ти — теплий, животворний промінь сонця,
 Ти — тихий місяць, що в тюрмі сія
 З закуреного темного віконця.
 Як попадався я в буденний бруд,
 Робила ти одно з великих чуд:
 Ховала все під фантастичним флером,
 Як під сріблястим, місячним егером.

(А. Кримський)

Гетерометрична на три рими:

Без впину
 За річкою геть у долину
 І геть аж до синіх тих гір
 Мій зір
 Летить і в тиші потопає,
 У пахощах дух спочиває, —
 У душу тепла доливає
 Простір.

(І. Франко)

Гетерометрична на три рими:

Сунуться, сунуться хмари —
 Думи сумні.
 Де ж ви поділися, чари,
 Мрії щасливі, ясні?
 Чи вже вам більш не рясніти,
 А чи, як зірвані квіти,
 В'янути тільки й марніти
 В серці на дні?

(М. Вороний)

З двох гетерометричних катренів:

Лишаю тіло, хай утому й біль
 пісками згоїть.
 Злечу, вгорнусь у теплу голубинь,
 в ласкаві звої.
 І вже не тут. Шукаю тих степів,
 де є ще міти,
 Де серцю знов ловити рими спів
 і не щеміти...

(Л. Далека)

Гетерометрична восьмивіршова строфа з двовіршів:

Осінь блудноока, осінь рудокоса
 У саду танцює! Смуглі ноги — в росах,
 Груди — в променистім,
 З горобин, намисті.
 Їй летять під п'яти
 Золоті дукати,
 Листя хуртовину
 Сипле вітер з скрині.

Знаю, хоче осінь за танок і вроду
 Не сапфір, не перли — іншу нагороду.
 Їй дарунком буде
 На блакитнім блюді,
 В полум'ї тремтливім,
 У кривавій зливі
 Мертва і жива —
 Сонця голова!

(Інна Роговська)

ДЕВ'ЯТИВІРШОВА СТРОФА

Дев'ятивіршових строф серед тисяч і тисяч поезій знайшов я усього стільки, що їх можна порахувати по пальцях якщо не одної, то обох рук.

Чим більші можливості, — тим менше вони використовуються — прикрий закон, який діє не тільки в строфіці, а взагалі в житті людини.

З канонізованих строф і строф історичної вартости дев'ять віршів мають лише спенсєрова октава та нона.

Одна з найпопулярніших поезій О. Олеся являє сполуку дев'ятивіршової строфи з десятивіршовою:

Ой чого ти, тополенько,
Не цвітеш?
Чом пожовклу головоньку
Хилиш-гнеш?
Чом з вітрами-парубками
Не шумиш?
А змучена-засмучена,
Мов з нелюбом заручена,
Все мовчиш?

Тільки часом до хмароньки
Скажеш ти:
«Ой хмаронько, ой чаронько,
Не лети,
Зірви з мене це листячко,
Це листячко-намистечко
Без краси,
У рідную родиноньку,
На милую Україноньку
Віднеси».

Гетерометрична строфа Ю. Словацького:

Dzisiaj i co dnia, z blaskiem miesiąca
Idę w las kręta drożyna,

Wybieram kwiat ten z kwiatów tysiąca,
Nad którym rosła brzoza płacząca,
Nad którym lży moje płyną.
Jak z obłąkanej ludzie się śmieją,
Nie znają ciężkiej mej straty;
Ja zbieram kwiaty — kwiaty wędnieją,
Ja znowu idę po kwiaty.

У І. Франка:

Коли почувеш, як в тиші нічній
Залізним шляхом стугонять вагони,
А в них гуде, шумить, пищить мов рій,
Дитячії, жіночі скорбні стони,
Важке зідхання і гіркий прокляти,
Тужливий спів, дівочії дисканти,
То не питай: Цей поїзд — відки він?
Кого везе? Куди? Кому вздогін?
Це — емігранти.

Строфа, подібна до вищенаведеної, але з іншим порядком клявзул:

Якби ти знав, як багато важить слово,
Одно сердечне, теплеє слівце!
Глибокі рани серця як чудово
Вигоює — якби ти знав оце!
Ти, певно б, поуз болю і розпуки,
Заціпивши уста, безмовно не минав,
Ти сіяв би слова потіхи і принуки,
Мов теплий дощ на спраглі ниви й луки, —
Якби ти знав!

(І. Франко)

Тричленна дев'ятивіршова мініатюра з наскрізним ІІ:

Легідна хвиля солоня
Тепло на скелю хлюпоче,
Злизує залишки глини.

Літа ласкава долоня
Тіло ліниво лоскоче,
Кладе золоте ластовиння.

Лялечка — слово в полоні —
Ледь оболонки на клоччя —
Легко метеликом злине.

(Л. Далека)

З двох дев'ятивіршових строф складається поезія Валерія Брюсова «Вечерний Пан», перекладена на українську мову М. Зеровим. Порядок рим у цих строфах:

1) badbccdba.

2) badbcadbc.

В київському журналі «Дніпро» з'явився — написаний з надзвичайною майстерністю — вінок дев'ятивіршів Івана Гнатюка.

Подаємо останню строфу (магістрал) цієї поезії:

Я йшов по кладовищі. Шамотів
Мій смуток, нишком нижучи хвилини,
І в тиші обелісків та хрестів
Я чув, як час видзвонює бджолою.

Надії, туги, клопоти земні —
До болю тут незбагнено-смішні,
Як лепет простодушної дитини.

Не в дріб'язках життя людського суть, —
А в пам'яті, що люди бережуть.

ДЕСЯТИВІРШОВА СТРОФА

Співставляючи строфи з паристим і непаристим числом віршів, легко помітити, що першим поети завжди віддавали перевагу. В поезії майже всіх народів перше місце по кількості посідають катрени і дистихи, а з канонізованих строф — чотирнадцятивіршовий сонет і восьмивіршова октава.

Тож і десятивіршові строфи поширені більше, ніж дев'яти- і семивіршові.

Чимало десятивіршових строф зайшло до нас з перекладами чужинецьких поезій.

Ув Ахені в пишній порфирі царській,
В світлиці давлезній, у залі,
Сидів король Рудольф в потузі святій:
На трон бо найвищий його повінчали.
І се імператор свій пир пирував:
Йому Рейнський пфальцграф їду подавав,
А чеський король лив напитки перласті.
Всі ж семеро тих, що обрали його,
Як ходять планети круг сонця свого,
І силі його підклонялись і власті.

(Ф. Шіллер, переклад П. Куліша)

Це поезія з часів розквіту багатовіршових строф.

А ця, яку подаємо нижче, належить до останніх великих строф у західноєвропейській поезії:

Як хто духом знемагає,
Як закон первопричин,
Попри сльози, свій сховає
Під маріння тінню чин —
Мудрій примх не закидаймо,
Що торує благодаїно
Стільки злота й ліпоти:
З соку струмом урочистим
Сподівання вічне й чисте
Сповнень досяга мети!

(Поль Валері, переклад В. Державина)

Десятивіршовою строфою пробував писати Панас Мирний. Трохи краще вдалася вона М. Старицькому:

Минає рік . . . нудний, окритий млою,
 Без радощів, без ясних навіть днів . . .
 Мов каганець, засвічений без лою
 Він не горів, а тільки-но чадів
 І чадом тим давив нам серце кволе,
 Знесилював сподіванкам крило.
 Не зчулися, як рідне наше поле
 Мороз скував і снігом занесло . . .
 Але дарма! . . . Піднімем чарку вгору,
 Щоб пережить сю безпросвітню пору!

Знаємо один випадок десятивіршової строфи-мініатюри:

Піски завіяли, вітри сліди затерли
 Де караван у безвістях пропав.
 Де бедуїн від спраги напівмерлий
 Верблюда вбив і теплу кров смоктав.
 Маячив він: «Десь гай, струмочок, став,
 А тут чували з золотом і перли . . .
 Прокляті перли» . . . Бедуїн сконав.
 А згодом караван розбійники обдерли
 І продали каліфові. І він сказав:
 «Спасибі їм. Ми врятували перли!»

(Галя Мазуренко)

«Децима Котляревського» має порядок рим babaddchhc. Зворотний порядок (шість плюс чотири) має «Земля» Л. Первомайського.

Наводжу останню строфу цієї поезії:

Коли ж в бою спину свою ходу
 І на рідлю промерзлу упаду,
 Мов для обіймів розпростерши руки;
 Коли на дальніх пагорбах мене
 Вогка земля навіки поглине, —
 Як знак любови, відданости й злуки,
 У віщім сні, в моїм останнім сні,
 На серці похололому, нетлінно
 Лежатиме, не спалений в огні,
 Шматок землі твоєї, Україно!

СТРОФИ ПОНАД ДЕСЯТЬ ВІРШІВ

Строфи, складені з великої кількості віршів, беруть свій початок від поезії трубадурів.

Багатовіршові строфи характерні і для нашої силабічної поезії. Панували вони і в російській поезії позаминулого століття. У минулому столітті їх вага зменшується. У творчості сучасних поетів вони зустрічаються лише як раритети. Якщо не рахувати, звичайно, кількох канонізованих строф. Але є велика різниця між користуванням давновідовою, готовою формою і витворенням своєї власної.

Подаємо кілька прикладів.

Одинадцятивіршові

Ізометрична:

Доба дощів і плоду повноти!
 Сяйного сонця покличай корону,
 Змовляйся з ним, як лози одягти
 Вагою ґрон на виступі фронтону,
 Як стиглих яблук рум'янити тло,
 Що налягають рясно на підпору,
 Як багрянити лісову алею,
 Горіхів зерно солодити впору,
 Для бджіл надовше берегти стебло
 Жаркого квіття, щоб воно цвіло
 І не збувалося снажного клею.

(Джон Кітс, переклад Яра Славутича)

Гетерометрична:

Тануть,
 В'януть
 Думи чорні,
 Мов картинки ілюзорні,
 Розпливаються і тліють,
 В сяйві соняшнім блідніють
 Разом з хмароньками літніми,

Тануть,
В'януть,
Поки стануть
Непомітними...

(Г. Чупринка)

Дванадцятивіршові

Ізометрична:

Якби знав я чари, що спиняють хмари,
Що два серця можуть ізвести допари,
Що ламають пута, де душа закута,
Що в поживу ними зміниться й отрута.
То тебе би, мила, обдала їх сила
Всі в твоїм би серці іскри погасила,
Всі думки й бажання за одним ударом.
Лиш одна любов би вибухла пожаром,
Обняла б достоту всю твою істоту,
Мислі б всі пожерла, всю твою турботу.
Тільки мій гам образ і яснє й гріє —
Фантастичні думи! Фантастичні мрії!

(І. Франко)

У кожній строфі цієї поезії — по шість двовіршів, які закінчуються тим самим віршем: «Фантастичні думи! Фантастичні мрії!»

Гетерометрична:

Дружинонько мила! Не хочу тобі я
Перечити в справах твоїх;
Та тільки єсть певна у мене надія,
Що слів не одвернеш моїх.
Порадь у дрібнотах, моя ж ти пташино!
От бачиш, наприклад, недавно якось
Я бачив: служниця з села, та Горпина,
Сиділа з тобою рядком... Те здалось
Мені не до ладу... Звичайно, нехай —
Єднання з народом — ся річ не псує...
Та треба, голубко, зважать на звичай:
Ніяково, серце мое!

(Олена Пчілка)

Тринадцятивіршова

Іще один переходячий жаль,
Іще одне незначуче зневір'я,
Але стверділо серце, як емаль,
А ця любов легка була, як пір'я.
І Ваших віч привабливе сузір'я
Нехай тепер для інших креше сталь;
Я так закоханий в оце передвечер'я,
В осіннє небо, чисте, як кришталь,
Що байдуже мені і зрада і печаль,
І свій залюблений в любові зір я
З-поза широкого плеча
Втоплю, мов гострого меча,
В цю далеч, заткану в зелене надвечір'я.

(М. Чирський)

Чотирнадцятивіршова

Звечора під новий год
Дівчата гадали:
Вибігали в огород,
В вікна підслухали;
З тіста бгали шишечки;
Оливо топили;
Слухали собак; в пустки
Опівніч вихрили;
Віск топили на жарку
І з водою в черепку
Долю виливали;
Бігали на шлях вони;
З приказками в комени
Суджених питали.

(Л. Боровиковський)

Строфу Боровиковський запозичив з балади Жуковського «Светлана».

З канонізованих строф понад десять віршів мають сонет, рондо, рондель, а понад двадцять — складна секстина, французька балада, подвійне рондо і подвійні сонети, вінок сонетів, а також ряд строфожанрів персо-арабської лірики.

Про них мова йтиме у відповідних розділах.

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

КАНОНІЗОВАНІ СТРОФИ

КАНОНІЗОВАНІ СТРОФИ ТА ЇХ МІСЦЕ В ПОЕЗІЇ

Ідея творчого змагання породила канонізовані строфи.

Поетові сподобалась поезія його попередника, він хоче дорівняти йому чи перевершити його, розробляючи ту саму тему або використовуючи формальні засоби того, з ким змагається.

«Пророк» і «Демон» Лермонтова — це змагання з «Пророком» і «Демоном» Пушкіна.

До формальних засобів, якими найбільш послуговуються в цих змаганнях, належать лексика, ритміка, образність, жанр, строфа. Строфа, може, найбільше, бо вона перша впадає в очі при читанні поетичного твору.

Цим пояснюється, що деякі строфи пройшли через століття або й десятки століть — аж до наших днів. Їх формальні ознаки, закріплені — хоч, як побачимо далі, і не надто стало, — перетворилися в літературний канон.

Тому ці строфи звуться канонічними, або, ліпше, канонізованими. Їх можна, за принципом походження, розбити на три групи:

- 1) Строфи античного походження.
- 2) Романські строфи (найбільша група).
- 3) Строфи східнього походження.

Для початкуючих поетів деякі з цих строф мають непо-борно-притягальну силу. Молодому авторові, очевидно, здається, що ледве він назве свій віршотвір сонетом, як уже дорівнюється Петрарці й Шекспірові. (Так, один добродій, бажаючи слави своїм синам, назвав їх одного Цезарем, а другого — Наполеоном.) При цьому, як правило, молодий автор не дуже додивляється до всіх формальних ознак вибраного ним жанру чи строфи. Тоді доводиться згадувати блаженної пам'яті Козьму Пруткова: «Коли на клітці слона побачиш напис „буйвол”, не вір очам своїм».

— Але що за дивна примха, — сказала мені одна аргентинська поетка — працювати над питанням строфіки! Адже строфа — це лише історичний пережиток. У модерній поезії строфи взагалі не застосовуються.

Може й справді — не варто?

•

Відомий есеїст В. Вейдле у книзі «Вмирання мистецтва» зупиняється на питанні строфіки:

«... Настає присмерк вірша.

«Починається він з вичерпання або омертвіння всіляких строфічних форм, які можна порівняти з ордерами клясичної архітектури та композиційними формами європейської музики».

Далі автор говорить про занепад сучасної (це писалося десь перед другою світовою війною) строфіки:

«... всі форми строфи, відомі європейській і навіть азійській літературі, були запозичені, використані й вичерпані в нас, після порівнюючи небагатьох і скромних попередніх спроб, за якінебудь десять або п'ятнадцять років перед війною (першою — І. К.), коли з надзвичайною ряснотою з'явилися раптом вінки сонетів, секстини, ронделі та рондо. Кузьмін спеціалізувався на газелях, Сологуб на тріолетах, поки Брюсов не опублікував нарешті універсальних і відстрашуючих своїх „Дослідів“, після чого у всій російській поезії, хоч ганяй покотьюло, не відшукаєш не тільки кулявого чи хвостатого, а й самого звичайного сонета».

Звичайно, це перебільшення.

Саме тоді писав ще свої останні сонценароджені сонети сліпнучий Бальмонт. Розвиток строфіки в Росії не скінчився сам по собі, а був примусово перерваний Жовтневою революцією.

Занепад строфіки в СРСР виявляється в таких фактах:

1) Виключення з ужитку канонізованих строф у російській літературі. В українській — як виняток — сонет був залишений жити разом із Максимом Рильським, але варто

згадати, що при цькуванні Рильського йому закидали й те, що він пише тріолети й вінки сонетів (яких він, до речі, й не писав).

— Чому це рондо? — з наголосом на першому о запитали колись автора цієї книги в одній редакції, куди він приніс був свої школярські віршові спроби. В запиті відчувався острах: рондо — а ну ж це якась контрреволюція?

2) Якщо раніш поети залюбки запозичали строфи перекладених творів, то тепер чужинецьку строфу можуть бездоганно перекласти, але нікому не прийде до голови вжити її у власній поезії.

3) Зникає строфотворчість.

4) З кількох сот строф, що були в загальному обігу, зостається не більше двох-трьох десятків.

І все таки канонізовані строфи не виходили з таємного вжитку поетів внутрішньої еміграції, як це ми можемо ствердити на прикладі Івана Єлагіна, серед ранніх віршів якого знайдемо і сонет, і октаву, і газель, і терцину-акростих. Останнім часом, коли з'явилася можливість передавати підпільні твори за кордон, серед переданих творів знайшовся також і сонет.

Але в світовій літературі, принаймні в творчості найголосніших її представників, канонізовані строфи, а почасти і строфи взагалі — вийшли з ужитку.

Спробуємо проаналізувати причини цього явища.

Прихильники модерних течій у мистецтві нам кажуть, що старе мистецтво вичерпало себе і що форми цього мистецтва вже не можуть естетично впливати на людину. Якщо б це було справді так, то для юнака, який щойно вступає в світ, всі форми були б однаково нові, на протязі його життя вони стали б йому набридати, а під кінець він проти них збунтувався б. В дійсності йде навпаки — бунтується юнак, який іще нічим не міг пересититись, а старий письменник часом вертається до клясичних форм.

Кожна дитина, що вступає в світ, бачить його вперше,

що надзвичайно тонко схоплено в одній поезії Буніна: про весняну ніч і дівчину, яка

... косы плетет при луне.
Сладок и нов ей весенний рассказ,
Миру рассказанный тысячу раз.

З роками людина переконується, що (це вже не Бунін, а Асник)

Завжди так само плине явищ хвиля,

але

... jasność jutrzeńki, wdzięk wiosny,
Ziemia i morze i niebios sklepienie,
Młodość, tęsknota i zachwyty miłosny,
Rozkosz i boleść, walka i zwątpienie,
I każda śpiewna kochanków rozmowa —
Wiecznie jest nowa!

Вічною, незмінною і завжди новою є й поезія.

Також кажуть нам, що сучасна доба вимагає сучасних форм у мистецтві, що в епоху атомової бомби може існувати лише мистецтво розщепленої людської психіки.

Справді бо: розкололось атомове ядро, розкололись на допитах мільйони в'язнів, може й поезію треба поколотити, а такі речі, як строфа, розмір, рима скинути — вже не з пароплава, як півстоліття тому, а з космічної ракети сучасності?

Теорія «мистецтва доби» — це стара матеріалістична теорія детермінізму в мистецтві.

Ця теорія прийнята як на Сході, так і на Заході. У більшовиків історію літератури втиснуто в марксистську схему розвитку суспільства: найвищий соціальний устрій — комунізм, найвищий стиль у мистецтві — соцреалізм. Якщо прийняти цю схему, казав безстрашний у своїх висловах Б. Ярхо, то вийде, що якийсьбудь Всеволод Іванов вищий, ніж Гете.

На Заході, замість соцреалізму, черговий модний «ізм».

Найкращу відповідь на всілякі детермінізми дали колись формалісти.

«Мистецтво завжди було вільне від життя, і на його барві ніколи не відбивався колір прапора над фортецею міста. Якби побут і виробничі відношення впливали на мистецтво, то хіба сюжети не були б прикріплені до того місця, де вони відповідають цим відношенням. Але ж сюжети — бездомні. Якби побут виявлявся в новелях, європейська наука не сушила б голову, де — в Єгипті, Індії чи Персії і коли створено новелі „Тисячі і однієї ночі”». (Віктор Шкловський, «Хід коня»).

А Б. Ярхо, зупиняючись на занепаді німецької поезії в епоху Ренесансу, казав: «Причини цього для нас загадкові — як і більшість причин на цьому світі (коли не всі)».

Покійний професор В. Державин, який вважав діалектику «методом принципово-хибного мислення», пропагував теорію автономного мистецтва.

А М. Орест, у книзі «Держава слова», дав таку відсіч детерміністам:

... історична доба
Не рівнозначна добі у мистецтві. Потік між потоків,
В мірі найпершій своїм бігом мистецтво живе;
Самодостатні закони є в нім, і вони спричиняють
Літ і буяння його, як і безкрилий застій.
Все, що епохою зветься, було вже не раз: катаклізми,
Війни, технічні дива, перевороти і кров.
... пишеш ти в першій столітті чи то у двадцятім,
В суті і з себе само важить найменше, повір!

Наведемо тут кілька прикладів, які демонструють позачасовість і екстериторіяльність мистецтва, — в нашій випадку — поезії.

Ось журавель, як символ почуттів і думок вигнанця, які все вертаються до рідного краю:

1. Анонімна вірменська поезія, можливо, дуже давня:

Свой покинул сад я в родной стране,
Чуть вздохну, душа — вся горит в огне.

Крунк! постой! твой крик — нежит сердце мне.
Крунк! из стран родных нет ли хоть вестей?
(Переклад В. Брюсова)

Крунк — журавель (пор. кран), слова ці спільного індо-європейського кореня.

2. Балінт Балашші, угорський поет XVI віку:

День добрый, журавли,
Летящие вдали
Туда, к родному краю!
Едва замечу вас,
Ток слез бежит из глаз,
И горько я вздыхаю.
(Переклад Н. Чуковського)

3. Закір, азербайджанський поет XIX сторіччя. Гошма:

Задержите на час полет в высоте,
Поглядите на скорбь мою, журавли.
Вы куда и откуда стремите полет,
В облаках величаво трубя, журавли?

Я, живя на чужбине, надежду таю;
День и ночь я о родине слезы лью.
Я, как вы, чужестранец в чужом краю.
Вдаль я вас провожаю, скорбя, журавли!
(Переклад В. Державіна)

4. Богдан Лепкий, український поет XX сторіччя:

Видиш, брате мій,
Товаришу мій,
Відлітають сірим шнурком
Журавлі в вирій.

Чути: кру! кру! кру!
В чужині умру.
Заки море перелечу,
Крилонька зітру.

Мерехтить в очах
Безконечний шлях,
Гине, гине в синіх хмарах
Слід по журавлях.

Ще разкучіший випадок з поезією японського поета Ісса, яку наново написала Лідія Алексеєва:

Дерево — на зруб...
А птахи безтурботно
В'ють на нім гніздо.

Та:

На склоне лес крутой и стройный
Еще стоит, еще живой,
Верхушки шепчутся спокойно
Бегущей по-ветру листвою.

И бестревожен щебет птичий,
И гнезда крепки и теплы...
Но тронул краскою лесничий
Приговоренные стволы.

А ось пізній Пастернак, що повторює Михайла Ореста:

І чулися мені могутні хори,
Горіли шати золотом густим,
І від кадьниць, тихий і прозорий,
Спливав живиці ароматний дим...

Та:

Как будто внутренность собора
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.

Звичайно, повторення не буває дослівне, але й той самий автор, повертаючись до своїх улюблених тем і образів, кожен раз дає їх інакше.

В одній поезії Шевченка:

І в хаті вибито вікно.
... а вночі
Віщують сови та сичі.

А в іншій:

А в вікно, неначе баба,
сова виглядає.

Але за тисячу сто років до Шевченка подібними образами змальовував пустку китайський поет Лі Бо:

Из развалившейся кухни —
Гляжу — фазан вылетает...
(Переклад А. Гітовича)

У тій самій поезії, є й собака, що гавкотом зустрічає мандрівця, який вернувся додому. І вже нам згадується Байрон:

Тільки в воротах пес мій завив...
(З перекладу П. Куліша)

Чим менший, у часі й просторі, зв'язок між двома літературами, тим більше шансів, що один поет повторить другого...

І ще нам кажуть, що все нове в час виникнення завжди зустрічало опір з боку реакціонерів і що ми тільки тому не сприймаємо шедеврів модерного мистецтва, що не звикли до нього.

Про «нове» та його сприймання ми вже говорили вище. Але дещо треба додати. Музику сапфічної строфи і музику Вагнера я відчув і сприйняв при першій знайомстві з ними, ще підлітком. Але зрозуміти красу верлібрів чи стравити деякі речі Стравінського — не зважаючи на довголітнє з ними знайомство, таки не можу.

І скільки б я не вчитувався в ці рядки:

Любо мне, плевку-плевочку,
По канавке проплывать...

Поэт вылизывал чахоткины плевки
Шершавым языком плаката...

І хочеться плюнути тобі з пересердя,
земле-мамо...

Все, що випльовує артист, є мистецтво... —

я ніколи не погоджуся, що це — поезія.

*

Що ж являє в дійсності так зване модерне мистецтво?

Перше. Дегуманізація («расчеловечивание») йде різними шляхами: на Сході — наспростець, прямим фізичним знищенням всього кращого, що є в людині, на Заході окільними дорогами поступового розкладу релігійних, етичних і естетичних вартостей.

Відомий літературний критик, консеквентний апологет модернізму Емануїл Райс писав:

«... важливою негативною стороною сюрреалізму є його безперечний, хоч його відкрито й не визнають, демонізм. ... вистачить оглянути першу-ліпшу виставку картин, предметів загального вжитку чи навіть друкованих видань сюрреалістів, щоб їх демонізм виявився красномовніше від всіх теоретичних висловлювань».

Не буде помилкою, якщо розповсюдимо це також і на інші «ізми».

Одержимість «нового» мистецтва особливо виявляється, якщо ми зіставимо дві поезії: звичайного та модерного автора. Справжнє мистецтво має силу улагоджувати, стишувати біль, гоїти душевні рани — прочитаєш «Мені приснилась шафа жовта» Максима Рильського, і відразу стане якось легше на серці. Модерне мистецтво діє якраз навпаки.

За християнською демонологією, першим атрибутом Люцифера є гордість (в цьому, до речі, різниця в розумінні добра і зла між християнським та древнім арійським світоглядом: перший атрибут Арімана — активність). Великий флямандський містик Шарль де-Костер вживає термін високомірство. Його герой спалює Сімох, щоб возлюбити Сімох, з високомірства постає благородна гордість.

Але не шляхетним, а справді сатанинським високомірством пояснюється у представників модерністичних течій їх зневага до усталених форм мистецтва, зокрема до канонізованих строф. Як можуть бо вони вступати з кимсь у змагання, коли вони незрівняні й єдині? «Над усім, що зроблено, я ставлю nihil» — горлав один з чільних представників нової поезії. Вся дотеперішня культура проголошується, в кращому разі, перейденим, минулим етапом. Властиво мистецтво вони починають самі від себе.

А якщо з кимсь вони й хочуть змагатися, то щонайменше з Господом Богом (творення «власного світу»).

Друге. Теорія відносности в області естетики існує не від сьогодні. Ще Тобайас Смоллет висміяв її в «Мандрівці Гамфрі Клінкера». Тепер ця теорія стала панівною. Тому, що від початків людства звалось «огидне», надається назва «прекрасне».

Справа тут не в тематиці: будь-яка річ і будь-яке явище в мистецькому перетворенні можуть стати прекрасними:

Чуть тронешь ты жезлом волшебным
Хоть отвратительный предмет,
Стихи звучат ключом целебным,
И люди шепчут: «Он — поэт!»

Ця думка Лермонтова знайшла блискуче втілення в творчості Бодлера і «Проклятих». Але прийшли нові автори, які відкинули ту форму, що, мов чарівне скло, робила речі прекрасними. На зміну культові потворного в мистецтві постав культ потворного мистецтва. В поезії піонером цього мистецтва був американець Волт Вітман.

Всякі формальні досяги поезії детронуються, деформується або взагалі відмітаються.

Третє. Від прадавніх часів поет був лише медіумом, передатчиком того, що підказували йому: у грецьких поетів — Аполлон і музи, у гебрійських пророків — сам Єгова.

Найкраще це висловив О. К. Толстой у своїх гексаметрах:

Марно вважаєш, мистець, себе за творця твоїх творів:
Вічно витали вони над землею, незримі для ока...

(Переклад І. Качуровського)

Латинська Америка була, здається, останнім пристановищем поетів, які вбачали поза собою містичні джерела творчости:

Адже весь я — тільки луни
Арфи дальної, що струни
Вітер їй вразив.
Тільки відгук полохливий,
То веселий, то журливий
Інших слів.

(Амадо Нерво, переклад І. Качуровського)

Зацікавлення особою поета виникає періодично. Виявилося воно в напівлегендарних історіях арабів (війна за верблюдицю Басуси — початок арабської поезії), у біографіях трубадурів і скальдів... (Але одночасно маємо твори незаних і невідомих авторів.) Це зацікавлення відродилося в епоху романтизму. Інтерес з твору перенесено на творця, чи, краще, на автора, а що кожную думку, як любив повторювати Б. І. Ярхо, можна довести до абсурду, якщо розвивати її в якомусь одному напрямку, то це привело поетів до гігантманії, до Я з великої літери.

Отже, не містичне (або, у вужчому значенні, релігійне) джерело творчости, а власне Я — «як міра всіх речей, існуючих, поскільки вони існують, неіснуючих, поскільки вони не існують».

І це Я для чогось нібито потрібно висловлювати в мистецтві.

Славнозвісна підсвідомість — це теж не що інше, як найдальший і найтемніший закуток того ж Я — закуток, куди загнано все брудне й підле, що є в людині.

Четверте. В. Вейдле справедливо відмічає, що в Малярме значення слова зміщено, зсунуто. Дальший розвиток у цьому напрямку привів до цілковитого відірвання слова

від змісту, мовляв, слово поза контекстом не має взагалі ніякого значення.

Добре. Але тоді це вже не слово, лише анти-слово (в метафізичному розумінні):

І Логосом уже не стало Слово...

Мусимо зробити невеличке пояснення. Як відомо, теоретичні писання модерністів розраховані на публіку, не обізану ні з поезикою, ні з лінгвістикою. «Строфіка», навпаки, призначена для літературознавців — філологів у широкому розумінні цього слова. Але читатимуть її й поети, які не завжди мають достатнє теоретичне підґрунтя. Тому робимо маленький лінгвістично-поетикальний відступ.

Один з найвидатніших лінгвістів, Антуан Мейє, дав таке визначення слова:

«Слово — це наслідок сполуки певного значення з сукупністю певних звуків...»

Більш деталізовану дефініцію дає сучасний лінгвіст А. Реформатський:

«Слово — це мінімальний самостійний відтинок мови, який (відтинок) має лексичне значення, є граматично придатний для створення вислову... і граматично оформлений за законами даної мови».

Окремо взяте, ізольоване слово само з себе вже є вузький контекст. Якщо це слово нам знане, ми сприймаємо його в основному словниковому значенні. Слово незнане, наприклад, з чужої мови залишається для нас нерозкритим у найширшому чужомовному контексті.

Кожне слово — полісемантичне, навіть терміни, які вважаються словами з одним строго устійненим значенням (в нашій книзі ми матимемо справу з такими багатозначними термінами, як баляда, ле).

В широкому контексті розрізняємо такі випадки:

1) Слово вжито в основному чи побічному словниковому значенні. Себто значення слова в данім контексті те саме, що й у тисячах інших.

2) Слово вжито в ідіоматичному виразі, що переважно являє закостенілий троп або фігуру. Звичайно читач вже знає наперед зміст подібного виразу. Приказці «хто до лісу, хто до бісу» в російській мові точно відповідає вислів «кто в лес, кто по дрова». Але це не значить, що українське слово біс належить перекладати російським д р о в а . Перекладати ідіому можна лише як цілість.

3) Троп, слово в переносному значенні. Це і є той випадок, коли слово має розкриватись у даному контексті, бо автор — на своє ризико — вживає його в новому, одноразовому, індивідуальному значенні.

Метафора, як відомо з поезики, це один з тропів, не кращий і не гірший від інших (метонімія, синекдоха, іронія, алюзія, евфемізм, літота, гіпербола, пермісія та інші). Але в модерністських есеях з поезики термін троп — мабуть, як надто прозаїчний — взагалі виключено з ужитку та заступлено терміном «метафора». «Метафора» в модерному розумінні — це вже не асоціація через подібність і не порівняння, з якого залишено тільки те, з чим (когось або щось) порівнюємо, — лише взагалі перенесення — будь-яке перенесення за особистою примхою автора.

Правда, й тут нема нічого нового, бож віддавна існував літературний жанр, званий нісенітниця:

Молотками на печі
Косять сіно раки.

Ці два вірші могли б служити епіграфом для всієї модерної поезії.

Темний стиль у поезії існував завжди: починаючи від Піндара, можна нарахувати чимало тяжких для сприймання авторів. І завжди були аматори незрозумілого.

Але тільки сьогодні ця поезія стала неподільно-пануючою.

Мені здається, що поезію, за її сприйнятливістю, можна розбити на три категорії:

1) Кляризм, де все ясно, просто і зрозуміло. Поезія денного світла.

2) Поезія натяків і недомовлень. Поезія присмеркового або місячного світла.

3) Герметизм. Поезія (якщо це поезія!) цілковитої темряви. І жодного клочка для розшифровки.

*

Тепер підсумуємо.

Знеслівлене слово, куди автор довільно вкладає потрібний йому зміст (або не вкладає жодного), і — крізь нарочиту затемненість — культ потворного, де творчість не очищує речей, а, навпаки, робить кожну річ огидною, відворотною, і за цим — особистість зарозумільців-поетів, які вбачають джерело надхнення у своєму самодостатньому Я, — все це створює враження перебування в кльоаці, над якою замкнено ляду.

Коли більшовики кричать про гнилий Захід, вони навіть не уявляють собі, наскільки мають рацію.

Найглибшу суть модерного мистецтва повністю висловлює один катрен з «Вальпургієвої ночі» Юрія Клена:

З Творцем змагаючись, ми деміюрги,
Заволодів і нами творчий шал.
Тобі, Люцифере, у ніч Вальпурги
До ніг складаємо свій кал.

Так стоїть справа з модерним мистецтвом.

І все таки ми відважуємось випустити в світ цю книгу про строфи, від яких нова поезія відмовилася. Більше того, присвячуємо окрему частину канонізованим строфам.

Бож існують деякі фактори, про які ми досі не згадували і які не існували або не були відомі Володимирові Вейдле, коли він писав свою книгу про вмирання мистецтва.

Ряд поетів, що починали з божевільних «ізмів», вертається до нормального мистецтва. Так, найбільший сучасний аргентинський письменник, Хорхе Люїс Борхес, від якогось

дикого ультраїзму прийшов до чистого класицизму. Ще раюючіший випадок Б. Пастернака: шлях від

Рояль дрожащий пену с губ облизжет

до

Осенние сумерки Чехова,
Чайковского и Левитана —

це справжнє чудо в сучасній поезії.

І саме тоді, як підрубване ззовні і підточуване зсередини, хиталося й падало Древо Краси, випросталася й підвелася (хай на коротку мить) його молода парость, українське відродження.

Олександрини й сонети Миколи Зерова, сонети й октави Максима Рильського, терцини, октави й сонети Юрія Клена — супроти яких було тільки догорання, згасання, умирання в світовій поезії — свідчать про те, що

... крізь добу страшних, великих кар
Ми несемо нащадкам вічний дар,
Дар невмирущої краси: всі чути
І нами бачені дива століть,
Щоб людську думку вдруге запліднить.

(Юрій Клен, «Попіл імперій»)

СТРОФИ АНТИЧНОГО ПОХОДЖЕННЯ

1. Еподична тріодь

Хор в античній трагедії не стояв на місці, а рухався. Кожному повороту хору відповідала окрема строфічна форма: рух в один бік — строфа, в другий — антистрофа, на місці — епод.

Звідси, до речі, походить і само слово строфа; воно, як і слово вірш (versus), означає поворот. Те, що ми тепер звемо строфою, у древніх греків мало назву системи.

Строфа мала дуже складну метричну будову, якій математично-точно відповідала будова антистрофи. Епод обов'язково будувався відмінно від строфи й антистрофи.

Така тричленна форма називалася еподична тріодь.

Строф і антистроф могло бути і декілька, як у прикладі, що ми його наводимо.

Хор нимф.
Строфа первая.

Горько я плачу о муках твоих, Прометей!
Видишь, — из глаз моих, полных
Нежностью, слезы на щеки
Льются струею обильной. —
Правит вселенной
Бог самовластный,
Бог беспощадный
К древним богам.

Антистрофа первая.

Стоном и плачем окрестные земли полны:
Люди скорбят над тобою,
Над вековечною славой
Братьев титанов погибших.
Плачут народы
Азии древней,

Все сострадают
Мукам твоим.

(Далі йдуть строфа друга і відповідна їй антистрофа.)

эподос

Одного мы прежде знали
Бога, скованного цепью,
Знали Атласа-титана,
Что, раздавленный, согнувшись,
На плечах могучих держит
Безпредельный свод небес.
Волны падают на волны,
Плачет море, стонут бездны,
Под землей в пещерах черных
Содрогается Аид, —
И текут, как слезы горя,
Родники священных рек.

(Есхіл, «Прикутий Прометей», переклад Д. Мережковського)

Спочатку еподична тріодь вживалася в урочистій хоро-
вій ліриці (оди Піндара та Вакхїліда), але з часу виникнен-
ня трагедії стала її невід'ємною частиною.

2. Елегійний дистих

Найпростіша з усіх строф античного походження, скла-
дається з одного гексаметра і одного пентаметра.

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ || ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪^{*}
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

Термін елегія у древніх греків не мав жанрового харак-
теру, він означав поезію, написану у формі елегійних ди-
стихів і виконувану в супроводі флейти.

Найдавніший зразок елегійного дистиха належить Кал-
ліну (VII в. до нашої ери).

* Цезура в гексаметрі не прикріплена до певного місця.

В Римі елегійний дистих вживався в жанрі любовної елегії (Катулл, Овідій, Тібулл, Проперцій).

Епіграми еллінської, елліністичної і пізніше візантійської поезії писалися у формі елегійних дистихів. Російська література має незчислиму кількість перекладів, де збережені строфічні ознаки первотворів:

«Злого и свињи кусают» — гласит поговорка. Однако,
Правильней, кажется мне, было б иначе сказать:
Добрых и тихих людей даже свињи кусают, а злого,
Верь, не укусит и змей: сам он боится его.

(Паллад, переклад Л. Влуме́нау)

У середні віки розцвіт елегійного дистиха спостерігаємо у поетів каролінгського відродження.

Елегійний дистих був вельми люблений поетами позаминулого та минулого сторіччя. Ним написаний ряд кращих поезій Гете й Шіллера, користувалися ним Пушкін і Тургенев.

Жінки не гудь, що невірна мужчинам і їх покидає;
Знай, то постійного з них пильно шукає вона!

(Й. В. Гете, переклад М. Ореста)

Цю строфу бачимо в латинських поезіях старих українських авторів (Стефан Яворський, «Прощання з книгами»).

Д. І. Чижевський в «Історії української літератури» стверджує, що елегійний двовірш впровадив в українську поезію М. Костомаров:

Пам'ять посмертна твоя засліпляє manoю нам очі, —
Ми, на тебе гляючи, не бачили сами себе.

Строга форма пентаметра порушена у Костомарова зайвим складом після цезури.

Але назагал у нашій поезії елегійний дистих не завойовує панівного місця. Зверталися до нього І. Франко, М. Зеров, М. Рильський, М. Орест:

Лжа і пересуд, що ціль виправдовує засоби: гляньте,
Засоби всюди і скрізь ціль визначають свою.

(М. Орест)

Прекрасні елегійні дистихи залишив білоруський поет Максим Богданович:

Чыстые слезы з вачэй пакаціліся нізкай парванай,
Але, упавшы у пыл, брудам зрабіліся там.

В пізньолатинській поезії поширений був леонін (від імени ченця Леоніуса, що нібито його вигадав), де римувався між собою піввірш пентаметра. Уяву про леонін дають Франкові вірші з «Весняної елегії»:

Серце тріпочеться ще, і у грудях кров б'ється живіше.
Та напосіли літа, давить життя тягота.

3. Мала сапфічна строфа

Серед строф античного походження друга (після елегійного дистиха) щодо розповсюдження і єдина, що міцно увійшла в силабічну поезію і в ній існує. Інші строфи античного походження вживані лише в силабо-тонічній, головним чином, німецькій і російській поезії, а також в силабічній італійській.

Назва строфи походить від імени грецької поетеси Сафó або Сапфо, що жила на острові Лесбосі в VI в. до Р. Х.

Строфа складається з трьох сапфічних віршів і одного адонія:

— ∪ — — | — ∪ ∪ | — ∪ — ∪
— ∪ — — | — ∪ ∪ | — ∪ — ∪
— ∪ — — | — ∪ ∪ | — ∪ — ∪
— ∪ ∪ | — ∪

Подаємо силабо-тонічний еквівалент:

Пестрым троном славная Афродита,
Зевса дочь, искусная в хитрых ковах!..

Я молю тебе, не круши мне горем
Сердца, благая!

(Сапфо, переклад В. В. Вересаєва)

Квінт Горацій Флакк увів у перші три вірші сапфічної строфи постійну цезуру.

Просьте нас і ждуть. І коли не марно
Награвали ми, коли рік і більше
Житиме наш спів — на латинський голос
Грайте мені, ліро!

Так звучить одна з од Горація в перекладі М. Зерова.
До Зерова перекладав Горація галицький поет В. Щурат:

Меценате, що Ватикан луною
Жартібливою й вод родимих беріг
Віддали тобі приналежну почесь,
Лицарю світлий.

(Цитую за кн. В. Домбровського «Українська стилістика й ритміка»)

В силабо-тонічній поезії імітація сапфічної строфи виглядає так:

┌ ◡ ┌ ◡ ┌ || ◡ ◡ ┌ ◡ ┌ ◡
┌ ◡ ┌ ◡ ┌ || ◡ ◡ ┌ ◡ ┌ ◡
┌ ◡ ┌ ◡ ┌ || ◡ ◡ ┌ ◡ ┌ ◡
┌ ◡ ◡ ┌ ◡

Сапфічна строфа відома також у силабічній видозміні:

┌ — — ┌ — || — — ┌ — ┌ —
┌ — — ┌ — || — — ┌ — ┌ —
┌ — — ┌ — || — — ┌ — ┌ —
┌ — — ┌ —

У перших трьох віршах наголос стоїть на першому (не обов'язково), четвертому, восьмому і десятому складі, в останньому — так, як і в нас. Звертаю увагу на наголос на четвертому складі — це головна розбіжність з силабо-тонічною імітацією.

В еспанській поезії сапфічна строфа відома від оди Мануеля де Вільєгас «До Зефіра»:

Dulce vecino de la verde selva
Huésped eterno del abril florido,
Vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando.

Силабічна сапфічна строфа була знана на Україні за часів т. зв. шкільної поезії. Проф. Д. Чижевський у своїх працях наводить такий приклад цієї строфи:

Дубина, Грабина, Рябина, Вербина,
Соснина, Клешина, Тернина, Вишнина,
Ялина, Малина, Калина, В'язина,
Лозина, Бузина, Бзина.

(Гермонах Клементій)

Чому саме цей катрен названо «сапфічною строфою», лишається для мене неясним. Натомість зразок римованої сапфічної строфи, де ритм витримано цілком докладно, в «Історії української літератури» Д. Чижевського знаходимо в розділі «Театр»:

Уви! тяжкая скорбь мя обточила,
Отхлань окрутних смутків поглотила,
Обійшло мене глибоке море,
Гіркое горе.

Інший приклад, за граматикую Мелетія Смотрицького, наводить І. Кошелівець у своїх «Нарисах з теорії літератури».

У німецько-австрійській поезії малою сапфічною строфою написані кращі речі Ленав.

Різниця в ритмічній структурі імітаційних сапфічних строф походить від того, що в малому сапфічному вірші, який тричі повторюється в строфі, ідуть один за одним три довгі склади. При заміні довгого складу наголошеним така сполука була б дуже тяжка в силабічній поезії і цілком неможлива в силабо-тонічній.

У латинській ритмічній (назва системи, що майже повністю відповідає нашій силабо-тонічній) поезії в цій тричленній сполуді довгих складів перший і третій були заступлені складами ненаголошеними, що перетворило перший піввірш на звичайний адоній — явище метричної регресивної асиміляції. Цією строфою написана, наприклад, латинська кантилена про «Мого Сіда» (є російський переклад Б. Ярхо), так писав Г. Сковорода, так перекладав античних авторів Мерзляков, ця ж форма лягла в основу еспанської силабічної строфи.

Інший варіант, де ненаголошеним заступлено другий склад згаданої групи, походить, правдоподібно, з Німеччини.

4. Алкеєва строфа

Назва походить від грецького поета Алкея, земляка й сучасника Сапфо.

Метричний оригінал:

∪ — ∪ — ∪ || — ∪ ∪ — ∪ ∪
 ∪ — ∪ — ∪ || — ∪ ∪ — ∪ ∪
 ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
 — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

Силабо-тонічний еквівалент:

Пойми, хто может, яростный бунт ветров.
 Валы катятся — этот отсюда, тот
 Оттуда... В их мятежной свалке
 Носимся мы с кораблем смоленым...

(Алкей, переклад Вячеслава Іванова)

Високі зразки алкеєвої строфи дав німецький поет Гельдерлін (1770-1843) — поет, майже не помічений сучасниками, слава його спалахнула аж через сто років після смерті:

О добрі боги! Бідний, хто вас не зна,
 В грудях він диких розлад повік несе,
 І світ для нього ніч, і жадна
 Радість йому не цвіте, ні пісня.

(Переклад М. Ореста)

Алкеєва строфа М. Ореста:

Весна розквітла, третя в чужій землі,
 І радість лється з рога прещедрого —
 Але без сон-трави, о весно,
 Я не умію радіти повно.

До перших зразків алкеєвої строфи в українській поезії належить Щуратів переклад з Горация:

Мені в здоровлю, сину Лятони, дай
 Спожиткувати придбане. Мблюся,
 Щоб мав я старість не погану,
 З свіжим умом і не без китари!
 (За вищеназваною працею В. Домбровського)

Оригінальну українську алкеєву строфу знаходимо у І. Франка в «Зів'ялому листі»:

Душа безсмертна! Жить віковічно їй!
 Жорстока думка, дика фантазія
 Льюолі гідна й Торквемади!
 Серце холоне і тьмиться розум.

А також у С. Гординського:

Нас голос кликав. Ніч не жахала нас.
 Аж мить прийшла та: в бурях узріли ми —
 Вогонь священний Прометея
 Згас, і серця огорнула темінь.

Б. Якубський подає зразок алкеєвої строфи В. Самійленка:

Поки душею я не втонув іще
 В Нірвану, й тіло ще не розпалося,
 Я можу ще тебе, Україно,
 Серцем кохати й тобі служити.

Складається строфа з двох одинадцятискладових, одного дев'ятискладового і одного десятискладового алкеєвих віршів.

5. Перша асклепіядова строфа

Називається так від імени грецького поета Асклепіяда, хоч не він її вигадав. Являє чотирикратне повторення малого асклепіядового вірша.

— у — у — || — у — у — у
 — у — у — || — у — у — у
 — у — у — || — у — у — у
 — у — у — || — у — у — у

Строфа стала славетною завдяки «Пам'ятникові» Горация. Була відома в найглухіші часи середньовіччя, про що свідчить каталектичний малий асклепіядів вірш Седулія Скотта:

Ваша кровля горит светом весельм,
 Кистью новых творцов купол расписан,
 И, смеясь с потолка всеми цветами,
 В блеске дивной красы блещут картины.

(Переклад Б. Ярхо, цитую з пам'яті)

Росіяни мають кілька перекладів «Пам'ятника» імітаційним розміром. На білоруську мову переклав «Пам'ятник» М. Богданович:

Лепшы медзі сабе памятник справіў я,
 Болей ўсіх пірамід царскіх падняўся ён,
 Не зруйнуе яго сівер, ні едкі дождж,
 Ні гадоў чарада, вечнаго часу рух.

І. Костецький у книзі «Шекспірові сонети» опублікував український переклад В. Державина:

Здвиг я пам'ятник сей, міді одвічніший,
 царського пірамід вищий становища,
 що їдкий його дощ, ані північний вихр
 збурити б не спромігсь, або незлічене
 чергування років та часоточення.

6. Четверта асклепіядова строфа

Перший і другий вірші — малі асклепіядові, третій фекрептей, четвертий гліконеї.

— у — у — || — у — у — у
 — у — у — || — у — у — у
 — у — у — || — у — у — у
 — у — у — || — у — у — у

Силабо-тонічний еквівалент:

Святість в серці моїм з дня, коли, радісний,
 Я люблю. То чому шану від вас я мав
 Більшу в час, як я гордий,
 Ряснословний, пустіший був?

Ах, є любе юрбі, що для базару йде,
 І почитує раб тільки владушого —
 І в божественне вірять
 Тільки ті, що самі є ним.

(Гельдерлін, переклад М. Ореста)

Строфи меншого значення

Ми згадали еподичну тріодь, щоб показати, звідки походить термін строфа — а також розглянули ряд строф, які донині не вийшли з ужитку. Тепер перерахуємо інші строфи античного походження, які зникли або майже зникли з обігу.

7. Велика сапфічна строфа:

Перший і третій вірші — аристофанові. Другий і четвертий — сапфічні великі.

Лидия, о, скажи мне
 Ради всех богов, || для чего || ты Сибариса губишь
 Страстью своей? Зачем он
 Стал чуждаться игр, || не терпя || пыли арены знойной...
 (Горацій, переклад А. Семенова-Тян-Шанського)

8. Друга асклепіядова:

Перший і третій вірші — гліконей. Другий і четвертий — аксплепіядові малі.

Пусть же правит тобой, корабль,
Мать Киприда, лучи братьев Елены-звезд,
Ветров царь и отец — Эол.
Всех скрутив остальных, всех, кроме Япига.

(Горацій, переклад Н. Гінцбурга)

9. Третя асклепіядова:

Перший, другий і третій вірші — асклепіядові малі. Четвертий — гліконей.

О, блаженна й свята — уділ мій — бідносте!
Справжня мати серцям, рідна і лагідна,
Всім, хто в морі зазнав горя і пагуби,
Супокійная гаване.

(Г. Сковорода, переклад М. Зерова)

10. П'ята асклепіядова:

Чотири великі асклепіядові вірші.

Не расспрашивай ты, || — ведать грешно, — || мне и тебе какой,
Левконой, пошлют боги конец, и вавилонские
Числа ты не пытай. Лучше терпеть, что бы ни ждало нас,
Дал Юпитер в удел много ль нам зим иль ту последнюю...

(Горацій, переклад С. Шервінського)

11. Алкманова строфа:

Перший і третій вірші — гексаметри. Другий і четвертий — алкманові вірші.

12. Архілохова перша або мала:

Перший і третій вірші — гексаметри. Другий і четвертий — архілохові малі вірші.

Тисячоустий хорал наростає; вливаються густо
В нього органу громи;
З хорів масивних несуться в огроми звучань екстатичні
Клекоти й поклики труб...

(М. Орест)

13. Архілохова друга:

Перший вірш — гексаметр. Другий — ямбелег.

14. Архілохова третя:

Перший вірш — сенарій. Другий — елегіямб.

15. Архілохова велика:

Перший і третій вірші — архілохові великі. Другий і четвертий — ямбічний триметр.

16. Іонійська строфа:

Перший і другий вірші — іонійський тетраметр. Третій — іонійський диметр.

Від іонійської строфи походить тривіршова ізометрична строфа В. Брюсова:

Тишина. Речка внизу плачет.
Миновал избранный час. Значит
Для тебя горестный круг начат.

(Цитую з пам'яті)

17. Ямбічна строфа:

Перший вірш — сенарій. Другий — ямбічний диметр:

Куда, куда вы рушитесь, преступные,
Мечи в безумье выхватив?!
Неужто мало и полей и волн морских
Залито кровью римскою?

(Горацій, переклад Н. Гінцбурга)

Село моє, спокою мій улюблений,
Далекий від тривог земних!
Джерел прозорих ненастанний гомоне
В зеленім холодку гаїв!

(М. А. Мюре, переклад М. Зерова)

18. Перша піфіямбічна строфа:

Перший вірш — гексаметр. Другий — ямбічний диметр.

Ночью то было. Луна на небе ясном сияла
Среди мерцанья звездного...

(Горацій, переклад А. Семенова-Тян-Шанського)

19. Друга піфіямбічна строфа:

Перший вірш — гексаметр. Другий — сенарій.

Друге уже покоління в війні громадянській конає,
Від власної руки занепадає Рим, —
Рим, що його не могли подолати ні марси сусідні,
Ні царське військо грізної Етрурії...

(Горацій, переклад М. Зерова)

20. Гіппонактова строфа:

Перший і третій вірші — гіппонактові. Другий і четвертий — ямбічний триметр.

Звичайно, кількість строф античної поезії цими двадцятьма не вичерпується. В анакреонтічній ліриці, а пізніше в Катулла бачимо строфу з трьох гліконових віршів і одного ферекратового, а також з чотирьох гліконових і одного ферекратового:

Ты чело увенчай венком
Майорана душистого,
Весел, в брачном иди плаще,
Белоснежные ноги сжав
Яркой обувью желтой!

(Г. В. Катулл, переклад С. Шервінського)

Відомі випадки, коли поети творили нові строфи за зразком вищенаведених строф античної поезії.

Наприклад:

Боже світлий, спустись! Бо спрагли ниви
Рос освіжливих ждуть, томляють люди,

Біг свій стишують коні —
Вниз колісницю жени!

(Ф. Шіллер, переклад М. Ореста)

При розгляді античних строф легко помітити наступні їх особливості:

1. Багатовіршова еподична тріодь має дуже обмежений вжиток: хорові частини драматичних творів і врочиста хорова лірика. Вона ніколи не переходить ні в епос, що лишається незмінно-астрофічним, ні в меліку.

2. За винятком еподичної тріоди, де кількість віршів щораз варіюється, другорядної іонійської строфи та одної строфи Катулла, всі інші строфи греко-римської поезії — катрени або двовірші.

Розвиток багатовіршових строф починається щойно з поезії трубадурів.

3. Але ця одноманітність — навіть супроти сучасної поезії — щодо кількості віршів строфи компенсується ускладненням метричного рисунку античних строф. Строфи здебільшого складаються з різних віршів (явище гетерометричності), які, в свою чергу, являють поєднання стоп різних метрів (логаедичні і асинартетичні вірші).

Імітації античних строф у силабічній і силабо-тонічній поезії для вуха непідготованого читача здаються аритмічними, за винятком, може, елегійного дистиха. В сучасній поезії ці строфи зустрічаються лише у поетів високої культури, чия творчість на смак широкого загалу не розрахована.

ТЕРЦИНИ

Винахідником терцини вважається Брунетто Латіні (1220?-1294?), італійський поет, що писав по-французьки. Але славетною ця строфа стала лише завдяки учневі Брунетто — Данте Аліґ'єрі (1265-1321).

В основу своєї «Комедії» (яку пізніше було названо «Божественною») Данте поклав містику числа 3, і немає сумніву, що й тричленна будова терцини і її безперервність мали для нього містичне значення. Триєдність св. Трійці, і три частини поеми, і тричі три пекельних круга, і тридцять три пісні в кожній частині поеми (в першій — тридцять три плюс одна), і, нарешті, терцина — все це мало для поета глибокий позарозумовий зв'язок.

Неповний переклад «Божественної Комедії» на українську мову зробив Самійленко (Сивенький).

В 1935 році, при арешті М. Драй-Храми, його незакінчений переклад був забраний енкаведистами.

У 1956 році вийшов опрацьований М. Рильським переклад П. Карманського:

ПЕРША ПІСНЯ (ПОЧАТОК):

В путі життя, на середині саме,
Я опинився в пралісі густому
І йшов наосліп нетрями-ярами.

Аж моторошно робиться самому,
Коли згадаю праліс той залятий,
Бір непрохідний в мороці страшному!

Зі смертю це лиш можна порівняти.
Та знову долю я знайшов щасливу,
А як — про те ви будете читати.

Напевне, завдяки якомусь диву
Туди я втрапив: сон нагнав знемогу
І загубив дорогу я правдиву.

Однак, добившись до горба крутого,
Що ним кінчалась та страшна долина,
Яка в мені посіяла тривогу,

Побачив я вгорі, що верховина
У сонячнім світилася промінні,
Котрим всякчас керується людина.

(КІНЦЕВІ ВІРШІ ПЕРШОЇ ПІСНІ):

І я сказав: «Хай Господа правиця,
Котрого лик для тебе не відкритий,
Мене веде, як добра рятівниця!

Зроби, щоб мав я змогу доступити
До врат Петра святого і до брами,
Що сум таїть і плач несамовитий».

Він рушив, я пішов його слідами.

На російську мову «Божественна Комедія» перекладена багато разів. Перший переклад зроблений у середині минулого сторіччя Міном, останній М. Лозинським. Переклад Міна був за радянських часів заборонений: Міна сплутали з Мінським. Про Лозинського можна сказати, що Дантове пекло допомогло йому вирватись із советського: перекладача звільнили з концентраційного табору і дали можливість закінчити переклад. Наводимо невеличкий фрагмент з цього перекладу:

Я в третьем круге, там, где дождь струится,
Проклятый, вечный, грузный, ледяной;
Всегда такой же, он все так же длится.

Тяжелый град, и снег, и мокрый гной
Пронизывают воздух непроглядный;
Земля смердит под жидкой пеленой.

Трезевый Цербер, хищный и громадный,
Собачьим лаем лает на народ,
Который вязнет в этой топи смрадной.

Его глаза багровы, вздут живот,
Жир в черной бороде, когтисты руки;
Он мучит души, кожу с мясом рвет.

А те под ливнем воют, словно суки...

Найбільш поширена терцина на батьківщині Данте, в Італії: Аріосто, Альфієрі, Кардуччі, Пасколи, Д'Аннунціо.

До Іспанії терцину переніс Боскан.

Серед європейських поетів, що писали терцини, можна назвати Рюккерта, Шаміссо, Гуго фон Гофманстала, Х. М. Ередія («Романсеро»).

До слов'янських літератур терцину прищепили Пушкін, Міцкевич, Словацький.

Терцина належить до улюблених строф Івана Франка: загальновідомий пролог до «Мойсея», «Притча про піст», «З книги Кааф», «Спомини» та кілька ліричних поезій.

До Франка — правдоподібно, перші українською мовою — терцини написав Пантелеймон Куліш, при чому характеристично, що терцини ці — силабічні:

Хто не знає, Данте, твого горювання,
Той і твого пекла страшного не знає:
З твого серця вийшли ті оповідання.

В праведному серці той огонь палає,
Що палить у пеклі душі беззаконні;
В мученому серці холод побиває

Рожевії квіти, пишні, благовонні,
Що гинуть без сліду, що мов сон зникають,
Оставивши в серці болі невимовні.

Нехай усі люде тії болі чують;
Нехай усі землі, всі язики знають,
Як великі душі за весь мир горюють.

Дантівську терцину використав Ю. Клен для опису мандрівки — в супроводі Дантової тіні — по жахіттях советського пекла («Попіл імперій»).

Кленові ж належать, в збірці «Каравели», наступні терцини:

Коли тебе сурма твоєї туги
Покличе знов у рідний дальній край,
Де ждуть тебе безчестя і наруга,

Слова над пеклом Дантовим згадай:
«Per me se va, nella città dolente!» —
«Сюди йдучи, в скорботу і відчай,

Надії мусиш знищити доценту.»

Зостанься безпритульним до сконання,
Блукай та їж недолі хліб і вмири,
Як гордий фльорентинець у вигнанні.

Та перед смертю дітям повтори
Ту казку, що лишилася, як спомин
Прадавньої, забутої пори,

Як у грозі, у блискавиці й громі
Колись страшну почвару перемиг
Святий Георгій в ясному шоломі...

І як дракон, звитяжений, поліг.

Розмір терцини — одинадцятискладовий (за італійським рахунком) вірш, вельми близький до п'ятистопного ямба, яким його звичайно й перекладають. Іноді поети, замість п'ятистопного ямба, вживають шестистопний.

Перший вірш першої терцини римуються з третім, другий — з першим і третім наступної і т. д., поезія закінчується, як правило, окремим віршем, що римуються з другим віршем останньої терцини.

Тут вважаємо потрібним підкреслити різницю між терциною і терцетом. Терцетом — в нашій поезиці — називається тривіршова строфа взагалі, строфа будь-якого розміру, римована чи не римована.

Далеко не всяка поезія, розбита на тривіршові строфи чи тричленні віршові групи, належить до терцин. Так, не є терцинами поезії Т. Шевченка «Молитви» (1-3) або «Ой, маю, маю я оченята». (Шевченко взагалі ніколи не звертався до канонізованих строф.)

Хоч Б. Якубський відважно зараховує до терцин поезію Лесі Українки «Байдари», але строфічна побудова цієї поезії має з будовою терцин дуже мало спільного.

Зарахувати терцину до тривіршових строф (як це роблять деякі дослідники) можна, властиво, лише умовно: окрема терцина не має тієї закінченості, що є неодмінною ознакою всякої строфи. Речення починаються й закінчуються зовсім незалежно від тричленного розподілу віршів, розмір не міняється, а римова група не тільки не закінчується з третім віршем терцини, а, навпаки, вимагає продовження. Себто окрема терцина в поезії не є окремою строфою — подібно, як «катрени» і «терцети» в сонеті теж не є окремими строфами.

Кожна поезія в терцинах являє одну велику строфу, побудовану за формулою: $3n + 1$, де 3 — кількість віршів у терчині, n — кількість терцин, а 1 — заключний вірш.

Мінімальне число віршів у терчині — 7. (Бо якщо $n = 1$, терцина перетворюється в звичайний катрен.)

В українській поезії є терцина-мініатюра, що саме з сімох віршів і складається:

Світило ранне сонце угорі.
Туди, де сад підводився в цвітінні,
Ішли в задумі ніжні матері.

Їх лиць засмаглих не торкались тіні;
Там тінь не ляже чорна і сумна,
Де радості безмежні володіння.

О, сад і мати! Сонце і весна!

(Є. Фомін)

Семивіршова терцина-мініатюра є також у Буніна та І. Северяніна, який дотепно назвав її «терцина-колібри».

Поруч дантівської терцини можна поставити кілька наближених до неї строф з ланцюговою римою.

1) Сірвентеса італійської поезії з таким порядком рим: АААВВВВс і т. д.

(Схему строфи тут і в наступнім випадку подано за італійською системою.)

У першій групі — три довгих вірші і четвертий короткий, що римується з довгими віршами наступної групи.

2) Терцина д'Асколі з наскрізною римою: АВА, СВС і т. д.

Ти щезла скорше, як в туман вечірній
Рожевий облак на небі зникає, —
Лишився жаль по тобі, жаль безмірний.

Ти щезла скорше, як той привид красний,
Що в літню ніч на душу налітає
І в світ веде чужий, щасливий, ясний.

Лишилася одна тоска по тобі,
Що стадом хмар хвилину втіх стемняє,
І спомини, немов квітки на гробі.

(С. Чарнецький)

3) В українській поезії наближені до терцин строфи є в Тичини. Дуже гарною здається нам «дворимова терцина» О. Слісаренка:

Огняний змій пожер вогкі тумани,
Косою вбивчою нестигле жито косе.
Потріскалась земля, — ятраться чорні рани...

Гудуть у маревах молитви стоголосі —
То йдуть з корогвами збентежені селяни,
А вітер ні хитне застигле в полі просо...

Огняний змій полотна огнетканні
По травах розстеля і п'є жадібно роси,
І глушить на устах молитви покаєнні.

А жито засиха... Давно посохло просо.
Чорніють пащами землі прокляті рани,
Коса ж огняна косе, косе!

СОНЕТ, ЙОГО ІСТОРІЯ Й ТЕОРІЯ

У «Нотатнику» Леонида Лимана зустрів я таку цитату: «Генії творять шедеври, відкривають нові закони творчості. Майстри використовують і розвивають ці закони. Ремісники сліпо наслідують і заштамповують їх. Нездари все переплутують і дискредитують» (арт. В. Василько). Ця дзвінка фраза є висловом дуже популярного (і дуже шкідливого для розуміння літературного процесу) погляду на генія і геніяльність.

Як стверджує в своїх лекціях Б. І. Ярхо, нове виникає в середині старого, спочатку його не помічають.

Взагалі всякий розвиток підпорядковується законам хвиль: наростання — кульмінація — спад. Але часом, злетівши, хвиля розбивається, тому маємо багато випадків, коли геній не тільки нічого не починає, а, навпаки, завершує, підсумовує попередній етап.

До таких геніїв найвидатніший історик французької літератури Еміль Фаге зараховує Мопассана. Муравлиною дослідницькою працею Б. І. Ярхо щодо Данте і Б. М. Ейхенбаума щодо Пушкіна стверджено, що як Данте, так і Пушкін не починають, а підсумовують.

Стара українська література закінчується геніальним Сковородою, нова починається Котляревським, якого попри всю нашу симпатію до Енея, «парубка моторного», до геніїв зарахувати не можемо.

Але автори популярних праць з історії й теорії літератури, мислячи всупереч фактам і утотожнюючи, на догоду «зухвалій моді», такі поняття, як новаторство і геніяльність, початок певного літературного явища пов'язують звичайно з іменем великого письменника, без огляду на те, чи той письменник справді творив щось нове, чи лише продовжував або довершував започатковане до нього іншими. Отже, немає нічого дивного, що творцем сонета дуже часто називають Петрарку, хоч, в дійсності, сонет з'явився приблизно за сто років до Петрарки.

Походження своє сонет завдячує сіцилійській школі поетів, що існувала при дворі Фрідріха II (1215-1250). За словами Ю. Клена:

Ловив, любив живої думки відрух
Років, століть прийдешніх ідеолог,
Галаєнтний, звинний Гогенштауфен Фрідріх,
Той дипломат, геретик і астролог,
Що мавританський стиль плекав в Палермо...

Є також інші теорії походження сонета. Одна каже, що сонет був перенесений до Сіцилії з Провансу рештками трубадурів, які врятувалися після альбігойської війни (алеж провансальські сонети не відомі), інша намагається перенести батьківщину сонета безпосередньо в Італію... Проте саме сіцилійська теорія найкраще з'ясовує питання, звідки постав сонет. Італійський підручник поезики говорить про це так:

(Сонет) походить... з поєднання одного стромботто восьмивіршового з одним шестивіршовим...

(Стромботто — жанр фолклорного походження: поезія з шістьох або вісьмох віршів, що римуються через один.)

Здається, нема двох дослідників, які назвали б однаково ім'я першого сонетиста.

Для Шульговського це Джальбертіно да Кодерта, Гуерцо ді Монтеканті і Єнцо, король Сардинії.

Для Кошелівця — Франческо да Барберіно і Антоніо да Темпо.

Для Ектора Мірі — П'єре де Віньєс, він же Петрус Вінєя.

Не вважаю себе компетентним втручатися в цю суперечку...

З Палермо сонет переходить до Тоскани, де постає «новий солодкий стиль» Гвідо Кавальканті. В рамках цього стилю пишуть сонети Чіно да Пістойя і його геніальний друг Данте Аліґ'єрі (1265-1321).

З багатьох творів Франческо Петрарки (1304-1374) завоювали безсмертя лише його канцони і сонети: пісні на

життя і смерть мадонни Ляври. Ось його сонет (44) «На смерть мадонни Ляври»:

Ні зоряних небес мандрівні хори,
Ні вітрокрилі в морі байдаки,
Ні в полі збройних лицарів полки,
Ні звіря красною глибокі нори,

Ні вісті радісні, що гонять горе,
Ні станс любовних точені рядки,
Ні — в ароматах свіжої луки —
Співання дам, що ваблять наші зори, —

Ніщо мого вже серця не торкне:
Свій день і сонце втратило, трудне,
І все для нього мороком укрите.

Тугою стали чорні дні мої:
Я кличу смерть, я прагну знов зустріти,
Що був би краще не стрівав її.

(Переклад М. Зерова)

Пізніше зустрічаємо в Італії сонет у Вітторії Колонни, Мікель-Анджело, Торквато Тассо, Аріосто. Далі в Альфієрі, Уго Фоскольо, Кардуччі, Д'Аннунціо.

Разом з Ренесансом переходить сонет до інших країн Західно-Центральної Європи, за винятком Німеччини, де ще довго пануватиме двовірш. Традиції петрарківської лірики, в тому числі й сонет, культивуються поетами-петраркістами.

Ще за життя Петрарки його наслідують в Іспанії. Перші еспанські сонети, що мають вартість для історика літератури, належать маркізові де Сантільяна (42 сонети).

Обмежуюсь коротким переліком найвидатніших сонетистів Іспанії і еспанського світу: Боскан, Гарсіясо де Вега, Фрай Люїс де Леон, Фернандо де Еррера, Мігель Сервантес де Сааведра, Люїс де Гонгора, Лопе де Вега, Франціско де Кеведо і Вільєгас, Педро Кальдерон де ля Барка, Сор Хуана Інес де ля Крус, Хосе де Еспронседа, Рубен Даріо,

Амадо Нерво, Хосе Асунсіон Сільва, Леопольдо Люгонес, Мігель Унамуно, Хуан Рамон Хіменес, Альфонсіна Сторні, Хуана де Ібарбуру, Мануель Мачадо.

Варто відмітити, що в Сервантеса, в «Дон Кіхоті» зустрічаємо сонет у формі діалогу, що в Лопе де Вега і Кальдерона є сонети, вкраплені в драматичні твори, та що до сонета звертався не тільки петраркіст Гарсіясо де Вега, а й модерніст Федеріко Гарсія Льорка.

Кількість сонетів у романській, в першу чергу італійській і еспанській поезії справді фантастична. Відомо, що в Італії свого часу сонет був явищем щоденного вжитку, «прокляттям і благословенням» італійської поезії. Наскільки, навіть тепер, сонет у романських країнах виривається за межі властивої літератури, свідчить такий анекдотичний випадок, що трапився десь 1954 чи 55 року в Буенос-Айресі: ексцентрична дама подала прохання про розвід з чоловіком у формі циклу сонетів! Судді сприйняли її вчинок як образ суду, а заодно писання віршів узагалі авторитетно кваліфікували, як паясництво.

Португальський сонет починається від Франціска де Са де Міранда; писав сонети і автор «Люзіад» Камоєнс, надзвичайної сили досягає сонет у сучасного (нар. 1877 р.) поета Жоакіна Теїхейра де Паскоас.

До Франції сонет переніс Меллен де Сен Желе, поет школи Клемана Маро. На порозі французького клясицизму бачимо розквіт сонета у поетів «Плеяди»: П'єр Ронсар (1524-1585) — 700 сонетів, Йоакім дю Белле (1525-1560).

В добу клясицизму сонет був, здається, єдиним з середньовічних літературних надбань, чие право на існування стверджувалось теоретиками літератури:

Добре написаний сонет варт цілої поеми.

(Буальо)

Звичайно, не міг відкинути сонета і романтизм з його пошаною до минулого. Із славетних французьких поетів минулого й нашого століття в сонетах кохалися Шарль Леконт де Ліль, Шарль Бодлер, Теодор Банвіль, Арман Скул-

лі-Прюдом, Стефан Маллярме, Хосе Марія Ередія, Франсуа Коппе, Поль Верлен, Моріс Ролліна, Артур Рембо, Альбер Самен, Поль Валері та багато інших.

Наводжу тут сонет Хосе Марії Ередія в перекладі М. Ореста («Втеча кентаврів»):

Убивством сп'янені і бунтом, мчать вони
Туди, де кручі гір дадуть їм охорону,
Їх страх жене, вони втікають злого скону,
І левом пахне їм з нічної даліни.

Копит їх топче гідр. В цім рині навмани
Провалля, гай, ніщо не спинить їх розгону;
Вже Осси чорної чи, може, Пеліону
Хребтові близяться безумні табуни.

Котрийсь з утікачів раптово дуба стане,
Поверне голову ривком, назад погляне
І вистрибом одним приб'ється до своїх;

Бо він побачив: там, у місячнім промінні
Понуро довшає, сліди вкриває їх
І мчить гігантський жах Гераклової тіні.

В англійську літературу сонет в першій половині XVI віку вводять поети-петраркісти Вайатт і Серрей. Написали вони небагато: перший пробув п'ять років у в'язниці й після виходу на волю помер, другому відрубали голову.

У творчості Сідні та Спенсера сонет прийняв трохи відмінну форму — але про це пізніше.

Сонети Вільяма Шекспіра (1564-1616), в яких розсіпані загадкові риси з біографії їх автора, довгий час не звертали особливої уваги дослідників, лише порівнюючи недавно пролунали голоси, що коли б Шекспір не написав нічого, крім сонетів, він все таки був би великим поетом.

На українську мову Шекспірові сонети перекладали Франко, Славінський, Яр Славутич, В. Онуфрієнко, О. Зуєвський.

Повний переклад дав Ігор Костецький. Йому ж належить і детальний огляд англійської сонетистики від початків до часів Шекспіра. Наводимо 64-ий сонет Шекспіра:

Коли дивлюсь, як Час щербить без меж
Похованих віків розкішний труд,
Коли загладу зрю величних веж
І в рабстві нищення відвічних руд;
Коли зорю голодний океан,
Що царство суші подолати рад,
І твердь, що водний шир дано їй в бран —
Взаємноження запасу й втрат;
Коли зорю ту велич, змінну вмить,
Ту велич, розпадальну до основ, —
То розрух рушить думку, котра вчить,
Що Час сягне і по мою любов.
Мов смерть ся думка, вибору нема,
Лиш плач за тим, що берегти — дарма.
(Переклад І. Костецького)

Всього Шекспір написав понад півтораєста сонетів: 154 (точніше, 153) входять до книги сонетів, і кілька розкидано серед драматичних творів.

На кінець XVI віку Англія мала кілька тисяч опублікованих сонетів. З авторів елізаветинської доби, що писали сонети, згадаємо лише двох, чії імена відомі ширшим читачьким колам: Марло і Бен Джонсон.

Далі бачимо сонет у Мілтона; в кінці XVIII століття у Вордсворта спостерігаємо відхід від сонета сіднівсько-шекспірівського зразка і повернення до попередньої структури; не цуралися сонета й романтики Кітс і Шеллі. Видатним сонетистом був

Грішник, розпусник, безвірник,
Що покохав Беатріче —

Габріель Данте Россетті. Найвидатнішою англійською сонетисткою вважаємо Єлісавету Бровнінг. Ще мусимо згадати Свінберна, Оскара Вайлда...

Не уникла сонета й американська поезія. Навіть такий не шукач, а винахідник нових форм (між цими поняттями колосальна різниця: шукають переважно ті, які не можуть нічого винайти), як Едгар Аллан По (1809-1849), написав кілька сонетів, з них найкращий — сонет до матері В'їрджінії Клемм. З численних сонетів Георга Сантаяна один був опублікований колись в «Овіді» в перекладі О. Тарнавського:

Ти, світе, ліпшого не вибрав знову:
 Бо це не мудрість — будь лиш мудрецем,
 Замкнувши очі від візійних тем,
 А мудрість — вірити у серця мову.

Колюмб відкрив без мапи землю нову.
 Він вірив небесам, як світлу діядем;
 Знайшов у серці, що співа тихцем,
 Знання й мистецтва формулу готову.

Наука — світлич димленої сосни,
 Що шлях освічує, — та лиш назад —
 Там, де таємнощі і жах цокрок.

Світи ж, о віри вогнику розносний,
 І думку смертну ти один провадь
 До висоти божественних думок.

У німців сонет починає свій розвиток приблизно на сто років пізніше, ніж у французів (Мартін Опіц і Флеммінг — двадцять років XVII віку).

Відродження німецького сонета — Бюргер, Шлегель; дальший розвиток у творчості Гете, Рюккерта, Гайбеля; на початку нашого століття — сонети Райнера Марії Рільке (1875-1926).

Якщо австрійський сонет відокремлювати від німецького, то першою австрійською сонетисткою слід назвати Катаріну-Крістіну фон Грайфенберг. Її творчість припадає на другу половину XVII віку.

Десь наприкінці минулого сторіччя потрапляє сонет до літератур Сходу. Зокрема прищеплюється він до вірменської поезії: Ованес Йоаннісіан, Місак Мецаренц та ін.

До літератур Індії заносить сонет бенгальський поет-християнин Майкл Модхушудон Дотто.

В сучасній китайській ліриці маємо сонети Фен Чжі.

З єврейським сонетом я безпосередньо не обізнаний: ніколи бо не зустрічав перекладів єврейського сонета на котрись із тих мов, які розумію. Короткі відомості про нього дала мені інформативна стаття А. Закуського в аргентинському журналі «Жудаїка». Автор називає таких сонетистів: Лейб Найдус, Лейвік (вінок сонетів), Перец Маркіш та ін.

Серед слов'янських народів першими звернули увагу на сонет поети Далматинського відродження. Література Далматинського відродження була тримовна (сербо-латино-італійська), і тому Дінко Раніна, перший слов'янський сонетист, писав свої сонети італійською мовою.

У минулому сторіччі південні слов'яни дали видатного сонетиста Прешерна.

Найбільший поет Словаччини Павол Гвездослав залишив цикл «Криваві сонети».

Величезну кількість сонетів має література чеська: Ян Коллар — 615 сонетів, Карел Гінек Маха, Сватоплук Чех, Йозеф Вацлав Сладек, Ярослав Врхліцький (Еміль Фріда) — дві книги «Сонетів самотнього», Йозеф Сватоплук Махар, Вітезслав Незвал (сто сонетів лише в одному пародійному циклі) та багато інших.

З польських поетів віддавали данину сонетові Адам Міцкевич, Юліуш Словацький, Адам Асник. Між іншим, у «Кримських сонетах» Міцкевича натрапляємо, як і в авторів європейського барокко, на сонет у формі діалогу. Наводимо один з Міцкевичевих сонетів:

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
 Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi.
 Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
 Omijam koralowe ostrowy burzanu.

Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu:
Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;
Tam zdała błyszczący obłok? tam jutrzeńka wschodzi?
To błyszczący Dniestr, to weszła lampa Akermanu.

Stójmy! — jak cicho! — Słyszę ciągnące żórawie,
Którychby nie dościgły źrenice sokoła;
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła,
W takiej ciszy — tak ucho natężam ciekawie,
Ze słyszałbym głos z Litwy. — Jedźmy, nikt nie woła!

Знаємо сонети Каспровіча, Стаффа, кілька сонетів (два чи три) написав Юліян Тувім. Але, взагалі, з сучасних літератур, не рахуючи радянсько-російської, найменше уваги сонетові уділяє польська: в антології польської поезії воєнних років на двісті, приблизно, поезій ми знайшли лише один сонет Казіміра Вежинського.

В історії російського сонета виразно виділяється кілька періодів.

1. Вісімнадцятий вік. Період «початкуючого» сонета: Тредьяковський, Сумароков, Державін.

2. Золотий вік російської літератури. Кілька сонетів Пушкіна, один — Лермонтова, декілька — поетів пушкінської «плеяди» (Дельвіг, Веневітінов).

3. Белінщина й пісаревщина. Громадська opinia під ідеологічною диктатурою тодішніх предтеч більшовизму: Белінського, Чернишевського, Добролюбова, Пісарєва. (Е. Райс слушно називає їх «убивцями російської культури».) Справжні поети (як Тютчев) лишуються на довший час невизначеними. Клясичні форми виганяються й висміюються. Тенденційний газетний віршований фейлетон стає ідеалом поезії.

Це триває майже півстоліття. Десь на кінець цього періоду постали блискучі сонети гр. П. Бутурліна — поета, що лишився досі невідомим російському читачеві.

4. Срібний вік російської літератури. Сонети Н. Мінського (нині несправедливо забутого), К. Бальмонта, В. Брю-

сова, Ін. Анненського, І. Буніна, Н. Гумільова, Анни Ахматової, Вячеслава Іванова, Макса Волошина, Ігоря Северяніна, гр. В. Комаровського, Ф. Сологуба, О. Мандельштама та багатьох інших. Найвидатніші сонети світової поезії з'являються в російських перекладах.

5. Радянський період. Цілковита відсутність сонета в офіційній поезії. Незначна кількість сонетів у творчості поетів зовнішньої і внутрішньої еміграції.

Білорусія має кілька високохудожніх сонетів М. Богдановича, поета, близького до французьких парнасців і наших неоклясиків.

Так звучить один з сонетів М. Богдановича в перекладі М. Драй-Хмари:

В єгипетській далекій стороні,
Серед пісків, край голубого Ніла,
Кількадесят віків стоїть могила:
Там зерна пригоршню знайшли в труні.

В тисячолітньому пробувши сні,
Воно засохло, та живуца сила
Збудилася і буйно позернила
Стрункий і гоїний колос на весні.

Це образ твій, о краю мій забутий!
Прокинувшись нарешті, дух розкутий —
Я вірую — удруге не засне,

А дзінко й радісно вперед полине,
Мов джерело потужне і ясне,
Що, на простір пробившись, вольно рине.

Перші спроби українського сонета постали в середині минулого століття.

Перший (або один із перших) український оригінальний силабічний сонет А. Метлинського може служити відстрашаючим прикладом, як не слід писати сонети («Бандура»):

Та чи то ж ви, браття, коли небудь чули
Старого, сідого козака-співаку?

Його спом'янімо, зробім йому дяку,
Бо які чули, й ті його забули!

Чи то про гетьмана, чи про гайдамаку
Дідусь заспіває, в бандуру заграє, —
Голосить бандура, стогне, оживає.
Жаль візьме дитину, жаль візьме бурлаку.

Гомонить народом, вітром пісня вие,
І ллється сльозами, і вороном криче,
Мов та дівчинонька, жалібненько плаче.

В людей сльози ллються, серце важко ние,
Та де ж ти дівався, старенький співаче?
Ой, заспівай нам про життя козаче!

Але від цих віршів не треба впадати в розпач: наприклад, перші російські сонети були ще кострубатіші.

Трохи краще звучить силабо-тонічний, зроблений не то О. Шпигоцьким, не то Л. Боровиковським, переклад вищенаведеного сонета Міцкевича:

Наплив я на розліг сухого океану,
Ниряє в зіллі віз і, мов між хвиль човнок,
Пливе між пойних лук по килиму квіток;
Минаю острови зелені я бур'яну.

Смеркає вже; ніде ні шляху, ні кургану;
Шукаю шляхових на небі я зірок,
Гень, блись! Чи хмара то? то зіроньки світок?
Ні, то синіє Дністр, то світло Акерману.

Пождім... Як тихо все! Я чую журавлів;
А їх ключа б не вздрів бачнійший з соколів.
Я чую, як в траві метелик колихнеться,
Як гадина слизька до зілля доторкнеться.

В тиші сій слухаю так пильно, занімів,
Що й з родини б чув гук. Ніхто не одкликнеться!

Найбільш відомі українські сонети належать перу Лесі Українки (хоч строга сонетна форма у неї не завжди витри-

мана), Івана Франка (до ста сонетів) та неокласиків — Максима Рильського, Миколи Зерова (з перекладними понад сто сонетів), Михайла Драй-Хмари, Павла Филиповича, Юрія Клена.

Велику кількість перекладних сонетів дав також Михайло Орест.

Ось зразок українського сонета:

Анхізів син, вклонившись богині,
Поглянув їй, окрилений, услід:
Рожева хмарка крізь гірлянди віт
Пішла від нього у простори сині.

Це ж нею дихав і сміявся світ,
Це ж їй молились зграї лебедині,
Їй, що зродилась у прибрежній піні
І що міцніша за міцний граніт.

Еней ще чув гарячої долоні
Безсмертний дотик на своїм чолі,
А в морі хвилі гналися, мов коні,

Гойдалися троянські кораблі,
І ряд очей, прихильних і ворожих,
На них дивився із чертогів божих.

(М. Рильський)

Загальну кількість написаних Рильським сонетів підрахувати важко: вони розкидані по його збірках, а збірки вилучено з обігу.

Говорячи про українських сонетистів, ми, почавши від Лесі Українки, свідомо обмежилися переліком лише тих авторів, чії імена беззастережно можуть бути зараховані до світової поезії. Є ще багато добрих і гірших наших сонетистів, але аналіза чи бодай перелік їх сонетів вимагає окремої праці.

Року 1929 вийшла книжка В. Чаплі «Сонет в українській поезії», у якій автор подає історію й теорію сонета. На превеликий жаль, з цією працею я не обізнаний. «Український

сонет за останніх тридцять років» — це тема, що чекає свого дослідника.

В повоєнні роки залюбленість деяких наших поетів у сонеті набрала була епідемічного характеру.

Але, якщо хтось із читачів зацікавиться тим, що таке сонет, то йому не так легко буде заспокоїти свою цікавість. В одних авторів, що розглядають сонет як жанр, поруч з елегіями та ідиліями, знаходимо лише строфічні ознаки сонета. В інших, навпаки, у відділі строфіки читаємо вимоги до змісту сонета і його композиції, що дає право зараховувати сонет до літературних жанрів.

Ще добре, якщо той, хто на питання про сонет не знайшов відповіді, є звичайним читачем; якщо він є молодим поетом, це вже набагато гірше. А якщо цей молодий поет (як воно звичайно буває) почне писати сонети, не маючи про них жодної уяви, тоді він ризикує почути від знайомого критика: — «Навіть Семенко не писав таких сонетів!»

Але що являє собою сонет?

За сімсот років свого існування сонет, у різні літературні епохи, в творчості окремих народів, набрав, цілком зрозуміло, різних, подекуди взаємозаперечних форм. Для одних поетів і теоретиків літератури сонет був жанром, навпаки, для інших він був лише чотирнадцятивіршовою строфою — певного розміру і з певним порядком рим.

Щоб привести всі існуючі сонети до одного знаменника, знайти спільні формальні ознаки для сонетів Петрарки, Шекспіра і, скажімо, нашого Зерова, ми розіб'ємо сонети на три групи і розглянемо кожну з них зокрема.

1. Сонет італійсько-французький

Терен розповсюдження: Італія, Іспанія, Португалія, Франція, Польща. Головна ознака, що відрізняє його від сонета німецько-російського — силабічний вірш. Інші ознаки для романського і німецько-російського сонета — спільні.

Сонет являє собою строфу з чотирнадцятьох пов'язаних римами довгих віршів. В Італії та Іспанії переважає вірш десятискладовий (одинадцятискладовий за італійсько-іспан-

ським рахунком), у Франції — дванадцятискладовий. Умовно сонет ділять на два «катрени» (чотиривірші) і два «терцети» (тривірші, не плутати з терцинами!). Звичайно сонет має чотири рими, але може мати також дві, три або п'ять рим. Другий «катрен» має обов'язково ті самі рими, що й перший. Рими «терцетів» — вільні і можуть повністю або частково повторювати рими «катренів». Дехто з літературознавців вважає, що сонет є суворо-замкненою, постійною, незмінною формою. (Строфа baabbaabccdede).

Користування цією формою могло б утворити в поезії монотонію. Але ми стоїмо перед фактичною різноманітністю сонетів. Знаємо, наприклад, сонети, де «катрени» мають не охопні рими, а перехресні або перший має охопні, а другий перехресні, і навпаки. Така сама свобода рим характерна і для «терцетів».

Виходячи з фактичного стану речей, мусимо визнати, що сонет допускає практично необмежену кількість положень у розташуванні його рим (понад 1500). При бажанні, сонетист може все життя писати сонети, ніколи не повторюючись.

Звичайно, далеко не всяке положення рим у чотирнадцятивіршовій строфі дає сонет, наприклад, при чотиривіршах на одну риму, при неспарованій рими і т. п.

2. Англійський (шекспірівський) сонет

Від італійсько-французького він відрізняється системою віршескладання, від італійсько-французького і німецько-російського — формою строфи. Пов'язують його з іншими сонетами лише спільні для всіх чотирнадцять віршів. Для шекспірівського сонета зовсім не потрібно, щоб рими першого «катрена» повторювались римами другого. «Терцетів» взагалі немає. Сонет складається з трьох «катренів» (чотиривіршів) і одного «дистиха» (двовірша). Схема:

ababcdcdehehii.

Приклад див. вище.

З кінцем XVIII століття англійська поезія повертається

до італійсько-французької форми строфи, зберігаючи силабо-тонічний розмір.

3. Сонет німецько-російський

Різниця між ним і сонетом італійсько-французьким полягає лише в системі версифікації. Це сонет силабо-тонічний. Звичайно розмір сонета — п'ятистопний ямб, рідше — шестистопний. Рими другого «катрена» ті самі, що й першого. Рими «терцетів» вільні. Як правило, сонет має чотири рими, але може мати від двох до п'ятьох рим.

Римовані наскрізь сонети на дві, три й чотири рими — найкращий показник умовності поділу сонета на катрени й терцети.

Прикладом сонета на дві рими може бути сонет І. Буніна «В Альпах»:

На висоті, на сніговій вершині,
Я гострим лезом вирізав сонет.
Минають дні. Можливо, що й донині
В снігах зберігся тонких літер сплет.

На висоті, де невимовно-синій
Небесний розкривається намет,
Дивилось тільки сонце, як стилет
Різьбив мій вірш на голубій крижині.

І з радістю я думаю: поет
Повинен зрозуміти це. В долині,
Серед юрби, хай він не ставить мет.

На висоті, де небо яносине,
В вечірній час я вирізав сонет
Лише для тих, хто бродить на вершині.

(Переклад І. Качуровського)

Сонети на дві рими писав також О. Мандельштам.
Сонет на три рими:

Печальних птиць вечірній переліт
Накине тінь і зникне над полями.

І поповзуть смеркові тихі плями
На теплих мхах закурених боліт.

Рожевий кетяг зір розкинеться над нами,
Немов солодкий і достиглий плід.
Та непомітний, ніжний перехід,
Що ніч сполучує із стомленими днями.

Втомились дні. Мов зайвий епізод,
Забуто всі маленькі міста драми,
Мансарду і панель, естраду і фокстрот,

Снагу сухих, неповних насолод,
Але в часи прозорої нестями
Хіба не квітне нам ще візерунок цнот?

(М. Важан)

Сонет на чотири рими.

а) Сонет з «терцинами» на дві рими:

КИЇВ

Ти — перло в Володимировім ґроні,
заправлене в смарагд, де кожна грань,
мов Маргарита в сіверній Короні,
горить красою дивних осявань.

Полинь угору в радісному дзвоні,
трусни шапками бароккових бань,
прокинсь, дивись, як пруть червоні коні,
скакаючи через твою басань.

Потліли горностаєві кереї,
і шабля, і бунчук, і булава.
А ти... ти непорушний, як вереї.

Схилився над пергаменом мінеї, —
ти не жива: ти — всічена глава
на золотій тарелі Саломеї.

(М. Драй-Хмара)

б) Наскрізь римований сонет з «терцинами» на три рими (одна з цих рим повторює риму «катренів»).

У теплі дні збирання винограду
Йі він стрів. На мулах нешвидких
Вона верталась із ясного саду,
Ясна, як сад, і радісна, як сміх.

І він спитав: Яку б найти принаду,
Щоб привернуть тебе до рук моїх?
Вона ж йому: Світи щодня лямпаду
Кіпріді добрій. — Підняла батіг,

Гукнула свіжо й весело на мулів,
І чудно уші правий з них прищулив,
І знявся пил, немов рожевий дим.

І він потягся, як дитина, радо
І мовив: добре бути молодим
У теплі дні збирання винограду.

(М. Рильський)

Сонет на п'ять рим.

Переважаюча й панівна форма сонета в українській поезії.

Піти, піти, без цілі і мети...
Вбирати в себе вітер і простори,
І ліс, і лан, і небо неозоре.
Душі лише співать: «Цвіти, цвіти!»

Аж власний світ у ній почне рости,
В якому будуть теж сонця і зорі,
І тихі води, чисті і прозорі.
Прекрасний шлях ясної самоти.

Йти у сніг і вітер, дощ і хугу
І мудрости вином розвести тугу.
Бо може це нам вічний заповіт,

Оці мандрівки, дальні і безкраї,
І може іншого шляху немає,
Щоб з хаосу душі створити світ.

(Ю. Клен)

У нас, під російським і німецьким впливом, сонети пишуться здебільшого п'ятистопним ямбом. З головних систем віршоскладання українська мова непридатна лише до квантитативної. Тому сонети з розміром, що відповідав би не російсько-німецьким, а французьким, італійським чи польським зразкам, у нас цілком можливі, хоч зустрічаються лише у молодомузців (П. Карманський та ін.) та деяких інших авторів, що вийшли з польського чи спольонізованого оточення.

Я ношу твою віз'ю в чорній амазонці,
На білому арабі, як летиш без стриму,
За тобою, мов хмарка багряного диму,
Вуаль сизо-рожева віється у сонці.

Подільська горбовина ярами крутими
Розмріялась в левадах. Два крилаті гончі
Летять перед тобою: «Блискавка» та «Рончий»,
Немов дві білі стріли, пущені з тятиви.

Проміннями на стернях сивий вечір грає,
А половецький вітер, вирвавшись зненацька,
Навприсядки круг тебе по степу гуляє,

Як молодий очайдух. Ти ціла, мов цяцька,
У чорній амазонці на коні гасаш,
І співає, сміється в тобі кров козацька.

(Галина Журба)

В російській літературі є один силабічний сонет Шеви-р'ова. Були також спроби перекладати італійські сонети силабічним віршем, але спроби ці наслідку не мали з причин позалітературних. Як ми вже згадали, італійські та еспанські сонети мають одинадцятискладовий, за італійським рахунком, розмір, що вельми наближається до п'ятистопного ямба. Натомість французький сонет — дванадцятискладовий, що відповідає шестистопному ямбові. Перші німецькі сонети Опіца і Флеммінга були написані не п'ятистопним, а шестистопним ямбом. Але пізніше п'ятистопний

ямб запанував у сонеті настільки, що деякі віршознавці й поети стали вважати, що сонет може бути написаний виключно цим розміром.

Як зразки написаних шестистопним ямбом українських сонетів можемо назвати «Лебеді» М. Драй-Хмари і «Лестригони» М. Зерова.

Тут, царю, дикий край неситих лестригонів
Та струджених рабів, що вівці стережуть.
Як привела тебе твоя заклата путь
В ці селища смутні недолі та прокльонів?

Ти скажеш, «Поліфем»? Нащадок Посейдонів,
Той знав огонь, а ці — сире і свіже рвуть;
Не має впину їх несамовита лють,
Не відають святих гостинности законів.

Не йди, зостанься тут! Є схови серед скель.
Вночі я справлю твій стовеслий корабель
У тиху сторону народів хлібоїдних.

Та сам лишуся тут у горі та біді —
Я тільки мрією до скель долину рідних,
Я тільки чайкою — з тобою — по воді.

(М. Зеров)

Але чи є сонет жанром?

Максим Богданович говорить про будову сонета так. «В перших вісьмох рядках (віршах — І. К.) розвивається тема сонета, а в останніх — висновок до неї, ставиться питання і дається відповідь, малюється образок і викладається пояснення до нього». Приблизно ту саму думку висловлює і С. Гординський («Український вірш»). Натомість І. Кошелівець у своїх «Нарисах з теорії літератури» жанрових ознак сонета майже не торкається.

Часто в літературознавчих розвідках чи підручниках визначення сонета починається словами: «Сонет — це поезія (не строфа! — І. К.) з такими й такими ознаками...» Одна аргентинська «Теорія літератури» розглядає сонет

двічі: у розділі строф і в розділі жанрів. М. Зеров у листі до В. Чапленка каже, що сонет є і строфою і жанром.

Ми, з свого боку, поділяємо сонети на клясицистичні і неклясицистичні. Клясицистичний сонет, безумовно, належить до літературних жанрів, а саме, до так званих жанрів з формальними ознаками; сонет неклясицистичний є лише позбавленою жанрових ознак чотирнадцятивіршовою строфою.

Детальніш зупиняйтесь на жанрових ознаках сонета ми тут не будемо: це питання жанристики, а не строфіки. Читача, якого цікавить це питання, відсилаємо до книги Г. Шенгелі «Техніка стиха», де дається детальна жанрова аналіза двох сонетів В. Брюсова і М. Волошина.

Як правило, теоретики (в тому числі, між іншим, і щойнозгаданий М. Богданович) не допускають повторювати в сонеті будь-яке слово два рази чи більше. Але не підлягає сумнівові, що в сонеті, як у всякому іншому творі, автор може користуватись стилістичними фігурами повторів (анафора, епіфора, кільце, східці і т. п.), що ні в якій мірі не шкодить естетичному враженню. Знаємо сонети, де повторюються цілі вірші або піввірші. Сонет Ю. Клена «Сковорода» є, безумовно, одним із кращих у нашій поезії, але починається він якраз повтором:

Піти, піти, без цілі і мети...

У самого Богдановича в його сонеті «На цёмнай гладзі сонных луж балота» слово «гніль» повторено двічі. А що сказати про такий сонет, як Міцкевичів «Dzień dobry», що побудований на повторі одного слова?

Отже, сонет не допускає повторів у тій самій мірі, як і всякий короткий формально досконалий твір.

В канонічному сонеті речення не могло ні в якому разі переходити з «катрена» в «катрен», а тим більше — з «катрена» в «терцет». Епоха модернізму зламала це правило...

Клявзули сонета у різних народів відрізняються одні від одних. Так, в Італії й Іспанії, не зважаючи на наявність в обох мовах слів з чоловічими і дактилічними закінченнями,

довго панували клявзули жіночі. Щойно доба символізму й модернізму кінця минулого століття ввела в еспаномовний сонет рівноправну чоловічу риму (Рубен Даріо та ін.).

У Франції, де жива мова знає лише чоловічі клявзули, дбайливо підтримувалось правило альтернансу: жіночі (з німим «е») клявзули сонета мали чергуватись із чоловічими.

В Англії, де не існує правило альтернансу (як, зрештою, і в еспаномовному світі), а односкладові слова переважають над усіма іншими, чоловічі рими в сонеті бачимо найчастіше.

У поляків, завдяки сталому наголосові на передостанньому складі, рими сонетів тільки жіночі (хоч теоретично можливі й чоловічі — із слів односкладових).

У німців, росіян і в нас — рими сонетів чоловічі й жіночі.

Зрідка в українській поезії трапляються сонети з виключно жіночими клявзулами, ще рідше — з чоловічими.

Сонет з жіночими клявзулами:

Лиши свої намагання, рабине,
Покинь турботи за свого пана.
Не спатиме він цілу ніч, а рано
Із першим полиском тебе покине.

Чи переможе він чи може згине —
Його чекає боротьба. Незнана
Йому спокою путь. Тобі ж не дана
Відвага стримать тую міць, що лине,

Як водоспад, і забира з собою
Твої дрібні, безбарвні, плоскі жалі
До моря змагань, океану бою...

Ти ж вмєш шепотіти гірко: «Vale»
Та, на стіні міській покірно стоя,
Дивлятись у шляхи й чекать героя!...

(Л. Мосендз)

У збірці Ю. Балка «Близьке й далеке» є сонет із чоловічими римами.

Дактилічні клявзули в сонеті не допускаються. Не допускаються несподівані зміни клявзули: наприклад, жіноча в «катренах» і чоловіча в «терцетах» або навпаки. Взагалі правило альтернансу дотримується якнайсуворіше.

Консонанси, асонанси, рими нерівноскладові і різнонаголошені в сонетах не вживаються.

Мусимо також зазначити, що відділити сонет від інших, близьких йому літературних явищ, не завжди буває можливо.

Немає нічого дивного, що, крім основних форм сонета, на протязі віків постали його варіації й відгалуження, про які йде мова в наступному розділі.

Той факт, що сонет існує безперервно на протязі 700 років, вже сам з себе промовляє на користь сонета. Багато розмірів, строф і жанрів за той час з'явилося, розквітло і зникло, інші не зникли лише тому, що їх час від часу воскресали, виводили з забуття поети. Лише сонет пройшов від середньовіччя, крізь Ренесанс, до сучасності, пройшов, безумовно, трохи змінившись, але не в такій мірі, як можна було б чекати. Бо, коли ми порівняємо зміни в державному, релігійному, соціальному, культурному житті людини (поезія нібито має відбивати, віддзеркалювати дійсність і мінятись, коли та дійсність міняється!), то мусимо ствердити, що зміни в сонеті мінімальні. Звідси висновок, що сонет є естетичною вартістю, незалежною від часу і простору, а якщо вже йому треба бути відбитком, то він є відбитком не скороминучих форм людського існування, а чогось глибшого, якоїсь потаємної суті людини, яка (суть) на протязі 700 літ, а може й 700 століть не міняється. Сонет є відбитком туги людини за досконалістю, тією точкою, де людині найближче пощастило підійти до естетичного абсолюту.

Проте, було б хибно думати, що сонет сам по собі є ключем прекрасного, що досить зримувати між собою катрени і «зробити», за іронічною порадою Купріна, чотирнадцять рядків, щоб досягти, так би мовити, сонетального артизму. Так само не слід думати, що, крім сонета, ніяка інша форма не може наблизитись до абсолютно-прекрасного. Але це

окремі теми, які в рамцях цієї нашої праці вміститись не можуть.

Наостанку згадаємо нехить, відразу, ненависть до сонета всіх тих, чие естетичне кредо — в прагненні хаосу і гробіанізму. (Але навіть і вони, ті, що

Шукають найсучаснішої форми
Для того змісту, що в душі нема —

пробують інколи написати справжній сонет, за всіма правилами — що їм і не вдається.)

На щастя, туга за прекрасним і досконалим у людині сильніша, ніж — постала як реакція на неможливість віднайти абсолютно-досконале і абсолютно-прекрасне — жадо-ба хаосу.

І ми закінчуємо цей розділ у переконанні, що ще для багатьох поетичних поколінь буде привабою

Ясна, дзвінка закінченість сонета.
(М. Зеров)

ПОВІЧНІ ФОРМИ СОНЕТА

Наше уявлення про сонет було б неповним, якби ми не зупинилися на побічних його формах, що деякі з них постали в наслідок спрощення звичайного сонета, а інші, переважна більшість — «Прокрустове ложе» виявилось занадто утульним! — в наслідок дальших, додаткових ускладнень.

1. Сонет з кодою або хвостатий сонет

Походить з Італії. Це сонет з одним або кількома зайвими віршами — «хвостом» (coda).

В італійській, а почасти і в інших романських літературах поширений такий хвостатий сонет, де до основного сонета додається варіант риторнелі — тривірш з одного короткого і двох довгих віршів. Короткий вірш римується з чотирнадцятим основного сонета, а два довгі — між собою. Часто тривіршів буває декілька; тоді перший, короткий вірш кожного наступного римується з останнім попереднього.

У нас єдиний, скільки можемо судити, зразок — це сонет П. Филиповича «Гете»:

Минули пристрасті, змагання і труди,
А він ще промовля з погаслого сторіччя.
Одверте і ясне горить його обличчя,
І пильно в далечінь сягає зір твердий.

Мов цвинтарні гаї, сплять ваймарські сади,
В Європі збройний гук і чад середньовіччя.
Але на обрії зростає робітнича
Республіка — і він вдивляється туди.

Не вертерівський жаль, не олімпійський спокій,
Що крізь мінливі дні і бистроплинні роки
Шукає сяєва незмінної краси, —

Із Фавстових рамен старі зірвавши шати,
Бажання все спізнать і дум порів крилатий
У спадщині своїй найкращій віддаси

Тим, що воліють світ новий побудувати.

2. Сонетеса

Хвостатий сонет сатиричного або бурлескного змісту. Єдиний знаний нам випадок сонетеси в українській поезії — «Лотовим донькам» Порфирія Горотака — є пародією на Филиповича (з одного боку, на вищенаведений сонет з кодою, з другого — на одну з його ранніх російських поезій «Дочери Лота»):

О ви, розпусти темної доньки,
Що батькову увагу вдвох приспали
І на грішному ложі згвалтували, —
Не простягну ніколи вам руки!

Не вам конвалій весняних вінки!
Мітлою гнати б вас у храм Ваала,
У темні капища Сарданапала!
Куди поділись ваші байстрюки?

Нащадки їхні, люті і нечисті,
Тепер, мабуть, пішли в енкаведисти*,
І зброя їхня — мавзер і наган.

О, батьколожниці, прелюбодійки!
Занапалили плоть старечу вдвійку!
Її смакуючи, як марципан,

За неї гризлись ви, як за банан!

3. Сонетино

Розповсюджена в романській поезії строфа з усіма ознаками сонета, крім однієї — розміру: довгий вірш у сонети-

* В «Дияболічних параболах» надруковано «у гештаписти»: видавець побоювався, щоб не закрили видавництва. Думаю, що час реставрувати справжній авторський текст.

но заступлено коротким — дев'ятискладовим або ще коротшим.

Писані чотиристопим ямбом «сонети» Ін. Анненського — це, власне, сонетино:

Творящий дух и жизни случай
В тебе мучительно слиты,
И меж намеков Красоты
Нет утонченной и летучей...

В пустыне мира зыбко-жгучей,
Где мир — мираж, влюбилась ты
В неразрешенность разнозвучий
И в беспокойные цветы.

Неощутима и незрима,
Ты нас томишь, боготворима,
В просветы бледные сквозя,

Так неотвязно, неотдуманно, —
Что, полюбив тебя, нельзя
Не полюбить тебя безумно.

(Ін. Анненський)

Українські сонетино є в «Донецьких сонетах» Чернявського; але постали вони не через свідоме відхилення від норми, а просто через авторове незнання законів сонетобудови.

Наводимо один з цих «сонетів»:

Бачиш, онде впливає
З рибалками каючок?
Пан-отець в нім возсідає,
А керує пан-дячок.

Уловлять надокучає
Мир на істини гачок, —
Звісно, люди... Всяк їх знає!..
А смачний і чабачок!

І смиренно іерей
З псалмопівцем голосистим
Замість темних душ людей

Ранком теплим і росистим
Уловляють стерлядей
В їхнім царстві прозорчистім.

(М. Чернявський)

Також є сонетино в раннього П. Тичини.

4. Безголовий сонет (сонет з одним катреном)

Як весело між вас, зелені, повні хвилі,
Як пісні весело з-над вас самій летить
І, поглядом німим з могили на могилу
Літаючи, про час, про інший, гомонить...

А там, далеко ген, де берег ваш синіє,
Як гарно марити, що серце й там замліє,
Заллється радістю, уг'ється, затремтить,
Що чорний сум землі вже тихне, вже німіє,
Що вже проснувся Пан, і в струни золотії
Вінок трояндовий — між смішками — летить.

(М. Філянський)

5. Сонетоїд або фальшивий сонет

Строфа з чотирнадцятьох віршів, де недотримані всі правила будови сонета: катрени мають різні рими, на протязі строфи міняється розмір і т. д. Кілька сонетоїдів М. Зерова знаходимо в його книзі «Catalepton»:

Ведмежа спина і ведмежий торс,
Важка хода і зігнута постава, —
Як вицвів він, наш світлосяйний Хорс,
Окраса наша, гордоці і слава.

Його впевняли «двадесят язик»,
Що жанр його — «*romes patriotiques*»,
І він міняв пісень ліричних чари
На звук патріотичної фанфари.

Коли ж минав патріотичний «бред»
В смутному Києві, веселім Відні, —
Він віднаходив ритми відповідні

І запашний точив із себе мед:
Бож він стільник, а не пуста вошинка,
Бож він Олень, а не Грицько Чупринка.

6. Половинний сонет

Строфа з семи віршів: одного «катрена» і одного «терцета», при чому два вірші «терцета» римуються між собою, а третій — з котроюсь парою віршів «катрена».

Понад триста півсонетів написав російський поет Г. Голухвастов. Ось один з них:

Букеты роз цветут на пальцах,
А за окном гудит мятель,
И песнь прохожий менестрель
Поет о рыцарях-скитальцах.

Все в замке спит... Трещит камин...
Иголка медлит в тонких пальцах...
А в сердце — странник-паладин.

7. Перевернуті сонети

Сонети, в яких «терцети» стоять поміж «катренами» або перед ними:

Людина має в глибині
Сердечній, мов на троні, Змія;
На кожне «хочу», кожне «смію»
Він, жовтий, прорікає: «Ні!»

Полоняць зір тобі Наяди,
То мовить Зуб, митець заглади:
«Пильнуй обов'язків своїх!»

Ти сад ростиш, свій вірш і діти,
Але говорить Зуб: «Радіти
Чи будеш завтра між живих?»

Серед надії і спонуки
Ще дня людині не було,
Щоб остороги не прийшло
Від ненависної гадюки.

(Шарль Бодлер, переклад М. Ореста)

В дни юности мечтал я о Непале,
О славе папы иль царя царей,
Сарданапале, Гелиогабале...

Меж золота и дорогих камней,
Под музыку, в пьянящем аромате,
Мне снился рай ласкающих объятий...

Прошли года, и стих мой буйный пыл,
Узнал я жизнь, узнал ее законы,
Умею чтить границы и препоны,
Но прежних грез своих не разлюбил.

Пусть на пути в величю — Невозможность!
Все ж малого не славит мой язык!
И мне противны: милый женский лик,
Неточность рифм и друга осторожность.

(Поль Верлен, переклад В. Брюсова)

8. Брахісонет

Сонетино, в якому кожен вірш складається з односкладового слова:

La
tos
nos
da
a
los
dos
ya.
Paz,
ve
haz
te
con
ron.

(Анонім)

9. Сонет-буриме

Себто сонет на завдані рими. Розповсюджений, головним чином, у французькій поезії.

10. Сонет питань і відповідей

Сув'язь із двох сонетів. Рід поетичної гри, як і буриме. Один автор пише сонет, а другий відповідає йому сонетом на ті самі рими.

11. Фігурний сонет:

Коли тобі являтимуться в снах,
Віщуючи руїну, смерть і горе,
Страшні архангели, що движуть зорі
І долю світа важать на мечях,

— Тікай, покинь скарби свої в містах.
Хай позаду шумить вогняне море:
Страшний Содом і проклята Гомора.
Тебе ж нехай веде у далеч шлях.

Не озирайся, а то кільцями гада
Жахне тобі у вічі чумний дим,
І скам'янієш миттю соляним

С
т
о
в
п
о
м.

Зависочієш пам'ятником зради,
Довічним факелем своїй ганьбі,
На сміх нащадкові, на жах юрбі.

(Ю. Клен)

12. Сонет-акростих:

Путь к высотам, где музы пляшут хором,
Открыт не всем: он скрыт во тьме лесов.
Эллада, в свой последний день, с укором
Тайник сокрыла от других веков.

Умей искать; умеи упорным взором
Глядеть во тьму; расслышь чуть слышный зов!
Алмазы звезд горят над темным бором,
Льет ключ бессонный струи жемчугов.

Пройди сквозь мрак, соблазны все минуя,
Единую бессмертную взыскуя,
Рабом склоняйся пред своей мечтой,

И вдруг, сожжен незримым поцелуем,
Нежданной радостью, без слов, волнуем,
Увидишь ты тропу перед собой.

(В. Брюсов)

13. Білий сонет

Зустрічається в поезії народів, де неримована поезія більше поширена, ніж римована. Чотирнадцятивіршова поезія, в якій дотримані всі жанрові ознаки сонета, але немає рими.

Термін «білий сонет» вводимо тут вперше.

Зразком може служити передсмертна поезія аргентинської поетеси Альфонсіни Сторні:

Зубочки квітів, шапочки росинок
І пальці трав — о тонкочуйна нене!
Ти земляний стели для мене саван
І пуховик з прополотого моху.

Я йду спочити. Поклади но доню
І в головах повісь мені лямпату:
Одно з сузір — котре сама бажаєш,
Всі гарні, тільки зниж його для мене.

Лиши мене саму. Бростяться зела,
Тебе стопа небесна заколише
І птах накреслить ритми, щоб навіки

Забути. Дякую... Ах, ще прохання,
Як знов задзвонить він по телефону,
Нехай не докуча — скажи, що вийшла.

(Переклав І. Качуровський)

14. Подвійні сонети

Шульговський розрізняє кілька типів подвійних сонетів:

а) Французький тип:

чотири катрени і чотири терцети при двох римах.

б) Еспанський тип:

до кожного катрена долучено по два додаткові вірші,
до кожного терцета — по одному.

в) Італійський тип:

після кожного з катренів і терцетів повторюються по-
слідовно їх перші вірші.

Два інші типи подвійних сонетів згадує І. Кошелівець у своїх «Нарисах з теорії літератури»:

г) Подвійний сонет, де до кожного катрена і терцета до-
дано по два семискладових вірші.

д) Подвійний сонет, де до катренів додано по два, а до
терцетів — по одному семискладовому віршу.

Від себе додамо, що ці додаткові вірші можуть бути та-
кож чотири- і п'ятискладові, взагалі всякі короткі вірші.

Зразок подвійного сонета:

Потворна смерте, ворогине серця,
Праматір туги-людожерця,
Твій невідкличний вирок давить спину,
Дала ти серцю журну речовину,
Ти без упину,
Хоч, мучивши язик, на тебе й сердься!

І свідчу: ти невблагана мордерця
Всього до-щерця,
Спричинниця неправедного чину.
Не хочу я спокоїти людину —
Хай гіркоту відчує плину,
Хто ще з Аморового п'є відерця.

Від тебе зірвана віків озія,
Розбито цю скарбницю жон, чесноту
І юности пишноту,
Зруйнована тобою люба мрія.

Тут хвал не мовлю дівчині-зорі я,
Її збагне, хто їй проник в істоту.

Хто ж не доріс достоту —
Тому мала їй спільнити надія.

(Данте Аліґ'єрі, переклад І. Костецького)

15. Вінок сонетів

Найбільша і найскладніша у світовій поезії строфа з двох сот десяти віршів. Являє собою чотирнадцять пов'язаних взаємно сонетів і п'ятнадцятого (або першого), який зветься магістрал і є ніби вузлом, що в'яже до купи ланцюг з чотирнадцятьох сонетів.

Кожен вірш магістрала повторюється двічі. Перший — як перший першого сонета і останній чотирнадцятого, другий — як останній першого і перший другого, третій — як останній другого і перший третього. І т. д.

З українських вінків мені особисто відомі три: «Юнацька весна» Л. Мосендза (річ не надто високої художньої вартості), «Життя» Остапа Тарнавського та — останній за часом написання і перший під оглядом мистецької якості — «Дзвенислава» Богдана Кравцева.

Як свідчить В. Чапленко, є ще вінки сонетів В. Бобинського («Ніч кохання»), А. Ведміцького, М. Жука. Але з цими творами я, на жаль, не обізнаний.

Перший вінок сонетів у російській поезії — переклад з Прешерна, словенського сонетиста, що воскресив і, можливо, модифікував цю забуту середньовічну форму. Далі йдуть вінки Вячеслава Іванова, Валерія Брюсова та інших. З кінцем поезії Срібного віку вінок сонетів зникає.

16. Кулявий сонет

Сонет, в якому один з віршів «спіткнувся»: має інший, довший або коротший розмір, ніж решта.

На випадку кулявого сонета можемо переконатися, як у поезії різних народів цілком незалежно постають ті самі форми. М. Зеров видовжив у деяких своїх сонетах останній

вірш (заступивши п'ятистопний ямб шестистопним) за зразком спенсерової октави, а не кулявих сонетів романської поезії (див. його листи до В. Чапленка в книзі «Corollarium»):

Князь Ігор очі до zenіту звів
І бачить: сонце під покровом тьмяним.
Далека Русь за обрієм багряним,
І горе чорний накликає Див.

Та не вважає князь на віщий спів:
«Нум, русичі, славетні дні спом'янем,
Покажем шлях кощям препоганим
До лукоморя голих берегів».

А любо Дону шоломом зачерпги!
Одважний князю, ти не знаєш смерти,
Круг тебе гуслі задзвенять, тебе

Від забуття врятують і полону.
В стременах став, зорить. А кінь гребе
І ловить ніздрями далеку вогкість Дону.

(М. Зеров)

Подібної будови сонети, де в останньому вірші вжито шестистопного ямба замість п'ятистопного, писав також Микола Бажан.

Ін. Анненський переклав кулявий сонет Моріса Ролліна з одним віршем, коротшим від інших.

17. Ув'язнений сонет

Форма еспанського походження. «Ув'язнення» виконується двома способами:

а) Кожен наступний вірш у сонеті починається тим словом, яким закінчився вірш попередній.

б) Кожен наступний вірш у сонеті починається римою до того слова, яким закінчується попередній.

18. Сонет-луна

Сонет, у кожному вірші якого останнє слово є «луною» до передостаннього.

Я думкою у ту долину лину...

Поетичний засіб луни відносно розповсюджений в різних літературах, в тому числі і в нашій, головню в гумористиці.

19. Сонет двомовний

Сонет, скомпонований з слів, які в двох різних мовах пишуться однаково. Едуардо Бенот наводить один такий сонет: його можна прочитати і по-латинському і по-іспанському.

Цілком можливим здається нам сонет українсько-російський, і то спеціально з слів, що пишуться однаково, вимовляються подібно, але мають зовсім відмінне значення.

20. Сонети з подвійним значенням

Головний принцип побудови сонета з подвійним значенням — зворотний порядок слів у суміжних віршах.

Українських сонетів з подвійним значенням нема, тому доводиться обмежитися схемою, яка пояснить побудову цих сонетів і подібних творів:

Нехай загине династія Бурбонів.
Стяг Лотарингів — це Франції мета!

Тепер прочитаємо ліву і праву колонку окремо:

Нехай загине
Стяг Лотарингів. —
Династія Бурбонів
Це Франції мета!

Аргентинська антологія «Книга 1001 сонета» у відділі рідкісних сонетів містить такі випадки:

а) сонет-кентон (по одному віршу з чотирнадцятьох авторів);

б) макаронічний (чотиристовний) сонет Люїса де Гонгора і Арготе;

в) колективний, написаний на протязі чотирнадцятьох хвилин — по віршу в хвилину — двома авторами: Рубеном Даріо і Антоніном Лямберті;

г) сонет з чотирнадцятьох (трискладових) слів Мануеля Мачадо;

г) сонет без дієслів (з самих називних речень).

Крім цих форм, існують ще сонет тавтограматичний і ліпограматичний, сонет-паліндромон, сонет-абетцедарій та багато інших.

Так, у Ф. Сологуба є сонет, перші вісім віршів якого дають тріолет, вісім останніх — октаву.

ОКТАВА І СПОРІДНЕНІ З НЕЮ СТРОФИ

«Раніш писали ямбом і октавою» — так починає один автор свою поезію. Сполучник «і» як і строфічна будова тієї поезії свідчать, що згаданий автор навряд чи знав, що таке ямб, і безумовно не знав, що таке октава.

Октава, як видно з самого цього слова, складається з вісьмох віршів. Але далеко не всяка восьмивіршова строфа є октавою. Октава вимагає певного порядку рим і певного розміру.

Розмір октави на її батьківщині, в Італії, це одинадцяти-складовий (за італійським рахунком) вірш. У нас — силаботонічний еквівалент цього розміру — п'ятистопний ямб. Перші шість віршів звичайної октави (ottava rima) римуються через один, два останні мають паристу риму:

У довгій мові є недовгий зміст:
Люблю співать про те, про що співаю,
Хай буду класик, а не футурист,
Співець рибалок, меду й Навзікаї.
Але в житті і я свій, може, хист,
(Коли він є) не по вітру розмаю.
Так от дозвольте на старий мотив
Згадати допотопних чумаків.

(М. Рильський)

В італійській поезії октава має лише жіночі рими, а у французькій — чоловічі і умовно-жіночі. У еспанців переважає жіноча рима, чоловіча дозволяється тільки в кінцевім двовірші. У росіян і у нас, звичайно, якщо перша октава закінчується, наприклад, двовіршем з чоловічими римами, то друга починається жіночою римою — і навпаки (правило альтернанса):

Я все пройшов — всьому наперекір —
Дрімучої тайги осінні шати,
Калмицький степ, кряжі уральських гір,
Сніги Кузбасу, омські каземати.

Здавалося, гримів залізний звір,
Коли вночі сибірські комбінати
Кували зброю, танкову броню
І били в небо смерчами вогню. (чоловіча рима)

Я все пройшов. Зогниле плесо Дону (жіноча рима)
Перепливав на хвилях мертвих тіл,
Тікаючи з оточення й полону,
Я заривався головою в іл,
І кров свою, червону і солону,
Краплинами смоктав із власних жил...
Чому ж тепер відчув таку утому?
Невже ніколи не вернусь додому?

(О. Веретенченко)

Хоч перша строфа має схему abababcc, а друга bababadd, але поезію зараховуємо до рівнострофічних. Октави з тільки чоловічими або тільки жіночими римами типу асасасее або bdbdbdhh були б у нас цілком можливі, хоч практично, мабуть, не зустрічаються.

Іноді зустрічаємо поезії, де, замість чергування октав із схемою типу abababcc і bababadd, повторюється схема одного якогось типу:

На романтичного коня сідаю. (жіноча рима)
Крилатий коню, не пручайсь, не ржи!
Неси мене, куди я загадаю,
На фантастичні ті шпилі біжи,
Де вітер грає, стогне гомін гаю,
Де на вузькій, як ниточка, межі
Фантазія і дійсність, спина в спину,
Глядять у мрій квітчастую країну. (жіноча рима)

Неси мене у ліс, той ліс казочний, (жіноча рима)
Високий, темний, що мов море гра,
Що зелені вдягає стрій святочний
І широко свій килим простира,
Що пахощами дише, свіжий, сочний,
Де в таємничій тіні б'є нора,
Де між корчів потік біжить до ціли,
Коряві вільхи озерце обсіли.

(І. Франко)

Збіг однакових клявзул спричиняє свого роду самодостатність окремих строф, підкреслює їхню відрубність і взаємовідокремленість.

До речі буде тут зазначити, що, на відміну від сонета, октава є тільки строфою, без ознак строфожанру. Отже, жодних вимог щодо свого змісту і композиції вона не ставить.

Наївне підручникове твердження, ніби октава надається лише для епосу, заперечується існуванням написаних октавами ліричних поезій, а навіть окремих октав-мініатюр. В російській поезії знаємо октави-мініатюри А. Майкова і В. Брюсова.

Вибачивши авторові погані рими, наводимо українську октаву-мініатюру Остапа Левицького:

Заходить сонце; на поля і млаки
Спускаєсь ніч. Лиш там, на тій горі,
Там ясно ще, немає й сліду мряки,
Що пільмою долини вкрила всі.
Так се неправда, сонце, що однако
Ти шлеш для всіх проміння золоті!
Для тих, що вище, все ти довше сяєш,
Вчасніше сходиш, пізно западаєш.

У німців, а часом і у нас, октаву називають також стансами. Але ми цієї паралельної термінології уникаємо, бо подвійне значення терміну станси (станси — октава, і станси — рівнострофічна медитаційна поезія, де кожна строфа має закінчену думку) може внести непотрібну плутанину.

Походження трьох, освячених віками, славетних строф, терцини, сонета і октави традиційно і ненауково пов'язують — відповідно до «трьох пелюстків фльорентійської лілії» — з іменами Данте, Петрарки і Боккаччо.

Джованні Боккаччо (1313-1375) вважається творцем звичайної октави (*ottava rima*), октавами написана його поема «Фьезолянські німфи» — «*Il ninfaie Fiesolano*». Хоч, власне, Боккаччо сам цієї строфи не вигадав, а запозичив її з тодішньої італійської віршованої драми.

Пізніше в Італії октавами були написані «Навіжений Роланд» Аріосто, «Звільнений Єрусалим» Торквато Тассо та багато інших творів, здебільшого бурлескного характеру.

Хуан Боскан (помер 1542) пересаджує октаву на іспанський ґрунт, де незабаром постає «Араукана» Альонсо де Ерсілья і де октава (*octava rima* або *octava real*) процвітає до кінця минулого століття. «Навряд чи можна знайти поета, який би обминув її», — каже один з дослідників.

У Португалії виникають «Лузіяди» Камоенса.

В Англії Едмунд Спенсер додає до октави один вірш і міняє порядок рим — постає т. зв. «спенсерова октава». Пізніше лорд Байрон пише октавами своїх «Дон Жуана» і «Беппо».

У великій пошані октава також у німців, де до неї звертаються Шіллер і Гете і де її називають «королевою строф» — «*Koenigin der Strophen*».

Ми пристаємо на таке означення, але під умовою, що титул «короля строф» належить сонетові.

Як писав Хосе Асунсіон Сільва:

В одинні соняшно-багрянім прийшов король-сонет...

До Росії октаву переносить В. Жуковський. У росіян знаходимо несподіване продовження італійської традиції бурлескної октави: Пушкін — «Домик в Коломне», А. К. Толстой — «Сон Попова».

Третьюрядний російський поет Шевирьов пробував перекладати Тассо силабічним віршем оригіналу (цей самий Шевирьов писав і силабічні сонети), але спроби його успіху не мали.

Д. Чижевський свідчить, що «Звільнений Єрусалим» частинно був перекладений (за польським перекладом) в епоху нашої «бароккової» поезії:

Дихающому вітру зари, всім желанной,
Тая от стран восточних радосно зявляше,
Іміюче на траві вонности рожаний
Вінець, іж(е?) всім воню сладку іспущаше,

Що зряц всякий воїн явлейся битъ отважний,
Егоже глас труб сладких к тому возбуждаше,
Послїжде вся тимпани глас свій изясниша.
В то время все множество вой ся ополчиша.

Перші силабо-тонічні українські октави належать П. Кулішеві:

Я знав тебе маленькою й різвою,
І буде вже тому з півсотні літ.
Ми бачили багацько див з тобою,
Ми бачили і взнали добре світ,
Боролись ми не раз, не два з судьбою
І в боротьбі осипався наш цвіт.
Від світу ми прегордого відбились,
Та в старощах ще краще полюбились.

(«Чолом доземний мій же таки знаній»)

У Франка цією строфою написана поема «Лісова ідилія» та ліричні поезії: «Хоч ти не будеш цвіткою цвісти», «Вона умерла».

Найвизначніший в нашій поезії твір в октавах це, безумовно, «Прокляті роки» Юрія Клена:

Помолилось за тих, що у розлуці
Помруть, відірвані від рідних хат.
Помолилось за тих, що у розпуці
Вночі гризуть залізні штаби грат.
Що душать жаль у невимовній муці,
За тих, кого веде на страту кат.
Над ними, Господи, в небесній тверді
Простри свої долоні милосерді!

У романській поезії, крім *ostava real*, znana ще італійська октава, де другий вірш римується з третім, шостий з сьомим, перший і п'ятий — неспаровані, а четвертий і восьмий, які обов'язково мусять мати чоловічі клявули, пов'язані між собою асонансом (іноді римую).

Надзвичайно цікавою є стара еспанська восьмивіршова строфа — *copla de arte ma u o r*. Вона складається з

вісьмох довгих віршів, з яких перший римується з четвертим, п'ятим і восьмим, другий з третім, а шостий з сьомим: *abbaadda*.

У нашій поезії ні італійська октава, ні копля *de arte major*, здається, не зустрічаються.

Якщо восьмивіршова строфа з характерним для октави порядком рим складається не з довгих одинадцятискладових віршів, а з коротких, восьмискладових чи менше, вона називається *октавілля*.

У силабо-тонічній поезії на місце восьмискладовика приходять чотиристопний ямб.

Ось зразок октавіллі білоруського поета Алесея Салав'я:

Няверцаў зрадай катаваны,
Распяты быў Ісус Хрыстос.
Хоць меў няўгойныя Ен раны
І боль нясьцёрпны — а ўваскрос!
Зьнес мукаў шмат мой край коханы,
Сьцяў і яго Хрытосаў лёс:
Яму хоць цяжка, хоць балесьне,
Ен будзе жыць, ен уваскрэсне!

В наслідок модифікації звичайної октави постали дев'ятивіршові строфи: спенсерова октава і нона.

Першу з цих строф ми розглянемо трохи далі, коли будемо говорити про строфи історичної вартости.

Нона являє октаву, в якій до останнього вірша шести-віршової групи долучено ще один на ту саму риму, після чого, як звичайно, іде замикаючий двовірш: *abababbcc*.

Нона

Все ярче неба розовые перья,
Прозрачная растаяла звезда...
За наскоро прихлопнутою дверью —
В траве росы зернистая слюда.
Я не вернусь! Не обману доверья

Судьбы, смыкающейся, как вода,
 Над оттиском последнего следа,
 Последнего несказанного слова...
 Пусть будет все по утреннему — ново.

(Л. Алексеева, приклад написаний спеціально для «Строфіки»)

Близько до октави стоять також сіциліяни. Восьмивіршова сіциліяна — це нібито октава, в якій, замість замкнути шестивіршову групу кінцевою двовіршовою, продовжено її:

Я і мій спомин — ми додому линею...
 Поляна стелиться: злотистий пас
 Піску помежи насувом гостинним
 Дібровних зеленокупчастих мас...
 За попелястим я тужу полином,
 Що запахом поняв простір і час.
 За свідком юні, — нев'янучим тмином —
 Ти, може, смерте, поєднаеш нас!

(М. Орест)

Шестивіршова сіциліяна це теж ніби октава, лише без останньої двовіршової групи:

Легесенький, малесенький, боїться
 Буйного вітру на широкім полі.
 Нехай бує з вітром інша птиця,
 Ненаситна в своїм жаданні волі;
 Він никне, мовкне, знітившись таїться,
 Як серце кволе в нещасливій долі.

(П. Куліш)

Обидві ці строфи фолклорного походження. Правдоподібно, що сполука двох різних сіциліян в одному творі створила нову строфу — сонет.

Тому що в деяких італійських підручниках всяка шестивіршова строфа зветься «сестіна» (а всяка тривіршова — терціна), іноді й у нас звать секстиною шестивіршову сіциліяну. Ми залишаємо назву секстина для іншої строфи, про яку будемо говорити в наступному розділі.

СЕКСТИНИ

Звичайна або епічна секстина постала в Італії — правдоподібно із скороченої на два вірші октави.

Наша поезія на такі секстини, на жаль, не багата.

О краю мій! Вечірньої години,
 Коли в полях смутна лягає мла,
 До тебе серце, як дитина, лине,
 І кволі руки, ніби два крила,
 У далеч простираються незриму,
 У молодости землю несходиму.

Там по обніжках сивим полинем
 І медовою кашкою порослих,
 Блукали ми, бувало, день за днем,
 Забувши і про їжу, і про послух.
 Свавольні діти... З них до сивини
 Один дожив — умерли всі вони!

Береза там у шиби заглядала,
 Коли я, хлопчик, спочивать лягав,
 І зірка та, що світ мій осіяла,
 Цвіла, мов квітка між небесних трав,
 І стерегла дитину від напасти...
 Настане скоро їй пора упасти!

Там солов'ями рідний гай співав —
 Тремтіла кожна гілка солов'їно! —
 Там білий між деревами рукав
 Майнув колись одну лише хвилину
 І для очей в одну хвилину зник,
 Щоб у душі зостатися навек.

Там першу радість і страждання перше
 Довірливо навчався я приймать,
 Там рідну пісню слухав я, завмерши,
 Щоб і самому стиха заспівать,
 Там воду пив із джерела дзвінкого.
 О, хоч би раз припасти ще до нього!

(М. Рильський)

Крім епічної секстини з порядком рим babadd i ababcc, існує інша, де катрен має охопні рими замість перехресних: baabcc.

Черет і осока обняли сонний став
І пусто скрізь. Лиш дівчина порою,
В забутий парк забрівши самотою,
На галяві, серед високих трав,
Коли південь виблискує й палає,
Із бабки срібної вінок собі сплітає.

(В. Свідзінський)

Дехто з західньоукраїнських поетів писав секстини силабічним дев'ятискладовим віршем, який для людини без силабічного ритмовідчуття здаватиметься сумішшю п'яти-стопного хоря з тристопним анапестом:

Глянь, як тужно простягають руки
Горді сосни верхів — за тобою —
І в які бездольні, сірі звуки,
З яким смутком, жалем і любов'ю
В'ються шуми від рана до рана
За тобою, дівчино кохана!

(О. Луцький)

Зразком романтичної секстини, скомпанованої з віршів різних розмірів, може служити «Коли життя стає нам бідне» Альфреда де Мюссе:

Коли життя стає нам бідне,
Надія блідне
І мре мета, —
Несуть нам сцілення від муки
Співучі звуки
І красаота!

(Переклад М. Ореста)

Еспанській секстільї у нас мала б відповідати строфа з таким порядком рим, як у секстини, але іншого розміру, де кількість стоп менша. Цьому розмірові — бож си-

лабічний вірш у нас майже без винятків перекладають ямбом — відповідав би чи чотиристопний, чи тристопний ямб.

Думаю, що першим застосував епічну секстину в українській поезії М. Вороний у своїх «Мандрівних елегіях».

Складна або лірична секстина з тількищо згаданими звичайною і романтичною не має, власне, нічого спільного, крім назви.

Складна секстина — це найскладніша з усіх — може, за винятком вінка сонетів, — відомих у поезії строф.

Походить вона з Провансу, винахідником її вважають Арно Даніеля. Найбільш поширена складна секстина в італійській поезії: Данте, Петрарка, Тассо — аж до Габріеля Д'Аннунціо включно. Зразок складної секстини Арно Даніеля:

В серця дім жага вступає,
Вона не вирве зуба й кігтя-нігтя
В собаки, що бреханням тратить душу.
Нема йому ломаки, ані різки,
Лиш спритом, що не стрима й жаден дядько,
В куцах зазнати б щастя й у кімнаті!

Як думками я в кімнаті,
Де взбит мені ніхто вже не вступає,
В рідніший, ніж братанич або дядько, —
Тоді тремчу до кінчика я нігтя,
Немов би дитинча на вигляд різки,
Боюсь: чужим в її я входжу душу!

Тіло тільки, а не душу
Мою приймає потайки в кімнаті:
Мене бо ранив більш, як вимах різки,
Те, що й слуга в те житло не вступає.
Прип'ят, мов м'ясо я до гака-нігтя,
Не вірю, як резонить друг чи дядько.

Що сестрою зве мій дядько,
Її любив би й більш я, ставлю душу!
Так близько, як то палець є до нігтя,

Моїй зустріч волі йде в своїй кімнаті.
Мій пан — любов, у серце що вступає,
Як сильний паном є слабої різки.

Відколи з сухої різки
Квіт вийшов, як з Адама небіж-дядько, —
Любов, що в серце ось мені вступає,
Не мала ще таку ні плоть, ні душу.
При ній міцне — у полі чи в кімнаті —
Коріння серця, мов коріння нігтя.

Ще міцніш сидить від нігтя
На ній бо серця пруг корою різки,
На ній — на щастя замкові й кімнаті.
Не люб мені так рідний брат, ні дядько:
Тим у раю впою колись я душу,
Якщо з любови хтось туди вступає.

Арнавца спів не кінчик нігтя й дядько
Шле тій хто має його різки душу, —
Лиш Дезірат з ним до кімнат вступає.

(Переклад І. Костецького)

Як бачимо, складна секстина скомпонована з шістьох неримованих шестивіршових груп і однієї тривіршової, при чому кінцеві слова віршів першої групи повторюються у всіх інших групах. Вірші кожної попередньої групи передають свої кінцеві слова віршам наступної за таким порядком: останній, перший, передостанній, другий, третій з кінця, третій з початку. У віршах останньої, тривіршової групи всі ці слова мають повторитись ще раз: три на кінці віршів і три в середині.

Це тридцятидев'ятивіршова секстина.

Але бувають і тридцятишестивіршові — без останнього тривірша.

Крім неримованої складної секстини, існує також римована, ще складніша, тяжча для мистця, який обрав її для свого твору.

У російській поезії знані мені складні секстини таких авторів:

а) римовані — Л. Мея і В. Брюсова;

б) неримовані — М. Кузьміна і — перекладні — Бальмонта.

Для кращого ознайомлення читача з цією формою наводжу складну секстину Врхліцького в перекладі Бальмонта:

Когда в сафирный гроб низляжет солнце,
Над гробом вспыхнут к вечной страже звезды,
И бледный, как вдовец, печальный месяц
Один грустит на грани долгой ночи,
Когда над воскрешенным в страсти
Угаснет сам, превозможен любовью.

Душа моя, жива ты лишь любовью,
Моих ты песен заревое солнце.
Как признаю я, гордый, в сладкой страсти,
Что ты, чуть все погаснут счастья звезды,
Мне светишь в долгой бесконечной ночи,
Как цельный, колыбельный, ясный месяц.

Скорбел я не один тяжелый месяц
Пред тем, как ангел — змия, ты любовью
В моем порвала сердце тучи ночи,
Нет наважденья, выметнулось солнце,
Внутри меня рассыпала ты звезды.
И мрак, и немощь уступили страсти.

Один я шел во тьме, но, отдан страсти,
В мою тоску всегда гляделся месяц,
Пока твои глаза, те чудо-звезды,
В мир посланы волшебницей-любовью,
Не вспыхнули, и, Парс, встречая солнце,
Подъял я руки ввысь, на грани ночи.

О колдовство верховное той ночи,
Когда, прильнув ко мне в священной страсти,
Зажглось мне снов негибнущее солнце,

Когда восторг, как в полнолуние месяц,
Гася твой взор, весь выпитый любовью,
В нагое лоно все рассыпал звезды.

Благословенны вы, златые звезды,
Что путь вели к единственной той ночи,
Когда, искуплен, возван в жизнь любовью,
Пел счастье я, как птица птице в страсти,
Благословен вас провожавший месяц
Сквозь млечный путь, пред тем, как вышло солнце.

Что солнце, если дух, объят любовью,
Кругом бросает звезды в вихре страсти,
И гаснет, месяц в истечении ночи.

С. Гординський, а за ним й І. Кошелівець розглядають порядок рим тридцятишестивіршової римованої секстини Жука.

Я наведу тут повністю тридцятидев'ятивіршову римовану секстину Л. Мосендза, але звертаю увагу, що належного в шестивіршових групах порядку кінцевих слів Мосендз не дотримав.

Тут знов я йду шляхами мого краю,
Завузленими між Дністром і Богом,
Шляхами чести, боротьби і слави.
А візія майбутнього ширяє
Над цим гранітним межовим порогом
У відблисках минулої заграви.

Те марево півзгаслої заграви
Надить-манить мене до цього краю,
Проклятого грізним залізним богом,
За те, що збайдужів до громів слави,
«Орлом под облаки» вже не ширяє,
А псом стуливсь перед чужим порогом.

Та я, берладник, за своїм порогом
Чатую вже на сполохи заграви
Грозових днів над просторами краю,

Чатую на змагання з хижим богом,
Чатую: бути, бути бурі слави,
Що ось вже мчить!.. Спиняється!.. Ширяє!..

І надо мною віра ця ширяє,
Кріпить берладника поза порогом:
Бо прийдуть дні Великої Заграви,
Край проклятий, знесилений до краю
Стріпне чужим зненавидженим богом
І піднесеться з небуття до слави.

Але берладнику не треба слави
(Хай потім забуття над ним ширяє!)
Лише б стати над своїм порогом,
Змагатися у племіні заграви,
За те, чи бути, чи не бути краю
Офірою перед північним богом.

О, хай би навіть і змагатись з Богом,
Хай навіть скінчиться життя без слави,
Хай наді мною крук лише ширяє, —
Лише б лежати знов перед Порогом
За клекотливим кулеметом і з заграви
Останніх хвиль, напружених до краю,

Побачити, як лине шляхом слави
До краю і ширяє над порогом
Заграва волі між Дніпром і Богом.

Щоб запам'ятати твердо, в якій послідовності відбувається перегрупування кінцевих слів секстини, уявімо собі шість кольорових цеглин: чорна-зелена-синя-жовта-черво-на-біла. Ми їх переносимо по одній — одну з кінця, одну з початку — і складаємо знову, виходить: біла-чорна-черво-на-зелена-жовта-синя. І т. д.

РОНДО, РОНДЕЛЬ, ТРІОЛЕТ

Ці три строфи постали у Франції, десь у XIV віці.

Н. Н. Шульговський у книзі «Теория и практика поэтического творчества» докладно зупиняється на їх історії. Перший збірник цих строф, що їх спочатку не відрізняли, з'явився в 1384 році. Вихідною базою їх розвитку були народні французькі балади і шант рояль, побудовані на повторі окремих віршів.

Рондо

Рондо не має строго усталеної форми. Клясичним вважається рондо з тринадцятьох віршів, пов'язаних двома римами. Строфа має складатися з трьох віршових груп, до першої з них входить п'ять, до другої три, і до третьої знову п'ять віршів. Перший піввірш рондо (або початкове слово першого вірша) повторюється після другої і третьої групи, ні з чим не римується і в рахунок віршів не входить. Строфа має дві рими... і тут уже починаються «або»: або вісім чоловічих і п'ять жіночих, або сім чоловічих і шість жіночих — або навпаки.

Сновида ти, мандрівнице-людино,
І бур джерело здавна, від почину...
Думки майнуть, мов птиці догори,
Чуття твої зірвуться, як вітри,
Несуть тебе в безвісні далечини.

Красуня — ціль спокусить у хвилину —
І напинай гінкі вітрила чину,
Лови, бери, вогнем тавруй, кори...
Сновида ти...

І злиєшся з метою у єдине...
Однак тобі нема спокою, спину:
Нова мета спокусить — і гори,

І знов гонись, і з муками бери,
Вином її впивайся до загибу.
Сновида ти...

(Гнат О. Діброва)

Але в минулому сторіччі у Франції виникли інші форми рондо, яким один з найвизначніших поетів Латинської Америки Амадо Нерво дав влучну назву *gondos vagos* (хоч під цю категорію він зараховував також і ронделі).

Поети стали змінювати кількість віршів рондо, а також римувати повторювані піввірші:

Немає слів! Повіяв над полями
Вечірній подих. Світиться залив
З далекими, як мрії, кораблями...
Немає слів.

Хто висловить небесного порив,
Святу хвилину творчої нестями,
Коли душа виходить з берегів?
Але чи й треба вимовлять словами,
Чи може грішним навіть буде спів,
У час, коли ні в нас, ні понад нами
Немає слів?

(М. Рильський)

Кілька рондо в нашій поезії належить М. Орестові. Є в нас також наближені до рондо поезії. Леся Українка в своїй спробі дати рондо не дотримала головного: у неї короткий вірш, що повторюється в строфі, не є піввіршем першого вірша.

Часом повторюється не піввірш, а перше слово:

Узор прыгожы пекных зор
Гарыць у цемні небасхіла;
Вада балот, стаўкоў, азёр
Яго в глыбі сваей адбіла.
І гімн спявае жабаў хор
Красе, каторую з'явіла
Гразь луж; напоўніць мгла прастор
І ўстане з іх гарашчы міла
Узор.

І сонця дальш клянучь, што скрыла
 Луж зоры днём. І чуе бор
 І чуе поле крэхат хілы.
 Ды жаб не ўчуць вышей ад гор
 Там, дзе чыясь рука зрабіла
 Узор.

(М. Богданович)

Розмір рондо — п'ятистопний ямб з двостопним, хоч бувають і деякі відхилення.

Рондель

Рондель — строфа з тринадцятьох віршів (переважно чотиристопного ямба), в якій перший вірш повторюється ще двічі: після шостого і після дванадцятого, а другий — раз: після сьомого.

Благословімо ніжну ніч:
 Її свіжущуй поцілунок
 Несе нам визвіл і дарунок,
 Ламаючи турботи бич.

Всі шуми подалися пріч,
 Повітря — мов живущий трунок;
 Благословімо ніжну ніч:
 Нас визволив її цілунок.

Ти, мрійний, чуеш бога клич;
 Згорни книжки, його дарунок —
 Ця тишина. Сонм опікунок,
 Ллють зорі трепет білих свіч.

Благословімо ніжну ніч.

(Теодор де Ванвіль, переклав М. Орест)

Найбільш відомі у нас ронделі П. Тичини, але високою художньою якістю вони ніяк не відзначаються.

Тріолет

Тріолет — найкоротша з цих строф і, мабуть, найпоширеніша. Перший вірш тріолета повторюється після третього, перший і другий повторюються після шостого:

Калісь глядзеў на сонца я,
 Мне сонца асляпіла вочы.
 Ды што мне цемень вечнай ночы,
 Калісь глядзеў на сонца я.
 Няхай усе з мяне рагочуць,
 Адповедзь вась для іх мая:
 Калісь глядзеў на сонца я.
 Мне сонца асляпіла вочы.

(М. Богданович)

Вельми наближені до тріолета строфи є в Дмитра Загула:

Я чую пісню, мов крізь сон
 Далекий Черемош гуркоче.
 Мені вчувається щоночі
 Той шелест листя, шум сосон.
 І щось тій пісні в унісон
 Так ніжно в серці зашепоче...
 Я чую пісню — мов крізь сон
 Далекий Черемош гуркоче.

(Відхил від норми в тому, що четвертий вірш не є повторенням першого.)

Для читача, який володіє еспанською мовою, наводжу тріолет перуанського поета Прада:

Los bienes y las glorias de la vida
 O nunca vienen o nos llegan tarde.
 Lucen de cerca, pasan de corrida
 Los bienes y las glorias de la vida.
 ¡Triste del hombre que en la edad florida
 Coger las flores de vivir aguarde!
 Los bienes y las glorias de la vida
 O nunca vienen o nos llegan tarde.

Як у ронделі, так і в тріолеті часом повторюється не незмінний вірш, а його варіант, але з тою самою римою. (Див. приклад з Банвіля.) У рондо, де вірші, що повторюються, надто короткі, це, зрозуміла річ, неможливе.

І рондо, і родель, і тріолет мають характер ліричних строфожанрів. Здебільшого це однострофні мініатюри.

Але бувають і відхилення: Альфонс Доде користувався тріолетом не як строфожанром, а як строфою для ліро-епічних поезій:

Был у дяди старьй сад,
У меня была кузина.
О, я был ужасно рад:
Был у дяди старьй сад,
Пели в нем на всякий лад
Птички. Чудная картина!
Был у дяди старьй сад,
У меня была кузина.

(Переклад А. Вігілянського)

Всього в цій поезії А. Доде дев'ять строф-тріолетів.

Як бачимо, перекладач відступив від загального правила — передавати силабічні вірші ямбічними розмірами. Вірш вийшов коротший, легший і, на нашу думку, для тріолета цілком відповідний.

Перший український тріолет належить, правдоподібно, Франкові; на жаль, це одна з слабших Франкових поезій:

І ти лукавила зо мною!
Ах, ангельські слова твої
Були лиш обліском брехні!
І ти лукавила зо мною!
І нетямущому мені
Втроїли серце гризотою
Ті ангельські слова твої...
І ти лукавила зо мною!..

Франко тут поміняв місцями останні два вірші. Покрививши душею, тріолетом хотів М. Драй-Хмара до-

вести свою співзвучність епосі, якій жодні тріолети не були співзвучні:

Горять священні орифлями
Револьюційної весни.
Ми ждем і вірим коло брами.
Горять священні орифлями,
І сонце в грудях і над нами,
І сонцем заквітчались сні.
Горять священні орифлями
Револьюційної весни.

Подвійне рондо

Крім простого, або звичайного рондо, є ще інше: складне або подвійне.

Це строфа на дві рими. Будова її дещо нагадує вінок сонетів, і еспанську глосу, і малайський пантум.

Перший вірш першого катрена повторюється в кінці другого. Другий вірш першого катрена — в кінці третього, третій — в кінці четвертого і четвертий — в кінці п'ятого. До всього цього додається ще один катрен, після якого повторюється перший піввірш першого вірша.

Якщо за вихідну базу взято не катрен, а п'ятивіршову чи шестивіршову строфу, кількість віршових груп подвійного рондо відповідно зростає.

Терен розповсюдження цієї строфи обмежується однією Францією.

За свідоцтвом такого солідного дослідника, як уругвайський вчений Перес-і-Куріс, в еспаномовній поезії подвійного рондо немає.

Думаю, що немає його і в нас.

Шульговський наводить, правдоподібно, написане на його замовлення, російське подвійне рондо Вадима Гарднера:

Здесь, в городе, меж фонарей зажженных,
Среди толпы и роскоши домов,
Нет сельских грез, безмолвьем окрыленных,
Нет светлых дум, нет безмятежных снов.

Туда стремлюсь, где музыка снегов
В тиши слышна меж росен убеленных,
Тревожней мысль, тревожней бой часов
Здесь в городе, меж фонарей зажженных.

Среди дорог, бураном занесенных,
Скорей звучит волшебный гул стихов,
Но песнь — в плену меж скверов оголенных,
Среди толпы и роскоши домов.

А там, под свист вечерних очагов,
Рой полуснов, метелью вдохновенных,
Пленяет ум. Но в стенах городов
Нет сельских грез, безмолвьем окрыленных.

Ясна в мороз с погостов отдаленных
При дрожи звезд мольба колоколов.
Но в городах, туманом облаченных,
Нет светлых дум, нет безмятежных снов.

Там спят поля, и снеговой покров
Глубок и чист; былинки усыпленных
Так длинен сон... не сон... Но вещей слов
Мне не найти среди мыслей омраченных
Здесь в городе.

Г. Шенгелі подає подвійне рондо (під назвою «совершенное», себто досконале) французького поета Клемана Маро в російському перекладі Верховського:

Друзья, теперь на воле я гуляю,
А все же я темницу испытал!
Что за судьбу, живя, претерпеваю!
Но Бог велик: я зло и благо знал.

Шептал завистник (черт бы его взял):
Моей тюрьмы я не увижу краю;
Пусть он зубаст! Я узел разгрызал, —
Друзья, теперь на воле я гуляю.

Все ж, если двор я римский раздражаю,
К злодеям я причислен не бывал:
Хоть лиц прекрасных посещал я, знаю,
А все же я темницу испытал.

Ведь только той я милость потерял,
Чью доброту всечасно вспоминаю, —
Как тотчас же в неволю и попал:
Что за судьбу, живя, претерпеваю!

В твоей тюрьме, Париж, изнемогаю;
То в Шартре я, беспомощен и мал;
А ныне вас, где захочу, встречаю.
Но Бог велик: я зло и благо знал.

Добро, друзья! Тот хорошо сыграл,
Из чьей руки свободу обретаю.
И весел я — и строками похвал
Возврат весны и воли прославляю,
Друзья, теперь.

Ми свідомо уникаємо однакової структури розділів. І тепер хочемо закінчити цей розділ переліком деяких авторів, що залишили нам свої рондо, ронделі і тріолети.

Франція:

Франсуа Війон, Шарль Орлеанський, Глатіньї, Трістан Корб'є, С. Маллярме, Гаракур, Теодор Банвіль, Клеман Маро, Вуатюр, Моріс Ролліна, Жан Рішпен, Скаррон, Альфонс Доде.

Англія:

А. Свінберн, Крістіна Россеті (рондо); Генлі (тріолет).

Південна Америка:

Амадо Нерво (rondos vagos), Прада, Ф. де Ікаса та ін.

Росія:

Карамзін, Лохвицька, Северянін, Сологуб, Брюсов, Александра Паркау (тріолети); Вячеслав Іванов (ронделі); Брюсов, М. Кузьмін (рондо).

Білорусія:

М. Богданович (рондо, тріолет).

Україна:

М. Рильський, М. Орест (рондо з римованим рефреном); Аркадій Казка (рондо з неримованим рефреном); П. Тичина, Яр Славутич, О. Веретенченко (ронделі); М. Драй-Хмара (тріолет).

ІНШІ КАНОНІЗОВАНІ СТРОФИ РОМАНСЬКОГО
ПОХОДЖЕННЯ: РІТОРНЕЛЬ, БАЛЯДА, ВІЛАНЕЛЯ

Ріторнель будується за схемою аВА. Це тривіршова строфа, де перший вірш короткий, а другий і третій — довгі, при чому перший вірш римується з третім, а другий лишається неримований.

В українській поезії знаємо лише одну ріторнель Л. Мосендза. Та, на жаль, Мосендз не дотримав усіх умов, яких вимагає будова обраної ним строфи: у нього перший вірш такої ж довжини (розміру), як і другий, а третій, натомість, короткий:

Цілую, кохана, тебе, золотую,
А іншої постать стоїть перед мною:
Я в тобі кохаю другу.

В очах твоїх — іншої бачу я очі,
І другої погляд і другої ніжність
Маняться мені серед ночі.
(і т. д.)

Строфа походить з італійського фолкльору, де зветься сторнелльо або фйоре (себто квітка), бож перший короткий вірш обов'язково є зверненням до якоїсь квітки. Первісно — це жанр: перший вірш — звернення до квітки, другий — перелік властивостей згаданої квітки, третій — паралеля до цих властивостей:

Цвіт очерету!
Тростина довга та гойдлива,
Дівчина люба та зрадлива!

В оригіналі перший вірш римується з третім. Я дозволив собі при перекладі змінити порядок рим, бо подеколи в сторнелльо другий вірш римується з третім, а перший лишається без рими.

Італійський шкільний підручник поезики подає таку риторнелю Кардуччі:

Fior tricolore,
tramontano le stelle in mezzo al mare,
e si spengono i canti entro il mio core.

Поза Італією жанрові і строфічні ознаки риторнелі часто губляться. Ось приклад з еспаномовної поезії, де від італійської форми зостався лише порядок римування:

Чоло твоє — парус фрегата.
А чорне волосся над ним —
Прапор пірата.

(Флявіо Еррера, переклад І. Качуровського)

Б а л я д а

Термін балада в історії й теорії літератури вживається в кількох значеннях.

1. Балада — пісня до танцю, жанр лірики трубадурів, походить з XII віку. Строфічна поезія з рефреном.

Цій баладі жанрово відповідають італійська балата (яка, між іншим, і дотепер існує в італійській поезії), а також райгенлід, віндерлід, танцлід німецького міннезангу.

2. Балада — лірична поезія, що являє монострофу з наскрізною римою. Складається з трьох куплетів і одного півкуплета, в яких повторюються ті самі рими. Кількість віршів у куплеті відповідає кількості складів у вірші. Отже, кожен куплет має вісім (якщо розмір октасилабік) або десять (якщо розмір декасилабік) віршів і ділиться на дві половини, пов'язані трьома або чотирма римами:

ababbcbcb або ababbccdcdd.

Всі куплети закінчуються тим самим віршем-рефреном. Останній півкуплет, що зветься п о с и л к о ю , починається звичайно зверненням до принца, повторює рими другої

половини попередніх куплетів і закінчується тим же рефреном.

3. Балада — ліро-епічна поезія, майже завжди сюжетна з фантастичним або героїчним змістом. Сюди належать народні англійські балади про Робіна Гуда, «Іванів вечір» Вальтера Скотта, «Вільшаний цар» Гете, «Піснь про віщого Олега» Пушкіна, «Проклін співця» Улянда, балади Шіллера, Міцкевича, Шевченка.

Цей термін поширився також на епілій.

(Не рахуємо четвертого випадку, коли автор називає баладою свій твір лише тому, що йому так захотілося.)

Коли виникає потреба розрізнити ці полісемантичні терміни, першу баладу називають провансальською, другу — французькою, третю — романтичною.

Нас у данім випадку цікавить балада французька. Найкоротша баладна форма має двадцять вісім віршів на три рими. Даємо приклад балади Альфонса Піше «Шарлеві Бодлеру»:

Ішов собі в сумнім блуканні,
Ішов собі, не знать куди,
Де довгі вулиці туманні,
Де відер на сміття ряди
(Чим так багаті городі),
Худий та хирий, ледве диха,
Ганчірник нашої біди,
Лахмітник, що збира всі лиха.

Жінок пропащих душі п'яні,
Нудьга свяченої води,
Ніким не пізнані страждання,
Таємних злочинів сліди, —
Підійде все, давай сюди! —
Блюзнірство чи молитва тиха —
Все пхав собі у киш рудий
Лахмітник, що збира всі лиха.

Та як настала ніч остання,
Лахмітник був такий блідий.

На плечі, в боліснім гойданні,
 По вінця сповнений біди,
 Давив важезний кіш рудий.
 І ниць — бо смерть єдина втіха —
 Упав — спочити назавжди —
 Лахмітник, що збира всі лиха.

Посилка

Мандрівче, зглянься, підійди
 І пом'яни в молитві стиха:
 В житті він знав тяжкі труди,
 Лахмітник, що збира всі лиха.

(Переклав І. Качуровський)

Одна з найславетніших балад Франсуа Війона написана десятискладовим розміром і тому має тридцять п'ять віршів на чотири рими:

Зі спраги умираю над рікою,
 Палкий, як жар, зубами я січу;
 В краю своїм блукаю чужиною;
 При огнищі розжаренім тремчу;
 Сам голий черв, панів я шику вчу;
 В сльозах сміюсь, надіюсь без надії;
 Моя утіха розпачем німіє;
 Радію, і приємности кат-ма;
 Могутній, я хилюсь, як вітер віє,
 Я прошений — і гнаний усіма.

Я впевнююсь непевністю хиткою;
 Зву темною засвічену свічу;
 Вагаюся над справою ясною;
 За мудрість я немудрістю плачу;
 Все виграю і програю кінчу;
 «Добривечор» кажу, коли задніє;
 Лежу й боюсь, щоб не скрутити шиї;
 Все маю я, і шеляга чорт-ма;
 Жду спадку, спадкоємець лиш у мрії,
 Я прошений — і гнаний усіма.

Розбагатів я працею важкою,
 Тепер нічого маю досхоchu;
 Мене найбільш вихвалюють ганьбою;
 «Ось правда!» — на облуду я кричу;
 Того я другом справжнім наречу,
 Хто звати круком лебедя зуміє;
 Хто шкодить, той добро для мене діє;
 Брехня і правда — все мені дарма;
 Я знаю все, і все в мені дурніє,
 Я прошений — і гнаний усіма.

Хай ласка ваша, принце, зрозуміє:
 Я маю ум, що мудроців не сіє;
 Я півголівко, кажуть жартома.
 А далі що? Дукат мене зітріє,
 Я прошений і гнаний усіма.

(Переклав С. Гординський)

Рідше трапляються балади з дванадцятивіршових куплетів, з шестивіршовою посилкою і п'ятьма римами.

Баллада — як строфа і жанр — походить з старофранцузької поезії. Одночасно з Війоном писав балади Шарль Орлеанський, пізніше Клеман Маро, потім Верлен, Ролліна. У драмі Едмунда Ростана «Сірано де Бержерак» герой, б'ючись на шпагах, імпровізує баладу і влучає в кінці посилки.

В еспаномовній поезії єдина французька баллада (і то з різноримними куплетами) належить Рубенові Даріо.

У сучасній чеській поезії маємо пародійні балади Вітезслава Незвала.

Оригінальної французької балади в українській поезії зустрічати мені не доводилося.

У російській літературі оригінальні й перекладні балади можна знайти в творчості Валерія Брюсова, Н. Гумільова, М. Кузьміна, Б. Пастернака, І. Еренбурга та ін.

У старій французькій поезії, крім звичайної балади, була ще подвійна. За зразок може правити подвійна баллада Франсуа Війона:

Люби, покуда бродит хмель,
 Гуляй, пируй, зимою и летом,
 Целуй красоток всех земель,
 Но не теряй ума при этом!
 Влюбленного глупее нету:
 Рабом любви был Соломон,
 Самсон от чувств невзвидел света, —
 Как счастлив тот, кто не влюблен!

Орфей, печальный менестрель,
 Покорный глупому обету,
 Сошел, дудя в свою свирель,
 В Аид из-за любви к скелету;
 Нарцисс, — скажу вам по секрету:
 Красив он был, да не умен! —
 Свалился в пруд и канул в Лету.
 Как счастлив тот, кто не влюблен!

Еще позорней сел на мель
 Сарданапал, владыка света:
 Он ради женщин колыбель
 Качал, девицею одетый;
 Давид, желаньем подогретый,
 Сверканьем ляжек ослеплен,
 Забыл скрижали и заветы, —
 Как счастлив тот, кто не влюблен!

Амнон, избрав поближе цель,
 Сестру Тамару для совета
 Призвал и, затащив в постель,
 Лишил там девственного цвета;
 Под звуки сладостных куплетов
 Был Иродом Йоанн казнен
 Из-за язычницы отпетой, —
 Как счастлив тот, кто не влюблен!

Меня ж трепали, как кудель,
 Зад превратили мне в котлету!
 Ах, Катерина де Воссель
 Со мной сыграла шутку эту.

Хотел призвать ее к ответу,
 Но кто слышал мой плач и стон?
 Ноэль? Он куплен за монету.
 Как счастлив тот, кто не влюблен!

Слова, слова! Школяр, ужель
 Оставишь ты свою Жаннетту?
 Скорей в кипящую купель
 Нырнет, подставит грудь стилету
 Или, по злобному навету,
 Как ведьма, будет он сожжен
 За всех блондинок и брюнеток!
 Как счастлив тот, кто не влюблен!

(Переклад Ф. Мендельсона)

Заклучного півкуплета (посилки) подвійна баляда не має.

В і л а н е л я

Строфа на дві рими, складається з непарного числа терцетів і заклучного катрена. Перший вірш першого терцета повторюється в кінці паристих терцетів, третій вірш першого терцета повторюється в кінці непаристих терцетів. Обидва ці вірші замикають кінцевий катрен.

Час, Просторовість і Число
 З небес агатових упали
 В недвижне море, хмуре тло.

Розплившись, наче чорне скло,
 Ніч пожирає все постале:
 Час, Просторовість і Число.

Уламок, зламане стебло,
 Пірнає дух в пусті провали,
 В недвижне море, хмуре тло;

Пірнає все, що в нім було:
 Згад, мрія і чуття зів'яле,

Час, Просторовість і Число —
В недвижне море, хмури тло.

(Ш. Леконт де Ліль, переклад М. Ореста)

У раннього П. Тичини є одна поезія, побудована як віланеля, але без рим:

Там на горі за Дніпром
Радо кричать прапори:
Честь йому, слава, хвала!

Грають оркестри, церкви
В квітах вітають портрет —
Там на горі за Дніпром.

Котиться спів у степи,
Йде від села до села:
Честь йому, слава, хвала!

Встанемо ж, менші брати,
Стрінем пророка свого —
Там на горі за Дніпром
Честь йому, слава, хвала.

СТРОФИ СХІДНЬОГО ПОХОДЖЕННЯ

Рух літературних і взагалі мистецьких явищ з півдня на північ і з заходу на схід від часів Ренесансу до наших днів був настільки сильний, що майже унеможлилював зустрічні рухи. Тому, після кількавікової перерви, щойно тепер ми починаємо знайомитися з багатствами поезії Сходу.

1. Китайська строфіка

Найдавніші зразки китайської поезії, зібрані Конфуцієм у книзі «Шицзін» («Ши-кінг» за старою транскрипцією), сягають кінця другого тисячоліття до нашої ери. Це поезія строфічна й римована. Переважає катрен з римою типу асас і ааса. Але існують також інші, складніші строфи.

Розмір — чотирислівний.

Пізніше виникають п'яти- і семислівні розміри.

Всесвітньо відомі китайські катрени з часів династії Тан або Танг, звідки й походить їх назва: к и т а й с ь к а т а н - к а , т а н с ь к и й к а т р е н .

Творцем танки як строфи і жанру був геніяльний поет Лі Бо (Лі Тай По за старою транскрипцією), що жив у восьмому столітті нашої ери (701-762). Еспаномовна перекладачка китайських поетів Марселя де Хуан у своїх перекладах не дотримує ні метричної структури, ні строфічної організації танки. Так само робить і Порфирій Горотак, який ішов, очевидно, за німецькими перекладами:

Князь вивішує на стіні прапор капітуляції.
Що можу знати я, підлегла жінка, в глибині мого палацу?
Чотирнадцять тисяч вояків одкида одним рухом зброю.
Чи не було там ані мужа, чий рід варт цієї назви?

(Княжна Джоей Гоа, переклад П. Горотака)

А між тим танка має твердо визначений семислівний розмір і строго устійнений порядок рим: перший вірш ри-

мується з другим і четвертим, а третій лишається неримованим.

В струящейся воде — осенняя луна.
 На южном озере покой и тишина.
 И лотос хочет мне сказать о чем-то грустном,
 Чтоб грустью и моя душа была полна.

(Лі Во, переклад А. Гітовича)

Як бачимо, з-поміж усіх народів кінцеву риму найдавніше мали китайці. Але це ще не означає, що ми перебрали від них цей атрибут традиційної поезії. Оскільки в усіх мовах світу існує явище гомоіотелевтон, то й надання цьому явищу мистецької функції (себто рима) виникає цілком незалежно в різних місцях і в різні епохи. Головних джерел рими можемо назвати три: лірика доісторичного Китаю, передіслямська поезія арабів і середньовічний німецький епос (Отфрід, 870). Наша, європейська рима походить від Отфріда. (Деякі принагідні відомості про історію рими дані в моїй статті «Рима та її функції» в збірнику «Слово» ч. 2*.)

2. Японська строфіка

На відміну від китайської, японська поезія не римована. В японській мові не існує експіраторного наголосу, сила голосу рівномірно розподіляється між усіма складами. Тому немає клявзул чоловічих, жіночих і т. п., лише нейтральні.

З раннього японського середньовіччя (VII-VIII століття) походить строфа, звана уака або японська танка (остання назва, очевидно, дана європейцями по аналогії з китайською танкою).

Це п'ятивіршова строфа, де всі вірші разом мають 31 склад:

Мілая, згадай:	5 складів
Веяла цеплай вясной,	7 складів

* Видання «Об'єднання Українських Письменників в Екзилі». Нью-Йорк, 1964.

І вішні цвілі.	5 складів
Калыхнуў я галіну,	7 складів
Белы цвет асыпаў нас.	7 складів
(М. Богданович) разом	31 склад

У російській літературі уаки імітував Валерій Брюсов, при чому він увів у свої імітації риму, якої нема в японців. Услід за Брюсовим сучасні радянські поети перекладають уаку переважно різностопним ямбом з римами або асонансами:

... Я не могу найти цветов расцветшей сливы,
 Что другу я хотела показать:
 Здесь снег упал, —
 И я узнать не в силах,
 Где сливы цвет, где снега белизна.
 (Ямабе Якогіто, переклад А. Глускіної)

Те ж саме бачимо і в українському перекладі Ігоря Шанковського, який перекладав, правдоподібно, з російської:

Не могу відшукати цвіту сливи,
 Який хотіла милому вказати.
 Тут сніг упав, —
 Не всилах я пізнати,
 Де сливи цвіт, а де білі сніжини?

Десь у XVII віці (пізні японське середньовіччя) уака поступилася популярністю іншій строфі, що зветься гайку або гай-кай (у російській транскрипції хайку або хокку). Гайку це та сама уака, лише скорочена на два останні вірші.

Найвидатнішим майстром гайку і одночасно найбільшим поетом Японії був Башо (1644-1694).

В «Українській Літературній Газеті» за березень 1956 року вміщена стаття про гайку вищезгаданого Ігоря Шанковського — разом з його перекладами. Шанковський тоді не ямбізував і не вводив рими, що позитивно відбилася на якості перекладів:

Заходить сонце,
Промінням запалює далеч гір
І порожнє поле.

(Кіюші Такагама, переклад І. Шанковського)

Але потрібної кількості складів перекладач не дотримав: гайку, одна з найменших у світовій поезії строф, має усього сімнадцять складів: 5, 7, 5.

На еспанську мову гайку перекладав один з найкращих поетів Латинської Америки Хорхе Каррера Андраде, але належної кількості складів не дотримував і він:

Bajo la nevada inmensa
Cuántas semillas ocultas
Espèran la primavera.

(З Інембо)

У деяких російських перекладах форма гайку — наскільки це дозволяє мова з її експіраторним наголосом — відтворена:

С ветки на ветку
Тихо сбегают капли...
Дождик весенний!

(Вашо, переклад В. Маркової)

Автор цієї книги взяв на себе сміливість написати цикл оригінальних українських гайку:

В глухій кімнаті
З саду, од зливи троянд,
Відсвіт рожевий.

Синя волошка,
Суперниця пірамід,
У вічнім смутку.

Достиглі сливи
Нагадують: ти прожив
Ще одну весну.

Хвилюйтесь, сосни!
Щоб нічого не чути
За вашим шумом.

Як тихо! чуєш:
В другім покої йде
Ручний годинник.

Ящірка втекла.
Та б'ється ще й досі хвіст
У танку смерти.

Бреде мов п'яний,
Гублячи стежку щораз,
Сліпий собака.

3. Індійська строфіка

Знайомство з індійською строфікою цікаве для нас тим, що дає можливість пізнати на фактичному матеріалі дві речі, без яких повне і всеохопне розуміння терміну строфа було б неможливим.

Перше. Відносність поняття строфа. Те, що для індійських поетів було одним віршем-розміром, ми, при нашому ритмосприйманні, можемо відчувати лише як строфу. Так, наприклад, розмір срагдгара має 84 (вісімдесят чотири!) склади, і для нас він ніяк не може бути одним віршем. Ми сприймемо його або як строфу з чотирьох довгих триколонних віршів, або як дві гетерометричні строфи з чотирнадцятискладових і семискладових віршів, або як чотири строфи, зложені з трьох, різної будови, семискладових віршів кожна.

Отже те, що для індуса є віршем, нам здається строфою. І навпаки: можливе, що деякі наші строфи з коротких віршів індуc сприйме як один вірш.

Друге. Рима як нестрофотворчий чинник.

Якщо в деяких примітивних підручниках рима фігурує як єдиний строфотворчий чинник («Строфа — це поєднан-

ня віршових рядків за допомогою рими у цілість...» — Г. Сидоренко, «Основи літературознавства») і якщо на прикладі клясичної греко-латинської поезії ми бачимо, що строфа може бути зформована без участі і допомоги рими, то індійська поезія дає нам випадок, коли в строфі може бути кінцева рима, але жодної участі у формуванні строфи вона не бере. Староіндійська, мовами санскрит та палі, поезія як правило неримована, але в ній зустрічаються спорадичні римовані строфи. Але дві строфи вважаються рівними, коли вони написані тим самим розміром — незалежно від того, мають вони кінцеву риму, чи не мають. Себто в староіндійській поезії рима до строфотворчих чинників не належить.

З численних строк староіндійської поезії зупинимось лише на одній. Це *с л ь о к а* або *ш л о к а* (точно передати звучання слова нашою мовою неможливо), головна строфа епічної та релігійно-дидактичної поезії. «Магабгарата» має біля 100 тисяч шлок, «Рамааяна» — 24 тисячі, шлоками (мовою палі) написана також «Дгаммапада».

Винахідником шлоки вважається автор «Рамааяни» Вальмікі.

Шлока це ізометричний квантитативно-силабічний дистих, кожен вірш якого ділиться цезурою на два піввірші:

⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ — — ⏏ || ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ — ⏏ ⏏

Російський перекладач А. Сиркін передає шлоки цезурованим восьмистопним ямбом:

Как может быть спокоен тот, чье поле около реки,
В чьем доме змеи завелись и чья жена сошлась с другим?

Польські переклади шлок подаємо в іншому розділі. Українські, можливо, й існують, але вони поза сферою нашого досягу.

4. Персо-арабська строфіка

Найбільш поширена в персо-арабській та тюркській поезії строфа це бейт, квантитативний подвійний вірш, з нашого погляду — дистих. Але це назва загальна.

Серед бейтів, відповідно до способу римування, розрізняється дві форми.

К а с и д н а ф о р м а (від касида — ода)

У першій бейті, що зветься по-перському шах-бейт, обидва вірші римуються між собою, а в наступних проходить наскрізна монорима, що єднає другий вірш кожного бейта з шах-бейтом. Схема: аааааа...

Нет, не сбываются надежды никогда:
Вселенная в своих устоях не тверда.

Меняешься ты сам, несутся дни и ночи,
Не мешкая в пути спешат вперед года.

Ты будущего ждешь, заботишься о мелком,
А рок настороже, и близится беда.

і т. д.

(Катран Тебрізі, переклад П. Антокольського)

Цю форму має відомий у нас жанр газелі, про який мова йде трохи далі.

Ф о р м а м е с н е в і

Вірші кожного бейта римуються між собою:

Ланиты мои, словно стены темницы моей,
Утратили краски и стали шафрана желтей.

Кровавые волны души моей бьют в небосвод —
И Млечная арка багряным сияньем цветет.

Я, как соловей, среди черных колючек поник,
Навек я утратил надежду на этот цветник . . .

(Хагані Ширвані, переклад В. Державіна)

Розміри бейтів — різноманітні. Хоч персо-арабська поезія основана, як і греко-латинська, на принципі квантита- тивности, але, у зв'язку з відмінним мовним матеріалом, де довгі склади переважають над короткими, вона має зовсім іншу метрику.

Щоб не залякувати читача, постараємось оминати тер- міни персо-арабської метрики. Скажемо лише, що хоч грецький бакхій, амфімакр та чотири епітрити і мають своїх відповідників у цій метриці, але вони, згадані відповідники, шляхом простого повторення чи комбінацій створюють такі метричні сполуки, яких не існувало в грецькій та латин- ській поезії. Ми даремно б шукали в цій метриці гексаметра, сенарія чи ще якогось знаного нам розміра.

Російські поети перекладають бейти переважно п'яти- стопним ямбом: це найлегше.

П'ятистопним ямбом користувався в своєму перекладі також і Микола Бажан:

Коли Фархад зомлів, його тоді
На ложе вклали діви молоді.

Лежав, чуття всі втративши, юнак,
Не дихав він, не мав життя ознак

І дві доби в такому стані був,
Не їв, не пив, не бачив і не чув.

Шірін боялась за його життя,
Шапур від горя став немов дитя.

На третю ніч, як сон людей зборов,
Він ворухнувся, до пам'яті прийшов.

(Алішер Навої, «Фархад і Шірін»)

Натомість В. Барка вживає безцезурний шестистопний хорей:

А як бризнула з долонь на проділ кіс,
Дощик перлів неба та й на місяць звис.

Свіжість тіла — сніг гори, звідкіль вода,
Крижана, до шаха в смутку допада.

(Нізамі Гянджеві, «Хусров та Шірін»)

Але існує ряд перекладів, де роблено спроби по можли- вості наблизитися до ритму оригіналів. Так, «Шахнаме» Фірдоусі написано формою месневі і розміром, що зветься мутакаріб і відповідає чотиристопному бакхію. Бакхій ні в українському, ні в російському перекладі відтворити не можливо. Тому його заступлено чотиристопним амфібра- хієм.

Не в силах наш разум и дух до конца
Постичь и восславить величье Творца.

(Переклад Бану-Лагуті)

Г а з е л ь

Винахід газелі часто приписують Мухаммедові Шамсид- дину, відомому під псевдонімом Гафіз перському поетові.

Але в арабів, як стверджує історик арабської літератури Ханна аль-Фахурі, існував «з часів незапам'ятних» жанр г а з а л ь — «лірична поезія, де оспівується жінка», і цей жанр, з усіма своїми особливостями, перейшов у перську поезію.

Отже, газель — це лірична, переважно любовна, поезія з кількох бейтів (різні автори подають максимальну кіль- кість бейтів газелі по-різному), пов'язаних касидною (нас- кризною) римою, здебільшого з р е д і ф о м .

Редіфом називається слово, група слів або піввірш, що повторюється після кожної рими. Внутрішній редіф (перед римою) — явище не типове.

В останньому бейті має бути подано ім'я або псевдонім поета.

Газель — безсюжетна, кожен бейт висловлює самостійну думку.

Тематика газелі — краса коханої, смуток, нарікання на долю і т. п. Іноді це лірика дружби, як у нижченаведеної газелі Гафіза:

День отрадних встреч с друзьями вспоминай!
Все, что было теми днями, вспоминай!

Ныне верных не встречается друзей —
Прежних, с верными сердцами, вспоминай!

Всех друзей, не ожидая, чтоб они
Вспоминали тебя сами, вспоминай!

О душа моя, в тенетах тяжких бед
Всех друзей ты с их скорбями вспоминай!

И, томясь в сетях настигнувшего зла,
Ты их правды сыновьями вспоминай!

.....

Тайн своих, Хафиз, не выдай! И друзей,
Их хранивших за замками, — вспоминай!

(Переклад К. Ліпскерова)

Європейські поети сприйняли газель не як жанр, а лише як строфу. Вимоги щодо змісту газелі в основному відпали, згадування імені автора в останньому бейті відпало, реди́ф-на рима часом заступається повторною.

В українській поезії форму газелі культивував М. Орест:

Спливає на каштан тепло останне,
На ржу спливає ран тепло останне.

Яке ти лагідне і миротворче
Для стомлених прочан, тепло останне!

Ти — дар, який ми прагнемо віддати...
Рвемо тобою бран, тепло останне!

У вдячній і просвітленій віддачі
Твій стане вищим сан, тепло останне!

...І корабель відплив. Причал... Ізольді
Віддав його Трістан — тепло останне.

Рубаї або перський катрен

Чотиривірш, де перший вірш римуеться з другим і четвертим, а третій лишається неримованим. Після рими, як правило, йде реди́ф.

Найдавніший рубаї належить поетові Рудакі, що писав мовою фарсі і походив з сучасного Таджикистану.

Славетною ця форма стала завдяки книзі «Рубайят» Омара Хайяма (1040-1120) — одного з небагатьох геніїв Сходу, відомих на Заході.

Рубаї — це не тільки строфа, а й жанр: кожний чотиривірш — це окремий закінчений твір, у кожному — окрема сконденсована думка.

18

Мгновеньями Он виден. Чаше скрит.
За нашей жизнью пристально следит.
Бог нашей драмой коротает вечность!
Сам сочиняет, ставит и глядит.

111

Сияли зори людям — и до нас!
Текли дугою звезды — и до нас!
В комочке праха сером, под ногою,
Ты раздавил сиявший юный глаз.

(Омар Хайям, переклади І. Тхоржевського)

Користаючись дослівним (не художнім) перекладом, виконаним Алієвим і Османовим і виданим радянським Інститутом сходознавства, я зробив літературний переклад одно-

го з тих рубаї, чия приналежність Хайямові незаперечно доведена (бож величезна кількість рубаї йому тільки приписується):

Ти, Господи, мене ліпив із глини — що я подію?
Зіткав для мене всі мої тканини — що я подію?
Добро і зло, що я чиню на світі,
Зазделегідь накреслив ти, єдиний, — що я подію?

Дехто схильний вважати, що рубаї походить з перського фолклёру, тюркський віршознавець Хамраев висуває припущення, що строфа була запозичена персами від тюрків. У такому разі я можу піти далі і запитати: чи не були рубаї відгомоном занесеного тюркськими народами китайського катрена, що має, правда, інший розмір, але такий самий порядок рим, що й рубаї?

Після Хайяма рубаї зустрічаємо не тільки в перських, а і в багатьох тюркських поетів, що писали мовою фарсі. Розповсюджений рубаї також в арабській та інших східних літературах, зокрема у вірменській:

Я птицу в небе ранил раз
И потерял ее из глаз.
Крылом кровавым в снах моих
Она все машет и сейчас.
(Ованес Туманян, переклад О. Румера)

Звертається до цієї форми Максим Богданович:

Я усе забуў на свеце і ведаю адно:
Зюлейка маладая, што старае віно.
Я ужо упіўся ёю, — цяпер віном уп'юся...
Паглядзім, хто хмяльнейшы: Зюлейка ці яно?

В українській поезії цикл перських катренів належить перу Михайла Ореста:

Моя душа лежить в мертвотности намулах, —
І кидаю я крик до радостей минулих,

Як воїн, що вночі на полі, сам-один,
Зове товаришів, довічним сном послулих.

Ніч вогка за вікном. І шелести дощу.
І мертва вулиця. Я лампу ще свічу;
Мисль і перо спішать. Колись такої ночі
Смерть прийде і мене ударить по плечу.

5. Тюркська строфіка

Подібно до того, як у тюркській версифікації, поруч з клясичною квантитативною персько-арабською метрикою, вживається власна, силабічна, так і в строфіці — поряд із персо-арабськими строфами і строфо-жанрами, існують деякі власні строфи, що з ними, завдяки перекладам, ми познайомилися на протязі двох-трьох останніх десятиліть.

Тюркські катрени виникли, правдоподібно, наслідком розкладу довгого бейта на чотири колони, які перетворилися на окремі вірші. Ці катрени утворюють ланцюги за певною системою.

Катрени м у р а б б е (мурабба) римуються за такою схемою:

а а а а (перший катрен)
с с с а (другий катрен)
е е е а (третій катрен)
і т. д.

Для більшої наглядності подаємо приклад:

Меня и милую мою година та ж родила, знай,
И потому я вздох таю, а в сердце кровь застыла, знай,
Я днем и ночью слезы лью, а в грезах много пыла, знай,
Мой влажен глаз, язык сожжен, уста любовь спалила, знай!

Ах, сердце замерло в груди, утомлено борьбой оно,
И око тускло, погляди, томится по одной оно.
Тьма перед мыслью впереди, лишь пенie — со мной оно,
Но мне надежды в жизни нет, близка моя могила, знай!

і т. д.

(Саят-Нова, переклад В. Брюсова)

Наступні катрени мають таку саму будову, як другий: в них три перші вірші мають власну риму (в данім випадку — з реди́фом, що не є обов'язкове), а четвертий повторює риму першого катрена.

Інші типи сув'язі катренів, як герайлі, гошги, гошма, між собою розрізняються кількістю складів у вірші, а від мураббе відрізняються тим, що в них перша строфа сув'язі має перехресну або неспаровану риму.

Гошма:

Женщина, что сердцем хороша,
Век пройдет, — она бледней не станет.
Если словно лал светла душа,
От невзгод она темней не станет.

Благородной — красота верна,
Стройная — не сгорбится она.
Если добротой одарена,
Не изменит, холодней не станет.

Кровь ее девически чиста,
Ярче свежих роз ее уста,
Стрел острей ресницы... Лет до ста
Ранящая сталь слабей не станет.

(Вагіф, переклад М. Петрових)

Далі йдуть ще два катрени, які опускаємо: гошма обов'язково має складатись з п'ятьох катренів.

Подібно до мураббе будується п'ятивіршова строфа, що зветься м у х а м м е с .

Наводжу першу і останню строфу з мухаммеса азербайджанського поета Закіра в перекладі Я. Часової:

Виночерпий, дай скорее полный до краев бокал.
Помни, рок подстерегает, как бы ты не опоздал.
Пусть бы пьяный — я о горе всем открыто рассказал...
Никогда таким печальным я и скрытным не бывал, —
Пышный слог жестокосердный мне язык, увы, сковал.

О, сто тысяч сожалений, я испепелен тоской,
Я погиб, но ангел нежный не пришел вернуть покой.
О святой отец, молитесь над погибшим прок какой?
На Закировой могиле ты плиту укрась строкой:
«Был убит невинным взглядом той, кого любимой звал».

Аналогічно до мураббе та мухаммеса будуються також наступні строфічні форми:

поезія з шестивіршових строф — м у с а д д е с ,
з семивіршових — м у с а б б а ,

з восьмивіршових — м у с а м м а н (при чому в мусаммані повторюється не один, а два останні вірші першого восьмивірша).

Крім мусульманського тюркського світу згадані строфи увійшли також через творчість ашугів у вірменську поезію (Саят-Нова). Знані вони й в поезії грузинській (мухамбазі Григола Орбеліані).

Інших тюркських строф, за браком приступних нам українських перекладів, не розглядаємо.

6. Малайська строфа: пантум

Пантум міцно увійшов у французьку та німецьку поезію. Своєю структурою нагадує французькі, основані на повторах, строфи: тріолет, різні роди рондо, вілянелю, — ще один доказ того, що подібні мистецькі явища часом постають у народів, які стоять на різних щаблях цивілізації і перебувають у відмінних соціально-економічних умовах.

Другий і четвертий вірші першого катрена в пантумі повторюються як перший і третій вірші другого катрена і т. д. Закінчується пантум звичайно першим віршем першого катрена.

Наводимо дворимний пантум Бодлера:

Тонка вібрація поймає всі рослини,
Омлінно тане квіт, немов кадильніць дим;
Звук в аромат тече і кружить плавно з ним.
Меланхолійний вальс вечірньої години.

Омлінно тане квіт, немов кадильніць дим;
Біль серця ніжного і трепет віоліни,

Меланхолійний вальс вечірньої години!
Храм неба клониться печалям голубим.

Біль серця ніжного і трепет віоліни.
Чуття противиться тьмам небуття чужим!
Храм неба клониться печалям голубим;
В застиглу кров свою повільне сонце плине...

Чуття противиться тьмам небуття чужим,
Сліди минулого йому — осяйні крини!
В застиглу кров свою повільне сонце плине...
Несу про тебе мисль потиром золотим.

(Переклав М. Орест)

Один з пантумів Гумільова, завдяки діалогічній формі, дуже чітко показує внутрішню будову строфи:

(Поэт):

Фазанокрылый, знойный шар
Зажег пожар в небесных долах.

Птицы:

Мудрец живет в тени чинар,
Лаская отроков веселых.

Гафиз:

Зажег пожар в небесных долах
Царь пурпурный и золотой.

Птицы:

Лаская отроков веселых,
Мудрец подьмет кубок свой.

Гафиз:

Царь пурпурный и золотой
Описан в чашечках тюльпанов.

Птицы:

Мудрец подьмет кубок свой,
Ответный слыша звон стаканов.

.....

Фазанокрылый, знойный шар.

Пантум закінчується тим віршем, яким і почався. Кожен із співрозмовників починає наступний півкатрен повторенням останнього вірша свого попереднього півкатрена.

ЧАСТИНА ЧЕТВЕРТА

ОКРЕМІ ПИТАННЯ СТРОФІКИ

СТРОФА І ЖАНР

Переважна більшість дослідників, зупиняючись над тим чи іншим формальним явищем, зазначає, для якого вжитку воно надається або який ефект досягається за його допомогою. При тому наводяться приклади.

Читач мав нагоду переконатися, що ми уникали це робити. Бо на кожний такий приклад ми могли б подати два контр-приклади: 1) коли той самий ефект досягається за допомогою цілком відмінних формальних явищ, 2) коли ті самі формальні явища дають зовсім інший ефект.

Досить сказати, що «епічний» гексаметр в однаковій мірі надається і для лірики: паралельно з основною, загально-званою епічною лінією проходить — від Гомерових гімнів до шедеврів Свідзінського — його друга, лірична лінія.

А кільканадцять силабічних, тонічних і силабо-тонічних розмірів служать для викладу епічних тем нічим не гірше, ніж гексаметр.

Або рима. В греко-латинській комедії, а також у скоморохів старої Московії вона була засобом комічного і свідчила про певну неповажність літературного жанру.

Друга, чародійна, функція рими з народних заклинань була перенесена в ораторську прозу софістом Горгієм; у цій функції вживалася рима в ранніх християнських гімнах, в цій саме функції збереглася вона в українських фольклорних заклинаннях і замовляннях.

Розвиток третьої, чисто естетичної функції рими починається в європейській літературі від Отфріда і доходить до нашого століття, коли виникли теорії — спочатку оновлення рими, а потім її скасування. Якщо для одних у віршах без рими «чогось бракує», то для інших, навпаки, рима «заважає» і «муляє».

У кожному літературному творі розрізняємо:

А. Явища (елементи) змісту.

Б. Явища чистої форми.

До перших належать: мотив, ситуація, сюжет, фабула, персонажі, тематика, ідеологія.

До других: ритмічні, фонічні і строфічні ознаки, стиль, композиція і т. д.

Всі ці елементи — як в середині кожної групи, так і між групами — можуть утворювати найрізноманітніші сполуки.

Всяке стале взаємосполучення елементів змісту дає те, що зветься літературним жанром.

Стале сполучення елементів змісту з елементами форми дає так звані жанри з формальними особливостями.

Взаємосполука елементів чистої форми в жоднім випадку жанрів не створює.

Це — найкоротша схема теорії жанрів.

Який же зв'язок існує між жанром і строфою?

Російський дослідник літератури Б. Томашевський у праці про строфіку Пушкіна висуває тезу, ніби всяка строфа є жанром, а що абсурдність такої тези відразу впадає в вічі, він звужує поняття строфи наскільки тільки можливо. Перевершивши навіть Смірновського, який вважав, що найменше число віршів у строфі — чотири, він починає рахунок строф від шести віршів, при чому індивідуальні ознаки твору називає жанровими.

В дійсності — щоб не розгортати цього питання в цілий трактат, знову обмежимося короткою схемою — справа виглядає так.

Існує якийсь твір, постає ряд наслідувань, первісна одноразова сполука елементів змісту з елементами форми переходить з твору в твір і закріплюється, виникає враження взаємообумовленості цих елементів і їх нерозривності.

Про будь-яку формальну ознаку як приналежність даного жанру можемо говорити тільки тоді, коли ця ознака є спільною для ряду творів.

Наприклад, чергування віршів і прози є жанровою ознакою ісландських і ірландських саг, але в старофранцузькій повісті «Окасен і Ніколет» подібне чергування є індивіду-

альною ознакою твору, бо ж інших творів з такою будовою тогочасна французька література не знає, а ніякого зв'язку з сагами «Окасен і Ніколет» не має.

Розвиток літературних жанрів підпорядковується законові піднесення і спадів: спочатку йде зміцнення й закріплення певних жанрових особливостей, потім застій і омертвіння або деформація й розпад. Іноді — відродження.

Всяка стала сполука елементів змісту з елементами форми є не закономірність, як вважає дехто, а лише умовність — бо ж у світі мистецьких явищ немає нічого, що не було б умовністю (як це показав колись Віктор Шкловський). До таких умовностей належить і сполука певного змісту з певною строфою.

Якщо ми за вихідну точку беремо форму, маємо строфи з жанровими ознаками. До таких строф належать сонет, рубаї, танка та — в більшій чи меншій мірі — ряд інших канонізованих строф.

Якщо ж за основу приймаємо зміст (пов'язаний з певною формою), то перед нами — жанр із строфічними ознаками. Звичайно, строфи в такому випадкові допускають значно більше коливань, ніж щойно згадані канонізовані строфи.

Все це, звичайно, дуже і дуже відносно. Я можу мати один погляд, а мій читач — зовсім інший. Для правильної розв'язки жанрових питань потрібне — як для устійнення правильного написання спірних слів — відповідне рішення філологічної секції Академії Наук або ще якогось міродадного чинника. (Якби ж тільки в нас було кому цим питанням займатися!).

Строго устійнити, де проходить межа між строфою з жанровими ознаками і жанром з ознаками строфічними, не здається мені можливим.

Дехто з дослідників вбачає жанрові ознаки взагалі у всіх канонізованих строфах. Якщо б це справді було так, тоді з канонізованих строф треба було б виключити, скажімо, октаву, яка є тільки строфою: жоден з дослідників не ставить вимог щодо розташування змісту в середині окремої октави. Правда, іноді називають октаву не окремим жан-

ром, а строфою, що вживається в епосі і нібито надається тільки для епосу. Але це надто поспішний висновок. Порівняймо три відмінні випадки:

1.

Так переміг Готфрід. І вої многи
Він ще за дня у визволене ввів
Священне місто, де ступали ноги
Спасителя, де Бог наш опочив,
І, панцера не скинувши, пороги
Переступив він храму всіх віків,
І, кроткий, на стіні повісив зброю,
І впав перед гробницею святою.

(Торквато Тассо, «Визволений Єрусалим», переклад М. Ореста)

2.

— Что это значит? Где вы рождены?
В Шотландии? Как вам пришла охота
Там, за экраном, снять с себя штаны?
Вы начитались верно Вальтер Скотта?
Иль классицизмом вы заражены?
Иль римского хотите патриота
Изобразить? Иль, Боже упаси,
Собой бюджет представит на Руси?

(А. К. Толстой, «Сон Попова»)

3.

Коли навік зачиниться труна
І хоче хрест рамена розпростерти,
Нехай одна говоре тишина, —
Єдино їй дзвеніти біля смерти:
Дзвінка її напружена струна
І глас її у вічності — нестертий.
Тож не слова — убожество і тлін,
А тілу опочилому — поклін.

(О. Стефанович, «Октава»)

У першій випадку бачимо релігійно-героїчний епос, у другому — бурлеск, у третьому — ліричну мініатюру.

Найбільшим накопиченням жанрових ознак, здавалось би, мали б відзначатися строфи, побудовані на повторах:

рондо, рондель, тріолет. Але Альфонс Доде бере тріолет і вживає його як звичайну строфу в ліро-епічній поезії. Межі губляться.

На окрему увагу заслуговує явище поліжанровости деяких строф, явище, коли певна строфа є спільною для кількох різних жанрів.

У античній поезії маємо випадок елегії. Елегіями називались поезії, писані елегійним дистихом, але цей дистих в жодній мірі не був видовою ознакою — принаймні з точки зору сучасної поетики. Військові елегії Тиртея і любовні Овідія — це зовсім відмінні жанри, що належать до різних (якщо вживати цей термін) видів поезії.

Як ми вже згадували раніш, М. Зеров у листі до В. Чапленка висловився, що сонет це «і строфа, і жанр (вірніше жанри)». Підкреслюємо: жанри, а не вид.

Серед жанрів, що їх об'єднує сонетна форма, можемо назвати такі: сонет любовний, еротичний, філософсько-медитаційний, пейзажний, релігійно-містичний, сонет про сонет і т. п.

Так само, як сонет, спільною строфою для багатьох (тринадцятьох, за японською поетикою) різних жанрів є й гайку.

ЖАНРИ ІЗ СТРОФІЧНИМИ ОЗНАКАМИ

На нашу думку, до жанрів, що мають певні строфічні ознаки, можна зарахувати станси, альбу, канцону і глосу.

Станси. Жанр італійського походження. Звідси станси перейшли до Іспанії (естансія) та до інших країн Європи. (У Німеччині стансами звать октаву, але ми цього терміну не вживаємо.)

Станси — жанр медитаційної лірики, де кожна строфа має цілковиту закінченість. У стансі збігаються всі строфічні ознаки.

Такі автономні строфи можуть мати від чотирьох до дванадцятьох віршів.

Розмір віршів і кількість строф у поезії — не обмежені. Загальновідомі станси Байрона, Пушкіна.

Наводимо українські станси Максима Рильського «Медитація»:

В бідне серце моє закрадається вечір покровом,
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.

Друже мій, що не знаю, який ти з лица і на ім'я,
Молоденький мандрівче, що тільки-но рушив у путь!
Знай — я пізно збагнув це, що кожна хвилинка — це сім'я,
Із якого квітки і зілля зловорожі ростуть.

Добрим паростам ти віддавай і любов і увагу,
Без жалю викорчуй лихий чи отруйний бур'ян,
Чисту воду люби, що гарячу вдовольное спрагу,
І серця, що минають дорогу образ і оман.

Кожна хмарка й травинка, у зорі відбиті твоєму, —
Тільки раз тобі послані, вдруге не буде таких.
Звуків, ліній та барв ми довіку назад не вернемо,
Тож не думай ніколи: багато ще стрінеться їх!

Маю жаль я за всім, що плило біля мене й круг мене,
За всіма, що любили мене і кого я любив.
Знай, що в світі найтяжче — це серце носити студене.
Краще хай вже шалене, повите у ніжність і гнів!

Оглянуся назад, — ледве видно в туманах стежину,
А прислухаюсь — ледве якісь там ячать голоси...
Милий сину! Коли я цю землю хвилину покину, —
Мій недоспів візьми і як пісню його понеси!

Альба. Жанр провансальської поезії. Ситуація альби: розставання залюблених на світанку. Персонажі: дама, лицар, ревнивий муж, друг лицаря, що стоїть на варті...

Ось анонімна альба з XII віку:

Боярышник в саду листвою поник,
Где с дамою рыцарь ловит каждый миг:
Вот-вот рожка раздастся первый клик!
Увы, рассвет, ты слишком поспешил.

— Ах, если б ночь Господь навеки дал,
И милый мой меня не покидал,
И страж забыл свой утренний сигнал...
Увы, рассвет, ты слишком поспешил.

Под пенье птиц сойдем на этот луг,
И там опять целуй меня, мой друг —
Не страшен мне ревнивый мой супруг!
Увы, рассвет, ты слишком поспешил...

Начнем же снова нежную игру,
Пока рожком докучным поутру
Нам с башни страж не возвестит зарю,
Увы, рассвет, ты слишком поспешил!

Как сладко мне с дыханьем ветерка,
Струящимся сюда издалека,
Впивать дыханье милого дружка!
Увы, рассвет, ты слишком поспешил...

Красавица прелесна и мила.
 Ей все глядят вослед, забыв дела.
 И в ней любовь так нежно расцвела.
 Увы, рассвет, ты слишком поспешил.

(Переклад В. Диннік)

У перекладі Б. І. Ярхо передано не тільки зміст, а й розмір цієї альби. Та, на жаль, я пригадую з того перекладу лише останні рядки:

Дама всегда любезна и мила,
 Своей красой далеко прослыла,
 Любит она без измены и зла.
 О Боже мой, как рано брежжит свет.

Як бачимо, це декасилабик.

Г л о с а . Витвір еспанської поезії. Тлумачення, розгорнене пояснення якоїсь думки, віршовані варіації на задану тему.

Поет бере чужий вірш або кілька віршів і коментує їх у своїй поезії. Кількість строф, кількість віршів у строфах і розмір — довільні. Але в кінці кожної строфи обов'язково має повторюватись коментований вірш.

Скорочений переклад глоси св. Терези опублікував М. Орест в антології «Море і мушля».

Vivo sin vivir en mí,
 Y tan alta vida espero,
 Que muero porque no muero.

Живу я поза колом днів,
 Бо я з любови умираю,
 Бо в Господі я пробуваю,
 Що вибрати мене схотів
 І в серці, яко дар дарів,
 Поставив речиво нестерте,
 Що я вмираю: щоб не вмерти.

І цей союз благий, святий,
 І ця любов, жива підмога,
 Моїм вчинили бранцем Бога.
 Але тому, що бранець мій
 Спаситель, все в душі моїй
 Такою мукою розжерте,
 Що я вмираю: щоб не вмерти.

О ні, задовга течія
 Життя, вигнання — неблаганне,
 Тяжкі темниця і кайдани;
 Їх скинути жадаю я;
 І так росте жада моя,
 І болем серце так роздерте,
 Що я вмираю: щоб не вмерти.

Життя, тобі доходить край!
 Не докучай же, гинь у тлінні!
 Бо що лишиться по кончині,
 Як не життя, утіха, май?
 Потіш мене, не покидай,
 Бо так тебе я прагну, смерте,
 Що я вмираю: щоб не вмерти.

Коментовані три вірші належать містичному еспанському поетові Хуанові де-ля-Крус.

Є ще інший тип глоси: вірші коментованого фрагменту повторюються по черзі в кінці строф глоси, як у подвійному рондо.

Перифразована перша строфа може належати самому авторові. Глосу такої будови подає в своїй книзі «Архітектура віршу» Перес-і-Куріс:

В сумирнім смутку бачу зірні шати.
 Ніщо земне не вабить і не кличе.
 Приходь! Пора в мандрівку вирушати
 Крізь вечір загадково-таємничий.

Дві речі я беру з собою нині:
 Це забуття — наругу поховати,

І цю любов — вгорнути рідні тіні.
Спочило море, наче велет синій.
В сумірнім смутку бачу зірні шати.

Страждав, трудився і блукав доволі,
Один з прочан. Та крізь шляхи і стрічі
Я бачив вказівки моєї долі,
Що виростали, наче квіти в полі.
І вже ніщо назад мене не кличе.

Мене твій присуд не лякає, Боже.
Ні славою, ні грішми не багатий,
В житті я знав лиш муки зловорожі.
Який величний вечір і погожий!
Приходь: пора в мандрівку вирушати.

За нами зорі пильно-пильно стежать,
З-під вій промінних зазирають в вічі,
Немов велять сповнити, що належить,
І вирушати в путь — в ясне безмежжя —
Крізь вечір загадково-таємничий.

(Амадо Нерво, переклад І. Качуровського)

Н. Шульговський наводить російську глосу Вадима Гарднера на текст Лермонтова.

Канцона. Постала в ліриці трубадурів. З Провансу перейшла до Італії та до інших романських країн.

Канцона складається з кількох багатовіршових гетерометричних строф, при чому порядок рим і метрична будова першої строфи строго повторюється у всіх наступних. Закінчується канцона строфою коротшою, ніж попередні.

Подаємо канцону Бертрана де Борна в перекладі, який нам здається найбільшим перекладницьким успіхом Ігоря Костецького:

Люблю весняний красний май,
Цю пору квітів і листків,
Радію лету пташих стай,
Що їх луна веселий спів
З'юнілими лісами,

Радію, бачивши такий
Шатрів, наметів буйний рій,
Я радий до нестями,
Коли мужі та коні в бій
Готові рушити якстій.

Люблю, коли на лави край
Гурти виходять герцярів,
І втечу люду цілих зграй
Спричинить розголос мечів,
Радію я чуттями,
Коли то замок премічний
В руїні падає страшний,
Коли навкруг ровами
Оточить військо табір свій,
Немов його обійме змій.

І ще люблю, коли вначай
Пан винесеться на прорив,
Коня острожить на відчай,
І ось уже своїх повів,
І вже немає там,
Бо в тім обов'язок святий,
Що вірно йде у січі злій
Васаль його слідами,
Та й той воляк ще незначний,
Удар не був у пробі чий.

Шеломів ярий барвограй,
Шматки поскепані списів,
Цей польний вихід водностай
Я б так охоче знов узрів,
Узрів би, як без тям
Кінь заблукав у битві цій,
Бо втратив вершника у ній,
Бо лицар був без плями
І впав, поляглий більш благий,
Ніж переможений живий.

Кажу вам, мій домашній рай
Ніколи так я не любив,

Як вигук цей: «Вперед рушай!»
 На полі брані з двох боків
 Іржання під гаями
 І крик: «До помочі боржій!»
 І зрю: великий і малий
 В рові лежать гуртами,
 І поміж ребрами стрункий
 Із прапорцем застромлен кий.

Замкніть, бароне, брами,
 Всі гради-весі в борг мерщій,
 Щоб не забрав їх лиходій!

Пізніші поети відмовляються від наскрізних рим у канцоні, кожна строфа має окреме римування, але порядок рим у всіх строфах однаковий.

Такою є канцона Данте з «Vita nuova»:

Як тільки я, нещасний, спогадаю,
 Що я ніколи пані
 Не зрітиму, в душі моїй німотній
 Громадиться палючий біль без краю
 При мислі цій скорботній,
 І я кажу: «Душе, чому в незнані
 Краї не йдеш ти? Муки безнастанні
 В цім світі, що тобі він ненависний,
 Лиш страх тобі несуть і самотину».
 Тоді я зву кончину,
 Як відпочинок любий, благовісний,
 І тоскно мовлю: «Йди мене забрати!»
 І заздрю мертвим: уділ їх — багатий.

І кожне полонить мое зідхання
 Ця туга нездужала,
 Що смерти прагне завжди і всякчасно.
 Летять до неї всі мої бажання
 Від дня, як пані ясна
 Її жорстокість на собі спізнала:
 Бо мила врода пані, розбуяла
 Внизу, відколи тут її немає,

Велично сяє в небесах святою
 Духовою красою,
 Любови повна, янголів вітає
 І їх високий дух вкидає в подив:
 Чар неземний її облагородив.

(Переклад М. Ореста)

У російській поезії срібного віку писали канцони Вячеслав Іванов і Валерій Брюсов. Кілька поезій назвав канцонами Гумільов, але це тільки назва.

Ряд літературознавців послідовно і вперто розглядає мадригал у розділі строфіки. Але мадригал є тільки жанром, жодних строфічних ознак він не має. Так, з двох мадригалів, які я люблю найбільше, один, Н. Мінського, написаний у формі сонета, а другий, мекіканського поета Франсіско де Ікаса — у формі двовіршів.

СТРОФИ З ЖАНРОВОЮ ТЕНДЕНЦІЄЮ

В окремих випадках поєднання строфи і жанру в одну цілість (яку можна назвати строфожанром) не дійшло до остаточного довершення, а ніби спинилося на півдорозі.

Або ті самі строфи вживалися для різних жанрів і не закріпилися ні за одним, або для одного жанру виникло кілька паралельних строф, які розвивалися одночасно і з яких жодна не закріпилася за даним жанром напостійно.

У таких випадках говоримо про строфи з жанровою тенденцією.

Розгляньмо три групи цих строф.

О д и ч н і с т р о ф и

Виникли в добу класицизму, у Франції. Широке розповсюдження мали в російській поезії XVIII — початку XIX вв. Назвімо деякі з них.

А. Восьмивіршова строфа з двох катренів з перехресними римами, схема: babadcdc, розмір — чотиристопний ямб.

Б. Восьмивіршова строфа з двох катренів, перший з них має перехресні рими, другий — охопні, схема: ababcddc.

Цією строфою, між іншим, написана одна з кращих од Г. Державіна «На смерть князя Мещерського».

В. Десятивіршова строфа з катрена, що має перехресні рими, і шестивірша з тернарними римами: babaddchhc. Ця строфа має для нас спеціальний інтерес. Томашевський зазначає, що її винахідником Мартінон називає Малерба. В російську поезію її переніс Ломоносов, нею написані найвидатніші оди Г. Державіна («Феліца», «Бог» і т. д.). Наприкінці XVIII ст. ця строфа в достатній мірі набридла, що викликало відповідну реакцію у вигляді травестії («Енеїда» Н. Осіпова) і пародії (Пушкін, «Ода Хвостову»).

З початком XIX в. одична поезія завмирає. Десятивіршова строфа Малерба ще подеколи зустрічається в росій-

ській поезії, але вона вже не пов'язана з жанром оди (Лермонтов, «Гляжу на будущность с боязнью»).

Одична традиція строфи на українському ґрунті не прищепилася.

У російських авторів розміром строфи був, як ми вже зазначили, чотиристопний ямб:

О ты, пространством бесконечный,
Живый в движенъи вещества,
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трех лицах Божества!
Дух всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто все собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем: Бог.

(Г. Державін)

Іван Котляревський в «Оді до князя Куракіна» зберіг порядок рим, але ямб замінив хореем:

Не Чернігів, не Полтава
Цеє все тобі дала:
Знать, давно про тебе слава
В Петербурзі загула;
Знать, ти добре там труждався,
Не по запічку валявся,
Що попав царю під лад.
Знав і цар, з ким подружити,
На кого ярмо зложити, —
Аж тепер і сам він рад.

Та один з найбездарніших поетів минулого сторіччя К. Пузина сочинив незугарну оду, при чому не дотримав порядку клявзул, а чотиристопний ямб замінив сумішшю шестистопного з п'ятистопним:

За що ж це, хлопці, так, що брат глузує з брата,
Що той, хто дужчий з нас, у пику б'є цього;

Що той, у кого не мальованая хата,
 Не має талану, і лають всі його;
 Що мне, небіжчик, він, хліб з остюками яшний,
 Із здоров — коли є — їсть борщ позавчорашній,
 Що пан і по виску заїде крестьянина,
 Як коней він його не вмє поганяць
 Або як нехотя полає паненят, —
 І певне — відусіль йому лиха година?

Натомість прищепилася в нашій поезії традиція, що йде від Н. Осіпова — прикріплення одичної строфи до жанру трагедії. Про дальший розвиток цієї строфи ми говоримо в іншому розділі.

Існували ще інші одичні строфи з вісьмох, десятих, дванадцятих віршів. Для всіх їх характерний не суцільний сплет рим, а поділ на кілька незалежних римових груп.

Б а л я д н і с т р о ф и

Походять від англійських народних балад про Робіна Гуда. Первісно це тонічний гетерометричний катрен, де вірші перший і третій мають по чотири наголоси, а другий і четвертий по три. Паристі вірші римуються між собою, непаристі (чотиринаголошені) переділені цезурою, і кінцева рима віршів у них довільно перемішана з римою піввіршів.

В лесу на рассвете гулял Робин Гуд.
 Вдруг слышит он топот копыт.
 Мясник молодой на лошадке гнедой
 На рынок рысцою трусит.

(Переклад С. Маршака)

Цю форму переніс у писемну літературу Вальтер Скотт. Баладу Вальтера Скотта «Іванів вечір» Жуковський переклав на російську мову правильним силабо-тонічним віршем. Вийшла гетерометрична строфа з чотиристопного і тристопного анапеста. Від цієї строфи походять строфи балад Міцкевича «Чати» і «Будрис та його сини».

Німецькі романтики також залюбки вживали в своїх баладах суміш чотири- і тринаголошених віршів у різних комбінаціях. У російських перекладах і наслідуваннях все це перетворилося в анапест або амфібрахій.

До цієї групи строф належить шестивіршова строфа «Пісні про віщого Олега» Пушкіна, восьмивіршова балада А. К. Толстого «Василій Шибанов» та ін.

Перекладів із західних романтиків в українській літературі мало, і ті на сто років запізнені. Можемо тут навести баладу Байрона, з «Дон Жуана»:

О, не йди навпростець, бо там чорний чернець
 На горі у сутані блукає.
 Там опівночі він між церковних руїн
 Молитви урочисті читає.

(Переклад Ю. Клена)

Під виразним впливом А. К. Толстого написані деякі балади Бориса Грінченка:

І їдуть всі мовчки. Степи навкруги,
 Як море безкрає хвилюють,
 І здалека ледве маячать луги,
 І мріють Дніпрові круті береги,
 Могили високі сумують.

(«Смерть Отаманова»)

Або:

Могутній баша на галеру вступив, —
 Надходить кривавее діло:
 Із Дикого поля, з широких степів
 Знов хижее птаство злетіло:
 По Чорному морю гуляють чайки, —
 На місто турецьке пливуть козаки.

(«Галіма»)

Крім строф цього типу, в баладній поезії вживалося також багато інших, різних систем і розмірів.

Романсові строфи

Пісенні строфи (куплети), де текст постає разом з музикою, ми розглянемо в одному з наступних розділів.

Тепер коротко зупинимось на тих строфах, при творенні яких поет має на увазі, що поезія його може бути переложена на музику.

В одних випадках виникає строфа з рефреном, яка є стилізацією звичайного пісенного куплета.

В інших, значно віддаленіших від фолкльорного зразка, — строфа, побудована на кільцевому повторі. Можливо, у Франції, де постали подібні строфи, їх зв'язок з народною піснею був ближчий, але у нас пісенні строфи, в яких фігура кільцевого повтору служила б основою конструкції, здається, неznані. Принаймні В. Домбровський подає лише літературні зразки кільцевої строфи, а дослідник західно-українського (руснацького) фолкльору Тон при докладній переліковій стилістичних фігур нашої народної поезії кільця взагалі не згадує.

Перейдемо до прикладів.

У двох романсах Руданського зустрічаємо кільце-рефрен: ті самі слова починають і замикають кожен строфу:

Ти не моя, дівчино дорога!
І не мені краса твоя:
Віщує думонька смутная,
Що ти, дівчино, не моя!

.....

Ти не моя, голубко сива!
Щаслива доленька твоя;
Моя же доля нещаслива,
Бо ти, дівчино, не моя!..

Таку саму структуру має романс «Мене забудь».

В інших авторів, наприклад, у М. Богдановича, в одній з кращих його поезій, кожна строфа має своє власне кільце:

Зірка Венера зійшла над горою,
Радісну згадку мені принесла...
Це ж і тоді, як зустрівся з тобою,
Зірка Венера зійшла.

З того часу я почав углядатись
В небо високе і зірки шукав.
Тихим коханням до тебе займатись
З того часу я почав.

І т. д.

(Переклад Б. Олександрова)

Одна з поезій Миколи Вороного побудована на подвійному кільці: кожна строфа має свій власний повтор, а крім того, перша строфа повторюється як остання. Наводимо цю поезію повністю.

То літньої ночі було, на Дніпрі...
Чудової теплої ночі!
Горіли брилянти в небеснім шатрі
І очі зоріли дівочі...
То літньої ночі було на Дніпрі...

Як тихо та любо було навкруги!..
Все лагідним сном спочивало,
На гори, долини, Дніпра береги
Розкинула ніч покривало.
Як тихо та любо було навкруги!..

І серце спочило в щасливому сні,
Тривоги його не лякали,
Розмова солодка і очі ясні
Голубили і колисали...
І серце спочило в щасливому сні...

Як буря, хвилина страшна надійшла!
І серце немов яка сила
Схопила в обійми, кудись понесла
І довго, шалено крутила...
Як буря, хвилина страшна надійшла!..

То літньої ночі було, на Дніпрі...
 Чудової, теплої ночі!
 Горіли брилянти в небеснім шатрі
 І очі зоріли дівочі...
 То літньої ночі було, на Дніпрі...

Як бачимо, повторюватись у романсовій строфі можуть вірш, піввірш або й окреме слово. Розмір і кількість віршів у строфі — довільні.

СТРОФИ ІСТОРИЧНОЇ ВАРТОСТИ

Існує ряд строф, що їх не можна зарахувати до групи канонізованих — вони притаманні або літературі тільки одного якогось народу, або існували лише в певний період, а потім зникли, або, нарешті, походять від одного якогось твору, що набув світового розголосу. Так чи інакше, культурній людині, а особливо поетові, знати їх потрібно.

Строфа «Нібелюнгів» (її звать часом також кюренберговою — від імени поета, що останній нею користувався).

Строфа складається з чотирьох, пов'язаних римою парно, тонічних віршів; кожен вірш переділений цезурою; всі піввірші в строфі мають по три наголоси, крім останнього, що має чотири.

3 || 3
 3 || 3
 3 || 3
 3 || 4

Ямбічний переклад І. Костецького:

в старих казках повчальних знайдем багато чуд
 про воїв достохвальних про їх великий труд
 про їх весілля пишні про сльози та ридання
 про спори їх колишні почуете ж дивне повідання...

У перекладах старого германського епосу на сучасну німецьку мову тонічний вірш заступлено силабо-тонічним. Так постала т. зв. нова строфа «Нібелюнгів», варіант якої пересадив на український ґрунт М. Зеров. Ця строфа прищепилася і набула деякого поширення:

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.
 (Б. Олександрів)

Після того, як Бальмонт відкрив Руставелі російському читачеві, стала в Росії і в нас загальновідомою строфа «Витязя в тигровій шкурі». За першим, невдалим, перекладом Бальмонта з'явилися у російській літературі переклади Заболоцького, Антокольського, Павленка, Цагарелі, Нуцубідзе, а в українській — М. Бажана:

Не зовіть того поетом, хто випадком, ненавмисне,
Кілька слів пустих, нікчемних, у нудного вірша втисне,
Хоч і пнеться до поетів, хоч бундочиться він злісне,
Хоч, немов той мул, гвалтує: «Ти найкраща, власна пісне!»

Словник Тимофеева і Венгерова подає назву цієї строфи — шаїрі. Власне, шаїрі це вірш, яким написано поему. Це силабічний, правдоподібно, чотирнадцятискладовий вірш з цезурою посередині. Розрізняють високий і низький шаїрі.

Строфа «Витязя» зформована з чотирьох віршів на одну риму, при чому катрени з високих і низьких віршів чергуються довільно.

Вершиною поетичної майстерності Руставелі є маджами — катрени з гомонімічною римою:

Если буду я низвергнут разрушающим все миром
И умру один, не слыша плача тех, чьим был кумиром,
Не одет рукой питомцев и святым не мазан миром,
Пусть твое благое сердце эту весть приемлет с миром.

(Переклад Ш. Нуцубідзе)

Важа Пшавела, грузинський поет минулого сторіччя, зробив з піввіршів шаїрі окремі вірші і перетворив чотири-віршову строфу на восьмивіршову.

За зразком шаїрі створив одну із своїх строф Павло Тичина («Жартував Гурамшвілі да з Скородою»).

Спенсерова строфа

Як ми вже згадували, Е. Спенсер змінив у октаві порядок рим і долучив до неї довший на одну стопу вірш.

Цією строфою «володар почуттів і думок» початку дев'ятнадцятого віку, лорд Байрон написав свого «Чайлда-Гаролда»:

В Британни жил юноша когда-то;
Жил, не стремясь итти прямым путем,
Он дни губил средь грубого разврата,
И ночь будил его попоек гром.
Увы! Бесстыдным упоен грехом,
Он весь в соблазнах погрязал бесчестных;
Он мало что ценил в кругу земном,
Помимо женщин и утех телесных
Средь наглых бражников — и знатных и безвестных.

(Переклад Г. Шенгелі)

Серед українських поетів Пантелеймон Куліш, мабуть, перший і останній, писав спенсеровою строфою:

Цілюються з тобою всі, леліє,
Хто світ побачив у твоїй ограді,
Метелики легкі, жуки важкії,
Піддаючися красоти принаді.
Я ж, мов чужий в принаднім вертограді,
Віддаєки дивлюсь на цілування
І мовчки віддаюсь моїй досаді:
Яке безрозумне надуживання
Святих любови прав і жизні занедбання!

У Ю. Словацького, поруч із такими канонізованими строфами, як сонет, октава, епічна секстина, зустрічаємо також і спенсерову строфу.

За зразком спенсерової строфи скомпонував Лермонтов одинадцятивіршову строфу з видовженим останнім віршем («Пам'яті Одоєвського»).

В українській літературі відома кожному десяти-віршова строфа «Енеїди» І. Котляревського:

Юнона, козир-молодиця,
Юпітеру не піддалась,

Бо знала, що стара лисиця
 На всякі штуки удалась, —
 Сказала: «О очей всіх світе,
 Старий олімпський езуїте!
 З медовими річми сховайсь.
 Уже давно мене не любиш,
 А тільки п'яний і голубиш,
 Одсунься геть, не підсипайсь».

Строфа ця не була витвором Котляревського, який запозичив її з «Енеїди» Н. Осіпова. (Про історію строфи ми говорили в попередньому розділі.)

Після Котляревського строфа вживалася в тогочасній бурлескно-травестійній поезії: в «Горпиниді» Білецького-Носенка і — з заміною ямба на хорей — в «Харкові» Я. Кухаренка (див. М. Зеров, «Нове українське письменство»).

Ю. Клен вибрав цю строфу для трагічного бурлеска «Еней»:

Сортуючи, кладуть окремо,
 У кого золото в зубах.
 А решта — то не є проблема,
 Хай спочива на смітниках.
 Як сплять, вигребуть у діжки,
 Посиплють попелом доріжки.
 Як ні — на виробі піде
 Ота дебела людська шкура,
 На рукавички, абажури,
 Бо тут ніщо не пропаде.

В Австралії вийшла сатирична поема В. Онуфрієнка «Сталін у пеклі», вдало стилізована під Котляревського:

Були усі там, що вважали,
 Що маса в нас глуха й сліпа,
 Що по таборах мандрували
 Й збирали гроші на УПА,
 А потім темними ночами
 За таборовими столами
 До ранку різались в очко.

За це чорти їх пруттям били
 І в горло кожному цідили
 Якесь пекельне молоко.

Порядок рим у децимі Котляревського babaddchhc. Розмір — чотиристопний ямб.

Онегінська строфа

Назва походить від віршованого роману Пушкіна «Євгеній Онегін»; складається з чотирнадцятьох віршів чотиристопного ямба, які римуються за таким порядком:

babaddccheehii.

Крім «Євгенія Онегіна», цією строфою написані «Тамбовська казначейша» Лермонтова та сатиричний кентон А. Хазіна «Возвращение Онегина»:

(у перших рядках мова йде про дівчину-міліонера):

И регулируя движенье,
 Глядит на пеших с высоты,
 Как мимолетное виденье,
 Как гений чистой красоты.
 То ручкой вдруг о ручку хлопнет,
 То вдруг изящной ножкой топнет,
 То, сделав плавный оборот,
 Как лебедь мимо проплывет.
 Вот с целым ворохом бумажным
 Бежит студент, едва дыша,
 Вот по бульвару, не спеша,
 Идет стекольщик с видом важным,
 Как будто он уже давно
 В Европу застеклил окно.

Роман «Євгеній Онегін» переклав на українську мову Максим Рильський.

Строфа «Ворона»

У середині минулого сторіччя в американській літературі з'явилася поема Едгара По «Ворон». Поема була перекла-

дена на багато мов (авторові цієї праці відомі чотири російські та два еспанські переклади) і викликала чимало наслідувань.

Найкращий російський переклад належить Альталена (В. Жаботинському). Наводжу останню строфу з цього перекладу:

И сидит, сидит с тех пор он, неподвижный черный Ворон —
Над дверьми, на бледном бюсте он сидит еще с тех пор,
Злыми взорами блистая — верно, так, о злом мечтая,
Смотрит демон; тень густая грузно пала на ковер,
И душе от этой тени, что ложится на ковер,
Не подняться — nevermore.

На українську мову цю річ перекладав Грабовський, а в наші дні переклав Святослав Гординський:

І сидить, сидить, бездушний Крук той чорний, непорушний,
На Палладинім погрудді, мов чекаючи біди,
Дивним зором поглядає, наче демон той дримає,
Світло лямп простеляє довгу тінь його сюди;
Та душа моя із тіні, що простерлася сюди,
Не повстане вже, не жди!

Вся поема побудована на наскрізних римах, а кожна строфа — на римах піввіршів і на повторних римах.

Між іншим, всі перекладачі, крім Жаботинського, по-жертвували заради змісту й ритму фонікою поеми: «нікогда», «nunca mas», «не жди» не відтворюють крику ворона, який справді міг вимовити щось подібне до «nevermore».

Валерій Брюсов заповідав цій строфі безсмертя. І справді: син Сергія Єсеніна, Олександр Вольпін-Єсенін, замість містичного жаху Едгара По, передав цією строфою зовсім реальний жах червоного терору:

«Никогда!» — сказала птица... За морями заграница...
... Тут вломились два солдата, сонный дворник и майор...
Перед ними я не шаркнул, одному в лицо лишь харкнул, —
Но зато как просто гаркнул черный ворон: Nevermore!
И вожу, вожу я тачку, повторяя: Nevermore...
Не подняться... Nevermore!

СТРОФИ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ

У нашій емігрантській публіцистиці феномен національного і загальносвітового в літературі пояснюється дуже просто. Твір або взагалі певне літературне явище, в якому знаходиться найповніший вияв сакраментальний національний світогляд, стає національним і тим самим нібито має увійти в світову літературу.

В дійсності справа стоїть багато складніше.

Чим менше письменник належить своїй добі, тим більше він належить вічності — таку думку висловив колись Шопенгауер. Те ж саме можна сказати і про національність письменника.

Якуб Колас і Янка Купала — національні поети Білорусії, але визнати їх великими можна хіба з ввічливості до друзів-білорусів. Натомість Максим Богданович, що нічийм національним поетом не є, завжди зостанеться вічним супутником того, хто знає білоруську мову і любить справжню поезію.

За часів Пушкіна йому протиставлявся і урядово підтримувався мужичок Слепушкін. Національним російським поетом Слепушкін не став тільки тому, що царському урядові протидіяла громадська опінія (яку Ю. Дивнич влучно назвав «культурною опозицією»).

Але знаємо випадки, коли Слепушкіни таки стали національними письменниками. Кожна з держав і державок Латинської Америки має «свого Гомера або Данте», якого шанує як національного поета, в святому переконанні, що це великий письменник.

Звичайно, до світової літератури ці автори, як і створені ними мистецькі форми, в жодній мірі не належать.

Натомість маємо випадок Байрона, який не був і досі не став англійським національним поетом, а в світову літературу увійшов через чужі двері.

Велике в поезії — позачасове й інтернаціональне.

Як тільки автор дістає загальносвітову славу, він тим

самим перестає бути національним. Національні культури — лише передпокої загальнонародської. Переступив поріг — і вже потрапив в іншу категорію.

І все таки не завжди поняття національного збігається з меншеартісним. Є ще один випадок — назв'їм його випадком Лермонтова — коли геніальний автор, через нещасливий для нього збіг обставин, лишається відомим у межах національної літератури і невідомим світові.

Під цей випадок підводимо не тільки авторів, а також стилі, жанри і — йдучи далі — формальні мистецькі засоби: розміри, строфи і т. д.

Якщо строфи греко-латинського, італійського і французького походження належать до здобутків світової поезії, то канонізовані еспанські строфи лишилися в межах національної літератури.

Думаємо, що все таки варто познайомити читача з цими строфами.

Десіма або еспінеля

Десятивіршова строфа з восьмискладових (за італо-іспанським рахунком) віршів. Перший вірш римуеться з четвертим і п'ятим, другий з третім, шостий з сьомим і десятим, восьмий з дев'ятим. Винахідником строфи вважається Вісенте Еспінель.

En un convenio vivía
Una monja que pasaba
Por santa y que se llamaba
La hermana Melancolía:
Fruto de savia tardía
Que olvidó la primavera,
Su rostro de lirio era
Y sus pupilas umbrosas,
Dos nocturnas mariposas
En ese lirio de cera.

(Амадо Нерво, приклад з кн. «Архітектура вірша» Перес-і-Куріса)

Зехель і вільянсіко

Зехель являє низку куплетів з рефреном. Починається звичайно з двовіршового рефрена, далі йде куплет, три вірші якого римуються між собою, а четвертий — з рефреном, який повторюється після куплета:

Dicen que me case yo;
No quiero marido, no.
Más quiero vivir segura,
N'esta sierra a mi soltura,
Que no estar en aventura
Si casaré bien o no:
Dicen que me case yo;
No quiero marido, no.

(Gil Vicente, приклад взято з книги Наварро Томаса «Мистецтво вірша»)

Вільянсіко від зехеля відрізняється хібащо більшою віддаленістю від арабського оригіналу (бож зехель походить з арабської лірики). Це також пісенна строфа з анадиплозієм (охопним) рефреном; кількість віршів і порядком рим у самому «тілі» вільянсіко і в обох рефренах міняються досить свобідно.

В сучасній еспаномовній поезії назва вільянсіко закріпилася за народньою релігійною піснею — щось на зразок наших колядок.

Коли нічка темна-темна,
Та стежина потаємна,
Друже, чом не прийдеши ти?

Ніч мина, доба надрання,
Та не йде, за ким сумую.
Лихо ж мені, що люблю я
У моему безталанні.

Зглянься до мого страждання,
До моєї самоти —
Друже, чом не прийдеши ти?

(«Кансіонеро де Упсаля», вільний переклад І. Качуровського)

Летрілля

Це не стільки строфа, скільки жанр із строфічними ознаками. Сув'язь куплетів з рефреном (естрібілля). Буває двох типів: а) естрібілля, що передує поезії, повторюється незмінно після кожного куплета (зразок — летрілля Кеведо); б) після першого куплета повторюється перший вірш естрібілля, після другого — другий і т. д. (летрілля В. Еспінеля). Наближається, з одного боку, до зехеля й вільянсіко, а з другого — до глоси. Різниця між глосою і летріллею подвійна: 1) метрична — для летріллі вживаються лише короткі вірші; 2) жанрова — в той час, як глоса трактує поважні теми, летрілля має сатиричний, бурлескний або любовно-жартівливий характер.

Також існували в еспанській поезії п'ятивіршова ліра, семивіршова сегіділья, косанте — двовірші з рефреном, циганська сегіділья — катрен з довгим третім віршем, тривіршова солеа, солеайя, що відповідає італійській ріторнелі, та інші строфи.

Драпа

Драпа — це жанр ліричної поезії скальдів. Жанр панегіричний — похвала якомусь конунгові, часто посмертна.

Драпа мала чіткий поділ на строфи, при чому ці строфи побудовані були на алітерації.

Один з розділів «Саги про Фрітйофа» Есайаса Тегнера має форму драпи:

Спит под курганом
Славний властитель,
Сталю доспехов
Стан облечен.
Конь его ратный
Ржет, замурован,
Землю скребет он
Златом копыт.

Путь совершает
По мосту конунг,
Время колеблет
Бифроста свод.
В выси отверзлись
Валхаллы двери,
Приняли Ринга
Руки богов.

(Переклад Б. Айхенвальда і А. Смірницького)

(Радимо читачеві — якщо він хоче відчувати красу цих строф — прочитати уривок вголос, відтінюючи наголоси і переднаголошені приголосні.)

Майже всі строфи середньовічної Франції стали здобутком світової поезії.

Але є деякі (як подвійне рондо), що привертають до себе увагу не поетів, а лише дослідників поезії. Є й такі, — шант рояль, ле й віреле, подвійна баляда, — що їх дослідники лише перераховують, не подаючи прикладів. Г. Шенгелі робить виняток з цього правила і наводить власного виробу ле й віреле. Термін ле вживався в середньовічній французькій літературі в трьох різних значеннях:

- 1) Група віршів на один асонанс в епічній поемі.
 - 2) Одновершинна ліро-епічна поема (бретонський ле).
 - 3) Дев'ятивіршова жартівлива любовна пісенька з трьох гетерометричних терцетів, пов'язаних наскрізною римою.
- Віреле це відповідь на ле, з тими ж римами, але з іншим порядком розмірів.

Повторюю, за Шенгелі, його приклади:

Ле:

Вечер полон ласки;
Льет густые краски
Закат.
Пробегают маски,
Из-под масок глазки
Глядят.

Ах, когда же пляски
 Всех нас точно в сказке
 Помчат?

Віреле:

Полон каждый взгляд
 Опаски:
 Выбор — наугад.
 Хоть сквозь шелк сквозят
 Подвязки,
 Вряд ли сыщешь клад.
 Все ж — идем: манят
 Арасски
 Скрыться в темный сад.

Інакший зразок віреле подає в своїй «Науці віршування» Б. Якубський, ще інакший знаходимо в хрестоматії середньовічної літератури (упорядкованої Р. Шор і переробленої Б. Пурішевим, видання 1953 року).

Це віреле має лише дві рими, всього в ньому 29 віршів, перший вірш повторюється як п'ятнадцятий та двадцять дев'ятий.

Думаю, що термін віреле не мав строго устійненого значення.

З часів пізнього середньовіччя походить улюблена Віїоном восьмивіршова строфа французької лірики. Приклад з «Великого заповіту», XLIV:

Был молод — всюду принят был
 А в старости — кому ты нужен?
 О чем бы ни заговорил,
 Ты всеми будешь обессужен;
 Никто со стариком не дружен,
 Смеется над тобой народ:
 Мол, старый хрен умом недужен,
 Мол, сивый мерин вечно врет!

(Переклад Ф. Мендельсона)

Національна форма німецької поезії — дистих з тонічних чотиринаголошених віршів (кніттель):

Хто їде так пізно у вітрі нічнім?
 То батько із хворим синком своїм!
 Тримає дитину міцно в сідлі,
 До серця горне і гріє її.

(Гете, переклад Д. Загула)

Або:

Що вдієш ти з світом? Вже створений він,
 Подумав про все владика причин.
 Твій жереб упав, віддайсь течії,
 Дорога почата, завершуй її —
 І що тут змінити жалям і тужбі!
 Вони рівновагу хитають тобі.

(Гете, переклад М. Ореста)

Кніттельферс зустрічається також в оригінальних творах російської («Баллада о гвоздях» Тіхонова) та української поезії.

Лунають кроки, дзвенять ключі
 В безлюднім замку, пізно вночі.

Хочуть убивця, тиран і тать
 Зірвати з останніх дверей печать.

Хочуть останній розкути жах,
 Що землю скорботну оберне на прах.

Я знаю: ви кожен зруйнуєте храм —
 На дух ваш кромішний нема пентаграм.

Ваш тайний підглядач завжди й тепер,
 Я в згортках ховаюсь нічних порт'єр.

Один лише порух, шелест один
 Видасть мене на розправу чин...

(М. Орест)

До англійських національних строф зараховуємо баладний гетерометричний катрен з частими римами піввіршів, а також шестивірш, де римуються лише паристі вірші.

Приклад першого:

Коли в травні буяє зелений лист
І на вітах рясніє цвіт,
Співають малі лісові пташки,
Радіє й сміється світ.

(«Робін Гуд і гончар», анонімна балада, переклад Л. Первомайського)

Другого:

Він простував між вартових,
Обдертий, мов жебрак,
На голові — кашкет-крікет,
Ступав же, мов юнак,
Та я не бачив, щоб дививсь
На день хто сумно так.

(Оскар Вайлд, переклад В. Онуфрієнка)

Поняття національного в мистецтві ніякому строго науковому означенню не піддається, тому цей розділ не претендує ні на повноту, ні на безпомилність. Можливо, рамки цього розділу належало б трохи поширити за рахунок канонізованих строф і строф історичної вартости.

ОЛЕКСАНДРИНИ

На батьківщині олександрин, у Франції, назва олександрійський вірш закріплена за розміром, а не за строфою: цим віршем можуть бути написані як дистихи, так і катрени. У нас ця назва пов'язалася тільки з дистихом.

Назва олександрійський вірш походить від французького середньовічного епосу про Олександра Македонського.

У французькій поезії олександрійський вірш — це дванадцятискладовик з цезурою посередині і з наголодами на шостому і дванадцятому складах:

— — — — — ˘ || — — — — — ˘

В Іспанії ця схема міняється:

— — — — — ˘ ˘ || — — — — — ˘ ˘

Це, властиво, той самий дванадцятискладовий французький вірш, в якому до шестискладових піввіршів додано по одному ненаголошеному складу — почасти через характер мови, де переважають слова з жіночим закінченням, почасти під впливом італійської поезики, яка рахує силабічні вірші до останнього наголосу плюс один. Вірш стає, за італо-іспанським рахунком, чотирнадцятискладовим. Фактично клявзули віршів і піввіршів лишаються вільні, так що вірш, маючи чотирнадцять так званих метричних складів, може мати від дванадцятьох до шістнадцятьох складів граматичних.

Польський олександрійський вірш має другий піввірш коротший на один склад:

— — — — — ˘ ˘ || — — — — — ˘ ˘

Litwo! Ojczyzna moja: ty jesteś jak zdrowie;
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie,
Widzę i opisuję, bo tęsknie po tobie.

(А. Міцкевич)

У Київську Державу «Олександрія» прийшла не з Західної Європи, а з Візантії і була написана прозою. Найдавніший список її відносять до XV сторіччя:

... И скончавшюся времени родити Олумпиадѣ, сѣдши на столѣ, на немже раждають жены, начя болѣти. Пристоя же Нектонавѣ, и примѣривѣ небеснаа течения, тешаше ю, да бы ся не потщала на рожение...

Силабічні олександрини прийшли на Україну з Польщі і перейшли до Росії, щоб там загинути з силабічним віршем. Склади в них рахувалися до останнього наголосу, а не по піввіршах, тому цезура в них була то жіноча, то чоловіча, то дактилічна:

Когда плугом по небу бразды водить станут,
А с поверхности земли звезды уж поглянут,
Когда от моря к ключам своим пойдут реки
И прешедшие вспять к нам возвратятся веки,
Когда Днепр мимо Киева протекать престане...

(Ф. Прокопович, транскрипція за кн. Тимофеева
«Очерки теории и истории русского стиха»)

Натомість силабо-тонічні олександрини прийшли з Росії на Україну у вигляді двовіршів шестистопного ямба з постійною цезурою на третій стопі. Двовірші мають (по черзі) чоловічу і жіночу риму (або навпаки).

Олександринами переспівував «Псалтир» П. Гулак-Артемовський:

Роздавиш гаспида і василиска ти,
Застогнуть лев і змії від твоєї п'яти.
І скаже Господь: він на мене сподівався,
Я слобною його: зо мною він спознався.
Попросить він чого, послухаю його;
В пригоді буду з ним. Зажуриться чого —
Я розведу журбу і од печалі збавлю...

М. Зеров зазначає, що це «мало не єдиний в українській поезії зразок хорошого олександрійського вірша». Додамо: в поезії XIX сторіччя.

Доба неокласицизму принесла олександрини М. Рильського, М. Зерова і поетів його школи.

Як у строфі з жанровими ознаками або в жанрі із строфічними зливається одно і друге і створюється те, що ми звемо строфо-жанром, так в українських олександринах зливаються поняття строфи і розміру.

Олександрійські дистихи (вводимо такий термін!) Максима Рильського — це тільки строфа: поезія «Жорстокість» складається з трьох дистихів, «Груд» — з чотирьох, «По теплому дощі» — з п'ятьох, «Поцілунок» — з шістьох і т. д.

Натомість у Зерова ці дистихи набирають виразних жанрових ознак: всі без винятку його поезії, писані олександринами, мають по шість дистихів — по дванадцять віршів:

Під кровом сільських муз, в болотяній Люкрузі,
Де розум і чуття — все спить в анабіозі,
Живем ми, кинувши не Київ — Баальбек.
Оподаль від розмов, людей, бібліотек,
Ми сіємо пашню на непочате лоно,
Часами служимо владиці Аполлону,
І тліє ладан наш на вбогім олтарі.
Так в дальній Ольбії захожі різьбярі,
Серед буденних справ і шкурної громади,
В душі плекали сон далекої Геллади
І для окружних орд, для скитів-дикунів
Різьбили з мармуру невиданих богів.

Богдан Кравців, наслідуючи Зерова, теж дає поезії такої самої форми (шість дистихів шестистопного ямба). Відбулося закріплення формальних ознак — так виникає жанр.

Як птахи в далечинь, під бурю і під громи,
Від рідних сіл і гнізд одбилися давно ми.
Йшли повенню вогні. І задуми, й доми
Згорали нам дотла. — і далі ми з дітьми

Тікали далі в світ — як птахи — безупину ...
 Хоч промінь спогаду, хоч мрій одну жарину
 Хотіли зберегти, голубити в серцях —
 Про край, про рідний наш! І завжди темний шлях
 Одводив далі нас, у далеч невідому.
 Знайшли чужину ми, згубили путь додому.
 І нині молимося, щоб знявся буревій,
 Щоб хоч дітей привів до рідних зір і мрій.

(Б. Кравців)

СТРОФА І РИТМ

Деякі автори, даючи визначення строфи, пов'язують її з ритмом. Наприклад, що строфа — вища ритмічна одиниця, яку ми сприймаємо в межах даного твору. Але в термін ритм в епоху знеслівлення слова вкладають різні автори стільки суперечливих понять, що потрібно зупинитися та пояснити, як саме цей термін розуміємо ми.

Від четвертого століття до нашої ери аж по двадцяте нашої існувало розуміння ритму як закономірного повторення явищ у часі. Б. Якубський у своїй «Науці віршування» наводить слова грецького філософа Арістоксена, який перший дав найкращу дефініцію ритму:

«Він розумів під назвою ритму „розподіл рухів тіла, звукових груп чи слів на рівні частини“, „виразний для слухача порядок у межах часу“, а торкаючись ритму в мистецтві — „виразний розподіл часу, що займає якийсь твір мистецтва“». (Б. Якубський, «Наука віршування»).

Ми послідовно дотримуємося традиційного розуміння ритму, лише, в пляні докладної деталізації питання, під поняття ритму підводимо не тільки повторення тотожних явищ, а також закономірні наростання і спад.

У XX віці, в добу безвідповідальних есеїв, з терміном ритм трапилося таке саме лихо, як і з метафорою: термін став модним, його стали вживати де треба і де не треба.

Поняття ритм стали поширювати на просторові та числові явища. Замість симетрія чи період, кажуть ритм. Також називають ритмом усяку змінність, всяке тривання явища в часі і просторі. І, врешті, вживають слово ритм у значенні, яке взагалі не надається до жодного розуміння («ритм прози» — спробуйте довідатись, що це таке!).

Ми, як було вже сказано раніш, ознакою строфи вважаємо не циклічність, а фонічну закінченість. Не обов'язково, щоб строфа повторювалась у літературному творі, вистачає, щоб вона могла в ньому повторюватись. Звідси — поняття однострофних і нерівнострофних поезій.

В цьому розділі ми маємо намір зупинитися тільки на одному ритмо-строфічному, якщо так можна висловитись, явищі.

Часом автор, підводячи нас до кінця віршотвору, дає нам відчуття, що дана строфа — остання в його поезії. Передчуття кінцевої павзи часто деформує ритм останньої строфи. Рівнострофічна поезія в багатьох випадках закінчується строфою, відмінною від попередніх.

1. Побільшення заключної строфи:

Гранітні обеліски, як медузи,
Повзли, повзли і вибилися з сил.
На цвинтарі розстріляних ілюзій
Уже немає місця для могил.

Мільярди вір — зариті у чорнозем,
Мільярди щастя — розвіяні у прах...
Душа горить, палає лютий розум,
І ненависть регоче на вітрах.

Коли б усі одурені прозріли,
Коли б усі убиті ожили,
То небо, від прокльонів посіріле,
Напевне б репнуло від сорому й хули.

Тремтять, убивці, думайте, лакузи,
Життя не наліза на ваш копил.
Ви чуєте? — На цвинтарі ілюзій
Уже немає місця для могил.

Уже народ — одна суцільна рана,
Уже від крові хижіє земля,
І кожного катюгу і тирана
Уже чекає зсукана петля.

Розтерзані, зацьковані, убиті
Підводяться і йдуть чинити суд.
І їх прокльони, злі й несамовиті,
Впадуть на душі плісняві і ситі,
І загойдають дерева на вітті
Апостолів злочинства і облуд.

(В. Симоненко)

2. Скорочення заключної строфи:

Коли відквітнуть наші мрії
Та й з вітром відлетять осіннім,
Надійдуть інші покоління,
Ті довгождання, молодії.

І ми боролись і шукали
Та від ідеї до ідеї
По двадцять роковин минало,
Щоб не лишить нічого з неї.

Нові надійдуть покоління,
Палатимуть і згинуть щиро,
І двадцять років ляжуть сіро
На правду їх страшною тінню.

І стане істина — брехнею,
Вогонь їх — чадом. Смерть — зорею.

(Галя Мазуренко)

3. Видовження останнього вірша:

На коліна впадь і бий поклони,
Щоб ласкавий був для тебе світ!
Хоч життя пробіг ти вітрогоном,
Підповзи до вечора ікони,
Що самий прибрав букетом віт.

.....

Ось прийшов у соняшне полудне:
Впала хмарка, наче думка з віч...
Та якою мудрістю ти мудрий,
Розсуваючи міраж облудний,
Мов вуаль небесну,

за якою чорна Ніч.

(О. Тарнавський)

4. Скорочення останнього (або передостаннього) вірша:

Ще теплі роси, ще в полях полових
 Легка імла,
 А осінь прошви жовті по дібровах
 Вже почала.

Прошила спершу чисницею в листі
 Лиш де-не-де.
 І що не день, мережки золотисті
 Рясніш веде.

.....

В очах у їх і тоскне погасання
 І жажда жить.
 А падь остання
 Летить... летить...

(В. Мисик)

Можливі ще й інші випадки, на яких зупинялись не будемо.

Так само до деформації строфи провадить поглиблення цезури між піввіршами. Легенька зміна ритму — і з катрена постає шестивіршова (при цезурі непаристих віршів) або восьмивіршова (при цезурі всіх віршів катрена) строфа. Особливо легко відбувається ця зміна при оснащенні римою піввіршів катрена. Також і навпаки: короткі вірші довгої строфи, зливаючись, утворюють коротку строфу з довгими віршами.

ПІСЕННА СТРОФА

Хоч строфіка і найуніверсальніша, порівнюючи з метрикою, а особливо з фонікою, але абсолютно універсальною вона все таки не є.

Строфи кожної системи мають свої специфічні, притаманні тільки їм особливості. Частково це залежить від традиції, частково від мови, в рамках якої існує дана система.

Ми вже звертали увагу на строфи квантитативної поезії: відсутність рими, найпростіші сполуки щодо кількості віршів (дистих, катрен) і найскладніша метрична композиція.

У польській і французькій поезії завдяки сталим наголосам (на передостанньому складі в першому випадку і на останньому в другому) не можуть існувати строфи з дактилічними закінченнями.

Матір'ю всіх систем версифікації є система, яку ми тут назвемо музичною: слово в ній існує в синкретичній двоедності з музикою. Підпорядковуючи собі музику, а потім і зовсім відділяючись від неї, словесний матеріал поезії оформлюється в одну з первинних систем версифікації: квантитативну, силабічну, тонічну — або переходить у прозу. Можливі й випадки, коли текст ні під одну з існуючих систем не підходить.

Система силабо-тонічна (або ритмічна — що майже те саме) має вторинний характер і постає на базі існуючих систем, в наслідок їх взаємодії.

«Музичну» систему можна розбити на три галузі: речитативну, з якої постає астрофічний епос, пісенну, що з неї викристалізовується строфічна лірична поезія, і танцювальну або тактову, яка нас не цікавить, бож це переважно примітивні вигуки. (В тактовій системі маємо триєдність музики, руху та слова, яке має тут допоміжне значення.)

Для пісенної галузі, яку ми тут не розглянемо, а тільки зазірнемо в неї краєм ока, — характерні повтори.

Або повторюються кінцеві (значно рідше — перші) вірші самої строфи, абож після кожної строфи іде незмінний рефрен.

1. Повторення кінцевих віршів:

Посажу гурочки
Близько над водою.
Сама буду поливати
Дрібною сльозою.
Сама буду поливати
Дрібною сльозою.

Ростить, огурочки,
Широкі листочки! . .
Не бачила миленького
Чотири годочки!
Не бачила миленького
Чотири годочки!

Тільки побачила,
Як череду гнала,
Не посміла сказати «здрастуй»,
Бо мати стояла.
Не посміла сказати «здрастуй»,
Бо мати стояла.

(За збірником «Сурма»)

2. Строфа з рефреном:

Ой, умер мій хороший
Да й покинув торбу грошей.
Дак що, що вмер?
Дарма, що вмер!
Дак що буде, що й умер?

Через милого яму
Да й на другого гляну!

Дак що, що вмер?
Дарма, що вмер!
Дак що буде, що й умер?

Через милого труну
Да й на другого кивну!
Дак що, що вмер?
Дарма, що вмер!
Дак що буде, що й умер?

(З власних записів)

У писемних стилізаціях властиво строфа розростається, а роля рефрена зменшується.

Колись був добрий цар Горох,
В історії незнаний.
Без слави добре спав за трьох,
Немов простий підданий.
Замість корони тільки й мав
Ту шапочку, що надівав,
Як спав.

Ах, ах, ах, ах, ох, ох, ох, ох!
Який був добрий цар Горох!
Ох, ох!

(В. Сивенький, переспів з Беранже)

ТОНІЧНІ СТРОФИ

Українські приклади, що ми їх наводили і будемо наводити далі в нашій монографії, ми беремо майже виключно з силабо-тонічної поезії. Щоб ознайомити читача із строфами тонічними і силабічними, вводимо два невеличкі окремі розділи.

Строфіка тонічної галузі української поезії відзначається крайньою бідністю. Народна тонічна поезія знає лише одну строфу — двовірш, та іноді — катрен, що постає в наслідок розкладу цього двовірша.

Ой, що ж | то за шум | учинився?
То комарик | та й на мусі | оженився.
(Фолкльор)

Цей розмір існує також і в білоруському і в російському фолкльорі, з тією різницею, що в росіян нема ні рим, ні поділу на строфи.

Тонічні строфи нашої сучасної поезії — майже виключно катрени:

А) Ізометричні:

Поле чорніє. Проходять хмари,
Гаптують небо химерною грою.
Пролісків перших блакитні отари...
Земле! як тепло нам із тобою.

Глибшає далеч. Річка синіє,
Річка синіє, зідхає, сміється...
Де вас подіти, зелені надії?
Вас так багато — серце порветься!
(М. Рильський)

Б) Гетерометричні:

Ніч... а човен — як срібний птах!..
(Що слова, коли серце повне!)

... Не спіши, не лети по сляних світах,
Мій малий, ненадійний човне!

І над нами, й під нами горять світи...
І внизу, і вгорі глибини...
О, який же прекрасний ти,
Світе єдиний!

(Є. Плужник)

Гетерометрична шестивіршова:

Під Івана Купала в гарячі ночі
Тьма згусає в дібровах. У травах, в клоччі
Дрібнолистих кущів, над димком болот,
Над димком болот, в комишах ріки
Заплітаються світляки
В корогод.

(В. Мисик)

Ізометрична п'ятивіршова:

В далекі моря пішли кораблі
З людьми, що набридли своїй землі.
А людям набридла своя земля,
Набридла людям ласка короля,
І вони прийшли до портів іздала.

(О. Влизько)

Гетерометрична чотиривіршова з трьох розмірів — 2:1:1:

Будні мої безтурботно течуть,
Наче пруги океану,
Сосни довкола постелю тчуть
Зайді-туману.

(Яр Славутич)

Шестивіршова з сучасної англійської поезії:

Я очень спешу, дорогая, мне один поцелуй подари.
Я вернусь к тебе с желтым золотом, я вернусь еще до зари.

Ну, а если будет погоня, и с поводьев не снять руки,
 Я вернусь при лунном свете,
 Жди меня при лунном свете,
 Я приеду при лунном свете, всем дьяволам вопреки!

Он на стременах приподнялся, но до окна не достать,
 И она распустила косы, чтобы мог он лицо купать
 В этом черном, душистом потоке, что струился к нему на грудь;
 Он ласкал его в лунном свете,
 (Волны черные в лунном свете!)
 Тронул шпорой коня в лунном свете и умчался в далекий путь.

(Дві строфи з балади «Розбійник» Альфреда Нойса.
 Російський переклад Г. П.)

СИЛАБІЧНІ СТРОФИ

Силабічну поезію, незрівняно біднішу розмірами, ніж силабо-тонічна, рятує від одноманітності лише гетерометричність її строф. Була багата на такі строфи і наша «шкільна поезія», але зразки її, на жаль, для автора цієї книги майже неприступні.

В сучасності українська силабічна поезія фактично вже не існує...

Приклади:

— Брате милий, брате-соколоньку,
 Ти покинув сестру сиротоньку,
 А я ходжу — покликаю,
 Як зозуля в темнім гаю:
 Ой, вернися з далекого краю!
 (О. Федькович)

Золоті зорі в небеснім морі
 Моргають серед ночі,
 Та над всі зорі внизу і вгорі
 Її чорнії очі.
 (І. Франко)

Не питай ти моїх пісень,
 сестро моя мила!
 Цур їм! Вони сумні, сумні,
 мов тая могила.
 (Олександра Псьол)

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 нього!
 (Климентія Попович-Боярська)

Сопілочка дзвонить
 як чар —
 Вітрець звуки гонить
 у яр —
 І звук в тихій тузі
 летить,
 І калина в лузі
 тремтить.

(М. Підгірянка)

Даємо також кілька строф Григорія Савича Сковороди.

Питання:

Кія палаты имѣть Тое
 Ахъ! всеблаженно Чадо Царское?

Відповідь:

Вертепъ выбить подъ скалою
 И то простою рукою.
 Се чертогъ Его!

Кто грусть во утробѣ носить всегда,
 Тотъ лежитъ во гробѣ, нежилъ никогда.
 Ахъ утѣха и радость! О сердечная сладость,
 Прямая ты жизнь.
 Не красна долготою, но красна добротою
 Какъ пѣснь, такъ и жизнь.

О селянській милій любій мой покою
 Всяких печалей лишениій!
 О источниковъ шумъ журчащих водою,
 О лѣс темній прохладженній. . .

(Марк Антуан Мюре, переклад Г. Сковороди)

Силабічні строфи Т. Шевченка розглядаємо в окремому розділі.

СТРОФИ СИЛАБО-ТОНІЧНОЇ СИСТЕМИ. ГЕТЕРОМЕТРИЧНИЙ КАТРЕН

Багатство розмірів обумовлює незчислиму кількість їх комбінацій. А при диференціації клявзули і зміні порядку рим це дає астрономічні цифри. Отже кількість силабо-тонічних строф невичерпна.

Продемонструємо тут лише деякі випадки одного різно-розмірного катрена.

Перша група 3:1

(Три вірші одного розміру, четвертий — іншого).

Приклади:

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

(М. Рильський)

Я встав. Та не пішов . . . Хоч прагнув так спокою,
 Самотности руїн, задуми колонад.
 Але невже ж мені, з усмішкою ясною,
 Вдивлятись лиш назад?

(С. Гординський)

Благословен хай буде вир і хаос,
 Той вир, в якому троцаться світи.
 Сюди жага покликкала лиха вас,
 Відьми, бісиці і чорти!

(Ю. Клен)

І мовив каліф: Отой замок відлюдний,
 В котрім такий дар я отримав пречудний,

Віднині я вмить
Весь золотом кажу і шовком обб'ють.
(І. Франко)

Земля і камінь,
І спів.
В ланах, як лані,
Ватаги днів.
(П. Филипович)

Нічого, нічого... Ні цвіту буйного,
Ні променя сонця, ні усміху з неба,
Ні сну чарівного, нічого нічого
Не треба.
(М. Вороний)

Простягся степ у далечі відкриті.
За тихий обрій, в невідомий дим.
І висне небо, сповнене блакиті,
Шатром ясним.
(В. Мисик)

Бачив сон Мушкет.
Приозівське бачив він поділля.
По балках — червоний очерет,
В бур'янах — списів іржавих кілля.
(І. Бунін, переклад І. Качуровського)

Земле, моя всеплодющая мати,
Сили, що в твоїй живе глибині,
Краплю, щоб в бою сильніше стояти,
Дай і мені!
(І. Франко)

Що тут довго міркувати?
Чи міркує той, хто мусить
З диким звірем воювати?
Б'є і дусить.
(І. Франко)

Чи бачиш? — самітня смерека зідхає
І віти журливі свої похилила;
Отак і душа в мене тихая має
Підстрелені крила.
(Христя Алчевська)

Пальмовим листям холод осріблює шиби,
Очеретами вовк переходить за садом,
Тугу містичну місяць пролив на садиби
Синім каскадом.
(І. Качуровський)

За годину поглинуть і ту
небокраї широкі й неситі.
Як я буду свою самоту
чужиною носити?
(Л. Далека)

Громом розбита ялице,
Ген на верху, одинока,
Рідна моя ти сестрице,
Горда й висока!
(Б. Лепкий)

Крізь темні хмари проглянуло ясне сонце...
Простори степів, далечезні воно освітило,
І думи про волю, — широкою, любую волю
У мент пробудило.
(Христя Алчевська)

Важким шляхом до праці йдуть народи
І трупом шлях встилають той вони.
І кращий цвіт їх гине від негоди,
Дрібних змаганнів і війни.
(М. Чернявський)

Не співай нам тепер, бандуристе,
Про кохання веселих пісень,
Ні про позір дівчини зористий,
Ні про соняшний день!
(О. Доброхольський)

О, не дивуйсь, що ніч така блакитна . . .
Що вийдеш ти, те знала ніч оця, —
І через те вона така привітна,
Ясна і ніжна без кінця.

(О. Олесь)

Нащо здалась нам культура,
Нащо новії думки?
Є в нас широка російська натура,
Є в нас міцні канчуки.

(В. Самійленко)

Видиш, брате мій,
Товаришу мій,
Відлітають сірим шнурком
Журавлі в вирій.

(Б. Лепкий)

Зорка Венера ўзьшла над зямлёю,
Светлыя згадкі з сабой прывяла . . .
Помніш, калі я спаткався з табою,
Зорка Венера ўзьшла.

(М. Богданович)

І все таки до тебе думка лине,
Мій занапащений, нещасний краю!
Як я тебе згадаю,
У грудях серце з туги-жалю гине.

(Леся Українка)

Друга група 2:2

(Два вірші одного розміру, а два іншого).

Цвітуть дерева, як легенди миру,
Забуті і ожилі знов;
Я чую в серці шум дібров
І дар тепла, і знов воскреслу віру.

(М. Орест)

Плине синьою сагою
Ніч.
Пітьма падає габою
З пліч.

(П. Горотак)

Сполука тих самих розмірів при зміні клявзули:

Нас вінчав Господь роками
Світлими.
Мов тумани над ланами
Квітли ми.

(Ю. Клен)

Вгорнулись парки і сади
У шати млисті.
Дитя, чого шукаєш ти
В опалім листі?

(М. Орест)

Похмура тінь лягла від Карасану
На Партеніт . . .
Книжки (пляшки) встають і надять із туману,
Немов магніт.

(М. Зеров)

З великих клясичних творів української літератури
різномірною строфою цієї групи написаний Франків
«Мойсей»:

Підіймалося сонце над степ,
Мов багровеє коло,
І промінням, мов стрілами, тьму
Прошибало й кололо.

*

Вишиває осінь по канві зеленій
Золоті квітки.
Квіти оживають, і з дерев спадають
Жовті нагідки.

(О. Олесь)

Мій дух блукає сірим вовком
серед румовищ міст.
О, хто збудує й вкриє шовком
нам у майбутнє міст?

(Ю. Клен)

Проклинаю віщий і пророчий,
посланий від Бога дар.
Все, що громом в віддалі гуркоче,
всю грозу незримих кар...

(Ю. Клен)

Опалових хмар величава флотилія
Спочила на обрії дальнім
І літнього вечора лагідна лілія
У серці цвіла безпечальнім.

(М. Орест)

Осіньню дише. По лісі проходять
Звуки нові.
Привиди згублених радощів бродять
В сонній траві.

(М. Рильський)

Ще теплі роси, ще в полях полових
Легка імла,
А осінь прошви жовті по дібровах
Вже почала.

(В. Мисик)

До тебе, Україно, наша бездольная мати,
Струна моя перша озветься.
І буде струна урочисто і тихо лунати,
І пісня від серця поллеться.

(Леся Українка)

Поїхав Роберт по шотландській землі
Здіймати народне повстання,
Гонців розіслав він по всій стороні
Сликати селян на зібрання.

(Леся Українка)

Довго я не хотіла коритись весні,
Не хотіла її вислужати,
Тії речі лагідні, знадні, чарівні
Я боялась до серця приймати.

(Леся Українка)

На светские цепи,
На блеск утомительный бала
Цветущие степи
Украины она променяла.

(М. Лермонтов)

Точить камінь сльозу
І ріка набігає на рінь.
Вже смеркає внизу,
Вже долиною стелиться тінь.

(І. Качуровський)

Усі стежки
Позаростали будяками.
Скрізь літаки
Із нерухомими крилами
З небес гудуть,
Що вже немає серафимів,
І зверху шлють
Клубки їдких і сивих димів.

(Ю. Клен)

Прорік Господь
Моїми спраглими вустами:
Не Я блисну, мов меч, над вами,
Щоб вас збороть.

(Ю. Клен)

Біжить у яр вода,
Біжить вода і сріблом ллеться;
Над нею дівчина сміється,
Розкішна, молода.

(О. Маковей)

Чорною стрічкою пачки листів
Навхрест пов'язані.
Скільки тут задумів, намірів, снів,
Що не доказані!
(І. Качуровський)

Кожен вечір дожидаю —
Вийдеш ти чи ні?
Кожен вечір виглядаю
У далечині.
(С. Крижанівський)

Як осінь рання в золотім убранні
Являє міць,
Приємно в трави в'ялі та духмяні
Упасти ниць.
(С. Крижанівський)

От і йде,
Шепчучи: «Засни!»
Білий день
Чорної весни.
(Є. Маланюк)

Третя група 2:1:1

Ця група не належить до розповсюджених.

Приклади:

Я вернувся до тебе, отчизно моя,
І всміхаюся рідним долинам.
О, як солодко пахне ласкава земля
Чебрецем і полином!
(М. Орест)

Вірші перший і третій — чотиристопний анапест, другий — тристопний, четвертий — двостопний.

Відірвали, схопили, кудись повели...
Льодовіючі хмари. І відгуки грому.
Чи живе на далекій землі?
І чи прийде додому?
(Алесь Салавей, переклад Б. Олександрова)

Цёмна неба начное, —
Ноч даўно пераважыла дзень.
Ад свячы у пакоі
Ўжо бясшумна хістаецца плямамі цень.
(М. Богданович)

Маяк терпіння зняв ти над життям —
І кане в тьму нечистого спокуса...
І в серці, і в душі — з ім'ям
Ісуса.
(Алесь Салавей, переклад Б. Олександрова)

Четверта група

Катрен, у якому розмір міняється з кожним віршем (1:1:1:1), зустрічається вельми рідко. Гетерометричні строфи квантитативної поезії дуже часто являли сполуку двох або трьох різних розмірів, але ніколи — чотирьох. У жодній з канонізованих строф, як і в жодній строфі історичної вартости розмір не міняється чотири рази.

1 : 1 : 1 : 1

Не чують наших слів ні кат, ні брат, —
Не чують:
Тепер гримлять громи гармат,
Пророками віщують.
(О. Олесь)

В катрені послідовно чергуються п'ятистопний, одно-стопний, чотиристопний і тристопний ямб.

Вищеподані строфи складають приблизно одну стотисячну всіх можливих у рамках силаво-тонічної системи гетерометричних катренів.

МІЖ СТРОФОЮ І АСТРОФІЗМОМ

Виникнення астрофічної лірики можна уявити собі так. Спочатку існує окрема коротка строфа з рефреном. Строфи, в яких висловлені подібні думки чи настрої, об'єднуються, — постає пісня. В писемній літературі зникає рефрен, що розділяв строфи-куплети, грані між строфами стираються, строфічність стає менш виразною, нарешті виникає астрофічна лірика.

Але є інший шлях: грецькі гомерові гімни мають два елементи: епічний (повістувальний) та ліричний (оперативний). В пізніх гімнах перший елемент відпадає, лишається чиста астрофічна лірика (гімн Артеміді, Афродіті, Афіні, Деметрі та ін.).

У арабів не було епосу. Перси та інші поети, що писали мовою фарсі, взяли в арабів строфи їхньої лірики і використали для величезних епічних полотен (як «Шах-Наме» Фірдоусі).

Не існує універсальної схеми, що могла б з'ясувати розвиток мистецьких явищ. Не існує межі між цими явищами.

Якщо, з одного боку, поезії з нечітко виявленою строфічністю наближаються до астрофізму, то, з другого — римові, асонансові чи алітераційні ряди в астрофічній поезії створюють строфоподібні групи віршів.

Еспанський епос «Пісня про мого Сіда» ще досить далекий від поділу на регулярні строфи:

128

.....

В'їхали інфанти у Корпеську діброву,
Високі там гори, віти до хмар доходять,
Пожерливі звіри блукають довкола.
Знайшли вони луку з джерелом прозорим;
Шатро веліли ставити інфанти з Карріону,
Там з усіма, що з ними, спочинуть ці ночі.
Жінок своїх обнявши, любов їм доводять,
Та лихе доконають, коли зійде сонце.

Звеліли вони мулів вантажити всім добром,
І шатро згорнути, де спали ції ночі,
Усі їхні слуги попереду відходять,
Бо так їм сказали інфанти з Карріону,
Щоб ніхто не лишився з чоловіків і жінок,
Тільки їхні дружини, донья Ельвіра й донья Соль,
Хочуть з ними пізнати безліч насолод.

Всі пішли далеко, вони вже — вчотирьох,
Задумали недобре інфанти з Карріону:
— Слухайте пильно, донья Ельвіра й донья Соль,
Тут будете збезчещені, у цих диких горах,
Зараз ми від'їдемо, покинемо вас обох,
Не матимете паю у землях Карріону.
Дійдуть про це вісті до Сіда Кампеадора,
За випадок з левом віддячимо з лихвою.

Зірвали з них хутра і весь верхній одяг,
Зоставили на тілі білизну та сорочку.
У зрадників лютих на ногах остроги,
Нагай міцно-тривалий в руці напоготові.
Як це жінки узріли, сказала донья Соль:
— Дон Дієго й дон Феррандо, благаємо вас Богом.
Два мечі ви маєте, і міцні і гострі,
Один зветься Коляда, а другий — Тиссон,
Відрубайте нам голови, смерть заподійте обом.
Від християн і маврів впаде на вас осуд,
Не за нашу провину караєте нас обох.
Поганого прикладу не давайте нікому,
Бо наше безчестя впаде на вас також,
Будуть вас корити на радах і на сходах.

Скільки жінки не просять, не послухався жоден,
Починають їх бити інфанти з Карріону.
Нагаями прудкими гаратають жорстоко,
Острогами їх колють, мають в тім насолоду.
І сорочки і тіло рвуть на них на обох,
Уже по білизні стікає чиста кров.
До самого серця образа доходить.
Що то було б за щастя, якби ти дав, Боже,
Щоб з'явився зненацька та Сід Кампеадор.

Вже так вони збиті, що втратили свідомість,
Сорочки й білизна — все покрите кров'ю.
Втомилися бити інфанти з Карріону,
Хто з них краще вдарить, змагались обое.
Вже говорить не можуть донья Ельвіра й донья Соль,
За мертвих прийнявши, їх кинули в діброві.

129

Горностаєві хутра забрали й мантильї,
А жінок лишили в сорочках і спідницях,
Серед птаства гірського і хижого звіра.
Їх лишили як мертвих, бо не знали, що живі.
Що було б за щастя, якби прибув Сід Рой Діас!
(Переклав І. Качуровський)

Значно ближче до строф стоять тиради або ле французького героїчного епосу:

56

День промина, надходить південь ночі.
І Карл заснув, могутній наш володар.
Снить, ніби він у Сизерських воротах,
В його руках ніби спис ясеновий.
Та Гвенелон відняв той спис раптово
І на шматки з такою люттю трощить,
Що аж до неба летять уламки з нього.
Карл міцно спить, пробудитись не може.

57

Друге видіння побачив він за цим.
Він у соборі, ув Ажені своїм.
Його злий вепр за правницю вкусив.
І леопард біжить з Арденських гір,
Бачить — на нього напав хижак лихий.
Та вірний хорт із залі, з глибини
На захист Карла з розгону тільки плиг!
Відразу вухо він вепрові відгриз,

Кинувсь тоді з леопардом у бій.
— Великий бій! — кажуть франки докіль.
Та ще не знать, перемога за ким.
Спить міцно Карл, не прокинувся він.

(Переклав І. Качуровський)

Єдина подібність між формою «Ролянда» й «Сіда» це асонанс.

А різниця між ними така: вірш «Ролянда» силабічний, десятискладовий, з постійною цезурою, тиради більш-менш, за рідкими винятками, наближені одна до одної кількістю віршів.

Вірш «Сіда» тонічний, чотиринаголошений, з частим видовженням другого піввірша, ряди асонансів — від трьох віршів до семи сторінок. Крім того, різноскладовість асонансів та відсутність асонансів на у.

Інше переходове явище — середньовічний еспанський романс. Весь романс будується на одному асонансі, яким пов'язані — від початку до кінця твору — всі паристі, рідше непаристі вірші.

Ця форма відродилася в творчості Федеріко Гарсії Льорки:

«Романс чорного смутку» — асонанс на о.
«Невірна дружина» — на і.
«Пресіоса та вітер» — на е.
«Тамара та Амнон» — на а.

Наскрізнний асонанс — суто національне явище еспанської поезії, легко сприйнятне лише для тих, хто до цієї поезії звик. Тому Микола Іванов, перекладаючи романси Льорки, цілком слушно, відповідно до смаку українського читача, міняв асонанс, здебільшого після чотирьох або шістьох віршів. Тільки в «Пісні приреченого» дотримана ця особливість оригіналу:

О, без просвітку самотність!
Навіть уночі відкриті
Невеличкі мої очі

Та великі мого горя
 Не вдивляються у той бік,
 Де човнів-примар тринадцять
 В далечінь пливають поволі;
 А суворі й ясно-чисті,
 Вартові мої невомні,
 Дивляться вони на північ,
 На лунки, з металю, гори.
 Там моє бездушне тіло
 На снігу собі ворожить.

Буруни — бики прибою —
 Нападаються на хлопців,
 Що, купаючись, потраплять
 Між хвилясті їхні роги;
 Молоти ж пісень співають
 На ковадлах ілюзорних
 Про безсоння у людини,
 Про безсоння її долі.

Можна вбачати деяку подібність між будовою еспанського романса й італійської терцини: в обох випадках маємо безконечний ланцюг. Але поезію в терцинах ми зараховуємо до строфічних, натомість романс — лише до переходових, між строфою і астрофізмом, форм. Справа тут у ступені строфічної організації. З романса ми можемо виключити два або чотири вірші, в наслідок чого буде прогалина в змісті, але звуковий ряд зостанеться той самий, не перерваний. Якщо ж ми щось подібне зробимо з терциною, то цим зруйнуємо її строфобудову.

СТИХОМІТІЯ І СТРОФОМІТІЯ

У цьому розділі подаю коротке пояснення двох поетикальних термінів, які мають деяке відношення до строфіки.

У драмі, хоровій і діалогічній поезії спостерігаємо явище розподілу віршів між хорами або між співрозмовниками.

Наприклад, персонаж А говорить перший і — по черзі — всі непаристі вірші, а персонаж Б — другий і всі паристі. Це явище стихомітії.

Коли ж співрозмовники або півхори перекидаються не віршами, а закінченими строфами — перед нами строфомітія.

Прикладом може служити відома в свій час пісня Писаревського «За Немань іду»:

(Хлопець):

За Немань іду,
 Гей! коню мій, коню,
 Заграй підо мною!
 Дівчино, прощай!

(Дівчина):

За Немань ідеш ти, мене покидаєш,
 Чого ж там, мій милий, чого там бажаєш,
 Хіба тобі краща чужа сторона,
 Своєї миліше, рідніше вона?

(і т. д.)

На строфомітії побудована поезія Леконта де Ліля «Антифони», розмова залоблених тіней у баладі Гайнріха Гайне «Жофруа Рюдель і Мелісанда Тріполі», а також деякі народні пісні.

До стихомітії зараховуємо також випадки, коли персонажі обмінюються певними, незмінними для кожного разу, групами віршів. Це може бути розмова автора з самим собою, чергування двох тем і т. п.

А якби вернувся він,
Що йому сказати?
— Мовте: муку дождань
Смерть прийшла урвати...

.....

А якби він запитав,
Чом порожні залі?
— Лямпу згаслу покажіть
І вінки пов'ялі.

Ми навели тут першу й четверту строфу поезії М. Метерлінка в перекладі М. Ореста. Таку ж саму структуру мають всі інші строфи цієї поезії.

Ні стихо-, ані строфомітія не існує в тих випадках, коли співрозмовники вживають щораз інакші групи строф, строфи, групи віршів, вірші, піввірші.

Стихомітія і строфомітія виникли у французьких фарсах пізнього середньовіччя.

ВСТУП ДО СТРОФІКИ ШЕВЧЕНКА

Перший-ліпший еспаномовний літератор, що має силабічне ритмовідчуття, порахувавши склади в «Тріюмфальному марші» Рубена Даріо («Тріюмфальний марш» написаний вільним амфібрахієм), прийде до висновку, що це «нерегулярний» вірш.

Радянський ортодоксальний віршознавець Л. Тимофеев, для якого характерне тонічне ритмовідчуття, рахує наголоси у віршах силабістів і намагається довести, що це тонічні вірші з різною кількістю наголосів.

Потебня, що не мав взагалі жодного ритмовідчуття, рахував у віршах і піввіршах склади від початку до кінця (в силабічній системі склади рахуються від — і до —) і позначав їх цифрами. Арифметичні вправи Потебні досі тяжать як прокляття над українським літературознавством.

(Не зашкодить згадати, що саме на поглядах Потебні базується заперечення радянською наукою стіп у версифікації.)

Саме тому так трудно забирати слово у справі строфіки Шевченка. А треба — з огляду на те місце, яке належить Шевченкові в українській поезії.

Тарас Шевченко, як Гете, Міцкевич, Пушкін, Лермонтов або щойно згадуваний Рубен Даріо, користувався кількома системами версифікації. Всього в Шевченка можна нарахувати до двадцятьох розмірів, що не надто багато, але й не мало. Розміри ці належать до силабічної, тонічної, силабо-тонічної і «музичної» (умовна назва) систем.

У вступі до книги ми подали короткий огляд головних систем. Не маємо тут змоги з'ясувати докладно ритмічну суть кожної системи. Тому залишимо деяким нашим колегам далі рахувати всі склади в «писаних народним розміром» поезіях Шевченка — бо ж відсилати їх до французьких чи еспанських шкільних підручників версифікації не здається над доцільним. Запізно.

Скажемо тільки, що вірш як звукове, що триває в часі,

явище завжди будується на якомусь звуко-часовому принципі, а народність до таких принципів не належить. «Народний розмір» — це такий самий нонсенс з точки зору метрики, як термін «національно-органічний стиль» з точки зору стилістики.

Характерно, що в Шевченка розмір завжди обумовлює собою строфу: певному розмірові відповідає певна строфічна будова.

Найцікавіші і найрізноманітніші силабічні строфи Шевченка.

1. Бароккова строфа

Над усіма строфами Шевченка кількісно домінує одна, що проходить через усю творчість поета — від «Причинної» до «Чи не покинуть нам, небого»:

В таку добу під горою
біля того гаю,
Що чорніє над водою,
щось біле блукає...
.....
Через Лету бездонную
та каламутную
Перепливем, перенесем
і славу святую.

У кожній строфі — однакова кількість складів, однаково розташовані цезури при різній кількості і вільному розташуванні наголосів. Здавалось би, маємо всі дані вважати, що це поезія силабічна.

Але супротивники силабізму роблять один поважний закид. Так радянський дослідник В. Ковалевський каже, що «в жадній мові нема рядків (себто віршів — І. К.) такої довжини з одним-єдиним фіксованим наголосом» і посилається на Кантеміра, який вимагав двох наголосів для російського тринадцятискладового вірша.

Але теоретичні вимоги — це одне, а поетична практика — що інше.

У А. Кантеміра взагалі нема мови про наголоси. А якщо прийняти, що довгими складами він зве наголошені, то в такому разі він сам буде першим, хто порушує власне правило.

Прочитаймо уважно поезію Миколи Зерова «Арістарх»:

В столиці світовій, на торжищі ідей,
В музеях, портиках і в затінку алей
Олександрійських муз нащадки і послідки,
Вони роїлися — поети і піїтки.

(і т. д.)

Припустімо, що Зеров з якоюсь метою — чи то через технічну неможливість вмістити довгий рядок на вузькому аркуші паперу, чи то з наміром особливо підкреслити вагу піввіршів — розбив кожен вірш на окремі вівірші:

В столиці світовій,
На торжищі ідей,
В музеях, портиках
І в затінку алей
Олександрійських муз
Нащадки і послідки,
Вони роїлися —
Поети і піїтки.

Думаю, що навіть необізнаний з тонкощами версифікації читач помітить нерівність непаристих віршових відтинків: одні мають чоловічі закінчення, а інші — дактилічні.

Про що це свідчить?

Поперше, про те, що в ямбі силабізм переважає над тонікою, а подруге, що Зеров, як і російські поети минулого століття, продовжує традиції наших силабістів XVII віку. Для них довгий силабічний вірш мав один тільки визначений і обов'язковий наголос — наприкінці вірша, а перед цезурою не мав. В цьому помітна відміна наших силабічних віршів від західноєвропейських, і в цьому значно вища їх силабічність.

Ось поезія Симеона Полоцького (цитую за книгою Л. Тимофеева «Очерки теории и истории русского стиха», де тексти русифіковано):

Чин купецки без греха едва может быть,
На многи бо я злобы враг обыче лстити;
Изрядное лакомство в купцех обитает,
Иже в многия грехи оных убеждает.
Во первых, всякий купец усердно желает
Малоценно да купит, драго да продает;
Грех же есть велий драгость велия творити...

Якщо розіб'ємо цей улюблений розмір Симеона Полоцького (а це не що інше, як силабічні олександрини) на два піввірші, то постане катрен, що різниться від Шевченкового лише одним складом.

Але, крім цього розміру, були ще й інші. В нашій бароковій поезії «леоніном» звали довгий вірш із внутрішніми римами.

«Леоніни» писав ще Іоан Величковський (помер 1726 року):

Мати блага, риза драга, я(ко?) же нас крыет,
Малодушных, ризонужных, яко руно, грѣет.

(Цитую за книгою Д. Чижевського
«Історія української літератури»)

Той самий розмір, лише без обов'язкових внутрішніх рим мають і наведені Д. Чижевським зразки еротичної лірики:

Зриш пречудно оченками, аж серденько мліє,
Душа горить, серце болить, красная лелія.

І ще:

Хто в секреті любов тихо держати не буде,
Той пропаде за собаку, як дізнають люде.

Багато авторів цитують «леонін» Г. Кониського:

Чиста птица, голубица, таков нрав ім'вет:
Буде м'всто, де нечисто, тамо не почіет.

А ось іще:

Сонце гріє, вітер віє
з поля на долину;
Над водою гне з вербою
червону калину.

Тільки це вже не Г. Кониський, а Тарас Григорович Шевченко — прямий продовжувач української барокової силабіки. Це якраз і є та строфа, яку ми вище назвали бароковою.

Теоретично строфа припускає понад сто варіантів у характері і розташуванні внутрішніх рим.

Подаємо деякі:

1. Там десь милий чорнобривий
по полю гуляє,
А я плачу, літа трачу,
його виглядаю.
2. Чайка скиглить, літаючи,
мов за дітьми плаче;
Сонце гріє, вітер віє
на степу козачім.
3. У всякого своє лихо,
і в мене не тихо;
Хоч не своє — позичене,
а все таки лихо.
4. Вітер в гаї не гуляє,
вночі спочиває;
Прокинеться, тихесенько
в осоки питає...

5. Може, вернеться надія
з тією водою,
З цілющою й живущою
дрібною сльозою.
6. Барвінок цвів і зеленів,
слався, розстилався,
Та недосвіт перед світом
в садочок укрався...
- 7.-9. Давно колись те діялось
у нас на Україні,
Серед села вдова жила
у новій хатині.
- Білолиця, кароока
і станом висока,
У жупані, кругом пані
і спереду й збоку.
- І молода — нівроку їй!
А за молодою,
А надто ще за вдовою,
козаки ордою...

Отже, бароккова строфа — це дистих, що його кожен вірш розбито на три ритмічні відрізки — колони.

Звичайно, Шевченко не ставив собі за мету римувати всі колони — тут діяла стара київська традиція та, можливо, надмір таланту. (По чім я пізнаю справжнього поета — це невимушеність його рим, — каже Шопенгауер.)

Можна прослідкувати, як з роками цезура в перших піввіршах стає менш помітною і взагалі необов'язковою, в той час як у «Причинній» і «Катерині» лишилося тільки по одному піввіршеві, не переділеному цезурою: «Не русалонька блукає» і «Чорнобривого придбала».

Назagal у барокковій строфі Шевченка двічі повторюються однакові чотирискладові колони (зрідка вони зливаються в суцільний піввірш. Розміщення наголосів у них не грає ніякої ролі):

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

.....

Заспіває та й згадає,
що він сиротина,
Пожуриться, посумує,
сидячи під тином.

Маємо такі клявзули колонів: жіноча, чоловіча, жіноча, гіпердактилічна, жіноча, жіноча, дактилічна, жіноча.

Третій п'ятискладовий колон має обов'язкову жіночу риму, яка лишилася Шевченкові в спадщину від наших силабістів. Тільки в двох чи трьох поезіях Шевченко звільняється від цієї традиції і дає риму чоловічу:

Вечеряли у світлиці,
мед-вино пили,
І в кімнаті на кроваті
спочивать лягли.

Спорадичні тривірші, розкидані серед силабічних двовіршів, теж мають свого відповідника в строфіці Шевченка:

Гамалія по Скутарі,
по пеклу гуляє,
Сам хурдигу розбиває,
кайдани ламає.
— Вилітайте, сірі птахи.
на базар до паю!

Що бароккова строфа Шевченка постала саме в наслідок розкладу довгого двовірша, підтверджується також і тим, що в окремих випадках її продовжують писати і друкувати як двовірш:

Не завидуй багатому: багатий не має
Ні приятні, ні любови: він все те наймає.
(«Кобзар», видання «Полтави»)

Також і в післяшевченківській поезії ця строфа часом дається як дистих. Перед нами поезія Василя Кулика, варта того, щоб навести її повністю:

Стоять села: вишневі сади зеленіють,
 Степом-полем, як в золоті, лани наші спіють.
 І здається, на ті села з неба щастя летиться,
 Чого ж думка така чорна коло серця в'ється?
 Подивлюся, Україно, подивлюся, мамо,
 Подивлюся та й заплачу гіркими сльозами.
 І подумаю: вернися, велика Руїно,
 Нехай ще раз попробує щастя Україна!
 Нехай ще раз своє слово вимовлять гармати,
 Може, нового Богдана породила мати.
 Не хотів би, мамо, крови, пожежі, недолі,
 Якби не так тяжко бачить братів у неволі.

Шевченковим епігонам здавалося, що тільки вони щось напишуть цією строфою, як уже дорівнюють Тарасові. Так постало розливне море української графоманії. Пізніше, в добу нових повівів у мистецтві, поетам почало здаватись, що ця строфа неминуче робить твір графоманським... З поетів сучасної української еміграції до неї наважилися звертатись тільки двоє: О. Веретенченко та І. Качуровський.

Вітер віє понад лугом, широким лиманом,
 Ой там ідуть козаченьки за Сірком Іваном.
 Посивіли у походах, як орли — крилаті.
 Дужі коні у наряді, корогви хрещаті.

(О. Веретенченко, «Чорна Долина»)

Ніби стаючи на змагання з Шевченком, один з найздібніших поетів радянської України Іван Драч пробує відновити бароккову строфу в поемі «Ніж у сонці»:

І заграла-затужила, розпрямила крила,
 Зразу хрипко, потім скрипка сльози проросила...

Але силабічне ритмовідчуття українськими поетами безповоротно втрачене: силабік у Драча перетворюється на звичайний хорей.

Російський поет (єврей з України) Едуард Багрицький використав Шевченкову бароккову строфу для своєї поеми «Дума про Опанаса». Але в нього строфа майже загубила ознаки силабізму і перетворилася на катрен:

Опанасе, наша доля
 Машет саблей ныне, —
 Зашумело Гуляй-Поле
 По всей Украине.

Таким чином російська метрика зробила коло і повернулася до тієї ритмобудови, яку застосовував іще В. Тредьяковський.

Бароккова строфа Шевченка, як ми вже зазначили, являє наслідок поділу тринадцятискладового вірша. Це вже не дистих, але ще не катрен. Тому найкращою нам здається трансфігурація, яку застосував проф. В. Державин у своїй «Антології» і якої ми тут послідовно дотримувались.

За почином західньоукраїнських учених бароккову строфу Шевченка звуть у нас «коломицькою». Сам Шевченко — пророк, а вірші його — коломицька. Як можна пов'язувати пророка з коломицькою, в моїй голові це не вкладається. Не розумію також, чому те, що було «леоніном» у Г. Кониського, стало «коломицькою» в Шевченка...

Тим часом росіяни, як, наприклад, Тимофеев, що довгий час очолював офіційне віршознавство, називають вірш цієї строфи «хореем».

Справді, цей вірш кількістю складів збігається з семи-стопним хореем, а його ритмічні варіації також часто мають хорейний характер.

Таку ж саму кількість складів має і відома російська пісенька «Во саду ли, в огороде» і один з розмірів старовинної поезії, званий васантатілака.

Бароккова строфа має таку саму випадкову спільність із хореем, як і з коломицькою. В дійсності ні хорей не є коломицькою, ні коломицька — хореем, а бароккова строфа не є ні тим, ні другим.

Це вірші трьох різних систем:

Вірш коломицьки — тактовик (музична система).

Вірш бароккової строфи — тринадцятискладовик (силабічна система).

Семистопний хорей — силабо-тонічна система.

Японська танка і елегійний дистих, як це помітив Г. Шенгелі, теж мають однакову кількість складів. Але нікому, навіть Потебні, не прийшло до голови запевняти, ніби це те саме.

Вищецитований В. Ковалевський заперечує коломиїкову теорію, але він заперечує також і силабічну, висуваючи натомість свою власну. Спір Ковалевського з коломиїчанами нас тут не цікавить. Натомість дуже цікавлять його аргументи, виставлені проти силабічної теорії.

Перший аргумент, ніби довгий силабічний вірш мусить мати два фіксовані наголоси, ми навели вище й розбили. Лишається другий. За Ковалевським, цезура в силабічному вірші може бути тільки посередині, а при непаристому числі складів зміщається вправо, але не більше, як на один склад.

В дійсності кількість силабічних віршів, поділених цезурою на нерівні частини, безмежна. В еспаномовній поезії існують, наприклад, дванадцятискладові (за еспанським рахунком) вірші, де перший піввірш має вісім, а другий чотири склади, перший — сім, другий — п'ять або навпаки. Існує також строфа, якщо не тотожна нашій барокковій, то дуже близька до неї:

Tu eres el alma del bosque || y el sueño del lago.
Dan a tu lírica danza su ímpulso las aves,
Libre amazona que finges pélea y estrago,
Con asechanzas felines y saltos ingraves.

(Діес-Канедо, цитую за книгою
«Архітектура вірша» Перес-і-Куріса)

Як бачимо, В. Ковалевський використовує необізнаність сучасного читача на Україні з питанням метрики (чейже яких двадцять п'ять років українська метрика була під заборону) і продовжує ту лінію, яку започаткував у російському літературознавстві Андрей Бєлий: до задалегідь даних висновків підтасовувати належне пояснення. В на-

шнім випадку В. Ковалевському було потрібно пов'язати метрику Шевченка з якимсь висловом Чернишевського.

Правда, В. Ковалевський посилається ще на «індоевропейську стопу» і подає приклад — еспанські романси. Але ж еспанські романси, як відомо кожній культурній людині, силабічні. Якщо ж ми звернемося до найстарших арійських текстів, то довідаємося що віршові вставки «Зенд-Авести» (за Коршем) — силабічні, а строфи «Рігведи», за термінологією російських учених Іванова і Топорова — метро-силабічні, себто квантитативно-силабічні. При застосуванні цих віршів на українському ґрунті квантитативність відпадає, лишається чиста силабіка. Це й треба було довести.

2. На другому місці можна поставити ряд строф, обумовлених десятискладовим віршем з цезурою. Це переважно не окремі твори, а невеличкі вставки, розташовані серед віршів іншого розміру. Ці вставки майже завжди нерівнострофічні, кількість віршів у строфах коливається від двох до дев'яти:

Праведная душе! Прийми мою мову,
Немудру та щирю, — прийми, привітай!
Не кинь сиротою, як кинув діброви,
Прилини до мене хоч на одно слово,
Та про Україну мені заспівай!

Перший піввірш має константу (фіксований наголос) на п'ятому складі і жіноче закінчення. Розмір цілковито збігається з таким самим розміром західної силабічної поезії; читач, що володіє еспанською мовою, знайде його в творах латино-американських авторів: Рубена Даріо, Хуани де Ібарбуру, Фернандеса Морено та ін.

На прикладі цього розміру ще раз з жалем констатуємо, як занепадає силабічне ритмовідчуття серед українських поетів. Коли М. Рильський хотів імітувати Шевченків декасилабік, він витримав у задуманому розмірі один вірш, а далі збився на шестистопний хорей.

Звертаємо увагу на те, що десятискладовий вірш дуже легко переходить у тринадцятискладовий і навпаки:

1. Поїдеш далеко,
Побачиш багато;
Задивишся, зажуришся, —
Згадай мене, брате!
2. На улиці невесело,
В хаті батько лає,
А до вдови на досвітки
Мати не пускає.
Що ж мені робити?
Де ж мені подітись?
Чи то з іншим полюбитись,
Чи то утопитись?

3. Ямбізований октасилабік

В. Ковалевський намагається пов'язати Шевченків октасилабік з пушкінським чотиристопним ямбом, запевняючи, нібито Пушкін завжди починає твір повноударним чотиристопним ямбом, а Шевченко, буцімто, також — і подає відповідно підібрані приклади.

А ось що говорять факти. Розкриймо «Кобзар» і побачимо:

Росли укупочці, росли...
Моя ти любо, мій ти друже...
І Архімед, і Галілей...
Поставлю хату і кімнату...
Не нарікаю я на Бога...
В непробудимому Китаї...
Минули літа молодії...

Лише в другім випадку маємо повноударну схему і то, якщо припустити повносіильну акцентуацію займенників.

(Вивести Шевченка з Пушкіна — це, правдоподібно, і було те завдання, задля якого В. Ковалевський, жонглюючи термінами і маніпулюючи цитатами, писав свою книгу.)

Мені здається, що молодий Шевченко ще не виробив був собі силабо-тонічного ритмовідчуття. Чотиристопний ямб —

розмір, що панував тоді в російській поезії — він сприймав як силабічний вірш з вісьмох складів.

Звідси і:

З осоки коси, бо дівчата...
Встануть сердеги працювать...
Вимети хату! Внеси дрова!..

Поступово силабічні відхилення зникають, і викристалізовується чотиристопний ямб.

Але не треба перебільшувати вплив російського оточення на формування цього розміру.

Еспанський дослідник Едвардо Бенот подає приписи стародавньої нормативної поетики для розміщення наголосів у довгому силабічному вірші. З наведених вісьмох варіацій лише дві не вкладаються в ямбічну схему.

У «Божественній Комедії» ямбічні варіації переважають над усіма іншими (на думку деяких учених, п'ятистопний ямб елісаветинської доби в Англії постає під впливом італійських силабічних віршів) — але, чи можна запевняти, ніби Данте писав під впливом Пушкіна й Чернишевського?

Силабічний вірш з наголосом на восьмому складі відомий ще з ірландських саг. Але в літературі XIX–XX віків це розмір досить рідкий.

У російській літературі цим розміром написана лише одна невеличка поезія, але ця поезія належить до перлин світової лірики. Це «Silentium» Тютчева.

Цим же розміром написані «О юність, божественний скарбе» Рубена Даріо і «Молитва про пустиню» Юліана Тувіма. У Рубена Даріо є ціла строфа, де кожен вірш вкладається в ямбічну схему.

Писані цим розміром поезії Шевченка нерівнострофічні і мають дуже слабо окреслені межі між окремими строфами. В такій поезії, як «Поставлю хату і кімнату», взагалі витворюється астрофізм.

Але маємо один виняток: чітко строфічна поезія з трьох пов'язаних наскрізною римою п'ятивіршових строф:

Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатарі з плугами йдуть,
Співають ідучи дівчата,
А матері вечерять ждуть.

Сім'я вечеря коло хати;
Вечірня зіронька встає;
Дочка вечерю подає,
А мати хоче научати,
Так соловейко не дає.

Поклала мати коло хати
Маленьких діточок своїх,
Сама заснула коло їх.
Затихло все... Тільки дівчата
Та соловейко не затих.

4. Октасилабик з постійною цезурою

Це якраз той розмір, що завдав найбільше клопоту нашим теоретикам. Ще б пак: ритм ніби є, а кількість складів у віршах неоднакова!

Цим розміром написано небагато поезій (переважно це уривки), але вони яскраво виділяються серед інших своїм незвичним ритмом.

Все це двовірші, здається, лише з одним тривіршовим вкрапленням.

І чудно, й нудно, як поміркую,
Що часто котяться голови буї
За тее диво... Мов пси, гризуться
Брати з братами, й не схаменуться...
А тее диво, всіми кохане:
У шинку покритка, а люди — п'яні!...

Цим самим розміром написана одна з кращих поезій Амадо Нерво:

Вже стільки років прагну пустині,
Вже стільки років жити несила.
З гіркого смутку слабую нині,
І твоя книга в тім завинила.
(Переклав І. Качуровський)

Що ж до блукаючого складу в цезурі, то його відмічає як норму Перес-і-Куріс у найповнішій еспаномовній монографії про вірш («Архітектура вірша»). Він наводить і приклад:

Gloria a los músculos y a los tendones!

5. Найцікавішою нам здається строфіка дрібних ліричних поезій Шевченка.

Гетерометричний катрен:

Ой, люлі, люлі, моя дитино,
Вдень і вночі...
Підеш, мій сину, по Україні,
Нас кленучи.

Ще гетерометричний катрен іншого розміру:

Утоптала стежечку
Через яр,
Через гору, серденько,
На базар.

П'ятивіршова гетерометрична строфа:

Понад полем іде,
Не покоси кладе,
Не покоси кладе — гори:
Стогне земля, стогне море,
Стогне та гуде.

Шестивіршова гетерометрична строфа:

Породила мене мати
У високих у палатах,
Шовком повила;
У золоті, в оксамиті,
Мов та квіточка укрита,
Росла я, росла.

Семивіршова гетерометрична строфа:

У перетику ходила
По горіхи.
Мірошника полюбила
Для потіхи.
Мельник меле, шеретує,
Обернеться, поцілує
Для потіхи.

Крім силабічних строф, є в Шевченка, правда, в невеликій кількості, строфи тонічні.

Для більшої наглядності одну з тонічних поезій Шевченка наводжу повністю:

Якби мені, мамо, намисто,
То пішла б я завтра на місто.
А на місті, мамо, на місті
Там музики грають троїсті.
А дівчата з парубками
Лицяються... Мамо, мамо!
Безталанна я.

Ой, піду я Богу помолюся,
Та піду я у найми наймуся,
Та куплю я, мамо, черевики,
Та найму я троїсті музики,
Нехай люди не здивують,
Як я, мамо, потанцюю...
Доленько моя!

Не дай мені вік дівувати,
Коси мої плести-заплітати,
Бровенята дома зносити,
В самотині віку дожити!
А поки я заробляю,
Чорні брови полиняють...
Безталанна я!

Розмір поезії фолкльорного походження. В перших чотирьох віршах кожної строфи треба рахувати не склади і не стопи, а наголоси. Їх по три в кожному вірші:

Не дай мені | вік | дівувати,
Коси мої | плести | -заплітати ...

До силабо-тонічних розмірів Шевченка належить — якщо його розглядати окремо — чотиристопний ямб, що виростає з восьмикладового вірша.

На поезіях, що їх зараховуємо до «музичної» системи, зупинялись тут не будемо.

Звичайно, це не справжнє дослідження Шевченкової строфіки, а лише шкід до нього. Справжнє дослідження було б можливим лише на базі строго-наукового видання «Кобзаря», яке сьогодні не може бути реалізоване ні тут — через неможливість доступу до автентичних рукописів поета, ні «там» — через відомі тенденції.

СТРОФІКА В РАДЯНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Можливо, це зовсім не логічно, але я сподіваюся, що моя праця рано чи пізно потрапить до українського читача на Україні. На відміну від еміграції, де в ділянці поезики майже порожнє поле, на Україні існують і доходять до багатотисячних мас (студенти, журналісти, письменники, професура, учительство) специфічні, «особого порядку» праці, головне підручники, з поезики.

Після розгрому т. зв. формалістів, які були, є й лишаться вищою точкою в світовому літературознавстві, підрадянська поезика скотилася в прірву.

Як школяр Митя, що легко розв'язував задачі, де фігурували коні, корови, овечки і т. п., і не міг зрозуміти абстрактного числа: «Як це — два та два? Два коня чи два яблука?» — так і ті, в чиїх руках на протязі десятиліть перебувало керівництво культурним процесом в Радянському Союзі і чия освіта здебільшого нікому не відома, були не в стані піднятися до абстрактного мислення: вони розуміли формальні явища невідривно від змісту. Таким чином метрика, фоніка і строфіка зводяться до жанристики — «буржуазної» науки, що вивчає форму і зміст в їх конкретнім взаємненні.

Отже відпадає можливість формального аналізу твору і тим самим можливість об'єктивного пізнання його художньої вартости. Лишається чисто суб'єктивне говорення, яке не має нічого спільного з математикою слова.

В ділянці строфіки найбільшим суб'єктивізмом відзначаються праці Л. Тімофеева, який розглядає строфу як інтонаційний період, ігноруючи те, що інтонаційний період може закінчитись як посеред строфи, так і посеред окремого вірша:

Розгляньмо поезію Лесі Українки «Ритми»:

Хотіла б я уплисти за водою,
Немов Офелія уквітчана, безумна,

За мною вслід плили б мої пісні,
Хвилюючи, як та вода лагідна,
Все далі, далі...

І вода помалу
Мене б у легкі хвилі загортала,
Немов дитину в тонкий сповиток,
І колихала б, наче люба мрія,
Так тихо, тихо...

Я ж, така безвладна,
Дала б себе нести і загортати,
Пливучи з тихим, ледве чутним співом,
Спускаючись в блакитну ясну воду
Все глибше, глибше...

Потім би на хвилі
Зостався тільки одгук невиразний...

(і т. д.)

Подібну ж будову має поезія Івана Франка «Як голова болить».

В обох цих поезіях бачимо чіткий поділ на інтонаційні періоди (наскільки ми розуміємо цей термін), які не мають нічого спільного з поділом на строфи: поезії взагалі астрофічні.

Приклади розбіжності між закінченням строфи та інтонаційного періоду ми наводили в іншому розділі.

Досить пікантно виглядає й те, що Тімофеев відмовляється дати визначення свого улюбленого терміну — інтонації. Себто пояснює, що таке X (строфа), при допомозі Y (інтонація).

Визначення строфи у вузівському підручнику Абрамовіча далеко не повне: за основну ознаку строфи взято певне розташування рим, хоч у дійсності ця ознака нічим не краща від інших. Але все таки далі Абрамовіч згадує, що в білому вірші строфа визначається розташуванням однакових клявзул і що в більшості випадків строфа являє синтаксичну цілість.

Щодо паралельного підручника Щепілової, то там дефініція строфи має чисто анекдотичний характер. Авторка уявляє строфи у вигляді «о с о б ы х (підкреслення 'мос —

І. К.) одностипных частей, на которые делится стихотворная речь».

Це нагадує студентську пародію на підручник хемії: «Если взять некоторое количество известных элементов в определенном соотношении, то при специальных условиях произойдет особая реакция». (Зрештою, підручник Абрамовіча теж написаний в основному за зразком цієї пародії.)

Наскільки катастрофальні наслідки дав похід проти формалістів — похід проти фактичного знання літератури — свідчить нездатність сучасних радянських учених до аналізу найпростіших мистецьких явищ.

Семен Шаховський у книзі «Майстерність Івана Франка» ламає голову на строфою

Я не романтик. Міфологічний дим
Давно розвіявсь із голови мені;
Мене не тішать, ані страшать
Привиди давньої віри мглисті, —

шукаючи в ній інтонаційних віршів. Автор не має жодної уяви про те, що це одна з найславетніших у світовій поезії строф — алкеєва, ані про те, що сумнівної вартості теорію інтонаційного вірша вигадали буржуазні вчені «гнилого Заходу».

Звичайнісінькому випадкові гетерометричної силабічної строфи в Шевченка

Неначе злодій, поза валами
В неділю крадуся я в поле —

М. Рильський, а за ним і Марієта Шагінян не можуть знайти пояснення.

Згадана М. Шагінян (хоч це вже безпосередньо не належить до строфіки) відмовляється зарахувати Т. Шевченка до силабістів «не тільки потому, что силлабический размер требует строгого выдерживания равного количества слогов в строке, а Шевченко почти нигде никогда не выдерживает их, но и потому, что ни русской, ни украинской

речи, во всем разнообразии принятых в ней ударений, силлабический стих, как это доказал еще Ломоносов, совершенно не свойствен. Он делал нашу поэзию грубой, деревянной, между тем мягче, нежнее, гибче шевченковского стиха трудно себе и представить».

Крім другої половини останнього речення, тут усе суцільна нісенітниця.

1. Для багатьох силабічних розмірів якраз характерна різна кількість складів у віршах.

2. У своїх силабічних поезіях (а в нього є й інші) Шевченко строго дотримує ту кількість складів, яку вимагає розмір. У тих розмірах, де кількість складів коливається, вона коливається так само, як у західноєвропейських силабістів.

3. Силабічна система не має нічого спільного з різноманітністю наголосів (ні з їх сталістю, ні з місцем у слові). Можливість її застосування тим більша, чим менша різниця у силі вимови складів наголошених і ненаголошених.

4. Чи ж може бути більша м'якість, ніжність і гнучкість, як у віршах Петрарки, Верлена, Рубена Даріо або Юліяна Тувіма? А всі вони — силабісти. Чому ж Шевченко має бути винятком? Хіба тому, що авторці, шляхом посилання на безнадійно застарілі праці Ломоносова, захотілося підігнати український вірш під російські норми? Але тут уже можна вбачати і політичну тенденцію...

Та ми відхилилися від теми.

Вернімося до вузівських підручників.

Щепілова — на чотирьох сторінках — викладає відомості про такі строфи: двовірш, чотиривірш, октава (при чому згадано, що її вживали такі клясики французької поезії, як Дешан і Франсуа Війон), десятивіршова строфа (та, що в нас її звать децимою Котляревського), онегінська строфа, терцина, тріолет і сонет.

Абрамовіч, чий підручник затверджено міністерством освіти, обмежується такими строфами: чотиривірш, октава, терцина, сонет і онегінська строфа. Все це він убгав у три з походом сторінки.

Приклади обидва автори беруть з Пушкіна, а для різноманітності — з Лермонтова і Некрасова.

Оце і все те знання про строфи, що його винесе молодий радянський інтелігент з вищого учбового закладу.

Вищесказане стосується радянського літературознавства від середини тридцятих до кінця п'ятдесятих років, коли все йшло від поганого до гіршого і коли пересичений партійною «болтологією» підручник Тимофеева виходив з ужитку тільки тому, що давав забагато фактичного матеріалу.

Останнім часом справа ніби змінилася на краще. Вийшли деякі справжні наукові праці з теорії літератури, серед них нас особливо цікавлять дві: Б. Томашевський, «Стих и язык» і Г. Шенгелі, «Техника стиха».

Погляди покійного Б. Томашевського на строфу і строфіку різко відмінні від наших власних, полеміка з цими поглядами розкидана на багатьох сторінках нашої праці, і вертатись до неї ми тут не будемо. Фактичний матеріал, зібраний Томашевським, почасти прислужився для постановня розділу про строфи з жанровою тенденцією.

Щодо книги Шенгелі, то хоч думки автора не завжди збігаються з нашими, ми можемо тільки рекомендувати її читачеві. Книга вільна від будь-якої советчини, автор не боявся брати приклади з «опальних» і «крамольних» поетів, а навіть, будиши глибоко релігійною людиною, відважився на такий приклад:

Епохе зваться моей —
Безбожной эпохой бед!

Але Георгія Шенгелі питання строфіки назагал найменше цікавили. В одному з попередніх видань своєї праці він скоротив був строфіку до двох сторінок. У виданні 1960 року строфіка займає 41 сторінку, на цих сторінках подано масу сконденсованого матеріалу. Якби автор поширив був цей розділ бодай удвічі, моя праця, правдоподібно, стала б взагалі непотрібною.

Проте є деякі симптоми, які не дозволяють вірити в сталість і далекосяжність цих змін на краще. Обидва видання

— посмертні. Чому не могли вони вийти за життя авторів? У книзі Шенгелі ми даремно б шукали цитат з Гумільова. Одночасно з цими книжками вийшла монографія А. В. Западова «Мастерство Державина», де автор для надання більшої поваги Г. Державіну посилається на те, що його десь колись зачитував такий авторитет у справах літератури, як партійний вельможа Кіров...

1963 року вийшло друге, перероблене видання книги Л. І. Тимофеева «Основы теории литературы». Відомості із строфіки дані в цій книзі на шістьох сторінках. Треба віддати належне: автор, порівнюючи з своїми попередніми працями, значно наблизився до нашого розуміння строфи. Він називає такі строфотворчі чинники: рима, інтонація і — для білих віршів — клявзула, а також зазначає, що строфа з в и ч а й н о (підкреслення моє — І. К.) повторюється в поезії. Звичайно — отже, не обов'язково.

Серед перерахованих Тимофеевим строф фігурує і восьмивіршова строфа французьких ліриків XIV-XV віків (себто Дешана та Війона), та сама строфа, яку Щепілова плутає з королівською октавою. Думаю, що Тимофеев згадав цю строфу навмисне: показати Щепіловій, як їй далеко до знання поезики.

Але і в книжці Тимофеева строфіка не складає навіть окремого розділу...

Ряд праць з поезики вийшов також і на Україні. Розгляньмо їх по черзі.

Г. М. Сивокінь, «Давні українські поезики», видання Харківського університету, 1960. Скромно видана, але солідно й докладно опрацьована монографія. Питань строфіки вона майже не торкається.

Володимир Ковалевський, «Ритмічні засоби українського вірша», Київ, 1960. Як було вже сказано, автор іде дорогою Андрея Белого, себто підганяє факти під наперед зроблені висновки, читати книжку — нестерпно... На щастя, Ковалевський покищо залишає в спокої проблеми строфіки.

Підручник Галини Сидоренко «Основы литературоведства», видання Київського університету, 1962, написаний на

такому низькому рівні, що фактично є профанацією поетики як науки. В часи пролеткульту він би надавався для підвищення кваліфікації робселькорів округових газет абощо. Не хочемо вірити, щоб студенти університету столиці України були на поземі цього підручника, а не стояли вище від нього. За базу Г. Сидоренко бере вже відомі нам еляборати Абрамовіча та Щепілової. Про наукову вартість цієї книжки може свідчити такий пасус:

«Україна — лине — турбіни — рима неточна, бо повторюється лише приголосний звук Н, а голосні змінюються... Такий тип неточної рими має назву дисонанс... або консонанс...»

І невже серед професури Київського університету нема нікого, хто міг би цю нісенітницю спростувати й виправити?

Галина Сидоренко — це те, що зветься «Гапка на трибуні», лише замість трибуни в неї (о, боги!) професорська катедра...

У протилежність до пропагандивної халтури Г. Сидоренко, книга П. К. Волинського «Основи теорії літератури» (Київ, 1962) відзначається справжньою науковістю і солідністю викладу та має навіть деякі дискусійні твердження, які можуть спонукати фахівців до обміну живих думок.

Але в розділі про строфи автор не завдав собі труда самостійно продумати питання і повторив ходячі істини: «...неодмінною ознакою поділу вірша (поезії — І. К.) на строфи є те, що рядки з таким порядком рим і римування повторюються...»

Одним словом — усе те, що доводиться спростовувати й відкидати при науковій розробці питань строфіки.

СТАЛІ СТРОФІЧНІ СПОЛУКИ

Існує ряд принципів, на підставі яких дві або кілька строф утворюють строфічні сполуки.

1. Магістральні форми.

Низка строф, об'єднаних строфою-магістралом, що складається з певних віршів (або піввіршів) згаданих строф. Сюди належать глоса, подвійне рондо, складна (тридцятидев'ятивіршова) секстига, вінок сонетів. Про кожну з цих форм ми говорили вже раніш і не маємо потреби повторюватись.

2. Дзеркальні форми.

Строфа вимагає після себе не тотожну строфу, а «дзеркальну», де, згідно з правилом альтернанса, чоловічі рими заступлено жіночими, а жіночі чоловічими. Пояснюю прикладом. Якщо писана олександринами поезія має в першій парі віршів жіночу риму, то в наступній парі повинна йти чоловіча:

Братерство давніх днів! Розкішне, любе гроно!
Озвися ти хоч раз до вигнанця Насона,
Старого, кволого, забутого всіма
В краю, де цілий рік негода та зима...

(М. Зеров)

І навпаки:

Високий рівний степ. Зелений ряд могил
І мрійна далечинь, що млою синіх крил
Чарує і зове до еллінських колоній.
Ген-ген на обрії силвети темних коней...

(М. Зеров)

За октавою abababcc іде bababadd.

За охопним катреном abba іде baab. І. т. д.

3. Рефренні форми.

Це пісенні куплети, а також побудовані на повторях строфи романської лірики і деякі східні строфи.

Повтори бувають:

початкові (анафористичні),
кінцеві (епіфористичні),
кільцеві (анадиплозійні),
стикові (епанастрофічні),
спіральні.

Приклад анафористичного рефрена:

Тече вода з-під явора
яром на долину,
Пишається над водою
червона калина;
Пишається калинонька,
явір молодіє,
А кругом їх верболози
й лози зеленіють.

Тече вода із-за гаю
та попід горою,
Хлюпочуться качаточка
поміж осокою.
А качечка впливає
з качуром за ними,
Ловить ряску, розмовляє
з дітками своїми.

Тече вода край города,
вода ставом стала;
Прийшло дівча воду брати,
брало, заспівало.
Вийшли з хати батько й мати
в садок погуляти,
Порадитись, кого б то їм
своїм зятем звати?

(Т. Шевченко)

4. Сполучення двох, рідше трьох строф на базі залежності змісту.

До цієї групи належать еподична тріодь античної трагедії, ода й антода комедії, тенцона трубадурів (поет ставить запит або кидає репліку, другий відповідає такою самою строфою на ті самі рими), антифони церковного співу, спаровані алтайські катрени, про які згадує Веселовський, і спаровані строфи Драммапади.

Російський орієнталіст Топоров переклав Драммападу прозою. На мое прохання покійний проф. Стефан Стасяк, незадовго до своєї трагічної смерті, надіслав мені віршований переклад розділу спарованих строф Драммапади.

13. Jak dom, co nie jest szczelnie kryty, zaciekać zwykł w miesiące
[dżdżyste,
tak i złość do ciebie przystęp bierze, jeżeli serce masz nieczyste.

14. Jak dom, jeżeli szczelnie kryty, w miesiące nie zacieka dżdżyste,
tak złość do ciebie nie przystąpi, jeżeli serce twoje czyste.

(Переклад А. Гавронського)

19. Choć głosić Pismo często jest gotowy,
jeśli inaczej człowiek głupi działa,
jak pastuch, który cudze liczy krowy,
nie ma w zasługach szamana udziału.

20. Choć mało Pisma czyta człek cnotliwy,
na ścieżce prawdy czuje się, szczęśliwy;
choć i nienawiść precz od niego żenie
myśl wyzwolona i czyste sumienie;
ni z tym, ni z tamtym niezwiązany światem,
z życia szamana bierze swą zapłatę.

(Переклад С. Стасяка)

Іноді в контрапозиції до строфи виступає не інша строфа, а окремий вірш, який в данім випадку виконує функцію строфи. За приклад може служити поезія Ліни Костенко «Я додому пишу нечасто».

Не знаючи, що та чи інша строфа входить як складова частина до певної строфічної сполуки, ми приймемо її за окрему закінчену строфу, бо вона має всі її ознаки. Так, будь-який сонет з вінка має бути незалежним і суверенним сонетом. Тільки розглянувши цілий твір, ми можемо остаточно сказати, чи маємо справу з самостійними строфами, чи тільки з частками нерозривної цілості. Між цими двома полюсами (окрема строфа і нерозривна цілість) існує ряд переходових явищ, як вищезгадані «дзеркальні» строфи з їх неміцним пов'язанням.

Розділ про сталі строфічні сполуки дає нам ще одну нагоду переконатися, що споріднені мистецькі явища виникають у відмінні епохи, у віддалених один від одного народів, при неподібних соціальних умовах і на різних щаблях цивілізації.

СТРОФОТВОРЧІСТЬ

Хоч вартість поета не визначається самим багатством його строфіки (бож, наприклад, найбагатша серед російських поетів строфіка у Сумарокова, який має тепер лише деяке значення для історика літератури), але в сукупності з багатством ритмів, розмірів, рим, образів, лексики і т. д. строфічне багатство дає те, що називається мистецькістю твору.

Одноманітність строфічних засобів сучасної поезії стає просто таки вбивчою: три-чотири різновиди катрена, неодмінний сонет, та іноді дво-, п'яти- або шестивіршова строфа — і це все. В окремих авторів до 90% поезій написано катренами.

І все це на тлі пануючої астрофічної поезії.

А поза тим — скільки можливостей індивідуальної творчості розкриває строфіка для поета!

Чим більше віршів у строфі, тим менше шансів повторити колись і кимсь вживаний порядок рим і розмірів. Переступивши десять віршів, поет вступає в безмежне поле, де практично кожна строфа нова й оригінальна, якщо тільки автор свідомо не повторює котроїсь з існуючих строф.

Гой, козачейку, пане ж мій,
 Далек же маєш домик свій?
 — При березі, при Дунаю,
 Там я свою хижку маю:
 Ліс зелений,
 Оздоблений,
 Красним цвітом,
 Густим листом,
 То дім мій,
 То покій.
 Кулина!

Гой, козачейку, пане ж мій,
 На чім же буде поїзд мій?

— Посаджу тя за бедрами,
Прив'яжу тя тороками.
Бог над нами,
Кінь під нами,
Ти зо мною,
Я з тобою —
Побіжим,
Поспішим.
Кулина!

(«Пісня козака Плахти» невідомого автора XVII в.)

Тут на протязі одинадцятьох віршів чотири рази міняється розмір.

У рамках тонічної системи, яка серед усіх систем найбідніша розмірами, оригінальну строфу можна створити лише при накопиченні досить значної кількості віршів, а також неметричних строфотворчих засобів, як повтори, рими піввіршів і т. п.

Кількість розмірів силабічної системи набагато вища, тому порівнюючи невелика група віршів різної довжини може витворити ніколи не вживані строфічні комбінації.

Силабо-тонічна система припускає понад сто розмірів (деякі з них лише можливі теоретично, але на практиці не вживаються). Отже, комбінації цих розмірів можуть дати цілком нові строфи при зовсім невеликій кількості віршів.

Двовіршові і тривіршові строфи самі по собі настільки прості, що ми не відчуваємо їхньої оригінальності, навіть коли вона є.

Думаю, що масовий читач не помітить оригінальності і катрена, і тільки фаховий літературознавець зауважить, що, скажімо, С. Гординський, перекладаючи еподи Горація, дав чотиривірш із своєрідною сполукою розмірів:

Корабле, знов несе тебе в моря безкраї
Прибій! Що чиниш? Завертай у порт,
Скоріш! Не бачиш ти: не має
Уже гребців твій борт?

Тут перший вірш — шестистопний ямб, другий — п'ятистопний, третій — чотиристопний, четвертий — тристопний.

Але вже шести віршів вистачає, щоб читач звернув увагу на свіжість і новість строфічної будови:

Так сумно, Боже! Красною дугою
Ти розливаєш блиски на просторі
І в синіх водах тьмариш підо мною
Вогнисті зорі.
Хай неба й моря погасання гоже, —
Так сумно, Боже!

(Ю. Словацький, переклад Яра Славутича)

Набагато гостріше і виразніше відчувається оригінальність різнометричних строф, де поєднані вірші не одного певного метра, а двох або трьох.

Подаю кілька прикладів.

Гори, снігами сповиті,
Гори, морозом побиті,
Вбрала ти, весно, в зелені пишні шати,
Як мати . . .

(В. Щурат)

Перший і другий вірші — тристопний дактиль, третій — п'ятистопний дактиль, четвертий — одностопний амфібрахий.

Як по праці суворій колись
З серцем стишеним, мокрим від сліз
Засну назавше,
Я долину зустріти в тім сні,
Всіх, що добрі творили пісні,
Їх книги взявши.

(Анна де Нуай, переклад С. Гординського)

Вірші перший, другий, четвертий, п'ятий — анапест, третій і шостий — ямб.

Мокро і темно, немов в домовині,
 Випало кайло із рук,
 Дихати важко, ломота у спині,
 В голову болісний стук:
 Чому став?
 Не дримай!
 Бери кайло —
 Довбай!

(С. Черкасенко)

За цим принципом будувалися строфи античної поезії.
 В цьому ж напрямкові строфотворчості виникає над-
 звичайно рідка в світовій поезії строфа різносистемна:

У дніпрових плавнях вночі
 Закричали тужно сичі,
 І степенулись крила птиць,
 Від мушкетів і рушниць,
 Блиснули татарські мечі.

На осінній мокрій траві
 Впали козаки неживі,
 Тільки в заграві «фігур»
 Кидався безумний тур,
 Наче привид, весь у крові.

(О. Веретенченко, «Чорна Долина»)

Тут, на протязі всього розділу, тоніко-інтервальний вірш
 («дольник») сполучено з регулярним хореем.

Ще приклад:

Na wiosnę wśród braci słowików i róż
 Idylla wstaje...
 Powojem ukwieca zielone łąki wzgórz,
 Konwalią gaje.

.....

W poranku z skowronkiem jednoczy się w chór,
 Śpiewając „ave“.
 I zbiera o wschodzie z obrąbków tych chmur
 Blaski jaskrawe.

(М. Конопніцька)

Вірші непаристі — силабо-тонічні (чотиристопний ам-
 фібрахій), паристі — силабічні.

Другий шлях строфотворчості — це збагачення строфи
 різноманітними фонічними засобами, надання цим засобам
 строфотворчої чинності.

Але треба мати на увазі, що не завжди ці засоби дають
 збагачення строфіки. Рими нерівноскладові і різнонаголо-
 шені, асонанси і консонанси, якщо їх вводити поруч із ри-
 мою, як рівнорядні їй чинники, не тільки не збагачують
 строфіки, а, навпаки, збіднюють її, бо вносять фонічний
 хаос і повертають нас до ембріональної рими, до поезії, яка
 вже існувала тисячу років тому і з якої викристалізувалася
 наша точна рима.

Що ж до асонанса, то він завжди існував у еспанській
 поезії, тому замість новаторства, можемо говорити лише
 про рецепцію.

Консонанси мали свого часу деякий успіх — саме зав-
 дяки своїй екстравагантності:

Мов пущене ядро з гармати,
 Земля круг сонця творить цикль.
 Тюпцем круг неї лисий місяць —
 Беззубо дивиться в моноколь.

(П. Тичина)

Але консонансами можна здивувати (або й захопити)
 читача тільки раз; далі їх чекає доля Шершеневичів: вони
 набридають і про них забувають.

Деякі цікаві можливості дає рима нерівноскладова. На-
 приклад, катрен на одну риму, де перший вірш має гіпер-
 дактилічну клявзулу, другий — дактилічну, третій — жі-
 но́чу, четвертий — чоло́вічу. Або навпаки. Але якщо ці
 клявзули будуть стояти без жодного порядку, вийде про-
 сто погана поезія.

В «Дослідах» В. Брюсова є дистихи, де перший вірш має
 дактилічну клявзулу, а другий — жіно́чу:

Может быть, воочию
 Этой самой ночью...

Серед формалістичних експериментів раннього Тичини знаходимо рими різнонаголошені в строфотворчій функції:

Птах — ріка — зелена вика —
Ритми соняшника.
День біжить, дзвенить-сміється,
Перегулюється!

Над житами — йде з медами —
Хилить келехами.
День біжить, дзвенить-сміється,
Перегулюється!

У вищенаведеному прикладі бачимо, поруч із жіночими римами, гіпердактилічні.

Тому що гіпердактилічні закінчення існують лише в небагатих мовах і то в невеликій кількості слів, то й для строфіки не мають вони особливого значення.

В російській народній поезії та її імітаціях вони є звичайним явищем. Але ця поезія — астрофічна.

Повалился он на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка,
Будто сосенка во сыром бору
Под смолистый под корень подрубленная.

(М. Лермонтов)

Силабо-тонічні строфи з гіпердактилічними клявзулами знаходимо у Пушкіна, Зінаїди Гіппіус, Валерія Брюсова. Але все це тільки в межах експерименту.

Но не длить мечту застенчивую
В старьй парк пришла я вновь:
Тихой грустью я увенчиваю
Опочившую любовь.

(В. Брюсов)

В українській народній пісні гіпердактилічна рима досить рідке явище:

Розбилася тарілочка
Цінованая.
А вже ж моя дівчинонька
Цілованая.

Але при сепарації від музичного супроводу, який обумовлює ритм словесного матеріялу пісні, подібні строфи виламлюються з єдиної ритмічної структури твору. Щоб зберегти ритм твору, мусимо в таких випадках вдатися до насильства над словом, поставивши в ньому додатковий наголос на останньому або передостанньому складі.

Хоч у живій мові й існують слова з віддаленим від кінця наголосом (наприклад, галицьке слівце «вілеґитимуванний»), але вони або ні з чим не римуються, або римуються із словами тієї ж граматичної категорії, що дає бідну риму.

Тому можливості експериментування в цій ділянці досить обмежені.

Справжнім, тривалим, здобутком строфіки є, натомість, введення в строфу асонансів, консонансів, рим нерівноскладових і різнонаголошених і т. п. з допоміжною функцією.

Знаємо поезії, де консонанс проходить через римовану строфу або й кілька строф. Це явище спостерігаємо у П. Куліша, Вячеслава Іванова, Буніна. Але ці випадки ще не мають характеру системи.

Рідкісні приклади закономірної й до кінця витриманої співдії рими і консонанса дають одна з баляд Ф. Війона, сонет Гонсалеса Пради «Жити і вмерти» та одна мініатюра Ігоря Северяніна:

Вдали в долине играют Грига,
В игранны Грига — такая нега.
Вуалит негой фиордов сага.
Со снежным полем слилась дорога,
Мир просит мира, мир ищет Бога.
Я слышу поступь мороза-мага.
Он весь из вьюги, он весь из снега.
В игранны Грига — бессмертье мига.

(Цитата неточна, з пам'яті)

В одній поезії Л. Далекої маємо закономірне римування відкритих складів із закритими або пом'якшеними:

Дрібен дощ іде,
Як запону тче.
Обкрадає день
Рясноту речей.

До зими в селі,
Не пишу листа —
Від байдужих слів
Полині в устах.

(і т. д.)

Поезія романська, особливо еспанська й італійська, багаті канонізованими строфами і строфами історичної вартості. Ці строфи задовольняють поетів і читача в своїй різноманітності і, можливо, стримують поетів від винаходу нових строф.

Але є й винятки. Хосе Еспронседа в поезії «Пісня пірата» дав гетерометричну строфу з вісімнадцятьох віршів.

Всього дослідники нараховують у еспаномовній поезії до ста строф, але думаю, що ці підрахунки не можна назвати повними.

Уяву про французьку строфіку дає... російська поезія, бож величезна кількість французьких строф була запозичена російськими авторами кінця XVIII — початку XIX сторіччя.

Найбагатша оригінальними строфами англійська, точніше, англломовна поезія. Канонізовані строфи романського походження в ній відомі і вживані, але не настільки, щоб домінувати над уявою поета і сковувати його творчі пориви.

Кращі речі Редьярда Кіплінга (1865-1936), як «Данні Дівер», «Цариця Бунді», «По дорозі в Манделей», мають оригінальну кіплінгівську строфічну будову.

Геніяльний північноамериканський поет Едгар Аллан По для кожної своєї поезії знаходив іншу строфу, майже ніколи не повторюючись.

Зовсім незнаний у нас такий майстер строфіки, як Альфред Нойс.

В німецьку поезію перші багатовіршові строфи введені міннезінгерами (Вальтер фон дер Фогельвейде). Розквіт німецької строфіки припадає на добу романтизму. Пізніше оригінальні строфи знаходимо в К. Лілієнкрана.

У польській поезії, поруч із сонетом, терцинами, октавою і секстиною зустрічаються також цікаві оригінальні строфи.

Ой, пішла б я на край світу,
В далеч, млою оповиту,
Як у полі вітер лине,
Як пливуть вгорі хмарини —
Лебедів стада.
Лиш тебе шкода,
Мій краю,

Де сопілка журно грає,
Де кістки в полях білють,
Де від смутку квіти мліють,
Лиш тебе шкода.

(Марія Конопніцька, переклад І. Качуровського)

Або:

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

(Ю. Тувім, переклад І. Качуровського)

Російська строфіка багата в значній мірі завдяки запозиченням — з французьких клясицистів, німецьких романтиків, а також завдяки перекладам.

Індекс строф одного тільки Пушкіна займає кілька сторінок.

Але Б. Томашевський, розглядаючи шістдесят строф Пушкіна (він розглядає лише строфи рівнострофічних поезій) показує, звідки походить мало не кожна його строфа — якщо це не пряме запозичення, то наслідування.

Власний витвір російської строфіки — це триклявзульні строфи Мея і Мінського.

Символісти збагатили російську строфіку строфами всіх віків і народів.

Іноді несподівано виринають цікаві строфічні побудови у таких авторів, які, здавалось би, зовсім не звертають уваги на строфічну різноманітність своїх творів, задовольняючись самими катренами.

До таких несподіванок належить «Шагане» — вінок п'ятивіршів Єсеніна.

Українську строфіку можна було б зарахувати до найбагатших. Але... Тут виринає один фактор, з яким ми зіткнулися, досліджуючи метрику Г. Державіна. Виявилось, що найбільша кількість віршів у нього написана вільним ямбом — якщо рахувати його драматичні твори. Але — чи рахувати їх? «Много дряни написал человек», — констатував тоді найбільший прихильник і пропагатор творчості Державіна, А. В. Западов.

Отже, якщо зарахуємо до поезії забуті твори другорядних авторів, то українська строфіка буде виглядати як дуже багата.

Але ми воліємо обмежитись творами, що мають сталу художню або бодай історичну вартість. В цій книзі зібрано понад чотириста різноманітних оригінальних і перекладних українських строф.

На закінчення розділу подамо кілька зразків української строфотворчості.

Восьмивіршова оригінальна строфа О. Олеся:

Стань, дівчино, стань!
Стань, дівчино, маків цвіте,
Дам тобі я кращі в світі
Не каміння — самоцвіти

І коралі подарую,
Тільки стисну... поцілую,
Пожартую, помилую...
Глянь же, хоча глянь!..

Чимало нових строф дав був Грицько Чупринка, але вони здебільшого пустопорожні.

Справжню гордість української строфіки являє ранній Тичина:

Арфами, арфами —
Золотими, голосними, обізвалися гаї
Самодзвонними:

Йде весна
Запашна,
Квітами-перлами
Закосичена.

Думами, думами —
Наче море кораблями переповнилась блакить
Ніжнотонними:

Буде бій
Вогневий!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий...

*

Гаї шумлять —
Я слухаю.
Хмарки біжать —
Милуюся.
Милуюся — дивуюся,
Чого душі мойй
так весело.

*

Квітчастий луг і дощик золотий.
А в даліні, мов акварелі, —
Примружились гаї, замислились оселі...
Ах, серце, пий!
Повітря — мов прив'ялий трунок.
Це рання осінь шле цілунок
Такий чудовий та сумний.

ПОКАЗНИКИ. АНОТАЦІЇ

ЛІТЕРАТУРА

ОСНОВНИЙ ТЕОРЕТИЧНИЙ МАТЕРІАЛ

I. Українською мовою

- Якубський Б. Наука віршування. Київ, 1922.
- Домбровський Володимир. Українська стилістика і ритміка. Перемишль, 1923.
- Гординський Святослав. Український вірш. Мюнхен, 1947. (Циклостиль).
- Кошелівець Іван. Нариси з теорії літератури. Випуск перший. Вірш. Мюнхен, 1954.
- Чижевський Дмитро. Історія української літератури. Нью-Йорк, 1956.
- Сидоренко Г. К. Основи літературознавства. В-во Київського університету. 1962.
- Волинський П. К. Основи теорії літератури. Київ, 1962.

II. Російською мовою

- Шульговский Н. Н. Теория и практика поэтического творчества. Петербург-Москва. (Рік видання не позначений).
- Ярхо Б. И. Лекції, читані на літературному факультеті. Конспект. (Рукопис).
- Ярхо Б., Романович И., Лапина Н. Метрика Пушкина. Ленинград, 1934.
- Веселовский А. Историческая поэтика. Ленинград, 1940.
- Тимофеев Л. Очерки теории и истории русского стиха. Москва, 1958.
- Тимофеев Л. Основы теории литературы. Москва, 1963.
- Тимофеев Л., Венгеров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. Москва, 1952.
- Томашевский Б. Стих и язык. Москва-Ленинград, 1959.
- Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Ленинград, 1925.
- Шенгели Г. Техника стиха. Москва, 1960.

- Абрамович Г. Введение в литературоведение. Москва, 1956.
 Щепилова Л. Введение в литературоведение. Москва, 1956.
 Хамраев М. Основы тюркского стихосложения. Алма-Ата, 1963.
 Брюсов В. Опыты. Москва, 1918.
 Брюсов В. Наука о стихе. Москва, 1919.
 Жирмунский В. Введение в метрику. Ленинград, 1925.
 Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов. Перевод с французского. Москва, 1960.

III. Еспанською мовою

- Camproy Pascual Bloise. Diccionario de la rima. Tratado de versificación. Madrid, 1946.
 Benot Eduardo. Prosodia castellana y versificación. Madrid, 1892.
 Soldevilla F. Compendio de literatura. Paris. (Рік видання не позначений).
 (Anonimo). Lecciones de teoría literaria. Buenos Aires, 1932.
 Vicuña Cifuentes Julio. Estudios de métrica española. Santiago (Chile), 1929.
 Perez y Curis. Arquitectura del verso. Paris, 1913.
 Navarro Tomas T. Arte del verso. Mexico, 1959.
 Oyuela Calixto. Teoría literaria. Buenos Aires, 1950.
 Carreter Fernando Lázaro. Diccionario de términos filológicos. Madrid, 1953.
 Obligado Pedro Miguel. Qué es el verso. Buenos Aires, 1957.

ПОКАЗНИК ІМЕН

- Абрамовіч, Г. 317, 118, 322
 Авзоній (Децім Магн Авзоній) 71
 Айхенвальд, Б. 263
 Алексеева, Лідія (псевдонім) 119, 190
 Аліґ'ері, Данте 142, 144, 145, 148, 149, 180, 186, 193, 244, 259, 311
 Алієв, Р. 225
 Алкей 79, 134
 Алчевська, Христя 285
 Альталена (В. Жаботинський) 258
 Альфієрі 144, 150
 Анненський, Інокентій 157, 173, 181
 Антокольський, П. 221, 254
 Аріосто, Лодовіко 144, 150, 187
 Арістоксен 271
 Архипіта (псевдонім, справжнє ім'я не відоме) 88
 Асклепід 136
 Асник, Адам 116, 155
 Ауе, Гартман фон 73
 Ахматова, А. (Горенко, Анна Андріївна) 74, 157
 Багрицький, Едуард (Дзюба) 307
 Багрянний, Іван (псевдонім) 11, 40
 Байрон, Джордж 41, 120, 187, 238, 249, 255, 259
 Бажан, Микола 87, 95, 163, 181, 222, 254
 Балашні, Балінт 118
 Балко, Юрій (псевдонім) 168
 Бальмонт, Константин 114, 156, 195, 254
 Банвіль, Теодор 151, 200, 202, 205
 Бану, Ц. 223
 Барберіно, Франческо да 149
 Барка, Василь (псевдонім) 223
 Басуса 123
 Башо 217, 218
 Белле, Йоахім дю 151
 Бенот, Едуардо 182, 311
 Беранже, Пьер-Жан 277
 Белінський, В. 156
 Великий, Андрей (Бугайов, Борис) 308, 321
 Білецький-Носенко 256
 Блуменау, Л. 130
 Вобинський, В. 180
 Богданович, Максим 13, 81, 84, 131, 136, 157, 166, 167, 200, 201, 206, 217, 226, 250, 259, 286, 291
 Бодлер, Шарль 122, 151, 175, 209, 229
 Воккаччо, Джованні 186
 Борн, Бертран де 242
 Боровиковський, Л. 109, 158
 Борхес, Хорхе Луїс 128
 Боскан, Хуан 144, 150, 187
 Брандт, Себастьян 15
 Бровнінг, Єлисавета 153
 Брюсов, Валерій 15, 67, 71, 104, 114, 118, 139, 156, 167, 176, 178, 180, 186, 195, 206, 211, 217, 227, 245, 258, 331, 332
 Буальо Демпрео, Ніколай 151
 Бунін, Іван Олексійович 33, 116, 146, 157, 162, 284, 333
 Буонаротті, Мікель-Анджело 150
 Бутурлін, П. граф 156
 Бюргер, Готфрід Август 154
 Вагіф 228
 Вагнер, Ріхард 120
 Вайатт 152
 Вайлд, Оскар 96, 153, 266
 Вакхлід 129
 Валері, Поль 105, 152
 Вальмікі 73, 220
 Василько, В. 148
 Вега, Гарсіясо де 150, 151
 Вега і Карпіо, Лопе де 150, 151
 Ведміцький, А. 180
 Ведов, Януш 47
 Вейдле, Володимир 114, 126
 Величковський, Іоан 302
 Венгеров, Н. 44, 254
 Вергілій (Публій, Марон) 69

- Вересаєв, В. (Смідович) 132
 Верлен, Поль 73, 74, 152, 176, 211, 319
 Верховський, Юрій 204
 Веселовський, А. Н. 325
 Веретенченко, Олекса 185, 206, 306, 330
 Вежинський, Казімір 156
 Веневітінов, Д. 156
 Віаза 73
 Вігілянський, А. 202
 Війон, Франсуа 205, 210, 211, 264, 319, 321, 333
 Вінеа, Петрус (Віньєс, П'єре де) 149
 Вісенте, Жіль 261
 Вітман, Волт 122
 Влизько, Олекса 20, 65, 279
 Волинський, П. К. 322
 Волошин, Макс (Кірієнко-Волошин, Максиміліян) 157, 167
 Всльпін-Єсенін, О. 258
 Вороний-Антіох, Марко 49
 Вороний, Микола 101, 193, 251, 284
 Врхлицький, Ярослав (Фріда, Еміль) 155, 195
 Вуатюр 205
- Гайне, Гайнріх 297
 Гамсун, Кнут (Педерсен, Свен) 92
 Гаракур 205
 Гарднер, В. 203, 242
 Гафіз (Шамсиддин, Мухаммед) 223, 224, 230
 Гвездослав, Павол 155
 Геліогабал 176
 Гельдерлін, Ф. 134, 137
 Генлі, В. Е. 205
 Гінцбург, И. 138, 139
 Гіппіус, Зінаїда 15, 332
 Гітович, А. 120, 216
 Глатиньї 205
 Глускіна, А. 217
 Гнатюк, Іван 104
 Голохвастов, Г. 175
 Гольц, Арно 30, 53
- Гомер 233, 259
 Горацій (Квінт Горацій, Флакк) 21, 67, 100, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 328
 Гординський, Святослав 27, 45, 85, 135, 166, 196, 211, 258, 283, 328, 329
 Горгій 233
 Горотак, Порфирій (літературна містифікація) 10, 11, 31, 84, 172, 215, 287
 Гофмансталь, Гуго фон 144
 Грабовський, Павло 258
 Григорук, Євген 26
 Грибоедов, О. 67
 Грінченко, Борис 249
 Гулак-Артемовський, П. 268
 Гумільов, Н. С. 74, 96, 157, 211, 230, 245, 321
 Гурамішвілі, Давид 254
 Гянджеві, Нізамі 223
 Г. П. 280
- Гавронський, А. 325
 Гайбель, Емануїл 154
 Гарсія Льорка, Федеріко 151, 295
 Геге, Йоган Вольфганг 41, 73, 85, 116, 130, 154, 171, 187, 209, 265, 299
 Гонгора, Люїс де 150, 183
 Гонсалес Прада, Мануель 201, 205, 333
 Грайфенберг, К. фон 154
 Гріг 333
- Давид 212
 Далека, Лідія (псевдонім) 83, 99, 101, 104, 285, 334
 Даніель, Арно 193
 Данте — див. Аліг'єрі
 Д'Аннунціо, Габріель (маркиз Раянъетта) 144, 150, 193
 Даріо, Рубен (Рубен Гарсія Сармієнто) 51, 150, 168, 183, 211, 299, 309, 311, 319
 Д'Асколі 147
 Дельвіг, А. 56, 156

- Де ля Крус, Хуан 241
 Де ля Крус, сор Хуана Інєс (Хуана де Асбахе Рамірес) 150
 Державиц, Володимир Миколайович 11, 105, 117, 136, 307
 Державиц, Владімір 118, 222
 Державиц, Гаврила Романович 65, 66, 156, 246, 247, 321, 336
 Де Хуан, Марселя 215
 Дешан 319, 321
 Джоей Гоа, княжна 215
 Джонсон, Бен (Бенджамен) 153
 Дивнич, Юрій (Лавриненко) 259
 Диннік, В. 240
 Діброва, Гнат О. 199
 Дієс-Кенедо 308
 Діма (псевдонім) 94
 Добролюбов 156
 Доброхольський, О. 285
 Доде, Альфонс 202, 205, 237
 Домбровський, Володимир 132, 135, 250
 Домонтович, В. (Петров, В.) 10
 Дотто, Майкл Модхшудон 155
 Драй-Хмара, Михайло 84, 142, 157, 159, 163, 166, 202, 206
 Драч, Іван 306
 Дрєвлянський, Олекса (псевдонім) 95
- Ейхенбаум, Б. М. 148
 Ербен, Карл Яромір 80, 92
 Ередія, Хосе Марія 144, 152
 Еренбург, Ілля 211
 Еррера, Фернандо де 150
 Еррера, Флавіо 208
 Ерреро, Гальо 70
 Ерсілья, Альонсо де 187
 Еспінель, Вісенте 260, 262
 Еспронседа, Хосе де 150, 334
 Есхіл 129
 Ешенбах, Вольфрам фон 73
- Слагін, Іван (Матвеев) 114
 Єндик, Р. 72
 Єнцо, король Сардинії 149
 Єрзинкаці, Константин 32
- Єсенін, Сергій 258, 336
 Жук, М. 180, 196
 Жуковський, В. А. 109, 187, 248
 Журба, Галина (псевдонім) 165
- Заболоцький, Н. 254
 Загул, Дмитро 48, 85, 201, 265
 Закір 118, 228, 229
 Закусський, А. 155
 Западов, Олександр 321, 336
 Зеров, Микола Костьович 26, 33, 100, 104, 127, 130, 132, 138, 139, 140, 150, 159, 160, 166-7, 170, 174, 180-1, 237, 253, 256, 268-9, 287, 301, 323
 Зуєвський, Олег 152
- Ібарбуру, Хуана де 151, 309
 Іванов, Всеволод 116
 Іванов, Вячеслав Всеволодович 309
 Іванов, Вячеслав Іванович 134, 157, 180, 206, 245, 333
 Іванов, Микола 295
 Ікаса, Франціско де 205, 245
 Іларіон (Огієнко, Іван), митрополит 28
- Інембо 218
 Ірод 212
 Ісаакян, Аветік 73
 Ісса 119
- Йоаннісіан, Ованес 155
- Кавальканті, Гвідо 149
 Казка, Аркадій 206
 Каллін 129
 Кальдерон де ля Барка, Педро 150, 151
 Камоєнс, Люїс 151, 187
 Кантемір, Антіох 300, 301
 Кардуччі 144, 150, 208
 Карамзін, Н. 206
 Карманський, Петро 82, 142, 165
 Каррера Андраде, Хорхе 218
 Каспровіч, Ян 156
 Катулл, Гай Валерій 33, 130, 140, 141

- Качуровський, Ігор 25, 98, 123, 162, 178, 208, 210, 242, 261, 284, 285, 289, 290, 294, 295, 306, 312, 335
- Кеведо і Вільєгас, Франціско де 150, 262
- Кіюші Такагама 218
- Кіплінг, Редьярд 334
- Кітс, Джон 73, 74, 107, 153
- Клементій, ієромонах 133
- Клен, Юрій (Бурггардт, Освальд Федорович) 41, 85, 88, 126, 127, 144, 145, 149, 159, 164, 167, 177, 188, 249, 256, 283, 287-9
- Кіров, С. 321
- Ковалевський, В. 300, 308, 309, 310, 321
- Кодерта, Джальбертіно да 149
- Колас, Якуб 259
- Коллар, Ян 155
- Колонна, Вікторія 150
- Колтоновський, А. 86
- Комаровський, Василь граф 157
- Кониський, Георгій 303, 307
- Конопницька, Марія 47, 86, 330, 335
- Конфуцій 215
- Корб'є, Трістан 205
- Коппе, Франсуа 152
- Корш, Ф. 309
- Костенко, Ліна 325
- Костер, Шарль де 121
- Костецький, Ігор (псевдонім) 136, 153, 180, 194, 242, 253
- Костомаров, Микола 130
- Котляревський, Іван Петрович 106, 148, 247, 255, 256, 257, 319
- Кочелівець, Іван (псевдонім) 27, 72, 133, 149, 166, 179, 196
- Кравців, Богдан 180, 269, 270
- Крижанівський, С. 290
- Кримський, Агатангел 100
- Кузьмін, Михайл 114, 195, 206, 211
- Кулик, Василь 306
- Кулик, Іван 54
- Куліш, Пантелеймон 74, 97, 105, 120, 144, 188, 190, 255, 333
- Купала, Янка 259
- Купрін, О. І. 169
- Кухаренко, Яків 256
- Лагуті, А. 223
- Латіні, Брунетто 142
- Латіно, Сімон 70
- Левітан, І. 127
- Левицький, Отап 186
- Лейвік, Г. 155
- Леконт де Ліль, Шарль 151, 214, 297
- Ленав, Н. (фон Стреленав) 133
- Леон, Фрай Люїс де 150
- Леоніос 131
- Леопарді, Джакомо 33
- Лепкий, Богдан 84, 118, 285, 286
- Лермонтов, Михайл Юр'евич 41, 74, 82, 113, 122, 156, 242, 247, 255, 257, 260, 289, 299, 320, 332
- Лиман, Леонид (псевдонім) 89, 148
- Лі Бо (Лі Тай По) 120, 215, 216
- Лілієнкрон, Конрад 335
- Ліпскеров, К. 224
- Лозинський, М. 32, 143
- Ломоносов, М. 246, 319
- Лохвіцька, Мірра 206
- Луцький, Остап 192
- Люгонес, Леопольдо 151
- Лямберті, Антонін 183
- Мазуренко, Галя (псевдонім) 106, 273
- Майков, Аполлон 186
- Маковей, Осип 78, 289
- Маланок, Євген 38, 45, 46, 83, 290
- Малерб, Франсуа де 246
- Малярме, Стефан 123, 152, 205
- Мандельштам, Осип 157, 162
- Мануель де Вільєгас, Естебан 133
- Маркіш, Перец 155
- Марков, В. 71
- Маркова, В. 218
- Маро, Клеман 151, 204, 205, 211
- Марло, Крістофер 153
- Мартінон, Ф. 246
- Маршак, С. 248

- Мачадо, Мануель 151, 183
- Маха, Карел Гінек 155
- Махар, Йозеф Сватоплук 155
- Мей, Лев 50, 71, 195, 336
- Мейє, Антуан 124
- Мендельсон, Ф. 213, 264
- Менхеперра 73
- Мережковський, Д. С. 129
- Мерзляков, Олексій 134
- Метерлінк, Морис 298
- Метлинський, А. 157
- Мирний, Панас (Рудченко) 106
- Мисик, Василь 274, 279, 284, 288
- Мікель-Анджело — див. Буонаротті
- Мін, Д. 143
- Мінський, Н. (Віленкін) 143, 156, 245, 336
- Мірі, Ектор 149
- Мецаренц, Місак 155
- Міцкевич, Адам 41, 73, 144, 155, 158, 167, 209, 248, 267, 299
- Могілянська, Лада 42
- Монтеканті, Гуерцо ді 149
- Мопассан, Гюї де 148
- Моршен, Николай (псевдонім) 42
- Мосендз, Леонид 98, 168, 180, 196, 207
- Мюре, М. А. 139, 282
- Мюссе, Альфред де 192
- Навої, Алішер 222
- Наварро Томас 70, 261
- Назон — див. Овідій
- Найдус, Лейб 155
- Наполеон 113
- Незвал, Вітєслав 155, 211
- Некрасов, Н. А. 320
- Нерво, Амадо 123, 151, 199, 205, 242, 260, 312
- Ніщинський, Петро 29
- Нойс, Альфред 280, 335
- Нуай, Анна де 329
- Нуцубідзе, Ш. 254
- Овідій (Публій Овідій, Назон) 130, 237
- Олександр Македонський 267
- Олександрів, Борис (псевдонім) 100, 251, 253, 291
- Олесь, О. (Кандиба, Олександр) 45, 86, 90, 102, 175, 286, 287, 291, 336
- Ольжич, О. (Кандиба, Олег Олександрович) 60, 336
- Онуфрієнко, Василь 96, 152, 256, 266
- Ончуков, Н. 30
- Опіц, Мартін 154, 165
- Орбеліані, Григол 229
- Орест, М. (Зеров, Михайло Костьович) 30, 34, 38, 74, 76, 83, 84, 86, 88, 94, 117, 119, 130, 131, 134, 135, 137, 139, 141, 152, 159, 175, 190, 192, 199, 200, 206, 214, 224, 226, 230, 236, 240, 245, 265, 286, 287, 288, 290, 298
- Орлеанський Шарль (Шарль де Орлеан) 205, 211
- Осіпов, Н. 246, 248, 256
- Отфрід 216, 233
- Османов, М. 225
- Павленко, П. 254
- Паллад 130
- Паркау, Олександра 206
- Пасколи 144
- Пастернак, Борис 119, 126, 211
- Первомайський, Леонид (Гуревич, Л.) 106, 266
- Перес-і-Куріс 203, 241, 260, 308, 313
- Петрарка, Франческо 113, 148, 149, 150, 160, 186, 193, 319
- Петрових, М. 228
- Писаревський, С. 81, 297
- Підгірянкя, Марія (псевдонім) 282
- Піндар 125, 129
- Пісарєв 156
- Пістойя, Чіно да 149
- Піше, Альфонс 209
- Плужник, Євген 48, 57, 59, 279
- По, Едгар 27, 154, 257, 258, 334
- Полоцький, Симеон 302
- Полтава Леонид (псевдонім) 89

Качуровський, Ігор 25, 98, 123, 162, 178, 208, 210, 242, 261, 284, 285, 289, 290, 294, 295, 306, 312, 335
 Кеведо і Вільєгас, Франціско де 150, 262
 Кіюші Такагама 218
 Кіплінг, Редьярд 334
 Кітс, Джон 73, 74, 107, 153
 Клементій, ієромонах 133
 Клен, Юрій (Бурггардт, Освальд Федорович) 41, 85, 88, 126, 127, 144, 145, 149, 159, 164, 167, 177, 188, 249, 256, 283, 287-9
 Кіров, С. 321
 Ковалевський, В. 300, 308, 309, 310, 321
 Кодерта, Джальбертіно да 149
 Колас, Якуб 259
 Коллар, Ян 155
 Колонна, Вікторія 150
 Колтоновський, А. 86
 Комаровський, Василь граф 157
 Кониський, Георгій 303, 307
 Конопніцька, Марія 47, 86, 330, 335
 Конфуцій 215
 Корб'є, Трістан 205
 Коппе, Франсуа 152
 Корш, Ф. 309
 Костенко, Ліна 325
 Костер, Шарль де 121
 Костецький, Ігор (псевдонім) 136, 153, 180, 194, 242, 253
 Костомаров, Микола 130
 Котляревський, Іван Петрович 106, 148, 247, 255, 256, 257, 319
 Кошелівець, Іван (псевдонім) 27, 72, 133, 149, 166, 179, 196
 Кравців, Богдан 180, 269, 270
 Крижанівський, С. 290
 Кримський, Агатангел 100
 Кузьмін, Михаїл 114, 195, 206, 211
 Кулик, Василь 306
 Кулик, Іван 54
 Куліш, Пантелеймон 74, 97, 105, 120, 144, 188, 190, 255, 333
 Купала, Янка 259
 Купрін, О. І. 169
 Кухаренко, Яків 256
 Лагуті, А. 223
 Латіні, Брунетто 142
 Латіно, Сімон 70
 Левітан, І. 127
 Левицький, Отап 186
 Лейвік, Г. 155
 Леконт де Ліль, Шарль 151, 214, 297
 Ленав, Н. (фон Стреленав) 133
 Леон, Фрай Люїс де 150
 Леоніюс 131
 Леопарді, Джакомо 33
 Лепкий, Богдан 84, 118, 285, 286
 Лермонтов, Михаїл Юр'євич 41, 74, 82, 113, 122, 156, 242, 247, 255, 257, 260, 289, 299, 320, 332
 Лимац, Леонид (псевдонім) 89, 148
 Лі Бо (Лі Тай По) 120, 215, 216
 Лілієнкрон, Конрад 335
 Ліпскеров, К. 224
 Лозинський, М. 32, 143
 Ломоносов, М. 246, 319
 Лохвіцька, Мірра 206
 Луцький, Остап 192
 Люгонес, Леопольдо 151
 Лямберті, Антонін 183
 Мазуренко, Галя (псевдонім) 106, 273
 Майков, Аполлон 186
 Маковой, Осип 78, 289
 Маланюк, Євген 38, 45, 46, 83, 290
 Малерб, Франсуа де 246
 Малярме, Стефан 123, 152, 205
 Мандельштам, Осип 157, 162
 Мануель де Вільєгас, Естебан 133
 Маркіш, Перец 155
 Марков, В. 71
 Маркова, В. 218
 Маро, Клеман 151, 204, 205, 211
 Марло, Крістофер 153
 Маргінон, Ф. 246
 Маршак, С. 248

Мачадо, Мануель 151, 183
 Маха, Карел Гінек 155
 Махар, Йозеф Сватоплук 155
 Мей, Лев 50, 71, 195, 336
 Мейє, Антуан 124
 Мендельсон, Ф. 213, 264
 Менхеперра 73
 Мережковський, Д. С. 129
 Мерзляков, Олексій 134
 Метерлінк, Морис 298
 Метлінський, А. 157
 Мирний, Панас (Рудченко) 106
 Мисик, Василь 274, 279, 284, 288
 Мікель-Анджело — див. Буонаротті
 Міл, Д. 143
 Мінський, Н. (Віленкін) 143, 156, 245, 336
 Мірі, Ектор 149
 Мецаренц, Місак 155
 Міцкевич, Адам 41, 73, 144, 155, 158, 167, 209, 248, 267, 299
 Могилянська, Лада 42
 Монтеканті, Гуерцо ді 149
 Мопассан, Гюї де 148
 Моршен, Николай (псевдонім) 42
 Мосендз, Леонид 98, 168, 180, 196, 207
 Мюре, М. А. 139, 282
 Мюссе, Альфред де 192
 Навої, Алішер 222
 Наварро Томас 70, 261
 Назон — див. Овідій
 Найдус, Лейб 155
 Наполеон 113
 Незвал, Вітезслав 155, 211
 Некрасов, Н. А. 320
 Нерво, Амадо 123, 151, 199, 205, 242, 260, 312
 Ніщинський, Петро 29
 Нойс, Альфред 280, 335
 Нуай, Анна де 329
 Нуцубідзе, Ш. 254
 Овідій (Публій Овідій, Назон) 130, 237
 Олександр Македонський 267
 Олександрів, Борис (псевдонім) 100, 251, 253, 291
 Олесь, О. (Кандиба, Олександр) 45, 86, 90, 102, 175, 286, 287, 291, 336
 Ольжич, О. (Кандиба, Олег Олександрович) 60, 336
 Онуфрієнко, Василь 96, 152, 256, 266
 Ончуков, Н. 30
 Опіц, Мартін 154, 165
 Орбеліані, Григол 229
 Орест, М. (Зеров, Михайло Костьович) 30, 34, 38, 74, 76, 83, 84, 86, 88, 94, 117, 119, 130, 131, 134, 135, 137, 139, 141, 152, 159, 175, 190, 192, 199, 200, 206, 214, 224, 226, 230, 236, 240, 245, 265, 286, 287, 288, 290, 298
 Орлеанський Шарль (Шарль де Орлеан) 205, 211
 Осіпов, Н. 246, 248, 256
 Отфрід 216, 233
 Османов, М. 225
 Павлинко, П. 254
 Паллад 130
 Парка, Олександра 206
 Пасколи 144
 Пастернак, Борис 119, 126, 211
 Первомайський, Леонид (Гуревич, Л.) 106, 266
 Перес-і-Куріс 203, 241, 260, 308, 313
 Петрарка, Франческо 113, 148, 149, 150, 160, 186, 193, 319
 Петрових, М. 228
 Писаревський, С. 81, 297
 Підгірянкa, Марія (псевдонім) 282
 Піндар 125, 129
 Пісарев 156
 Пістойя, Чіно да 149
 Піше, Альфонс 209
 Плужник, Євген 48, 57, 59, 279
 По, Едгар 27, 154, 257, 258, 334
 Полоцький, Симеон 302
 Полтава Леонид (псевдонім) 89

- Попович-Боярська, Климентія 281
 Потєбня, О. 299, 308
 Прада — див. Гонсалес
 Прешерн 155, 180
 Прокопович, Феофан 268
 Проперцій 130
 Прутков, Козьма (літературна містифікація) 51, 113
 Псьол, Олександра 281
 Пузина, Костянтин 247
 Пурішев, Б. 264
 Пушкін, Олександр Сергійович 8, 32, 35, 41, 56, 62, 113, 130, 144, 148, 156, 187, 209, 234, 238, 247, 249, 257, 259, 299, 310, 311, 320, 332, 335, 336
 Пчілка, Олена (Косач-Драгоманова, Ольга) 108
 Пшавела, Важа 254

 Рабле, Франсуа 19
 Райс, Емануїл 121, 156
 Раніна, Дінко 155
 Рембо, Артур 19, 152
 Реформатський, А. 124
 Рильський, Максим Тадейович 14, 19, 24, 29, 33, 55, 56, 79, 82, 83, 92, 98, 114, 115, 121, 127, 130, 142, 159, 164, 184, 191, 199, 206, 238, 257, 269, 278, 283, 288, 309, 318
 Рільке, Райнер Марія 38, 154
 Рішпен, Жан 205
 Робін Гуд 209, 248
 Роговська, Інна (псевдонім) 101
 Ролліна, Морис 152, 181, 205, 211
 Ронсар, П'єр 151
 Россеті, Габріель Данте 153
 Россеті, Крістіна 205
 Ростан, Едмунд 211
 Рудакі 225
 Руданський, С. 72, 250
 Румер, О. 88, 226
 Руставелі, Шота 254
 Рюккерт 144, 154

 Савченко, Яків 48
 Са де Міранда, Франціско де 151
 Салавей, Алесь 189, 291
 Самійленко, Володимир (псевдонім: Сивенький) 135, 142, 277, 286
 Самен, Альбер 152
 Сантаяна, Георгі 154
 Сантільяна, маркіз 150
 Сарданапал 172, 176, 212
 Сафо (Сапфо) 79, 131, 132, 134
 Саят-Нова (Саядянц, Арутюн) 227, 229
 Свідзінський, Володимир 13, 14, 80, 192, 233
 Свінберн, Олджернон 153, 205
 Северянін, Ігор (Лотарев) 146, 157, 206, 333
 Седулій, Скотт 136
 Семенко, Михайль 160
 Семенов-Тян-Шанський, А. 21, 137, 140
 Сен Желе, Меллен де 151
 Сервантес де Сааведра, Мігель 150, 151
 Серрей 152
 Сивенький — див. Самійленко
 Сивокінь, Г. 28, 321
 Сидоренко, Г. 220, 321, 322
 Симоненко, Василь 272
 Сиркін, А. 220
 Сільва, Хосе Асунсіон 151, 187
 Сідні 152
 Скаррон, Поль 205
 Сковорода, Григорій 134, 138, 148, 167, 254, 282
 Скотт, Вальтер 209, 248
 Слісаренко, Олекса 84, 147
 Славінський, Максим 152
 Славутич, Яр (псевдонім) 74, 80, 107, 152, 206, 279, 329
 Сладек, Йозеф Вацлав 155
 Слепушкін, Н. 259
 Словацький, Юліюш 61, 66, 102, 144, 155, 255, 329
 Смірніцький, А. 263
 Смірновський, П. 234
 Смоллет, Тобайас 122
 Смотрицький, Мелетій 133

- Сологуб, Федір (Тетерніков) 114, 157, 183, 206
 Соломон 212
 Старицький, Михайло 106
 Спенсер, Едмунд 152, 187, 254
 Стасяк, Стефан 325
 Стафф, Леопольд 156
 Стефанович, Олекса 46, 236
 Сторні, Альфонсіна 151, 178
 Стравінський, Ілля 120
 Страсбурзький, Готфрід (Готфрід зі Страсбургу) 73
 Сумароков, О. 156, 327
 Суриков, Іван 52
 Сюллі-Прюдом, Арман 151, 152

 Тарнавський, Остап 154, 180, 273
 Тартаковер, Савелій 53
 Тассо, Торквато 150, 187, 193, 236
 Тебрізі, Катран 221
 Тегнер, Есайас 41, 262
 Тейхейра де Паскоаес, Жоакін 151
 Теліга, Олена 39
 Темпо, Антоніо да 149
 Тереза св. 240
 Тиртей 237
 Тичина, Павло 14, 49, 50, 86, 87, 91, 147, 174, 200, 206, 214, 254, 331, 332, 337
 Тібулл (Альбій Тібулл) 130
 Тімофеев, Л. І. 44, 254, 268, 299, 302, 307, 316, 317, 321
 Тіхонов Н. 265
 Толстой, Олексій Константинович 42, 122, 187, 236, 249
 Томашевський, Борис 9, 35, 55, 56, 234, 246, 320, 336
 Тон 250
 Топоров, В. Н. 309, 325
 Тредьяковський, Василій 156, 307
 Тувім, Юліан 47, 156, 311, 319, 335
 Туманян, Ованес 226
 Тургенев, І. С. 130
 Тутмес 72
 Тхоржевський, Іван 225
 Тютчев, Ф. І. 156, 311
 Українка, Леся (Косач, Лариса Петровна) 14, 22, 33, 41, 59, 72, 78, 80, 81, 82, 87, 95, 97, 146, 158, 159, 199, 286, 288, 289, 316
 Улянд, Л. 209
 Унамуно, Мігель 151

 Фаге, Еміль 148
 Фахурі, Ханна аль 223
 Федькович, О. 281
 Фен Чжі 155
 Фернандес Морено, В. 309
 Филипович, Павло 10, 21, 23, 37, 159, 171, 172, 284
 Філянський, Микола 174
 Фірдоусі 223, 292
 Флеммінг, Павль 154, 165
 Фогельвейде, Вальтер фон дер 335
 Фомін, Євген 146
 Фоскольо, Уго 150
 Фофанов, К. 85
 Франко, Іван Якович 33, 40, 53, 64, 70, 74, 78, 81, 91, 97, 100, 103, 108, 130, 131, 135, 144, 152, 159, 185, 188, 202, 281, 284, 287, 317, 318
 Фрідріх II 149

 Хагані, Ширвані 222
 Хазін, А. 257
 Хайям, Омар 225, 226
 Хамраєв, Мартабек 226
 Хіменес, Хуан Рамон 151

 Цагарелі 254
 Цезар 113

 Чайковський, П. І. 127
 Чапленко, Василь 159, 167, 180, 181, 237
 Чапля, В. — див. Чапленко
 Чарнецький, Степан 147
 Часовая, Я. 228
 Черінь, Ганна (псевдонім) 53
 Черкасенко, С. 330

- Чернишевський, Н. 156, 309, 311 255, 263, 308, 320, 321
 Чернявський, Микола 85, 86, 173, 174, 285 Шервінський, С. 138, 140
 Чех, Сватоплук 155 Шершеневич, Вадим 331
 Чехов, А. П. 127 Шіллер, Фрідріх 105, 130, 141, 187, 209
 Чижевський, Д. І. 9, 91, 130, 133, 187, 302 Шкловський, Віктор 117, 235
 Чирський, Микола 109 Шлегель, Й. 154
 Чуковський, Н. 118 Шопенгауер, Артур 259, 304
 Чупринка, Грицько 48, 49, 108, 175, 337 Шор, Розалія 264
 Шор, Розалія 264 Шульговський, Н. Н. 21, 149, 179, 198, 203, 242
 Шагінян, Марієта 318 Щепілова, Л. 317, 319, 321, 322
 Шаміссо 144 Щоголів, Яків 83
 Шанковський, Ігор 217, 218 Щурат, Василь 132, 135, 329
 Шаховський, Семен 318
 Шевирьов, С. 187
 Шевченко, Тарас Григорович 32, 41, 42, 52, 61, 78, 86, 91, 119, 146, 209, 282, 299-315, 318, 319, 324 Яворський, Стефан 130
 Шекспір, Вільям 82, 113, 136, 152, 153, 160 Якубський, Борис 27, 135, 146, 264, 271
 Шеллі, Персі Біші 153 Ямабе, Якогіто 217
 Шенгелі, Георгій 92, 93, 167, 204, 44, 116, 117, 123, 134, 136, 148, 240 Ярхо, Борис Ісакович 8, 9, 13, 27, 44, 116, 117, 123, 134, 136, 148, 240

Примітка. Імена літературних персонажів у показнику не фігурують.

IGOR KACZUROWSKYJ was born 1918 in the Ukraine. He was a student of the well known philologist Professor B. Yarkho.

His first collection of poems "At the luminous Fountain" was published 1948 in Salzburg; Followed by "In the distant Bay" (Buenos Aires 1956), "The Road of a Stranger" (fiction, Munich 1956), "Short Story as a genre" (scientific-popular paper, Buenos Aires 1958), "The Iron Peasant" (short story, Munich 1959), "The Village" (poems, Ulm 1960), "The House on a cliff" (a continuation of "The Road of a Stranger") Munich 1966, "Anthology of Contemporary Ukrainian Poetry" in Russian, published in excerpts in the magazine "Grani" in Frankfurt and other publications. A third collection of poems "Twilight" is ready for print.

At present the author works on an essay about the Slav Mythology and on translations of poetry from Spanish. He contributes to Ukrainian publication in exile and is a member of Ukrainian Writers' Societies.

From 1963 to 1964 Igor Kaczurowskyj lectured on the Church-Slavonic language and ancient Ukrainian literature for the Slavistic courses at the Catholic University of Buenos Aires.

His present book "Strophique" deals with versification pertaining to the structure of strophes, their classification, history and relation to other literary phenomena.

The book is divided into four parts:

1. General part: elementary knowledge on strophes, their characteristic and particularities.
2. Simple strophes: ample and detailed examples.
3. Strophes with established rules.
4. Some special problems in strophique.

The first two parts may be considered as a manual on strophique, the third and fourth present a series of essays.

Igor Kaczurowskyj's "Strophique" is the first general work on strophes in Ukrainian and one of the few in the world's literature. It contains a large quantity of examples. For the first time it presents some problems in a new way. Igor Kaczurowskyj treats the Ukrainian verse in connection with the world's poetry.

IGOR KACZUROWSKYJ naquit en Ukraine en 1918. Durant ses études universitaires, il fut élève du professeur B. Yarkho, philologue au meilleur sens du terme.

Le premier recueil de poèmes d'Igor Kaczurowskyj, „La source lumineuse“, parut à Salzbourg en 1948. Il fut suivi par: „Dans la baie lointaine“ (lyrique) — Buenos-Aires, 1956; „Chemin d'un inconnu“ (prose) — Munich, 1956; „Le roman comme genre“ (essai scientifico-populaire) — Buenos-Aires, 1958; „Le paysan de fer“ — Munich, 1959; „Le village“ (poème) — Neu Ulm, 1960; „La maison du ravin“ (suite du „Chemin d'un inconnu“) — Munich, 1966. En langue russe, on lui doit une „Anthologie de la poésie ukrainienne contemporaine“, dont des extraits furent publiés, en particulier, dans la revue „Grani“ (Francfort).

Son dernier recueil de poèmes: „Le crépuscule“ est prêt à paraître.

Il prépare un essai sur la mythologie slave et s'occupe de traduire les poètes de langue espagnole.

Il écrit des articles pour les plus importantes publications l'émigration ukrainienne et est membre des associations d'écrivains ukrainiens.

En 1963-1964 il fit un cours sur la littérature ukrainienne ancienne et la langue slavonne à la Chaire d'Etudes Slaves de l'Université Catholique de Buenos-Aires.

L'ouvrage que nous recommandons aujourd'hui à nos lecteurs s'intitule „Strophique“.

Sous le nom de „strophique“, nous comprenons l'étude de la strophe, sa classification, son évolution et ses rapports avec les autres manifestations de la littérature.

L'auteur a divisé son ouvrage en quatre parties:

1. — Partie générale. Notions élémentaires sur la strophe, ses caractéristiques, ses particularités.

2. — Les strophes simples. Exemples généraux et particuliers de strophes simples.

3. — Les strophes canon.

4. — Les problèmes particuliers de la strophique.

Les deux premières parties peuvent être considérées comme un manuel d'études de base; les deux dernières représentent une série d'essais, parfois discutables.

„Strophique“, d'Igor Kaczurowskyj est une des premières monographies générales sur la strophe dans la littérature mondiale, la première dans la littérature ukrainienne. L'ouvrage contient de nombreuses illustrations, certains problèmes y sont posés pour la première fois enfin, loin de traiter le vers ukrainien isolément, il l'étudie dans le cadre de la littérature mondiale dont il est une des composantes.

IGOR KACZUROWSKYJ wurde 1918 in der Ukraine geboren. Er war Schüler des bekannten Philologieprofessors B. Jarcho. Seine erste Gedichtsammlung „Über der hellen Quelle“ erschien 1948 in Salzburg. Später folgten: eine lyrische Sammlung „Im fernen Hafen“ (Buenos Aires 1956), ein prosaisches Werk „Der Weg eines Unbekannten“ (München 1956), eine wissenschaftlich-populäre Abhandlung „Novelle als Genre“ (Buenos Aires 1958), die Poeme „Das Dorf“ (Neu Ulm 1960), „Der eiserne Großbauer“ (München 1959) und als Fortsetzung von „Der Weg eines Unbekannten“, „Das Haus am steilen Ufer“ (München 1966). Ferner liegt von Igor Kaczurowskyj eine Anthologie in russischer Sprache „Die gegenwärtigen ukrainischen Dichter“ vor, teilweise abgedruckt in der Zeitschrift „Grani“ Frankfurt/Main, sowie in anderen Presseorganen. Eine Gedichtsammlung „Am Vorabend“ wartet noch auf ihre Veröffentlichung. Zur Zeit arbeitet der Verfasser an einem Essay über die slavische Mythologie und an Übersetzungen spanischer Dichter. Er schreibt für ukrainische Zeitschriften und Zeitungen im Exil und gehört ukrainischen Schriftstellervereinigungen an. 1963-1964 hielt er Vorlesungen über altukrainische Literatur und altslavische Sprachen in einem Lehrgang für Slavistik an der Katholischen Universität in Buenos Aires.

Das vorliegende Werk behandelt die Theorie des Strophenbaus und der Strophengliederung sowie die Entwicklung der Strophe im Zusammenhang mit anderen Literaturbegriffen. Das Buch ist in vier Abschnitte unterteilt:

1. Allgemeine Lehre über Strophen, ihre Merkmale und Eigenschaften.
2. Der einfache Strophenbau; ausführliche Erläuterung der einfachen Strophen.
3. Kanonische Strophen.
4. Probleme der Strophik.

Die zwei ersten Abschnitte des Buches enthalten den Lehrteil, die Abschnitte 3 und 4 sind in Form von Essays verfaßt, die die Problematik aus neuer Sicht behandeln und die ukrainische Dichtkunst in engem Zusammenhang mit der Weltliteratur analysieren.

„Strophika“ von Igor Kaczurowskyj ist das erste Werk dieser Gattung in der ukrainischen Literatur und stellt einen bedeutenden Beitrag zur Fachliteratur dar.

IGOR KACZUROWSKYJ nació en 1918, en Ucrania. Realizó sus estudios universitarios siendo discípulo del profesor B. Yarjo, filólogo en el mejor y el más amplio sentido de la palabra.

El primer volumen de sus poesías, „Sobre la fuente luminosa“, fué editado en Salzburgo, en el año 1948. Posteriormente aparecieron „En la rada lejana“ (poesías) en 1956, Buenos Aires; „El camino de un desconocido“ (prosa), 1956, Munich; „El cuento como género“ (ensayo), 1958, Buenos Aires; „El campesino de hierro“ (novela corta), 1959, Munich; „La aldea“ (poesía) 1960, Nueva Ulm; „La mansión de la ribera“ (continuación de „El camino de un desconocido“), 1966, Munich; „Antología de la poesía ucrania contemporánea“, en ruso (se publicó fragmentariamente en la revista „Grani“, en Francfort, y en diversos órganos de prensa). Tiene preparado para la imprenta su tercer conjunto lírico, titulado „El crepúsculo“.

Trabaja en un ensayo sobre la mitología eslava y prepara un tomo de traducciones de los poetas de habla española.

Colabora en los órganos de prensa más importantes de la diáspora ucrania y es miembro de las asociaciones de escritores ucranios.

En los años 1963-64 dió clases de literatura ucrania antigua y de lengua eslava eclesiástica en el cursillo de extensión universitaria de la Universidad Católica de Buenos Aires.

La presente obra lleva por título „Estrófica“, termino que no figura en los diccionarios españoles, pero que no debiera de causar sorpresa a nadie, ya que si Poética es obra o tratado sobre los principios y reglas de la poesía, en cuanto a su forma y esencia, y si Métrica es el arte que trata de la medida o estructura de los versos, se comprenderá que Estrófica es aquella parte de la ciencia de la versificación que trata de la estructura de las estrofas, realiza su clasificación y estudia su historia y su relación con otros fenómenos literarios.

La obra está dividida en cuatro partes:

- 1) Parte general. Nociones elementales sobre la estrofa, sus rasgos característicos y particularidades.
- 2) Las estrofas simples. Amplia y detallada muestra.
- 3) Las estrofas de cánones establecidos.
- 4) Ciertos problemas particulares de la estrófica.

Las primeras dos partes pueden considerarse como un manual de estrófica; las partes tercera y cuarta, en cambio, representan una serie de ensayos.

La obra „Estrófica“ de Igor Kaczurowskyj es una de las primeras monografías generales sobre la estrofa en la literatura ucrania y mundial; reúne un amplio material ilustrativo; por primera vez plantea ciertos problemas y, lejos de tratar el verso ucranio en forma aislada, lo expone sobre la base de la poesía universal, como parte integrante de ésta.

ПОКАЗНИК ЗМІСТУ	
Технічні зауваги	7
Термінологічний довідник	10
ЧАСТИНА ПЕРША. ЗАГАЛЬНІ ВІДОМОСТІ	
Строфа і її ознаки	19
Поезії строфічні та астрофічні	29
Поезії однострофічні й полістрофічні	34
Поезії рівнострофічні й нерівнострофічні	36
Мозаїчна строфіка	41
Строфи ізометричні і гетерометричні	44
Строфи моно-, бі- і триклявзульні	47
Строфа з недиференційованою клявзулою	51
Альтернанс	55
Розриви і перехвати в строфі	57
Чітко й нечітко виявлена строфічність	60
Римова група в строфі	63
ЧАСТИНА ДРУГА. НАЙПРОСТІШІ СТРОФИ	
Моностих	69
Двовірш або дистих	72
Тривіршова строфа або терцет	77
Катрен або чотиривірш	79
П'ятивіршові строфи	90
Шестивіршова строфа	94
Семивіршова строфа або септина	97
Восьмивіршові строфи	99
Дев'ятивіршова строфа	102
Десятивіршова строфа	105
Строфи понад десять віршів	107
ЧАСТИНА ТРЕТЯ. КАНОНІЗОВАНІ СТРОФИ	
Канонізовані строфи та їх місце в поезії	113
Строфи античного походження	128
Терцини	142

ПОКАЗНИК ЗМІСТУ	
Сонет, його історія й теорія	148
Побічні форми сонета	171
Октава і споріднені з нею строфи	184
Секстини	191
Рондо, рондель, тріолет	198
Інші канонізовані строфи романського походження	207
Строфи східнього походження	215
ЧАСТИНА ЧЕТВЕРТА. ОКРЕМІ ПИТАННЯ СТРОФІКИ	
Строфа і жанр	233
Жанри із строфічними ознаками	238
Строфи з жанровою тенденцією	246
Строфи історичної вартости	253
Строфи національного характеру	259
Олександрини	267
Строфа і ритм	271
Пісенна строфа	275
Тонічні строфи	278
Силабічні строфи	281
Строфи силабо-тонічної системи. Гетерометричний катрен	283
Між строфою і астрофізмом	292
Стихомітія і строфомітія	297
Вступ до строфіки Шевченка	299
Строфіка в радянському літературознавстві	316
Сталі строфічні сполуки	323
Строфотворчість	327
ПОКАЗНИКИ. АНОТАЦІЇ	
Література	341
Показник імен	343
Анотації мовами:	
англійською	351
французькою	352
німецькою	353
іспанською	354
Показник змісту	357

ПІСЛЯМОВА

Наша праця над «Строфікою» могла бути завершена тільки завдяки доброзичливій співпраці й дружній допомозі численних — знайомих і незнайомих особисто — друзів автора.

Ласкаво дозволили нам користуватися своїми бібліотеками С. Кравець та М. Паренюк (видавництво «Перемога», тепер — філія бібліотеки ім. Симона Петлюри), д-р Б. Стернюк, інж. О. Калугін і Гейно Цернаск.

Окремі книжки з різних країн надіслали: пані Серафима Глобенко-Волошин, пані Ніна Драй-Хмара, проф. П. Одарченко, Л. Лиман, Л. Полтава, Я. Славутич, А. Калиновський.

Ряд книжок свого видання подарувало видавництво «На горі» (остання з цих книжок «Сто поетів — сто пісень» — антологія японської танки в перекладах Ігоря Шанковського надійшла вже в час підготовки «Строфіки» до друку і, на жаль, не могла бути використана).

І. Костецький віддав до нашого розпорядження кілька своїх недрукованих перекладів; російська поетеса Лідія Алексеєва спеціально для «Строфіки» написала приклад однієї рідкісної строфи; польський орієнталіст Стефан Стасяк, нині покійний, зробив потрібний нам переклад з мови палі.

Поради щодо потрібної літератури — мова йшла про те, де саме ту літературу знайти — подали проф. С. Гаєвський (архиєп. Сильвестр) та покійний проф. П. Єршов.

Зауваги до окремих місць «Строфіки» висловили: проф. П. Одарченко, проф. В. Чапленко, проф. Д. Чижевський, М. Орест, І. Костецький та В. Бурггардт.

Одночасно вважаємо за прийнятний обов'язок скласти тут усім вищезгаданим вислови нашої глибокої подяки.

Ігор Качуровський

ВІД ІНСТИТУТУ ЛІТЕРАТУРИ

Випускаємо в світ і пропонуємо українській громаді нове наше видання: «Строфіку» Ігоря Качуровського.

При цьому нам приємно відзначити, що ця, на нашу думку, важлива праця з теорії літератури (перша в українській віршознавчій літературі монографія про строфу) могла появитися завдяки щедрим пожертвам любителів української книги, розсіяних по різних країнах Заходу.

Книгу «Строфіка» пропонуємо особливо нашій студіюючій молоді. Віримо, що вона стане корисним підручником в усіх наших школах українознавства.

На основну фінансову базу для видання книги складаються гонорари автора, пожертви й зібрані передплати.

Найбільша пожертва (100 дол.) надійшла від інж. А. Шаруновича з Венесуелі.

В Австралії жертводавцями були: пані Г. Чорнобицька, В. Борисюк, С. Ваврик, К. Каздоба, І. Ковальчук, С. Костишин, С. Крицький, М. Лесів, Д. Нитченко, Д. Сабадаш, С. Снятинський, В. Федюк.

В інших країнах пожертви ласкаво склали: митрополит Іларіон, єпископ Платон Корниляк, пані Г. Дмитрів (провела збірку пожертв в Аргентині), пані В. Гутник, М. Борис, д-р Г. Васкович, д-р О. Вінтоняк, В. Волошин (провів збірку пожертв у Німеччині), Ф. Гайовий, проф. Є. Гловінський, Р. Дебрицький, друкарня «Ціцера», О. Ізарський, І. Кошелівець, Т. Кропив'янський, панство М. і М. Леванісеви, В. Леник, д-р Я. Маковецький, проф. П. Одарченко, Б. Олександрів (зорганізував ряд літературних вечорів, присвячених творчості І. Качуровського, що дали 90 дол. надходжень), інж. П. Пашник, д-р Г. Прокопчук, проф. Я. Славутич, проф. д-р З. Соколюк, д-р С. Сулятицький, О. Тарнавський, Українська Вільна Академія Наук у США, Центральне Представництво Української Еміграції в Німеччині, П. Цімовський.

Всіх Вельмишановних Жертводавців просимо прийняти вислови нашої щирої вдячності. Одночасно просимо і надалі допомагати видавничій діяльності Інституту Літератури, який має в пляні видання серії книжок, а серед них у першу чергу «Каталептон» Михайла Ореста і «Надвечір'я» Ігоря Качуровського.

Інститут Літератури ім. Михайла Ореста