

Іван Кошелівець

**НАРИСИ З ТЕОРІЇ
ЛІТЕРАТУРИ**

ВИПУСК ПЕРШИЙ

ВІРШ

Мюнхен ♦ 1954

Накладом автора

«Cicero» Druckerei
Büro: München 2, Dachauer Str. 9/II

Іван Кошелівець

**НАРИСИ З ТЕОРІЇ
ЛІТЕРАТУРИ**

ВИПУСК ПЕРШИЙ

ВІРШ

diasporiana.org.ua

Мюнхен ♦ 1954

ВІД АВТОРА

За первісним задумом мав вийти „Загальний вступ до літературознавства”. Здійснення цього задуму одначе з перших кроків наразилося на ряд непоборних труднощів, і тому довелося, змінивши плян, перейти до видання цілого окремими випусками, кожен з яких являтиме собою щось закінчене ціле. Поява наступних випусків залежатиме від багатьох причин, а насамперед від можливостей автора далі друкувати їх власним коштом.

Цей перший випуск, що коротко охоплює головніші питання версифікації, має характер не так наукової розвідки, як підручника. З технічних причин не додана окремо бібліографія, яку читач одначе легко побачить у примітках до сторінок. Для зручності користування, замість предметного показника, в кінці книжки додано короткий словничок поетикальних термінів. Частина з них докладніше пояснена в тексті, деякі мають місце лише в словнику.

Проф. Миколі Глобенкові автор вдячний за цінні поради, Михайлові Оресту за допомогу в доборі багатьох прикладів рідко вживаних строф, розмірів тощо.

Мюнхен, 1953

Ів. Кошелівець

ПРО ТЕРМІНИ

Існує загальне поняття — мистецтво, і у відповідності до нього є термін — **мистецтвознавство**, що має означати науку про мистецтво в широкому сенсі цього слова: про музику, малярство, архітектуру, літературу і т. д. Одначе можливість такої науки дуже релятивна. Бо усі форми мистецької творчости мають, сказати б, спільну праоснову, але засадничо кожна з них має свою специфіку, яка до такої міри різнить одне мистецтво від іншого, що в загальному курсі мистецтвознавства можна й говорити про різні мистецтва тільки занадто загально. Тому в дійсності існують окремі науки про музику, малярство і т. д. Окрема наука про літературу має назву **літературознавства**.

Приблизно в такому ж відношенні, як до мистецтвознавства загального, ці науки про окремі види мистецтва стоять і до **естетики**, як до частини філософічної науки, що за первісним значенням цього слова має бути вченням про „прекрасне”, в найзагальнішому розумінні цього слова. Естетика не вдається до конкретного розгляду мистецької техніки, чи, сказати б прозаїчно, мистецького „ремесла”. Вона є філософією мистецтва і шукає пояснення тільки загальної природи мистецтва, його походження. Є естетика Гегеля, Канта, багатьох інших філософів. Кожен з них висуває свою, відмінну від інших, концепцію світорозуміння. І відповідно кожна естетика відмінна від інших. Та до єдиної естетики ніколи й не дійде, бо це означало б уніфікацію розуміння мистецтва, за

якою прийшли б уніфіковані приписи творчості, а далі й цілковита загибель мистецтва. Бо якщо можна щось з певністю сказати про природу мистецької творчості, то насамперед те, що вона індивідуальна. Тому ні з яких естетик не можна вивчитися на маляра чи на поета. Є школи, в яких навчаються музики, малярства чи різьби, але наука в них зводиться тільки до опанування техніки, матеріялу. Мистецького таланту школа не дає. Щодо поезії, яка має і за матеріял, і за продукт творчості слово, взагалі не може бути мови про школи.

Повертаючись до початку попереднього абзацу, ще додамо, що естетика конкретно мусіла б бути філософічним обґрунтуванням мистецтвознавства, конкретно — естетика поетичної творчості мала б бути ґрунтом для поетики. Практично одначе зв'язок і залежність окремих ділянок мистецтвознавства від абстрактної естетики ледве чи помітний. Кожна ділянка зокрема виробляє свої засади й дефініції у переважній більшості незалежно від естетики.

Мистецтвознавчі дисципліни часто-густо стикаються з іншими науками чи користуються здобутками їх дослідів. Так, наприклад, мистецтво стоїть завжди в тісному зв'язку з історією. За останнє півстоліття дуже багато зроблено для пояснення природи мистецької творчості в ділянці психології, зокрема в працях Фрейда і Юнга, особливо останнього.

Тим більше часто стикаються й перетинаються самі мистецтвознавчі науки між собою, оскільки є щось спільне в мистецькій творчості взагалі. Ця спільність позначаєть-

ся дещо й на спільній термінології. Для всіх без винятку мистецтв існують спільні поняття: композиція, образ, мотив і т. д. Поезію з музикою споріднює музичне звучання поетичного слова. Часом традиція закріплює звичку переносити поняття з одного мистецтва в інше, навіть тоді, коли підстави для цього досить сумнівні. Наприклад, ми залюбки вживаємо в застосуванні до поезії малярські терміни: малюнок, колір, картина і т. д., хоч ці поняття в поезії зовсім фіктивні, і реальної аналогії між малярством і поезією не існує.

Літературознавство як загальна наука про літературу, отже про мистецьке слово, тісно пов'язане з мовознавством, оскільки вони мають спільний ґрунт, спільний об'єкт дослідження — слово. Лише підхід до об'єкту у них різний. Поле зацікавлення мовознавства незрівняно ширше. Його цікавить слово у всіх його проявах і функціях, тоді як для літературознавства йдеться тільки про мистецьке слово. У цьому й полягає теоретично ясне розмежування між двома ділянками науки про слово. У першому випадкові маємо справу з ужитковою стороною слова, у другому — з поетичною. Але таке розмежування легке лише теоретично. У практиці люди давно звикли відчувати дволику природу слова, його ужитковий і мистецький характер, але щойно доходить до обмежування властивого об'єкту літературознавства, тобто, скажемо просто, до визначення, що таке література, як постає стільки трудностей, що їх розв'язати ледве чи й вдасться будьколи. І як йдеться про визначення, що є предметом літератури, то їх практично є стільки, скіль-

ки авторів беруться дефініювати це поняття: від включення до ділянки літератури всього, без винятку, що є написане, з наукою, філософією, історією, публіцистикою і т. д., на одному полюсі, до окреслення справжньої поезії тільки дуже обмеженим числом справді мистецьких поетичних творів — на другому. Представником цього останнього погляду є італійський філософ Бенедетто Кроче. Він вважає, що поезія має свою окрему форму вислову, тоді як література властиво не має своєї окремої субстанції. Ми залишаємо тут це питання відкритим, щоб іншим разом повернутися до нього докладніше.

Літературознавство розпадається на три великі ділянки: **історію літератури, теорію літератури і літературну критику.**

Теорія літератури, або інакше — **поетика**, — це наука про істоту поетичного твору. У минулому її вважали за науку **поетичного мистецтва** в тому розумінні, що вона давала поетові приписи й обов'язкові правила, як писати. У наш час, коли утвердилося розуміння, що кожне мистецтво є безпосереднім виразом обдарування мистця і що він вільний у виборі мистецьких засобів відповідно до свого мистецького переживання, **поетика** стала наукою **про поетичне мистецтво**, і роля її обмежилася тільки до опису й пояснення форм поетичного вислову.

У такому сьогоднішньому розумінні **поетика** має два аспекти. З одного боку, вона шукає пояснення самого феномену мистецького твору, в його постанні й безпосередньому вислові. Тут вона обертається головню в сфері філософії й психології творчості. У цьому аспекті її можна б назвати **теоретич-**

ною поетикою. Другою своєю стороною вона має завдання описувати саму техніку поетичної творчості; це, так би мовити, — **практична поетика.**

Своєю чергою практична поетика поділяється на три частини: 1) стилістику, тобто науку про мистецькі форми й засоби мови; 2) версифікацію, науку про ритмічну й звукову будову поетичної мови (насамперед метрику); 3) поетику в вузькому розумінні слова — генерику: вчення про роди й види поетичних творів. У нашому нарисі мова йтиме тільки про другу частину.

На закінчення кілька слів про слово **поезія**. Воно досить невиразне і може вживатися бодай у трьох значеннях. У найширшому сенсі слова під поезією розуміється вся словесна мистецька творчість, незалежно від того, чи вона має віршовану форму, чи ні. І таке розуміння поезії має своє виправдання, бож ясно, що неримовані романи Юрія Яновського або роман Ернеста Гемінгвея „Старий чоловік і море”, який слушно називають поемою, можуть бути більш поетичними, ніж вірші, і навпаки, заримовані рядки, навіть при бездоганності їх ритмічної будови, можуть не мати нічого спільного з поезією. Тому в німців є загальне окреслення для поетичної творчості, куди включається й проза, — *Dichtung*. Для прозаїка, якого вони шанують як майстра, у них є термін — *Prosadichter*, що в перекладі означало б приблизно — поет у прозі.

Дещо вужче розуміння поезії зводиться до того, що до неї зараховується вся література, писана віршами, на відміну від прози. Щось подібне до того, як розуміли поезію ще в ві-

сімнадцятому столітті. Умовність такого визначення зрозуміла з сказаного вище.

Важливим у підході до цих визначень є розрізнення двох істотно відмінних речей: **поетичного характеру**, що є незалежним від літературної техніки, і особливої **віршової техніки**, яка не конче прикладається до кожного поетичного твору.

Нарешті третє, найвужче, і воно було б найвідповідніше, визначення, якого тримається згаданий Кроче, вважаючи, що поезія має свій власний поетичний вираз, що вона „є мовою в своїй істоті найбільш чистою”, що „поезія і література, хоч і дотикаються однією стороною, залишаються відокремленими”. У цьому розумінні обсяг поезії кількісно звужується, бо за критерієм „поетичного вислову” переважна більшість писаного віршем до справжньої поезії не належить, не всі, що писали віршами, справжні поети, навіть коли з літературного погляду їх твори можна оцінювати високо. І нарешті не все написане справжніми поетами, належить до поезії.

Цей останній погляд на поезію найновіший. Проти нього висувують багато аргументів, але поза всяким сумнівом він влучно схоплює істоту поезії, і якби переглянути під цим кутом все те, що ми називаємо поезією, то велика частина з нього відійде від поезії до літератури, особливо в переважаючій більшості писане віршем у епічно-розповідному жанрі.

ВІРШ І ПРОЗА

Щодо версифікації — науки про віршування, то вона не вдається до питання, який з поданих, наприклад, поглядів на поезію слід було б прийняти чи відкинути, бо вона не ставить собі завдання розрізнення поетичного від непоетичного, обмежуючись тільки аналізом віршової техніки письма на відміну від т. зв. прозової. Версифікація може задовольнятися, враховуючи, звичайно всю його умовність, ходячим у щоденному вжитку розрізненням між поезією і прозою, фактично між віршем і прозою, різниця між якими здається до такої міри зрозумілою, що ніби й не вимагає особливого пояснення: роман, повість, новеля належать до прози; усе писане короткими, здебільша римованими рядками та особливо розмірно читане — до поезії.

Розрізнення віршу й прози, як сказано, досить ясне навіть з самого зовнішнього вигляду, і тому Мольєрів герой Жюрдєн, що на старості літ узявся до науки, бо захотів стати дворянином, і щойно при тому дізнався, що він усе життя говорив прозою, здається нам надзвичайно смішним своєю безмежною наївністю й неправдоподібністю. Звернімо увагу на те, що Мольєр у сімнадцятому столітті вважав смішним, щоб навіть проста людина не знала, що таке поезія і проза. Тим більше в наш час кожен, ледве ознайомлений з таємницями грамоти, вже легко розрізняє вірш від прози. Не тільки тому, що вірші пишуться короткими рядками з великими полями на сторінці, а проза заповнює сторінку суцільно, а головне тому, що в вір-

ші чується певна звукова впорядкованість. Іншими словами сказавши, вірш сприймається не зором, а слухом. У цьому нарисі ми матимемо справу виключно з віршем і тому наперед мусимо зовнішню відмінність віршу від прози оформити бодай приблизною дефініцією. Почнемо дещо здалека, взявши за приклад оці два речення з Стефаникової новели „Виводили з села”:

Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закривавлену голову якогось святого.

Складені тут товстим склади наголошені. Очевидно як запропонувати кільком особам розставити наголоси в цьому уривкові, то всі вони зроблять це по-різному, отже запропонований варіант тільки один з можливих. Але істотне не це. Приймаючи такий варіант, ми в читанні відчуваємо, що підкреслені склади виділені серед решти, вони читаються з більшим притиском і, можливо, дещо розтягнуто. Коли ми тепер поділимо наші двоє речень на групи, в яких було б по одному наголошеному складові, тоді ми зауважимо дві речі: поперше, кожна група навколо наголошеного складу має різну кількість ненаголошених, подруге, між групами в різних випадках різної довжини павзи. Це надає певної ритмічності мові, але в прозі наголоси розміщуються зовсім довільно, і якоїсь закономірності чергування їх, як чергування та довготи павз, встановити не можна.

Зовсім інше у вірші:

Та горить у мене серце,
Коли я їх пригадаю, —

Проти сих легенд червоних
Білий цвіт блідим здається.

(Л. Українка)

Насамперед вірш розбитий на рядки, що мають рівну кількість складів; подруге, наголоси розміщені у всіх рядках строго за одним порядком. Коли ненаголошені склади позначимо знаком х, а наголошені — х, тоді цей чотиривірш можна записати такою схемою:

х х х х х х х х
х х х х х х х х
х х х х х х х х
х х х х х х х х

Звідси ясна відмінність між прозою й віршем: віршовий рядок на відміну від прози характеризується акустичною впорядкованістю, тобто правильним чергуванням наголошених і ненаголошених складів, рівною кількістю складів у рядках тощо, тобто ще інакше сказавши, — **ритмом** (що в нашому перекладі означає рівномірний рух). Одначе відразу мусимо застерегтися, що всі категоричні визначення хибують на спрощення, і це стосується й вищеподаного розрізнення між прозою й віршем. Точніше буде сказати, що поезія як правило ритмічна, і порушення ритму в ній можливі як виняток, тоді як, навпаки, проза як правило неритмічна, але теж іноді, випадково чи й ні, може бути ритмічною. Щоб повніше з'ясувати ці речі, візьмемо ще приклад з оцім реченням з „Вершників” Юрія Яновського: „Плавці мчали до берега, захлинаючись водою, пробиваючись крізь криги”. Читаючи звичайно, ми ледве чи звертаємо увагу на наголоси, головно розділяємо

більшими павзами окремі змістові частини, відокремлені розділовими знаками. Тепер запишімо речення в формі віршу:

Плавці мчали до берега,
Захлинаючись водою,
Пробиваючись крізь криги.

Читання вголос тепер уже віршем буде відмінне від попереднього. Ми помічаємо, що кожен рядок має однакову кількість складів. Це ще зовсім не вірш, але самим читанням, дещо розтягуючи, дещо стискаючи, ми вносимо певну впорядкованість і, навіть намагаючися читати зовсім природно, мимоволі трохи скандуємо, виділяючи в кожному рядкові по два наголоси. Позначивши знову ненаголошені й наголошені склади, матимемо таку схему:

x x x x x x x x
x x x x x x x x
x x x x x x x x

При рівній кількості складів у кожному рядку, по вісім, останні два мають і однаково розміщені наголоси, і то точнісінько так, як і в наведеній вище схемі чотиривірша Лесі Українки. Вони й читаються як вірш, бо мають ритм, зате перший рядок при всякій перестановці слів такого самого розміщення наголосів не дасть. І тут знову та сама різниця між поезією й прозою: прозописець як правило не потребує цим турбуватися, а віршописець мусить переставляти слова, добирати інші, коротко кажучи, маніпулювати доти, доки не дійде до ритмічного впорядкування слів. Це часом вимагає великої праці, бо, висловлюючись технічною мовою, поет відчуває більший опір матеріялу. Прийнято думати,

що ідеально виходить тоді, коли поет цілковито переборює цей опір і мова в нього плине зовсім невимушено. Одначе це справа смаку, можна ще сперечатися, чи не ліпше виходить, коли поет переборює опір матеріялу, а все ж лишається відчуття, що перемога далась йому не легко. Таке завжди відчувається в поезіях Бажана, що одначе таки завжди й вищі проти поезій Сосюри, у виробак якого ніколи не відчути опору матеріялу.

Те, що ми означили опором матеріялу, робить мову поезії більш штучною, не такою безпосередньою, як мова прози, і тут істотна відміна між ними вже психологічного порядку. „Найвищий гнів віршу далеко не такий високий, як у прозі, — зовсім слушно стверджує Кайзер, — прокляття не таке голосне й важке, а передусім не таке близьке. Люди й речі і процеси ніколи не такі близькі, як у прозі, і оголена краса в поезії ніколи не така гола, як прозаїчна. З піднесенням до „вищих” порядків настає втрата реальности. Уже значення не такі ясні й гострі; значущі речі більш розпливчасті, не такі чіткі, зате багатші глибинними можливостями й таємничістю. Так завдяки порядкуві, в якому вони стоять, інша взаємодія стала між ними живою й діяльною, тоді як логічна взаємодія, в якій ми звичайно привикли речі бачити, дуже блідне”^{*)}).

Стисло сказавши, у поезії, в тому широкому розумінні, в якому ми розуміємо мистецьке слово взагалі, речі, явища, поняття мають зовсім інше життя, ніж у реальній дійсності, і тому найбільшим непорозумінням є прикла-

^{*)} Wolfgang Kayser, Vom Verse, 1951. ст. 11.

дання до поезії критерію реалістичности. Кожне слово має в залежності від характеру сполучень його з іншими безліч значень, поет, як винахідник, завжди відкриває нові значення слів, і вони в нього говорять щось таке, що з погляду черствої реальности, за якою криється людська свідомість, позбавлена фантазії, можна б вважати хіба божевіллям. Скільки „перекручень” звичайних, скажемо реалістичних, понять криється, наприклад, в оцій мініатюрі Антонича „Ярмарок”:

Мій брат — кравець хлоп'ячих мрій,
зішив з землею небо.

Горять хустки у крамарів,
немов стобарвний гребінь.

Співають теслі, бубни б'ють.

Розкрию таємницю:

червоне сонце продають
на ярмарку в Горлицях.

Але повернімося до попереднього нашого визначення різниці між поезією й прозою. Наше твердження, що поезія відрізняється від прози ритмічністю, в світлі прикладу з Яновського, вимагає певного уточнення. Як показує наш приклад, і прозі часом властива ритмічність. Лише що вона там явище виняткове і трапляється тільки у майстрів з особливим чуттям слова, як от з сучасників у Яновського, а з попередньої доби можна б назвати Коцюбинського й Марка Вовчка. Фльобер говорив про себе, що йому часом вичувався ритм речення ще до того, як він усвідомлював собі його зміст. Мабуть, неперевершений у ритмічній прозі Фрідріх Ніцше просто заявляв, що писати прозу важче, ніж поезію, що „над сторінкою прози треба

працювати, як над статуєю” (Ніцше має на увазі ритмічну прозу), що такт доброго прозаїка полягає в тому, щоб „близько підійти (heranzutreten) до поезії, але ніколи не перейти (überzutreten) в неї”.

Ритм прози, щоб остаточно уточнити різницю, засадничо щось відмінне від ритму віршового. Влучне розрізнення між віршовим і прозовим ритмом дає Ерматінгер:

„Одначе ритм, — стверджує він, — не є віршовим розміром: він є внутрішньою схвильованістю, зовнішнім виразом якої є віршовий розмір. Природна гра хвиль, у якій віршовий розмір є інтелектуальною впорядкованістю, математикою тактів... Говорити про метр прози було б безглуздом, і в тому ще немає ніякої похвали для прози, коли в ній виявляється в широкому застосуванні віршовий розмір, як наприклад, у новелях Шторма можна часто скандувати ямбічні ряди. Ритм, як природна схвильованість душевного життя, є полярністю закону і свободи. Тому можна у гімнах Гете знайти вільні ритми: при єдності основної ритмічної спрямованості в деталях панує вільна різноманітність звуково-ритмічного виразу уявлень і настроїв.

Ця неусталена полярність основної спрямованості й окремого виразу витворює ритм також і в прозі. Він відрізняється від вільних ритмів лірики сильнішим підкресленням індивідуального виразу, відпливами пануючої душевної атмосфери. Але взагалі де є стиль, там є і це явище. Можна ще раз сказати: уривок з Келлера звучить інакше, ніж уривок з Шторма і Кляйста, твір старого Гете звучить інакше, як твір молодого. Зав-

дання отже полягало б у тому, щоб методично визначити цю основну душевну атмосферу як єдність ритмічного вияву”.*)

Таким чином, як підсумувати, назагал правильним є твердження, що вірш від прози різниться ритмом, але тільки в тому розумінні, що ритм прози відмінний від ритму поезії. А поміж ними є ряд проміжних форм, які досить трудно оцінити: куди їх віднести — до віршу чи до прози.

СИСТЕМИ ВІРШУВАННЯ

Коли загально ритм означає рівномірний рух, то конкретно в мові (у вірші) ритм означає якесь правильне чергування артикуляційно-звукових одиниць, якими є склади. Залежно від того, яку якість складів береться в основу, є різні системи віршування. Мова йтиме в нас про три системи: метричну, силлабічну й акцентуйовану, або тонічну. Чому саме в якійсь мові приймається котрась одна з цих систем, а не інша чи не всі разом, хоч часом можливе співіснування в одній мові й двох систем, як от в українській, — це питання настільки складне, що у відповідь на нього годі тут щось сказати. До якоїсь міри правильне твердження, що вирішальним є специфічні особливості кожної мови зокрема, що приймає ту чи ту систему версифікації, але звичайно й не тільки це.

Найстаршою є старогрецька система версифікації — так зв. **метрична**. У греків певна

*) Emil Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, Leipzig-Berlin, 1921. ст. 359-360.

словесна конструкція сприймалася як ритмічна в тому випадкові, коли була наявною певна закономірність у чергуванні довгих і коротких складів. Як уже показує й сама назва, у грецькій метриці за основу був вимір довжини, тому, ще інакше сказавши, вона була **квантитативна**.

За основу міри часу в метричній системі віршування береться **мора** — час, потрібний на вимовлення найкоротшого складу. Кілька мор, що творять ритмічно-мелодійну одиницю, називаються **тактом**, або інакше — **стопою**. Античні стопи були не менше двох і не більше чотирьох складів. Тому далі перелічені двадцять вісім стіп (за Б. Томашевським, „Теорія літератури”, 1925) вичерпують всі можливі комбінації довгих і коротких складів:

Стопа на дві мори: ∪ ∪ піррихій (знаком ∪ позначається короткий склад, знаком — довгий, у два рази довший від першого).

Стопи на три мори:

— ∪ хорей (трохей)

∪ — ямб

∪ ∪ ∪ трибрахій.

Стопи на чотири мори:

— ∪ ∪ дактиль

∪ — ∪ амфібрахій

∪ ∪ — анапест

— — спондей

∪ ∪ ∪ ∪ дипіррихій або прокелевсматик.

Стопи на п'ять мор:

— ∪ ∪ ∪ пеон перший

∪ — ∪ ∪ „ другий

∪ ∪ — ∪ „ третій

∪ ∪ ∪ — „ четвертий

∪ — — бакхій

— ∪ — кретик або амфімакр

— — ∪ антибакхій або палімбакхій.

Стопи на шість мор:

— — — молос або тримакр

∪ — ∪ — диямб

∪ ∪ — — малий або висхідний йонік

∪ — — ∪ антиспаст

— ∪ ∪ — хорейамб

— ∪ — ∪ дихорей або дитрохей

— — ∪ ∪ великий або спадний йонік.

Стопи на сім мор:

∪ — — — епітрит перший

— ∪ — — „ другий

— — ∪ — „ третій

— — — ∪ „ четвертий.

Стопа на вісім мор:

— — — — дисpondeй.

Одиницею, з яких складався вірш (в буквальному сенсі це слово означає рядок), був метрум. У вірші їх могло бути від одного до восьми. Повний метрум (міру) являв собою, наприклад, дактиль — один довгий склад плюс два коротких. При чому, короткий часово був рівно вдвоє коротший супроти довгого. У читанні це так строго дотримувалося, що той, хто читав, відбивав ногою такт. Отже шестистоповий дактиль, стопа якого, як уже сказано, дорівнювала одному метрові, відповідно називався гексаметром (шестимірний вірш). Тоді як ямб, наприклад, що складається з одного короткого й одного довгого складу, вважається тільки півметром, і тому шестистоповий ямб, на відміну від дактиля, мав назву триметра.

При читанні довгого віршу поставала природна потреба довгі вірші ділити, щоб мати змогу віддихнути. Так постала павза в сере-

дині віршу — **цезура**. Пісні греків, і поезія нашого часу, діляться на менші частини, що з грецької ж мови дістали назву **строф**. Врешті, щоб закінчити зовнішній опис грецького віршу, пригадуємо ще, що кінцевий склад міг бути утятий, тоді вірш називався — **каталектичним**. Каталекса найчастіше траплялася у ямбічному вірші: $\cup - -$ (ямбічний метр $\cup - \cup -$), у трохеїчному $- \cup -$ (трохеїчний метр $- \cup - \cup$), у дактилічному $- -$ (дактилічний метр $- \cup \cup$), у анапестичному $\cup \cup - -$ і т. п. Неусічена нормальна кінцева форма називалася **акаталектичною**. У випадках каталекси останній короткий склад перетворювався на довгий, як це видно з наведених вище прикладів каталектичних віршів.

Грецька версифікація була дуже докладно розроблена, до такої міри, що вся сучасна термінологія в поезиці майже цілковито грецького походження, за малими винятками. Одначе всі намагання ввести метричну систему віршування в європейські мови були цілковито безуспішні. Так само й в українській мові вона лишилася тільки в перших підручниках піітики. Зрештою вона давно не існує і в грецькій мові, з квантитативної вона поступово перетворилася на акцентуйовану — тонічну. Про це ще далі. Тепер кілька слів про тонічну систему.

У багатьох європейських мовах, як от у німецькій та й українській, вирішальним для ритміки віршової структури є не довжина, а сила, з якою той чи той склад вимовляється. Звичайно ж склади можуть бути то коротші, то довші, але наше вухо не вразливе на їх довжину, натомість ми виразно чуємо, які

склади вимовляються з притиском, з наголо-
сом, а які ні. Для нас таким чином ритмічною
є певна словесна будова, у якій ми чуємо
якусь закономірність у чергуванні наголоше-
них і ненаголошених складів. Коли, наприк-
лад, читати оцей вірш Олекси Стефановича
„Осінь наступає”:

Мене сонцем налито ущерть,
Мене сонцем докраю налито,
Заціловано сонцем на смерть...
Я лежу тяжковагее Літо.
Як упало учора отут,
То не можу підвестися й досі...
Запрошаю тебе, золоту,
Викликаю тебе, моя Осінь!
Ти прийди і подінь мене де, —
Вже у мене по грах, по забавах...
І сестра золотая іде,
Підпливає хупава, як пава.
Підійде злотокоса сестра,
Поцілує, і Літо розтає...
Так минає зелена пора,
Золотая пора наступає. —

то сприймається не відносна довжина скла-
дів, а їх наголошеність, тобто ми чуємо, що
наголошений склад скрізь правильно слідує
за двома ненаголошеними. Як застосувати
прийнятту нами раніше схему, то матимемо
таку ритмічну будову строфи:

х х х х х х х х х х
х х х х х х х х х х
х х х х х х х х х
х х х х х х х х х х

Як видно, різниця між метричною й тоніч-
ною системою віршування полягає, за влуч-
ним виразом одного німецького автора, в то-

му, що в першій складі **міряться**, а в другій **важаться**. А що в тонічній системі послідовно скрізь так і залишилася відповідність наголошених і ненаголошених складів до довгих і коротких у метричній системі, то пізніша поетика цілковито й зберегла всю термінологію старогрецької метричної системи.

Система силабічна властива романським мовам, а з слов'янських польській. А що в французькій і польській мовах сталий наголос, то в багатьох виробилося помилкове уявлення, ніби силабічна система властива тим мовам, які мають сталий наголос. Італійська мова сталого наголосу не має, але має силабічну систему віршування. До певної міри правильним є твердження, що для силабічної системи найголовнішою ознакою є рівна кількість складів у рядку. Але його не можна брати як непорушний закон, бо з цього правила є багато винятків. Але сама ця властивість — рівність складів у вірші — ще не визначає природи силабічного віршу. Йому ще властива особлива система наголошення. Коли француз мовить окреме слово, він ставить завжди наголос на останньому складі, але коли він говорить реченнями, тоді групи слів зливаються так, що всі склади вимовляються майже зовсім рівно, без наголосу, і лише останній перед павзою вимовляється наголошено. Те саме в силабічній системі віршування: наголоси окремих слів у цілості віршу зникають, замість них, буває **наголошеним** останній (у французькій мові) чи передостанній (у польській) перед павзою, тобто в кінці рядка чи перед цезурою. Таким чином у рядку може бути один наголос чи два, коли довгий рядок розтинається цезурою.

Може бути навіть і чотири, але вони ніколи не є наголосами в окремих словах, а кінцевими наголосами в групах слів, за якими групами слідує павза.

Система цього типу наголошення виникла в добу середньовіччя, коли латинська мова, що зберігала метричну систему віршування, перестала бути живою мовою. Її витіснили з народного вжитку романські діалекти, і вона продовжувала своє існування ще тільки в церковних і вчених колах, при тому вже втративши свої властивості розрізнення довгих і коротких складів. Різниці довготи складів були забуті, і ритмічною мірою стала довжина кожного складу. Речитативне читання в церкві зійшло на рівномірне виголошення всіх складів. При чому, в кінці кожної значенової групи слів, за якою слідувала павза, мінялася висота тону і тривалість останнього складу.

Власне з цього силабічна система з наголошенням тільки в кінці групи слів перед павзою. Візьмемо, наприклад, початок Бодлерового „Альбатроса”:

*Souvent, pour s'amuser, / les hommes d'équipage
Prennent des albatros, / vastes oiseaux des mers...*

Тут маємо дванадцятискладовий вірш, тобто типовий французький олександрійський. Бо французи у віршах рахують і склади з німим е, за винятком кінцевих німим.

Як показано лініями, рядки перетинаються посередині (після шостого складу) цезурою і мають по два обов'язкові наголоси: перед цезурою й на закінченнях рядків. Наголосів може бути й більше; наприклад, у першому рядкові — три, бо передцезурна його частина має фактично два наголоси, але

один з них (на слові *Souvent*) не є обов'язковим. В цьому істотна властивість силабічного віршу.

Українські силабічні вірші шкільного походження (XVI-XVIII ст.) робилися за польським зразком, і тому в них наголос мусів стояти на передостанньому складі перед цезурою або кінцем рядка:

А хтож на сем світі / без долі вродился,
Тому світ марне, / як колом точился,
Літа плинут марне / як бистрие ріки,
Часи молодие / як з дожджу потоки...
(О. Падацький, Пісня про світ)

Це український олександрійський вірш вісімнадцятого століття. У ньому скрізь правильно рядки перетяті посередині (після шостого складу) цезурою (виняток становить лише другий рядок, першій половині якого бракує одного складу), і скрізь дуже послідовно збережено наголос на передостанньому.

З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ВІРШУВАННЯ

Спостереження над ритмікою поетичних творів звернуло увагу багатьох дослідників на ту обставину, що при всіх багатьох змінах поетичних форм майже стало незмінними залишаються ритм і поетичні розміри. При всій модернізації в поезії останнього часу нових розмірів не вигадано. З другого боку, в жодній живій буденній мові не будуються речення ритмічно. А якщо випадком трапляється ритмізована побудова, то вона, як правило, лишається поза увагою. Таким чином дуже неймовірно, щоб шляхом простого спостереження над випадковою ритмічною конструк-

цією люди могли дійти до того, щоб міряти й рахувати слова й склади за їхньою довжиною чи наголошеністю, впорядкувати на рівних відстанях підвищення й зниження голосу, інакше кажучи, — будувати мову за певними ритмічними законами. Ці двоє спостережень: незмінність ритміки слова, з одного боку, і неможливість ритмізації мови самої з себе, з другого, винесли питання про природу й походження ритму в мові. Відповідь на це питання досить складна, оскільки ритмічна мова постала багато століть раніше, ніж поезія в такому вигляді, як ми її тепер знаємо, тобто книжна поезія. Тимто цю відповідь можна було дати хіба гіпотетично. Однак спостереження над примітивними культурами первісних народів і давні історичні джерела дали можливість більш-менш ясно простежити, як мова ритмізувалася.

Німецький дослідник Карл Бюхер у книжці „Праця й ритм”*) на величезному матеріалі встановив, що ритм у мову був принесений ззовні. Певні рухи тіла дали образній мові її ритмічний закон. Хід думок його приблизно такий.

На перших ступнях людського буття ритмічні рухи людського тіла були пов'язані з співом. Але не кожен рід ритмічного руху тіла, який звичайно у первісних народів супроводився співом, однаково добре придатний до цієї служби. При окремих з них, як при танцях і рухливих іграх, ритм є справою вільного мистецького формування, отже не являє собою щось стале, природно конечне. І навпаки, при інших родах руху часові відно-

*) Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig, 1924.

шення міри визначені технічно, вони несуть у собі свій ритмічний закон. Такими є робочі рухи. Дикун, що брався мушлею шліфувати шматок дерева чи товкти в ступі зерно, змушений був упорядкувати рухи свого тіла. Щоб ці рухи відбувалися чітко й розмірено, що улегшувало працю, він супроводив їх вигуками, своєрідним „співом”. Таким чином пісня могла поставати в праці, а потім уже виконуватися при іграх і танцях.

Перший крок, який примітивна людина зробила при праці в напрямі співу, полягав не в тому, що вона розміщала за певним законом чергування складів повнозначні слова, щоб цим способом надати думкам і почуттям приємного для себе й зрозумілого для інших виразу, а в тому, що вона варіювала напівтваринні вигуки і підпорядковувала їх у відповідний до праці ряд, щоб посилити собі почуття полегшення, яке давали їй самі собою ці звуки. Вона будувала свої перші робочі пісні з того самого праматеріялу, з якого вона будувала свої слова, з простих природних звуків. Так постали пісні, які складаються виключно з беззмістовного ряду звуків і при виголошенні яких бралось до уваги лише музичне враження, звуковий ритм, як засіб підтримки ритму рухів. Неминучість узгіднення обох родів ритму була визначена їх спільною залежністю від дихання.

Дальший поступ міг полягати в тому, що прості речення всувалися між ті ряди звуків. Але негнучка мова не хотіла відразу вкладатися в структуру ритмічного закону, робилося це силоміць. Люди відхилялися від звичайного способу мовлення, викидали окремі склади й розбивали інші. Уже це й була

творчість. При спільній праці поет і композитор в одній особі заспівував такою напівзрозумілою мовою, а хор підхоплював ще довго той самий ряд незрозумілих ритмічних звуків. Лише заспівувач давав справжній текст, хор обмежувався повторенням і приспівом. Приспів сталий, а текст імпровізується, і так постає при кожній новій праці новий варіант старої пісні.

Пізніше могли стати приспівом і ті прості речення, якщо вони після довгого вжитку сплїталися в міцну цілість з вигуками й беззмістовними рядами звуків. З цього постали утвори, які ми знаходимо в російській „Дубінушці” і в англійських моряцьких піснях: довші приспиви, складені з одного короткого одно- чи дворядкового речення, і беззмістовний звуковий ряд, який чергується з текстом пісні, з якого тексту один чи два рядки всуваються поміж приспівками. Цей текст імпровізується заспівувачем. Тим часом, як хор співає приспів, він має час подумати над новими рядками пісні. Отже він єдиний поет, що творить. При цьому не виключається, що вдале може бути підхоплене іншим заспівувачем, а невдале цей останній заміняє ліпшим. Так постала найстарша народна пісня. Як камінець у струмку, вона котиться й одшліфовується. Завжди знаходяться поодинокі обдаровані особи, які допомагають їй далі, поки вона дістає образ, в якому вона закріплюється в пам'яті людей і передається з роду в рід.

Щодо змісту цієї пісні, то всюди, де на основі примітивної продукційної техніки будується своєрідна культура, робоча пісня приймає в себе елементи цієї культури. Вона збе-

рігає у працюючої маси спогади про історичні події, вбирає в себе мітологічні, легендарні й романсові елементи і могла б відбивати безсумнівно велику частину найінтимнішого духового життя людей, якби більша частина її утворів не зникала безслідно. Але в цьому зв'язку нас безпосередньо не цікавить зміст первісної народної пісні, як і той дуже важливий факт, до якого ми повернемося в іншому місці, що первісна народна поезія не існує відокремлено, а в нерозривному зв'язку з рухом і музикою. У цьому зв'язку з висновків Карла Бюхера нас зокрема цікавить генеза ритму, визначеного ритмом робочого руху. Аналізуючи докладно типи праці, однієї, двох, трьох осіб чи гурту людей, Карл Бюхер знайшов, розуміється тільки для приблизної ілюстрації, різні робочі ритми, з яких могли постати двоскладові — ямбо-хореїчні — ритми в поезії чи трискладові — дактиль тощо. Саме звідси та сталість поетичних ритмів, яка не дозволяє їх легко міняти чи винаходити інші.

Поняття — робочі рухи, праця тощо вимагають певного уточнення. Для того часу, коли за примітивної культури поставала ритмічна мова, поняття праці було зовсім відмінним від того, як працю розуміють зараз. У всякому разі тоді праця була тісніше зв'язана з грою, забавою, ритуалом. Народні пісні, що дійшли до нас, яскраво відбивають це, хоч треба пам'ятати, що записи наших пісень відносно пізні, вони затратили свою первісність, натомість в них уже великий вплив книжності.

Із сказаного вище важливі два висновки: уже підкреслена певна сталість поетичних

ритмів, які, раз поставши, назагал залишаються без істотних змін*) Це поперше. І подруге: як показує дослідження, відносна спільність цього процесу для всіх народів. Тому й українська версифікація з усіма її особливостями має спільні основи версифікації т. зв. індоевропейської родини мов.

Віршування на Україні виникло відносно пізно. Його книжні початки відносяться до шістнадцятого століття і вперше зафіксовані в Острозькій Біблії 1581: вірші Герасима Смотрицького і **Хронологія** Андрія Римши. Ця остання пам'ятка являє собою дванадцять двовіршів, що говорять про найважливіші календарні події кожного місяця:

Вересень:

Двадцять четвертого дня місяця сенґтебра
дороблен Ерсолим, сталася реч добра.

Жовтень:

Арха з Ноим на горе станула на суші,
другий потоп не буде, так нам писмо туши.

Тодішня книжність була дуже штучною, і подібні вірші не дуже сьогодні почитні. Їх мова т. зв. „західньоруська”, подібна до тодішньої мови ділових паперів. Вірш був си-

*)«У житті пісні й танцю чи маршу народилися старовинні метри, і з них народилися нові метри. У всякому разі ніяк не з абстрактної спекуляції простим додаванням чи відніманням складів і «стіп», так легко, як це може здаватися в теорії цього роду операція. Можна очевидно пробувати і пробувано: так появилося на світ тільки мертвонароджене. Щоб розміри були життєздатними і цим заслуговували назву розмірів, треба, щоб вони мали щось органічне в своєму походженні і в своєму розвитку». Paul Verrier, *Le vers français*, т. II, ст. 1-2.

лабічний, дванадцяти- чи тринадцятискладовий з цезурою після сьомого складу. Ритмічність мови відчувалася, коли читати з наголосами на передостанньому складі.

З першої половини сімнадцятого століття, особливо коли Петро Могила перетворив школу Київського Богоявленського братства на колегіум, а пізніше на академію та відкрив ще ряд шкіл, освіта на Україні дуже поширилась, а з нею значно зросла й кількість віршованої поезії. У могилянських школах була спеціальна кляса (четверта), в якій навчали піітики. У зв'язку з цим наша поезія потроху шліфувалася від кострубатостей і в вісімнадцятому столітті була вже такою, як наведений у кінці попереднього розділу приклад „Пісні про світ” Падальського. Дальше ритмічне вдосконалення виявилось ще в тому, що чотирнадцятискладовий вірш діставав дві цезури: чотири-чотири-шість складів із збереженням суміжного римування рядків і збагаченням внутрішньою римою:

Христос воскрес, рад мир увесь, дождав

[Божой ласки.

Тепер то всяк наївся всмак свяченої паски.
Всі гуляють, зухваляють воскресшого Бога,
Що вже тая всім до рая простерта дорога.
Злии духи, власныи мухи всі уже послизли,
Загнав Исус в пекло покус, щоб християн не
[гризли...

(З великодньої вірші вісімнадцятого стол.)

Це тільки збагачення римами, але воно зовсім не міняє природи віршу, що лишається силабічним. Такою наша поезія й залишилася аж до Котляревського. Він не тільки повернув українське письменство до народної мови, але й увів тонічне віршування, до ньо-

го мало у нас відоме. Його „Енеїда” написана чотиристоповим ямбом.

Від Котляревського в українській поезії панівною стала тонічна система віршування. Але чи означає це, що з цього моменту відмирає силабічна система, як ніби українській мові чужа, штучно прищеплена з польської? Це питання щонайменше спірне, і воно вимагає ще ґрунтовного дослідження. Не беручися судити категорично, я думаю все таки, що силабічна система віршування має деякий ґрунт в українській мові. Залишаю відкритим питання — чому? Але факт, що після Котляревського до силабічного віршування повертається Шевченко. Та й не тільки епізодично: велико переважаюча більшість його поетичної творчості силабічна. Не вдаючись тут у подробиці, скажемо, що отакий його шести-складник —

Єсть на світі доля,
А хто її знає?
Єсть на світі воля,
А хто її має?
Єсть люди на світі —
Сріблом злотом сяють...

є не чим іншим, як олександрійським силабічним віршем з перетягними пополам рядками на цезурі, і його слід було б читати так:

Єсть на світі доля, а хто її знає?
Єсть на світі воля, а хто її має?

Книжна поезія вісімнадцятого століття мала на Шевченка, як він і сам про це згадує, досить великий вплив, він з неї, як з живої, безпосередньо виростав і зокрема на ній базувався в своїй версифікації. Наш щойно наведений приклад з „Катерини”, точно дотриманий дванадцятискладник з цезурою посе-

редині, парною римою, наголосом послідовно на передостанньому складі, не залишає щодо цього жодного сумніву. Ми зацитували з невеликого ліричного відступу з „Катерини”, а вся решта поеми написана дуже улюбленим у Шевченка розміром: восьмискладові непарні рядки в чергуванні з шестискладовими парними:

Кохайтесь, чорнобриві,
Та не з москалями,
Бо москалі — чужі люди,
Роблять лихо з вами...

Це точнісінько чотирнадцятискладовий силабічний вірш вісімнадцятого століття, перетятий надвое на другій цезурі. Якраз його ми вище зацитували з великодньої вірші („Христос воскрес...”). Ця остання відрізняється тільки ще внутрішньою римою. Але ось „На вічну пам'ять Котляревському”:

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

Як випростати тут кожні два рядки в один, вийдуть ті самі рими, цезури, кількість складів — усе до подробиці, як у великодній вірші, тільки в останній внутрішній рими перед цезурами на останньому складі, що дає таку схему:

xxxx /xxxx/ xxxxxx

а у Шевченка на передостанньому:

xxxx /xxxx/ xxxxxx

В останньому схема та сама. Та й ця відмінність справа тільки випадкового добору прикладів, бо і в Шевченка і в силабічних віршах вісімнадцятого століття можна знайти приклади обох цих схем. Це не тільки розміри

початкового періоду, бо ними користувався Шевченко до кінця свого життя („Титарівна-Немирівна”, жовтень 1860).

Ще часто вживані у Шевченка розміри чергування дванадцятискладових з одинадцятискладовими рядками:

Така її доля... О, Боже мій милий!
За що ж ти караєш її молоду?
За те, що так щиро вона полюбила
Козацькі очі? Прости сироту!

Виразна цезура по шостому складі і послідовно наголос на передостанньому в непарних і на останньому в парних рядках свідчать, що це типовий олександрійський силабічний вірш з каталектичними парними. Бо часом у цього самого типу віршах маємо й парні дванадцятискладові, як от у „Думи мої...”:

Бо вас лихо на світ на сміх породило,
Поливали сльози — чом не затопили?
А далі знов непарні йдуть по одинадцять:
Не винесли в море, не розмили в полі?
Не питали б люди, що в мене болить...

На підтвердження сказаного я можу навести висловлення безумовно авторитетного знавця українського віршування, Максима Рильського, про версифікацію Шевченка. Підкреслюючи, що Шевченків талант розвинувся під великим впливом народної пісні, Рильський вважає, що Шевченко писав в основному улюбленою силабікою та силабо-тонічним чотиристоповим ямбом. „Улюблені силабічні розміри Шевченка, — пише Рильський, — дванадцяти- одинадцятискладові рядки, найчастіше пов'язані в чотирирядкові строфи з римуванням абаб, і восьми- шести- складові рядки з дуже різноманітним риму-

ванням. Розміщення наголосів, як це й зрозуміло при силабічній системі, дуже вільне, при чому основою віршу звичайно становиться цезура.

„Ось приклад дванадцяти- одинадцяти-складника з цезурою після шостого складу:

Все йде, все минає, / — і краю немає...

Куди ж воно ділось? / Відкіля взялось?

І дурень, і мудрий / нічого не знає.

Живе, умирає..., / Одно зацвіло...

А ось восьми- шестискладові рядки з цезурою у восьмискладовому рядку після четвертого складу:

В таку добу / під горою

Біля того гаю,

Що чорніє / над водою,

Щось біле блукає...”

(Передмова до другого тому російського видання творів Шевченка „Стихотворения и поэмы в русских переводах”, Москва, 1948, стор. 8).

За зразок чотиристопового ямбу Рильський наводить Шевченкову „Музу”:

А ти, пречистая, святая,

Ти, сестро Феба, молодая!

Мене ти в пелену взяла

І геть у поле однесла;

І на могилі серед поля,

Як тую волю на роздоллі,

Туманом сивим сповила,

І колихала й сповивала,

І чари діяла...

На цьому можемо припинити короткі уваги до Шевченкової версифікації. Зупиняємось на ній дещо більше тому, що в ній дуже виразно відбиваються особливості української

версифікації взагалі. Шевченкова версифікація і силабічна, і почасти тонічна. Українська версифікація починає з силабіки, в основному від Котляревського в ній переважаючою стає тонічна система, але, як свідчить приклад Шевченка, силабіка не зникає в ній остаточно. Влучно за українською версифікацією прищепилася назва **силабо-тонічної**. Ця назва правильна з усякого погляду. Поперше, як сказано, в українській поезії зберігається одночасно та й друга система. Уявлення, ніби чисто силабічне віршування зовсім зникло з ужитку легко заперечити не тільки на прикладі Шевченка, а й багатьох пізніших авторів. Щоб далеко не шукати, ось чиста силабіка у такого модерного автора, як Леся Українка:

Ой, піду я в бір темненький, там суха смерека,
Ой, розбила вінка буря, таки ж не втопила,
Запалала при смереці смолова ялиця;
Горить моя досадонька, мов сухая глиця...

Як піти далі, можна знайти силабічні вірші і в поетів молодшої генерації (Ігор Качуровський, наприклад).

А подруге, силабічна система сплітається у нас з тонічною так, що в багатьох випадках елементи тієї й тієї однаково сильні, і це часом дає змогу одну й ту саму поезію вважати то силабічною, то тонічною.

У цьому світлі, мені здається, річ досить сумнівна шукати в українській поезії якихось особливих ще народних розмірів. Не можу цього ще зараз заперечити категорично, але вважаю дошукування цих розмірів у нас надто перебільшеним.

РЯДОК, СТОПА

В тонічній поезії, на відміну від клясичної з її довгими й короткими складами та чисто силабічної, віршовий рядок визначається як одиниця з певною кількістю наголосів. Теоретично може бути рядок уже з одним наголосом, але практично ми подибуємо вірші з двома, трьома і т. д. наголосами.

Двонаголошений рядок:

Хвилини йдуть,
Пора у путь! (Л. Укр.)

Тринаголошений рядок:

Всі ми серцем дзвоним,
Сним вином червоним... (П. Тич.)

Чотиринаголошений рядок:

За синім морем — сині гори
І плескіт холоду з ріки... (А. Мал.)

У всіх наведених випадках ми чітко сприймаємо рядок як нерозривну ритмічну одиницю. Але в дальшому наростанні числа акцентів, іноді починаючи вже з п'ятох, при читанні відчувається потреба розтягти рядок павзою. Так наприклад, у строфі:

О, горе тим рукам, що звикли у неволі

Носить кайдани ржаві та важкі,

На волю вирвуться, і там бридкі мозолі

Їм нагадають, хто вони такі. (Л. Укр.) —

другий і четвертий (п'ятинаголошені) рядки можна ще читати без зупинки, тоді як перший і третій, що мають по шість наголосів, вже виразно вимагають павзи по третьому наголосі. Отже знову беручи теоретично, рядок може наростати до десятох і більше наголосів, але в практиці є природна межа, що,

з огляду на потребу збереження рядка як єдності, не дозволяє його розтягувати без кінця, і тому рідко трапляється вихід за межі шістьох-сімох наголосів. Рядки до чотирьох наголосів прийнято називати короткими, від п'ять і більше — довгими.

З погляду кількісного співвідношення наголошених і ненаголошених складів у рядку та порядку їх чергування є теж певні різниці. Так у першому з наступних двох прикладів послідовно чергуються один ненаголошений з одним наголошеним складом, а вже в другому за одним наголошеним іде два ненаголошених і т. д.:

- (1) Повивсь гудрон, як чорний довгий вуж...
- (2) Гори співають в лазурі...

Схематично це можна зазначити так:

(1) х х х х х х х х х х

(2) х х х х х х х х х

При одному наголошеному складі може стояти три й більше ненаголошених. Але про це можна сказати те саме, що й про довжину рядка: якщо поет будуватиме вірш в занадто довгих рядках, то читач, втративши почуття цілості, на свій лад поділить їх на коротші одиниці, а при надмірній кількості ненаголошених складів при одному наголошеному — або зірветься і, втративши ритм, читатиме як прозу, або по-своєму густіше поставить наголоси і ритмічно сприйматиме інакше, ніж воно є в задумі поета.

Ритмічна одиниця, що послідовно повторюється в рядку і будується звичайно з комбінації одного наголошеного складу з одним чи двома ненаголошеними (більша кількість ненаголошених складів практично означає де-

формації чи модифікації основних дво-три-складових сполучень) — називається за античною, як сказано вище, метрикою **стопою**. Для наочности залишаємо для наголошених і ненаголошених, як і скрізь попереду, відповідно такі позначення: **x** і **x**.

Беручи математично, двоскладовий розмір допускає два можливі сполучення ударного складу з неударним, трискладовий — три. Ці п'ять можливих комбінацій і творять п'ять основних клясичних розмірів (стіп).

Двоскладову стопу з одного короткого й одного довгого складу клясична метрика називала **ямбом**. В українській метриці цією назвою відповідно окреслюється двоскладова стопа з першим ненаголошеним, другим наголошеним складом, як от у цих словах: **ліси**, **ставок**, **подай**, **приніс**, **вночі**, **ніхто** і т. д. Це не значить, розуміється, що ямбічний вірш komponується тільки з одно- чи двоскладових слів, добір слів вимагає певної вправности й чуття ритму, і тоді практично в двоскладовому розмірі можуть вкладатися слова, найрізноманітніші щодо кількості складів:

Для нас у ріднім краю навіть дим
Солодкий та коханий...

У першому рядку тут тільки одно- та двоскладові слова, у другому ж трискладові, але коли записати це ритмічною схемою, —

x x x x x x x x x x
x x x x x x x

тоді ясно буде видно, що тут послідовно дотримано ямбічний розмір.

Жодна стопа не має в світовій поезії такого поширення, як ямб, в такій самій мірі це стосується й української. Простота чергуван-

ни неударного з ударним е найчастішим виражом повсюдного ритму з життя, праці, напіння функціонування людського організму, і це мусіло впасти в око на самих початках словесної ритмічної творчості, а багатство неможливих нюансів віддачі почуттів і пристрастей зробило ямб улюбленим засобом вислову, насамперед у драмі. Шестистоповий ямб (гексаподія або ямбічний триметр, бо греки об'єднували в одному метрі дві стопи ямби, так само як і хорей: див. про це вище), домінував уже в старогрецькій драмі Есхіла, Софокла і Евріпіда. Особливого поширення зазнав шестистоповий ямб у французькій поезії ще з часів середньовіччя. Цим розміром написаний великий старофранцузький роман про Олександра Великого, що постав коло 1200 року. Звідси назва шестистопового ямбу — **олександрійський вірш**, що в цій своїй відміні характеризується цезурою після третьої стопи і чергуванням чоловічих і жіночих закінчень. Взагалі ж олександрійський національний французький вірш, що ним писали Корнель, Расін, Мольєр та інші видатні поети. На жаль, я позбавлений змоги докладніше простежити місце цього розміру в українській поезії і змушений обмежитися лише констатацією, що олександрійський вірш посідає значне місце в творчості кийвських неоклясиків. Зокрема Микола Зеров залишив у олександринах шедеври медитативної лірики. Вимовним підтвердженням чого може бути його вірш „В степу”:

Високий рівний степ. Зелений ряд могил
І мрійна далечінь, що млою синіх крил
Чарує і зове до еллінських колоній.
Ген-ген на обрії силуети темних коней,

Намети і вози, і скіти-орачі.
Із вирію летять, курличучи, ключі,
А з моря вітер дме гарячий, нетерпливий.
Але пощо мені ці вітрові пориви
І жайворонків спів, і проростання трав?
З якою б радістю я все це проміняв
На гомін пристані, лиманів сині плеса,
На брук і вулиці старого Херсонеса!

Цю поезію можна вважати вершком доско-
налости цього розміру в українській поезії.
У ній так точно витримана цезура в усіх
рядках посередині, що можна всі рядки поді-
лити надвоє і читати як тристоповий розмір:

Високий рівний степ.
Зелений ряд могил,
І мрійна далечінь,
Що млою синіх крил
Чарує і зове
До еллінських колоній.
Ген-ген на обрії
Сильвети темних коней,
Намети і вози,
І скіти-орачі... і т. д.

Слушно буде одначе застерегтися, що при
всіх високих прикметах шестистопового ямбу
не він являє собою найповніший вияв усіх
можливостей ямбічної стопи. Усе багатство
ямбу. викриває його п'ятистоповий розмір,
що теж має свою довгу історію. Як свідчить
Поль Вер'є*), у ІХ-Х столітті він появився в
старофранцузькій поезії, потім у середньовіч-
ній Італії. П'ятистоповим ямбом писана „Бо-
жественна комедія” Данте, як і сонети Мі-
кель Анджельо, а зрештою всі поети рене-

*) Paul Verrier, *Le vers français*, т. II, ст. 95 і
далі.

сансу писали саме цим розміром. „Десяти-складник (le décasyllabe), — пише згаданий автор, — названо „романським віршем par excellence”. Народжений без сумніву у Франції, де він поступово зник, він завоював собі право на існування не лише в інших латинських країнах, але ще й у всьому германському світі: не абияке бо свідчення його слави, що його прийняли Данте, Шекспір і Гете”. Залишається хіба додати, що стільки ж поширений п'ятистоповий ямб і в слов'янських літературах, зокрема в українській.

Зникши у Франції, де його витіснив олександрійський вірш, п'ятистоповий ямб відроджується в шістнадцятому столітті в Англії, щоб стати пізніше віршем Шекспірової трагедії, а потім, починаючи від „Натана Мудрого” Лессінга, і германської драми. Це т. зв. „Blank vers”, неримований ямбічний п'ятистопник.

Ряд особливих прикмет пояснює його поширення. П'ятистоповий ямб ідеальний розмір для віддиху при читанні:

Вже вересень в лункій блакиті тане,

Вже багряніє мантия садів,

А нам згадалися київські каштани,

Бездонне небо і дніпровий спів. (Є. Мал.)

Далі він дозволяє найрізноманітніші комбінації чоловічих і жіночих закінчень, як і римосполучень, а то може обходитися й зовсім без рим (білий вірш). У ньому зовсім вільно можна починати речення в кожному місці рядка. Нарешті, він дозволяє ритмічне збагачення хорейямбом (x x x x) на початку рядка, що не відчувається як порушення ритму. У наступному прикладі перші чотири склади першого рядка творить хорейямб:

Геть, відійди від мене, сине тьми!
Лиши сей збір! Чого сюди прийшов...

(Л. Укр.)

Завдяки цим прикметам п'ятистоповий ямб звучить дуже багатовиразно, просто й природно. Що й сталося причиною того, що Шекспір обрав його для своїх трагедій. Цікаво, що німці, хоч і як широко користувалися п'ятистоповим ямбом, при своєму нахилі до патетизму, іноді нарікали на нього: Гете, наприклад, казав, що він „зводить поезію до прози”, а Плятен висловлював бажання, щоб цей „варварський і жалюгідний вірш” зник зовсім.

Трудно було б дати бодай короткий огляд поширення п'ятистопового ямбу в українській поезії. Щодо білого віршу, то його блискуче застосовує, слідом за європейською драмою, Леся Українка. Я маю на увазі її драматичні поеми і зокрема такі характерні для неї пристрасні монологи, як от цей з „У катакомбах”:

А мало нас погинуло даремне,
кривавих жертв усім богам неправим,
та гине й досі за того царя,
що, кажеш ти, на рабство осудив нас?
Хто зміряв шлях, обставлений хрестами,
що ми, раби, одвіку перейшли?
Хто зважив кров, що досі ще не впала
на голову катів, а все тяжить
на дітях тих замучених героїв?
По тій крові, немов по багрянці,
постеленій для кесарських тріумфів,
пройшла богів фаланга незчисленна
з землі на небо. Доки буде слатись
під ноги їм, тиранам безтілесним,

богам безкровним, неживим примарам
живої крові дорога порфіра?...

Цей уривок майже повнотою містить у собі всі перелічені вище вартості п'ятистопового ямбу, попри те, що й взагалі в ліриці, а зокрема в таких формах, як сонет, терцина, октава і інші цей розмір домінує. Самозрозуміло, що і ямб чотири- три- двостоповий не рідкість в українській поезії, але на цих розмірах докладніше не зупинятимемося. Зазначимо лише, що чотиристоповий ямб любив Тарас Шевченко.

Двоскладова стопа протилежного до ямбу розміщення наголошеного й ненаголошеного — на першому місці наголошений, на другому ненаголошений (х х) — має назву **хорея** або **трохея**:

Ось село: хати, дорога;
Розляглись біля порога
Кущ півонії, бузок;
Розіслався холодок... (М. Шпак)

Ритмічна схема цього чотиривірша:

х х х х х х х х
х х х х х х х х
х х х х х х х
х х х х х х х

Коли порівнювати хореїчний розмір з ямбічним, але не беручи ізолювано стопу того й того, бож тоді їх різниця очевидна, а в схемі, як от вище, що відображає певну цілість, тоді може здаватися, що вони різняться тільки початком, бо далі так або так чергуються наголошені й ненаголошені через один. А проте, вистачає прочитати дві рівно-розмірні строфи ямбу й хорея, щоб переконатися, що якісно це зовсім відмінні речі, вони

мають різне звучання. Коли в ямбі м'який вступ від ненаголошеного до наголошеного робить його гнучким і еластичним, то в хорей, сказати б, старт з ударного робить вірш рубаним, сухим і, коли так можна висловитися, черствим. В цьому причина того, що хорей, порівняно з ямбом, так рідко зустрічається, і не тільки в українській поезії, а і взагалі в усій світовій. Не те щоб його не було. Але у всякому разі, відкриваючи збірку першого-ліпшого поета, можна майже напевно натрапити на ямб, тоді як хорей треба довгенько пошукати.

Переходячи до трискладових розмірів, насамперед треба говорити про **дактиль**, трискладова стопа з першим наголошеним і двома наступними ненаголошеними, як от у словах: наволоч, навичка, паливо, плавати, росяний, деколи, семеро, ярмарок і т. д. або в оцих уже віршованих рядках:

Знов повернуся у той занапащений край,
Де, може, волі не буде мені до загину,
Мріє нова, з тобою і там буде рай.

(Л. Укр.)

х х х х х х х х х х
х х х х х х х х х х х
х х х х х х х х х х

Як п'ятистоповий ямб є розміром клясичної драми, так дактиль (шестистоповий) виникає на самих початках епічної поетичної творчості, ним бо писаний Гомерів епос — „Іліяда” і „Одісея”. Одна дактилічна стопа у грецькій метриці складала одну міру (метр), і тому цей розмір дістав назву **гексаметра**. Його клясична схема така:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪

Треба одначе згадати, що дактиль, як зрештою й інші трискладові стопи, дозволяє більше свободи для різних відхилень від правильного чергування стіп. Зокрема в гексаметрі кожна з перших чотирьох дактилічних стіп може бути заступлена спондеєм (двоскладова стопа з обома довгими, у нас відповідно — наголошеними). Як звучить в українській мові правильний гексаметр, можна вичути з оцього прикладу, взятого в Зєрова, автора, що в клясичних розмірах його можна завжди вважати взірцевим:

Прудко на безвісті йдуть наші дні і корот-
[кі години...

Усякі інші модуляції в гексаметрі з спондеєм було б трудно тут показати.

Гексаметр з його розлого розповідним ритмічним пульсуванням, що надає йому певної урочистости, й м'яким жіночим закінченням знайшов собі гарне доповнення в т. зв. **пентаметрі** — дактилічний п'ятиметр з такою схемою:

— 0 0 — 0 0 — — 0 0 — 0 0 —

Фактично він теж шестистоповий, тільки його третя й шоста стопа за античною міркою утять рівно наполовину, тому то він кількісно складає рівно п'ять стіп, з чого й пішла назва пентаметр. Він звучить стисліше за гексаметр і своїм наголошеним чоловічим закінченням наче довершує розлого почату думку в гексаметрі. Так постав з цих двох розмірів т. зв. **дистих**. Гарна поетична форма, яка одначе відрізняється від чистого гексаметра, рядки якого можна нанизувати без кінця, тим, що завдяки такій своїй виразній двочленності виключає можливість з сполу-

чення цих двох розмірів будувати твір більшого розміру, бо такий твір неминуче впаде в монотонність. Тому звичайно обмежуються лише кількома дистихами, як от у того ж Зерова:

Трудно і вбого живеш ти, дитино людей зе-
[мнородних:

Сон оминає тебе, дума марудна тяжить.

Бачиться: кров твоя навіть, скупа і солона,
[поволі

В жилах негнучих пливе, не зашумує, руда!

Єсть на цім світі обранці, веселі, ясні, без-
[турботні,

Легко, вином золотим піниться їхнє життя.

Скажеш: боги олімпійські зійшли поміж люд
[смутноокий,

Скорбним поріддям земних приклад висо-
[кий явить.

Приклад чистого дактиля в інших, поза цими клясичними розмірами, випадках я дав на початку з Лесі Українки.

До трискладових належать ще **амфібрахій** і **анапест**. Перший з них з наголосом посередині, як от у словах: *конечне, незрячий, отава, правиця* і т. д. Чистим зразком чотиристового амфібрахія може бути вірш Андрія Малишка „Буря в порту”:

Ударили шторми в ванкуверські доки,

І хвиля на хвилю побігла з туману,

Озоном війнуло, як лугом широким,

Над скелі зчорнілі, над синь океану.

У **анапесті** два перші ненаголошені, останній наголошений. У поданому нижче прикладі перший рядок повний чотиристовий анапест, другий — тристовий:

Де поділися ви, голоснії слова,
Що без вас моя туга німа?

Досі мова була про правильні клясичні стопи, і якби поети тільки їх трималися, кожен, прочитавши стільки, як тут, міг би без особливої трудности визначити ритмічну структуру кожної поезії. Насправді ж буває так багато ускладнень, що навіть найдосвідченіший може вагатися, як ритмічно схарактеризувати ту чи ту поезію.

Ускладнення починаються з варіацій двоскладової стопи. Є дві відміни двоскладової стопи: **спондей** — стопа з двома ударами, що складається з двох односкладових слів, і **піррихій** — двоскладова безударна стопа. Як видно вже з самого визначення, вони можуть вживатися не самотійно, а лише в сполученні з іншими стопами. У сполученні з ямбом і хореем спондей і піррихій дуже збагачують можливості ритміки, але вже при них точність визначення якогось розміру стоїть на межі бодай двох можливостей, однаковою мірою обґрунтованих. Один з простіших прикладів — така строфа:

Десь краї казкові,
Золоті верхів'я...
Тільки шлях тернистий
Та на ті верхів'я. (П. Тич.)

У схемі наголосів це виглядатиме так:

х х х х х х

Як видно, це тристоповий хорей з заміною його в першій стопі на піррихій. У чотиристоповому хорей може бути два піррихії на два хорей, що надає віршові зовсім своєрідного кольориту:

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

Схема рядка:

х х х х х х

Вона показує, якби виходити з засади, що вірш цей укладається в двоскладову стопу, що тут послідовно парні стопи — хорей, а непарні заступлені піррихієм. Власне вже тут є можливість і подвійного тлумачення. Саме: є чотирискладова стопа, що називається **пеоном**. Наголос у ній може бути на кожному з чотирьох складів, залежно від цього й назва 1, 2, 3, 4-й пеон:

1-й х х х х
2-й х х х х
3-й х х х х
4-й х х х х

Прикладаючи схему пеона до останнього прикладу з „Червоних легенд” Лесі Українки, можна б його визначити, замість хорей з двома піррихіями, як двостоповий третій пеон. Бо пеони тієї самої натури, що й двоскладові розміри. Тим то непарні пеони мають ще назву **дихорейів**, а парні — **диямбів**. Бо й справді трудно при всіх нюансах завжди з повною категоричністю встановити, як треба в кожному конкретному випадкові читати: чи як хорей і ямб, чи як непарні й парні пеони. Наступна строфа:

Королівно, ясна панно,
ви себе навік згубили.
Що з'єднало вас зо мною,
вбогим лицарем без спадку? —

— може бути прийнята за чотиристоповий хорей, отже такої ритмічної схеми:

х х х х х х х х

Проте, якщо другий і дальші рядки строфи дійсно можна читати як хорей, то перший з словом — **королівно** явно бунтує проти хорейчного скандування. Він значно природніше звучить як двостоповий третій пеон (дихорей), як зрештою і всі останні так само:

х х х х х х х х

А при тому і останній, і передостанній приклад можна читати і як силабічний восьми-складник.

Теоретична можливість п'яти- й більше-складової стопи, як уже вище сказано, не виключена, однаке ці можливості викликають багато труднощів. Насамперед пентон, секстон і т. д. (п'яти- шестискладова стопа і т. д.) вимагали б від поета добирати спеціально довгі слова, бо не можна ж в поезії читати кілька коротких слів без жодного наголосу. Подруге, читачеві трудно буде сприймати ритміку віршу з великими відстанями між наголосами, і він волітиме понаставляти наголосів сам чи читати як прозу, що дозволяє довільну і зовсім природну велику відстань між наголосами.

Значно складніші, ніж двоскладові, комбінації трискладових стіп, особливо тоді, коли вони, і це дуже часто трапляється, вживаються з нарощеннями чи втинаннями. Тут уже фактично починається перехід до т. зв. вільних розмірів. Вони характеризуються однаковою кількістю наголосів у рядку, але зовсім довільним групуванням біля них не-

наголошених складів. У німців ці форми відомі під назвою **кніттель** (Knittelvers) з шістнадцятого століття. Кніттель мав пересічно по чотири наголоси в рядку і парні рими. Потім він занепав і відродився знову в вісімнадцятому столітті. Гете вживав кніттель у „Фавсті”, так само Шіллер („Табір Валенштайна”), з пізніших Гергардт Гавитман.

У нас ця ділянка вільних ритмів досліджена дуже слабо. Німецькому кніттелю в нас відповідає вірш, що називається **дольником**. У дольнику часом рівна, часом і нерівна кількість наголосів у рядку, при чому кожен наголос виділяє ударно окреме слово як цілість, без залежності від того, скільки ненаголошених складів групується навколо наголосу. Звідси, власне, й назва дольника — поділ рядка на частини — долі. Аналізуючи оцей зразок дольника (з Олекси Влизька):

На плянтацію / вивів, / сказав: / стоп!
Ельдорадо, / тут / кожен з вас / холоп,
А хто / тікатиме, / куля / в лоб!

— у якому, як видно з поділу, наголоси об'єднують цілі слова без залежності від того, скільки в такій групі складів, Святослав Гординський (див. його „Український вірш”, Мюнхен, 1947, стор. 26-27) дає приклад, як цей вірш можна реконструювати як трискладову стопу — анапест. Одначе з такою кількістю умовностей, що сам вважає, що з таким самим успіхом можна його вважати й амфібрахієм. Що тільки підтверджує велику довільність таких реконструкцій і фактичну неметричність дольника. Він має свою окрему ритміку й свої специфічні можливості.

Окреме вже велике місце в поезиці останнього півстоліття посідає т. зв. верлібр, що виник як бунт проти непорушності клясичних канонів. Назва його походить з французького *vers libre*, що в перекладі означає — **вільний вірш**. Але поняття вільного віршу і верлібру у нас мають різне значення, і не можна перше вважати тільки українським перекладом другого. Під вільним у нас розуміється такий вірш, що пишеться якоюсь однією дво- чи трискладовою стопою, лише з довільними варіаціями кількості стіп у кожному окремому рядкові.

На відміну від нього верлібр дозволяє значно більше свободи: не тільки різноскладовість рядків, а й сполучення різних стіп навіть у одному рядкові. Для верлібру не може бути ніяких схем, і кожноразове ритмосполучення лишається для кожного окремого випадку неповторним. При надзвичайному багатстві ритміки верлібру він рівночасно стоїть фактично на межі між поезією й ритмічною прозою. У нашій поезії блискучі зразки верлібру дав у своїй ранній творчості Павло Тичина. Нижчеподаний зразок з його відомої поезії примхливо різноманітний, хоч при тому ще порівняно ясний, бо зберігає навіть бездоганно дотриману строфічність:

Арфами, арфами —
золотими, голосними обізвалися гаї
Самодзвонними:
Йде весна
Запашна,
Квітами-перлами
Закошчена.

Відтворивши ритмічну схему цього уривку —

х х х х х х
х х х х х х х х х х х х х
х х х х х
х х х
х х х
х х х х х х
х х х х х х

знайдемо, що перший і шостий рядок поза сумнівом дактилічні, четвертий і п'ятий однокладовий анапест, другий можна вважати третім пеоном або й просто хореем, третій і сьомий дозволяють найрізноманітніше тлумачення. Наступні строфи невідхильно витримані в цій самій схемі. І цей факт уже робить цю поезію нетиповим і навіть сумнівним прикладом верлібру. Тоді як того ж автора поезія „Фуга” (як зрештою й багато інших у нього) може правити за вимовний зразок того, що верлібр дійсно стоїть на межі між поезією і прозою, а часом від останньої й відрізняється лише зовнішньою формою запису. Ось маленький уривок з неї:

Ще літо за повним столом.
А в листі вже жовч.
Жовтіє.
Спать.
То тут, то там —
по всьому кладовищу.
Прекрасний сон! Терасами сон!
Лише де в нім зміст? Мета яка?
Кому там? Звідки сниться? і т. д.

Щодо його ритмічної структури, то в неї просто недоцільно заглиблюватися.

*

Я хотів би закінчити цей розділ одним застереженням, що рівночасно в однаковій мірі стосувалося б як розділів попередніх, так і наступних. Воно розраховане насамперед на того читача, який з цієї книжечки вперше знайомиться з поняттям, що таке вірш? Я не хотів би, щоб цей читач з розгляду елементів віршу склав собі враження, що всі ці речі дуже прості й ясні. Такими простими вони здаються доти, доки ми розглядаємо їх у спрощених схемах, анатомічно розтинаючи вірш і беручи ізольовано його окремі частини. Уся складність їх і несполучність із схемою постає перед нами у комплексі живого поетичного твору. Так само може здаватися простою схема квітів в ботаніці, що має віддати всю складність будови живої квітки. Не щоб ці схеми були взагалі неправильні, вони правильні й потрібні, оскільки улегшують розуміння дуже складної живої цілості, але за їхньою простотою завжди треба бачити неймовірну складність живого процесу, що в жодні схеми не вкладається і творить завжди індивідуальну неповторність.

У поетиці взагалі, а в українській зокрема й особливо, лишається багато нез'ясованого й спірного. Щоб обмежитися лише кількома прикладами, можу сказати, що мені особисто лишається багато неясного в розумінні, наприклад, ритмічної будови народної пісні і її впливу на поезію. Стільки ж проблематичне питання, якою мірою слідна в українській поезії силабічна система віршування. На мій погляд, у всякому разі значно більше, ніж ми звичайно припускаємо. Від трьох знавців поезії можна одержати три різні до такої міри, що вони виключають одна одну,

відповіді про ритмічну природу найбільш у нас дослідженої Шевченкової поезії. Ясна річ, що це стосується не лише великих кардинальних питань, а й безлічі дрібних, на які, здається, існують вже готові схеми. Якщо б дати десятком оцей зрештою нічим не визначний вірш Андрія Малишка „В ліфті”, —

Ліфт піднімає нас догори
В ранки і в півдні, і в вечори.
В ліфті не світло, але й не тьмяно,
Йдеш у гостиницю — в ліфт потрапиш,
Стрине привітно стара негритянка,
В неї робота все давн і ап.
Має старенька немало діла
З ранку до ночі і знов до зорі,
Вже й на роботі тій посивіла,
Все вона знизу, а інші вгорі... —

то напевно можна дістати десять різних його ритмічних схем. Відомий німецький дослідник Карл Фослер в результаті багаторічної праці прийшов до висновку, що якимось певне визначення поняття, що таке вірш, взагалі не можливе. Довшою цитатою з нього я й хочу завершити цей розділ:

„...Вірш це Протей. І саме так, як Протей з'являється то у вигляді води, то вогню, то гадюки, то бика і заразом не є ідентичним з водою, вогнем, гадюкою, биком, так і вірш з'являється то з певним числом складів, то з вільним, то з означеним ритмом, то навіть з порушеним ритмом, то синтаксично замкнено, то синтаксично розірвано, — і кожна з цих властивостей не визначає його найістотнішої природи.

Якесь визначення віршу... можна, точно кажучи, завжди дати тільки про якийсь один

конкретний вірш; щоб справу вичерпати, треба було б дати рівно стільки дефініцій, скільки є на світі віршів. Іншими словами: кожен вірш — це індивідуум, кожен відмінний від інших. Як ніколи не вдасться знайти два цілковито подібні листки на дереві, так само немає двох цілковито подібних віршів. Цей факт, що суттю мав би являти абеткову істину, недостатньо усвідомлений навіть ученими. Тим сильніше й тим настирливіше треба його тут підкреслити.

З цього виходить передусім неможливість точної наукової класифікації віршів на різні їх типи... Чим більше пізнається гексаметрів, тим більше зміцнюється переконання, що є гексаметри, які за схемами підручників і описами вчених зовсім не є гексаметрами; можна переконатися, що й такі класифікації, як гексаметр, десятискладник, сонет, рондо, октава і т. д., завжди охоплюють тільки в наближенні, апроксимативно певні групи форм. Можна переконатися, що повсякчас можуть поставати нові типи віршів, що не підходять під жодну з досі ходячих віршових схем і одначе є віршами...

А коли ми ще далі розглядатимемося в царстві поетичної творчості, ми знайдемо певні поетичні форми, про які не зможемо з певністю сказати, чи взагалі це вірш, чи проза; а в царстві прози можемо знайти речі, які нам раптом нагадають вірш. Так розпливаються й захитуються всі межі. Ніде не лишається сталих твердих категорій, і проза від віршу не може бути відмежована чіткою лінією. Тому шляхом емпіричного опису до

предмету ще можна підійти, класифікація на цьому шляху не можлива*).

СТРОФА

Вірш (у властивому розумінні цього слова — рядок) творить певну ритмічну одиницю, що вимагає логічного продовження. Читаючи окремо один віршований рядок, ми дістаємо певне ритмічне переживання, але рівночасно відчуваємо потребу дальшого продовження, рівномірного (чи й нерівномірного, як от у верлібрі). Таке дальше тривання руху й стається, коли поет прикладає далі рядок за рядком, з цілковитою подібністю до того, як орач на гонах прикладає борозну до борозни. Звідси й припущення, що назва **вірш** (від латинського) — поворот, буквально таки й узятє з безпосередньої аналогії з плугатарем, що раз-у-раз повертається, відкладаючи борозну за борозною.

Систему послідовного прикладання поетичного рядка до рядка ми й бачимо переважно в епосі чи в драмі. Як от, наприклад, у поемі Лесі Українки „Одно слово”:

Було їх тута три, чужих людей;
тепер нема. Один умер одразу,
як тільки що приїхав, був слабий,
такий, як дівчина, огнем все дихав,
не їв нічого, тільки сніг і лід,
і з того вмер. Другий „чужий” поїхав
кудись, не знаю, може, що додому,
а може далі, ми не розібрали,

*) Karl Vossler, Die Dichtungsformen der Romanen, Stuttgart, 1951, ст. 8-10.

як він казав. А третій зоставався
ще довго тут. І сам у хаті жив,
не хтів нікого. Я ходив до нього,
мій син ходив, сусіди теж ходили...

При такому послідовному укладанні рядків один за одним окремі з них висловлюють закінчену думку, інші — ні, відповідно в рядкові то чується синтаксична цілість, то навпаки — недокінченість. Це має дуже велике значення, ці варіації закінченості й незакінченості. Поет мусить невпинно пильнувати за тим, щоб кожен рядок не становив замкнено висловленої думки. Бо це втомлювало б одноманітністю й сприймалося б естетично негативно, свідчило б про невправність і примітивізм віршування. Вираз — поет володіє мистецтвом версифікації — попри все інше означає, що в нього мова, підпорядкована суворій ритмічній структурі, плине зовсім вільно, невимушено, безпосередньо.

Є різні засоби уникнути лінійної вивершеності логічно-змістових одиниць, що збігаються з рядками. З тих, що піддаються описові, назвемо насамперед **переступ** речення з рядка в рядок, явище, загальновідоме в літературі під французькою назвою — enjambement. У вищеподаному уривку з поеми Лесі Українки є яскраві приклади переступу: у шостому рядку починається речення: — „**Один чужий поїхав**, — далі переступає в сьомий, — **кудись, не знаю...**”; аналогічно переступ з дев'ятого рядка в десятий: „**А третій зоставався — ще довго тут**”. Вистачить порівняти цей уривок і наступну строфу з Малишка, щоб відчувати, як багато тратить Малишків вірш тільки від монотонности, спри-

чиненої синтаксичною закінченістю кожного рядка:

Тут вулиці в сірім граніті,
Гудків і моторів луна,
Вітчизни є різні на світі,
А в мене найкраща — одна.
Тут сірі дороги й пороги,
І поле не те й сіножать,
А наші веселі дороги,
Як ріки землею біжать.

Дуже виразним запобіжником проти монотонії може бути розтин рядка великою павзою. У нашому прикладі з Лесі Українки другий, шостий, дев'ятий, десятий, одинадцятий. Врешті в драматизованих творах важить багато вміле чергування мовців і т. д. Очевидно при тому всьому почуття міри вимагає не руйнувати рядок за певні межі.

Але перейдемо безпосередньо до теми цього розділу. Замість простого нанизування, поет може групувати по кілька рядків з одну вищу ритмічну одиницю, що потім усією своєю структурою повторюється кілька чи й багато разів. Таке сполучення рядків, зв'язаних спільним римуванням та інтонацією, називається **строфою**.

Трудно розмежувати випадки, коли пишеться строфічно та коли астрофічно. Тільки до певної міри було б правильно сказати, що в домені епосу переважає нестрофічна будова, а коли й уживається строфа, то переважно багаторядкова, відповідно до розлогости розповіді. Умовність такого твердження очевидна, бо вистачає заглянути в українську поезію, щоб там легко знайти, поруч з нестрофічними поемами, також і строфічні. У Лесі Українки, напр., поема

„Роберт Брюс” написана в різних розмірах, але скрізь чотирирядковою строфою.

З другого боку, якщо мова про лірику, якій нібито переважно типова строфічність, то тут знов таки це правило не обов’язкове, бо все залежить від матеріялу, настрою, нарешті стилю, як загального поетичного світосприймання. Часом це легко відливається в строфу, а іноді й не хоче терпіти насильства форми, тоді постає нестрофічна лірика, вільні ритми чи й верлібр, в якому не лише немає строфи, а й довжина рядка міняється в довільних варіаціях.

Загально немає докладніших спостережень над тенденціями розвитку української строфи. Ці спостереження могли б показати цікаву картину посилення строфічної чи астрофічної тенденції в розвитку поезії, наростання чи спадання питомої ваги окремих типів строф у різні епохи розвитку поезії. Згадуваний уже німецький дослідник Вольфганг Кайзер показує пробу такого статистичного дослідження для німецької поезії за два періоди, як подано нижче в таблиці: на сто поезій

було в добу між Гюнтером і
Меріке (середина XIX ст.):
е в нові часи:

чотирирядкові строфи	42	32
неправильної строфи	18	11
нестрофічних	12	14
восьмирядкової строфи	5	14
шестирядкової строфи	5	14
сонетів	5	3
інших	13	12

Трудно сказати щось за чи проти того, щоб цю статистику з якоюсь долею правдоподіб-

ности можна було прикласти й до нашої поезії. Є одначе певні дані припускати, що загальні тенденції розвитку спільні, у приблизному їх застосуванні, для всіх європейських літератур. Тому висновки з поданої вище таблиці дійсні до певної міри й для нашої. Висновки ці досить цікаві: коли об'єднати перші три — чотирирядкову строфу, неправильну строфу й нестрофічну поезію, — то вони в ХХ ст. охоплюють разом 72 відсотки лірики, тобто на чотири приблизно поезії вільної будови припадає тільки одна в повному розумінні строфічна (чотирирядкову строфу можна без особливої труднощі зарахувати до перших, бо вона найбільш вільна від усіх інших строф). В той час як минулого століття співвідношення було один до одного. Зменшення відбувається насамперед коштом шести- і восьмирядкових строф, питома вага яких упала з 28 до 10 відсотків. Це означає загальну тенденцію до більш вільних форм у поезії, ламання умовностей і більшої ініціативи поета в орудуванні формальними засобами.

Найпростіша, і вона ж найдавніша в нашій книжній поезії, є дворядкова строфа, її зустрічаємо вже в поезії XVI-XVII ст. Це строфа з суміжною, переважно жіночою римою дуже примітивного характеру (див. у розділі „З історії українського віршування”), з двох рядків дванадцяти- чи тринадцятискладника, що пішов від олександрійського вірша старофранцузької поезії і звичайно в нас, як і в французів, не відзначався сталістю двовіршової строфи з тенденцією переходу в астрофічну поезію. Якщо хронологія Андрія Римши чітко строфічна, бо він у кожні два ряд-

ки окремо вкладає закінчену сентенцію, то вже „Візерунок цнот” на пошану Єлисея Плетенецького (1618) явно ознаки строфічності затрачає:

Здалося ми теж еще о том припомнѣти,
На яком Бог зезволил преложоним мѣти
Мѣсцу тебе, о отче, цнот високолетных,
Которого оболоки преч минают лестных.
А на яком же, свѣдчит он патерик славный
За оных святых мужев, в христіанстве
[давный,
Котрых тѣла святые за скарб повѣрено
Незмѣронный, о отче, и в опекуть дано.

Затрата строфічності стається завжди тоді, коли двовірш не вміщає закінченої думки, що вимагає більшої кількості рядків і переходить переступом (див. enjambement) в наступні рядки. Що руйнує строфу, бо вона не вивершується інтонаційно. Варто тут звернути увагу, що інтонаційна завершеність, поруч із системою рим, відобрає в строфі дуже велике значення.

У новій поезії дворядкову строфу зустріти рідко, хібащо в формі відродженого класичного дистиха (сполучення гексаметра з пентаметром). Інші виладки дворядкової строфи майже як правило в новій поезії звучать примітивно. Як от у ранній поезії Лесі Українки „Надія”:

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

Трирядкова строфа в українській поезії зустрічається відносно рідко. Нашому поетичному сприйманню властиве почуття пару-

вання рядків. Імовірно, що тут велику роль відіграв вплив народної поезії, що надмірно тяжить над нашою літературою. Хоч нехиті до непарнорядкових строф, не тільки трирядкових, а й усіляких інших, помітна не тільки в українській поезії, а і в інших європейських, наприклад, німецькій. У римуванні трирядкова строфа може давати такі сполучення а а а, б б б і т. д. Ланцюгова рима а б а, б в б, в г в і так далі п'ятистопового ямбу творить т. зв. терцину, на якій лежить тінь Данте (про неї ще далі). Терциною в нас взагалі писано рідко, хібащо неоклясики. Останньо відома поема Юрія Клена, писана частинно терцинами. Є вони ще в Ореста. Різного роду інші види трирядкової строфи умів дуже цікаво комбінувати Павло Тичина, як це видно з наступних прикладів:

По хліб шла дитина — трояндно!

: тікайте! стріляють, ідуть.

Розкинуло ручки — трояндно...

Ні бога, ні чорта — на бурю!

: гей, стійте! знайдем і в церквах.

Знялось гайвороння — на бурю...

або:

Пустили бідних на поталу (а)

займанщині і капіталу. (а)

Самі ж на троні, як царі. (б)

„Ми тут внизу, боги вгорі. (б)

Ідїть на фабрики й копальні, (в)

Нещасні торбарі!” (б)

Гукнули бідні: ближні й дальні! (в)

Не телеграми привітальні, (в)

а кулю в лоба глїтаям! (г)

Чотирирядкова строфа, **чотиривірш** (ка- трен), треба думати, найпоширеніша строфа

взагалі, і не тільки в українській поезії, як про це свідчить вищенаведена таблиця Кайзера. Джерело чотирирядкової строфи народна пісня, тому її часто так і називають **пісенною строфою**. Лише поверховий підрахунок у двох поетів показує, як вона поширена в українській поезії: у Лесі Українки на сто підряд узятих поезій припадає 61 поезія чотирирядкової строфи. Тим більше цікава така статистика для Тичини з його уподобанням, особливо в першу добу, до верлібру. Виявляється, що й він (ми взяли для статистики саме його твори від початку) на сотню має аж 42 вірші чотирирядкової строфи. Решта поділяється так: 37 астрорфічних, а 21 в інших строфах.

У римуванні чотирирядкова строфа дає схему: **а б а б**, з можливим неримуванням непарних рядків — **а б в б**. Або: **а б б а**. У цьому останньому випадкові заради милозвучності звичайно оминається тих самих рим у суміжних строфах — **а б б а** і далі знову **а в в а** звучало б монотонно. Це не стосується сонету, що має свої особливі прикметності.

П'ятирядкова строфа багата можливостями римування, проте назагал не дуже поширена. Хоч знайдемо її у Франка, Лесі Українки, Тичини. У останнього часом трапляється п'ятивірш, примхливо заримований однією римою з неримованим останнім рядком — **а а а а б**:

Хтось гладив ниви, все гладив ниви,
Ходив у гніві і сіяв співи:
О, дайте грому, о, дайте зливи! —
Нехай не сохнуть злотисті гриви.
Хтось гладив ниви, так ніжно гладив...

У нього ж: а б в б в; а б б в в; а а а б б;
а б в в б і т. д. При чому він не завжди
тримається одного порядку римування, міня-
ючи його в межах того самого твору. У Лесі
Українки є такі п'ятирядкові строфи: а а б б а;
а б б а б.

Секстина — шестирядкова строфа п'яти-
чи шестистопового ямбу так само багата мож-
ливостями римування (чи може бути й зовсім
неримована). Але докладніше про секстину
буде в наступному розділі.

Відносно рідка в нас семирядкова строфа.
Як зразок може бути остання частина циклу
Лесі Українки „Сім струн”:

Сім струн я торкаю, струна по струні,	а
Нехай мої струни лунають,	б
Нехай мої співи літають	б
По рідній коханій моїй стороні.	а
І, може, де кобза знайдеться,	в
Що гучно на струни озветься,	в
На струни, на співи мої нечутні.	а

Зате дуже поширена восьмирядкова стро-
фа — **октава** — італійського походження. В
її канонізованій формі з трьома римами, що
мають такий порядок — а б а б а б в в — вона
ще називається **стансами**. Це, так би мовити,
королева всіх строф, відома вже з тринадця-
того століття. Варте пригадки, що нею писані
„Звільнений Єрусалим” Тассо, „Несамовитий
Ролянд” Аріосто, „Дон Жуан” Байрона. У
нас писали октавою Куліш, Самійленко,
Франко, розуміється неоклясики, і зовсім не-
сподівано Теодосій Осьмачка, що написав у
октавах велику поему „Поет”.

Одною з відозмін октави є т. зв. **сіциліяна**,
що відзначається чотирикратним повторен-

ням римосполучення а б. Ось зразок сіціліяни в Михайла Ореста:

По днях утрат, негод і неспокою	а
Я прагну синяви і тишини;	б
Сад, що за юности він був зо мною,	а
Скитальну душу жде з далечини —	б
І милістю Помони дорогою	а
Останній, добрий плід зростять вони	б
Серпневою прозорою порою:	а
Сад і душа в обіймах отчини.	б

Можливі строфи й більшої кількості рядків: дев'ятирядкова — **нона**, десятирядкова — **децима** і т. д. Але вони назагал рідко вживані. Остання варта згадки хіба тому, що нею позначений початок нашого літературного відродження: нею бо написав Іван Котляревський свою „Енеїду”:

Еней був парубок моторний
І хлопець хоть куди козак,
Удавсь на всеє зле проворний,
Завзятіший од всіх бурлак.
Но греки як, спаливши Трою,
Зробили з неї скирту гною,
Він, взявши торбу, тягу дав;
Забравши деяких троянців,
Осмалених, як гиря, ланців,
П'ятами з Трої накивав.

Сто п'ятдесят років пізніше спокусився в наслідуванні Котляревського Юрій Клен, написавши великий розділ своєї поеми „Попіл імперій” тим самим чотиристовим ямбом, у тому самому бурлескному тоні і тією самою десятирядковою строфою. Тут перша строфа неопублікованого розділу згаданої поеми під назвою „Еней”:

Мене послав шановний панус
герр Котляревський, що водив
мене колись по пеклу за ніс,
і Вашій ласці доручив.
Піддайтеся моїй опіці;
скуштуєте Ви чочовиці,
яку я вже півроку їм.
не в моді каша там гречана,
ані вареники й сметана,
і в очі б'є пекельний дим.

Правильні строфи, що тут ми їх розглядали, тобто строфи, побудовані на чергуванні рядків однієї ритмічної будови (ямбічні, хорейні, дактилічні і т. д.) називаються **ізометричними**. Можливі строфи й з рядків різної метричної будови, як спосіб збагачення ритмічних варіацій, вони називаються **гетерометричними**. За приклад може правити аналізована в попередньому розділі строфа Тичининого віршу „Арфами, арфами”.

На останку трохи про родину клясичних строф, що, як висловився один дослідник, „ведуть самотне й відокремлене життя”. Це т. зв. **логаедичні**, різнорозмірні строфи клясичної старовини: **алкайська**, **асклепідська**, **сапфічна** та ін. Різнорозмірність тут така, що пізнати кожную з цих строф можна лише дуже точно читаючи їх так, як це уявляв собі сам автор, тобто фактично вже наперед знаючи, що такою чи такою строфою писаний даний вірш. При найменшому порушенні авторового порядку наголосів відчуття ритму вже губиться. Тим то не кожен поет наслідуюється вдаватися до цих строф: це домена поетів виняткової вправності. В цьому розумінні мовиться про їх, сказати б, горду відокремленість і „самотність” цієї родини,

хоч з доби гуманізму клясичні строфи відродилися в Англії, з вісімнадцятого століття в Німеччині. Так само в романських країнах. У всіх цих випадках, коли поети хотіли відродити алкайську строфу чи котрусь з її сестер, вони намагалися клясичні правила пристосувати до особливостей своєї мови: заміна античних довгих і коротких відповідно наголошеними й ненаголошеними тощо. Але проблема оживлення клясичної строфи з огляду на трудність такого підприємства завжди була дискусійною. Однак тут, як і скрізь у поезії, усе залежить особисто від поета. І так, наприклад, зразок алкаїчної строфи, що має таку схему:

∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
 ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
 ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
 — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

знаходимо в досконалому виконанні Михайла Ореста (**Сон-трава**), що й подаємо тут у цілості:

Весна розквітла, третя в чужій землі,
 І радість лється з рога прецедрого —
 Але без сон-трави, о весно,
 Я не умію радіти повно.

Вона дитинства дні супроводила,
 В покоях завжди стіл прикрашаючи,
 І завжди ціль була принадна
 Любій гостині в борах квітневих.

Колись неждано день, білоросий день
 По роках труду нас приведе домів —
 Моїм очам утішно буде
 Зріти тебе, о зело прекрасне!

Душа скитальця, довго відчужена
 Від краю предків, тугою повниться

За ним, але подвійне щастя
Світлих побачень ростить розлука.

На думку красну мліючим захватом
П'яніє серце, дух мій підноситься;
Проте в утоми час похмурий
Острах і сумнів видіння студять.

Бо горе може статись: душа моя,
Бідою років бита і звітрена,
Твою красу і чари свіжі,
Цвіте отчизни, уже не прийме.

Як видно з схеми, перші два рядки алкаїчної строфи є п'ятистоповим ямбом з заміною четвертої ямбічної стопи анапестом (у нашому прикладі з Ореста обидва кінцеві склади ненаголошені). Третій рядок — чотиристоповий ямб з жіночим закінченням. Четвертий — два дактилі плюс два хореї або спондеї. У цьому несподіваному переході в четвертому рядку від ямбу попередніх рядків до дактиля, що закінчується хореем або спондеем, вбачається ритмічне багатство алкаїчної строфи.

Загальнознаним майстром алкаїчної строфи вважається німецький поет Фрідріх Гельдерлін (1770 — 1843). Одна строфа з нього для порівняння:

Zu lang schon waltest über dem Haupte mir
Du in den dunklem Wolke, du Gott der Zeit!
Zu wild, zu lang ist's ringsum, und es
Trümmert und wankt ja, wohin ich blicke.

Великій поетці античної Греції приписується строфа, названа її ім'ям, — сапфічна, що має таку схему:

— ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪
— ∪ ∪ — ∪

Три перші її рядки однакові: акаталектичний (неутятий) п'ятистоповий хорей, заступлений посередині дактилем; четвертий рядок двостоповий: один дактиль плюс один хорей. Уся строфа звучить виразно хореїчно, виходячи скрізь жіночим закінченням. За приклад її візьмемо оцей переклад Зерова з Горация:

Не люблю я, хлопче, розкошів перських,
Не кохаюсь я в тих вінках квітчастих, —
Не шукай по саду: де ще zostались
Пізні троянди?

Досить, хлопче, з нас і простого мірту:
Міртовий вінок тобі личить, слуго,
Личить і мені, коли п'ю в садочку
Кубок веселий.

Як цікаве свідчення великого замилювання у нас клясичними формами в добу т. зв. шкільної поезії, ще навіть до освітньої реформи Петра Могили, згадаємо, що в „Граматиці” Мелетія Смотрицького (1619) є розділ „О просодии стихотворной”, у якому подано і пояснення й приклад сапфічної строфи. І те й друге варті того, щоб навести їх повнотою:*)

О родѣ стиха сафійска. — Стих сафійській п'ятма степенми состоит, первым трохеем, вторим спондієм, третим дактилем, четвертим и п'ятим трохеем. Ему же стихов родови по коемждо третем стісѣ прилагается стіх адонскій, двома степенми состоящъ, первым дактилем, вторим спондієм, яко:

*) За виданням: В. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. I, ч 1, СПб 1900.

Мусо Татр сарматск Богу тріедину
 Должную дай честь поклона со имны,
 Чистую славян его, давшему ти
 Мърою пѣти.

Асклепідська т. зв. четверта строфа має
 схему:

— ∪ — ∪ ∪ — I — ∪ ∪ — ∪ —
 — ∪ — ∪ ∪ — I — ∪ ∪ — ∪ —
 — ∪ — ∪ ∪ — ∪
 — ∪ — ∪ ∪ — ∪ —

Як видно з схеми, складається вона великою мірою з дактилів, перші два рядки розтяти посередині цезурою. Великою вправністю в асклепідській строфі відзначався згаданий Гельдерлін. Так виглядає його вірш „Перепросини”, писаний асклепідською строфою, в перекладі Ореста:

Чиста серцем! тобі я отіняв не раз
 Злотний спокій богів, і гіркоти життя,
 Глибших болів і тайних
 Часто був я учитель твій.

О, забудь і прости! Хмара від мирної
 Люни, я відійду прич — і засяєш ти
 Знову, світло солодке,
 Знов спокійне в красі своїй.

І наостанку ще т. зв. перша архілохова
 строфа з такою схемою:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
 — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

Нею написана Орестова поезія „В храмі св.
 Ульріха”:

Тисячоустий хорал наростає; вливаються
 В нього органу громи;
 Густо

З хорів масивних несуться в огроми звучань
[екстатичні

Клекоти й поклики труб,
І понад морем голів, розкидаючи блиски та-
[емні,

Рака пливе золота.

Неуявленне вступає в уяву: народи й пле-
[мена

Всі при молитві стоять
В храмах мільйонних, огненно благаючи:
[станься, о чудо,

Станься, о дарє небес!
Те безбережне моління чи образ землі від-
[мінило б?

Чудо, я знаю, прийшло б!

РИМА

Рима, суворо кажучи, не належить до ко-
нечних ознак віршу, як от конечним для нього
є ритм. Тим то й зовсім законне явище
неримованого віршу. Більше того, антична
наука про віршування почасти зовсім рими
не знала, почасти ігнорувала її. Взагалі мож-
на приблизно сказати, що рими не було доти,
доки панувала в повному розумінні цього
слова метрична система (поділ складів на
довгі й короткі). Старі римляни знали риму,
але не любили її.

„Клясики, — як каже Фосслер, — уника-
ли рими, яку вони, очевидно, вважали вар-
варською і шкідливою для їх метрики, при-
близно як бити в літаври до флейти. Щойно
коли в народній мові приглухло почуття
квантитативности і вияснилося почуття зву-

чання голосних, рима прийшла сама собою". *)

За ствердженням цього ж дослідника шлях розвитку рими приблизно такий: перші поодинокі сліди рими помітні в гебрейській мові. 500 років по Р. Х. вона сильно розвинулася в арабській творчості. Найстарші римовані документи походять з Малої Азії. Там розвинена рима була вже в добу Олександра Великого. Отже якщо походження рими не семітське, то у всякому разі найбільш правдоподібно орієнтальне. З лідійської в сирійську, у грецьку і потім у латинську — приблизно таким міг бути шлях. На цьому шляху трапилася християнська поезія. У перші століття після Христа не існувало в латинській мові жодного латинського віршу, що був римований, щоб він не був продуктом християнського надхнення. Аж до сьомого століття панує таке відношення, що всі римовані вірші на заході надхнені християнством, але не всі християнські вірші римовані. Уже романська, а ще пізніше германська поезія дістала риму з піднесено реторичної прози, в якій рима набирала дедалі більшого значення, передусім з ранньохристиянської проповіді, деє коло 600 року нашої ери вона перейшла до спорідненої з проповіддю поезії гімнів, а відтак пізніше в народну поезію романців.

Я не можу та й не маю на те змоги, щоб докладніше простежити появу й розвиток рими в українській поезії, хоч це могло б бути цікавою темою для дослідження. Особливо ж цікаво було б дослідити розвиток ри-

*) Karl Vossler, *Aus der romanischen Welt*, Karlsruhe, 1948. ст. 294.

ми паралельно в писемній і усній творчості та взаємовпливи цих двох струмів української поезії щодо рими. Ясним лишається покищо, що початок римування треба в основному віднести на кінець шістнадцятого століття, тобто на час постання віршування, що збігається з появою Острозької Біблії. Про характер тодішнього римування далі.

Як багато принесла в поезію рима, ця звукова прикраса, що природою своєю ніби не має до ритму жодного відношення, — нам трудно навіть повнотою оцінити, бо ж ми тепер від самого початку ознайомлення з поезією привикаємо до неї як у переважній більшості до римованої, і не можемо собі уявити, як сприймалася поезія тоді, коли її знали тільки неримовану. Рима стала зовнішньою ознакою чіткого розмежування між поезією й прозою: якщо в поезії ще можливий випадок твору неримованого, то, навпаки, в прозі рима стала просто неможливою. Навіть якби вона трапилась випадково, її негайно ліквідують — рима бо ознака тільки поезії.

Сказане вище, що рима не має відношення до ритму, правильне саме собою, бо вона не впливає на ритмічну будову, але це твердження потребує уточнення: рима надає ритмові віршу більшої виразності, так як мікроскопичний препарат набирає більшої виразності, коли його зафарблюють. Фарба, колір тут дуже доречне слово, бо рима справді надає кольористої виразності віршові. І тому зовсім влучно вірш неримований названо **білим**, позбавленим кольору. Як би досконало його не культивувати, він усе таки, треба думати, не матиме великого поширення, бо й найдосконаліший білий вірш не відразу

сприймається як поезія. Без рими головне не можна розпізнати, де відбувається перехід із одного рядка в другий. Такий вірш є віршем тільки для ока, на папері, тоді як істота віршу вимагає, щоб його сприймати не очима, а чути вухом: його ритм, музика, рими — все, що вірш творить, розраховане для вуха. Читання віршу очима суперечне його природі. Рима попереджає вухо, що одна ритмічна група вивершена, починається друга; доки не прозвучала друга рима, слухач перебуває в стані чекання, почувши її, він ніби відпочиває й відчуває насолоду, породжену складною гармонійною комбінацією. Отже з уваги на це рима має відношення до ритму, бо його підкреслює, надає більшій виразності, тому то навіть і досконалий білий вірш, як сказано, не відразу сприймається як поезія. Наприклад:

Іде той люд, мов хвилі в океані,
Без ліку, без числа на бойовисько
І стелеться під ноги коням царським,
А хто живим zostався з того люду,
Той гине на єгипетській роботі —

це бездоганий п'ятистоповий ямб, проте нам здається, що йому чогось бракує.

Здається, риму підказала людині сама природа явищем луни, що повторює останні склади сказаного вголос. Людина, здивована цим явищем, персоніфікувала його, вигадавши образ німфи, що за мітологією засуджена повторювати тільки останні склади слів, точнісінько як рима. Це явище гарно проілюстрував Юрій Клен (Порфирій Горотак) у поезії „*Venit mors velociter*” („Дияболічні параболі”), що заримована наслідуванням луни й кінчається такими рядками:

Серце жахом налилося
вщертъ,
І блукає, мов та осінь,
смерть.
„Є тут Горотак?“ питає
в мряк,
І луна відповідає:
„Так!“

Етимологічно походження слова рима не з'ясоване, за винятком тільки загальних припущень, що воно може походити від слова ритм. Про історичне його походження мова була вище. Тепер повернемося до цього ще раз. Рима, властиво разом з алітерацією (явище підкресленого повторення однакових, співзвучних приголосних звуків для посилення виразності художньої мови: „Крізь скельця Захід мов з-за ґрат...“), стала, поперше, початком уваги до звукового оформлення віршу, що тепер відіграє таку важливу роль, подруге, усе багатство строфіки можливе було й мало сенс щойно з появою рими.

Попередником рими був асонанс: взагалі повторення в рядку однакових голосних звуків, а властиво неточна рима, в якій збігаються, співзвучні тільки голосні звуки під наголосом. Наприклад, нас — там, він — дім і т. д. Асонанс був улюбленою формою пов'язання віршових рядків у старороманській поезії, особливо в еспанській драмі й романсеро. Він, наче удар дзвону, відбиває закінчення рядків. Рима є тільки продовженням удосконалення асонансу, бо в ній співзвучність поширюється й на приголосні, що прилягають до співзвучних голосних.

Складовою чи кінцевою римою називається співзвучність одного чи кількох складів у

кінці рядків. Якщо заримовані рядки точно збігаються в голосних і приголосних, рима називається **чистою**:

Ні, на уста усмішкою гіркою
Лягла мовчання мудрого печать...
Дар не легкий ваш, досвіде й спокою,
Дар розуміти, знати і мовчать!

(Євг. Плужник)

При різних відхиленнях від цього правила рима називається **нечистою**. Наприклад, у Шевченка (1 і 4 рядки):

Реве, лютує Візантія,
Руками берег достає;
Достала, зикнула, встає —
І на ногах в крові німіє.

У цьому випадкові нечиста рима перетворюється на асонанс, оскільки співзвучними лишаються тільки голосні.

Протилежний випадок, коли співзвучними лишаються тільки приголосні звуки, називається **дисонансом** або **консонансом**. Наприклад, у Емми Андієвської:

Сургучем запечатаний сад;
Всіх рослин віддали під суд...

Коли римовані рядки не стоять один повз один, а через кілька, постає потреба шукати повнішої звучності, так щоб вимовлене закінчення рядка зовсім виразно звучало й не розпливалося, заки дійде до закінчення його відповідника. Звідси походить шукання **багатих і рідких** рим. Тобто таких, у яких при однозвучному ударному голосному звукові буде не один, а більше, щонайменше два опорних однозвучних елементів. Наприклад, у строфі —

Я йшов і оглянувся —
чи хтось мене позвав?

Креснуло-полоснуло
і блиснуло в слова. —

рима **вав** — **ва** має тільки один опорний звук **в**. Це достатня рима, але не багата. Інакше у наступній строфі з того ж Тичини:

Давно вже вечір. **Риси** —
мов вирізьблена **рить**.
Вгорі огонь **горить**,
і мовчки гробнуть кипариси.

Тут у першому й четвертому рядкові, крім співзвучного ударного голосного звука, співзвучні ще аж три звуки, а в другому й третьому — два. Це вже багата рима.

Звичайно, найбільш яскравим зразком багатої рими є римування цілих слів, що звучать цілком однаково, але мають різне значення. Такі слова називаються **гомонімами**, звідси й назва рими — **гомонімічна**. Наприклад, у Плужника:

День відшумів. Померкли в далині
гір снігових блідорожеві **перса**...
Базар безлюдніє. Пора й мені
з крамнички затхлої старого **перса**...

Нарешті розрізняються ще рими **прості** (коли римується слово з словом) і **складні** (рима складається з двох-трьох слів). Приклад останньої:

Хитрість тонша волосу
з Європи опитує:
що в вас того колосу! —
вітер аж похитує...
Яка ж сила голосу
ваша поміж світу **є**?

Як видно з прикладу, складна рима дуже звучна. У сполученні з гомонімічною вона буває засобом дотепної гри слів. Зокрема в тих випадках, коли гомоніми вживаються в

такому контексті, що їх можна розуміти подвійно. Тоді маємо справу з **каламбуром**. На цьому побудована т. зв. **каламбурна рима**. Не маючи під руками відповідного зразка з української поезії, наводжу приклад з російського поета Мінаєва, що був великим майстром каламбуру і з цього приводу написав одну епіграму:

Область рифм — моя стихия,
І легко пишу **стихи я**;
Без раздумья, без **отсрочки**
Я бегу к строке **от строчки**,
Даже к финским скалам **бурым**
Обрацаюсь с **каламбуром**.

Треба застерегтися одначе щодо гомонімічних рим, що римувати можна тільки однозвучні, але різнозначні слова, тобто тільки гомоніми в точному значенні слова, а не одне й те саме слово. Це останнє, як правило, сприймається як ознака несмаку й елементарного незнання природи віршу. Такою самою ознакою слабої версифікаційної вправності вважається **дієслівна рима** — римування однакових форм дієслова (здається — стається, носити — голосити). Вона дуже легка й тому особливо спокуслива для недосвідчених початківців. Джерело її — народна пісня й дума. Хоч це твердження вимагає певного застереження. Бо що народна поезія повна дієслівними римами, в цьому немає сумніву. Але хто зна наскільки народна творчість незалежна від писемної, практично кажучи, у нас шкільної. Як лишити на боці усі спірні міркування щодо незалежного розвитку усної народної творчості від писемної, можна незаперечно ствердити, що традиція усної народної творчості мала щодо рими міцну

підтримку з боку книжної схоластичної поезії XVII-XVIII ст. Силабічний вірш цього часу, що відзначається взагалі низькою поетичною вартістю, вражає примітивізмом рими (ще більше це підкреслюється її суміжністю), більше, ніж на добру половину дієслівної, а деякі поетичні твори цієї доби заримовані нею суцільно, як от, наприклад, віршована передмова до **Бесіди** про виховання дітей, що вийшла з львівської друкарні 1609 року:

Зачи всякій наряд и все злое походит
и до погорження цний тот народ приходит
же для простоти много ся их уругают
и не наукою очи замидлявают... і т. д.

Тому й не дивно, що в нашій поезії дев'ятнадцятого століття, що міцно трималася попередньої традиції, рясніє дієслівна рима. Щойно з часів модернізму вона почала виходити з ужитку, хоч ще й тепер на неї можна раз-у-раз натрапити. Навіть мистець такого тонкого смаку, як Юрій Клен, часом римуює в „Попелі імперій” на зразок: **чинивши — обкрутивши**. Те саме маємо в Олеса (див. нижче у поданому з нього прикладі дактилічної рими).

Рими типу дієслівної, що легко знаходяться і не відзначаються свіжістю, називаються **банальними**. До них належать і рими, що творяться з складних слів, що мають одно спільне, наприклад, — **новотвір — світотвір**; з слів одного кореня з різними префіксами або одно з префіксом, друге без нього — **доля — недоля**. На цього роду рими теж багата наша поезія дев'ятнадцятого століття. Вистачає лише легенько критичним оком заглянути в неї, щоб порівняти, наскільки сьогодні

ми вже далекі від того. У Руданського, наприклад, поспіль відсотків на дев'яносто чергується дієслівна рима з римуванням іменників однієї форми. Ось зразок без особливо-го вибору:

Ізійшлися пан з Іваном,
По світу мандрують...
Разом їдять, розмовляють,
Разом і ночують...
На кожному через плечі
Висить по торбині...
Лиш пан таки у чемерці,
Іван у свитині...

Ідуть вони дорогою,
Стали ночувати...
Аж пан собі задумує
Хлопа ошукати...

— „Добре, пане,“ — Іван каже,
Зняв свою торбину...
На травиці зелененькій
Постелив свитину...

Для ясности треба застерегтися, що поняття **чиста, нечиста, багата** і т. д. самі собою мають значення суто технічне, як абстрактна дефініція, а не завжди якостеве, в розумінні, що чиста, наприклад, ліпша від нечистої. Усе залежить від поетового відчуття звуку в слові та системи звуків у ритмічних рядах. Як і взагалі від майстерности та асоціативної сили образу, у витворення якого рима входить лише як один з складових елементів. Тому назагал нещаслива дієслівна рима у майстра з великим поетичним чуттям Шевченка не разить вуха й сьогодні. Навіть найліпший у нас майстер рими Тичина у своїх стилізаціях дуже віртуозно застосовує її сьогодні. І, як мені здається, його дієслівна рима

в наведеній нижче строфі є зразком високого поетичного чуття:

Тож як в дев'ятнадцятім
грізно починалося:
треба було діяти —
клясами ж хиталося.
Раз клин
да два клин —
розкололи й сталося.

У того ж Тичини часами дисонанс звучить
ліпше від найбагатшої рими:

Ходить ніч по саду
місячними кроками,
зоряними криками
просіває пільму.

Кроками — криками тут дисонанс, бо це дактилічні групи, в яких під наголосом стоять тільки **о** в першому слові та **и** в другому, і якраз вони не співзвучні.

Часто поет умисне для більшої свіжості свідомо руйнує чисту риму. І тому вірш Чернявського з чистою, але бідною римою —

На північному океані
Ходять ночі, ходять дні
В самоцвітному убранні
Бапти-гори крижані. —

звучить примітивніше від віршу з дещо порушеними римами Антонича:

Блакитним квітом похилившись,
ліхтарня, мов лілея, в'яне,
і світ не дійсний, тільки миші
ведуть шевців на місяць п'яних.

Коли далі ці ж рядки Антонича порівняти з наступним уривком з „Пам'ятника Богдана” Максима Рильського: —

О, так! Минуле не могила,
Хреста примарний силует, —
Не дарма ж мужнього Данила
Тепер оспівує поет,

Не дарма, як глибока рана
України тіло протяла,
Свого великого Богдана
Ми вічні славимо діла, —

в якому вже беззастережно чисті рими, знову легко помітити, що Антоничеві виграють супроти Рильського свіжістю, тоді як у останнього вони межують з банальними.

За числом римованих складів рими поділяються на: а) односкладові (**глухі**), що їх ще називають **ямбічними** або **чоловічими**, за тією ознакою, що римується останній склад, поставлений під наголосом; б) двоскладові (**дзвінки**) або трохеїчні чи жіночі: римуються два останні склади, з яких перший під наголосом, другий — ні; в) трискладові (**багаті**) — **дактилічні**, наголос на першому складі, як у дактилічній стопі. Часом ці останні ще називають **спадними**. Ось приклад з Олеся: (підкреслені у першому і третьому рядках дактилічні рими):

Ранок... Зеленеє свято кінчається,
Гаснуть на люстрах небесні свічки.
Килим поволі з підлоги згортається...

Рідко трапляються чотирискладові рими. Назва для а) — глухі і для б) дзвінки не дуже вдала і цілком умовна, бо односкладові можуть бути звучнішими від двоскладових. Назви чоловічі й жіночі рими походять з французької поезики, бо у французькій мові, що має сталий наголос, слова чоловічого роду у переважній більшості мають наголошений

останній склад, а слова жіночого роду мають наголос на передостанньому (останній склад німий). Так наприклад, слова чоловічого роду односкладові: *grand, fils* — великий, син; відповідно ці самі жіночі слова двоскладові: *grande, fille*, — велика, дочка; хоч останні склади й не вимовляються. Таким чином слова й рими чоловічого роду виходять ямбічними, жіночого — хореїчними.

Для української поезії найчастіше чергування чоловічих і жіночих рим:

Хай пісня лунає повсюди,	(а)
Хай світ вона весь заповня,	(б) (I)
Бо швидко — ми знаємо — буде	(а)
Остання й рішуча борня.	(б)

(Ф. Савченко)

Тут (а) — жіночі, (б) — чоловічі рими. Рідше бувають самі жіночі:

Непримітний і убогий	(а)
За людською течією,	(б) (II)
Я проходжу над землею	(б)
Край недовгої дороги.	(а)

(Чернявський)

Так само рідші самі чоловічі:

Заспівають на колишній голос кобзарі,	(а)
І затужать у розпуці матері,	(а) (III)
І напоїться сльозами ще земля,	(б)
І похилиться в жалобі все гілля.	(б)

(В. Поліщук)

Останні три приклади могли б одночасно служити за типові зразки для визначення рим за їх комбінуванням, тобто за порядком розміщення римованих рядків. Коли римовані рядки чергуються через один, перехреснюються — а б а б — рими називаються **перехресними** (I). Коли перший рядок римується з четвертим, охоплює заримовані другий і

третій — а б б а — рима називається **охвотною** (II). І нарешті третій випадок, коли рядки римуються всуміж попарно — а а б б — рима називається **парною** або **суміжною** (III).

Дещо відмінне римування в терцинах (трирядкова строфа), що виходить з самої природи цієї строфи: неможливість заримувати в межах однієї тричленної одиниці всі рядки, якщо вже є дві рими. Тому в терцинах вживається звичайно зовнішня або, краще сказати, **ланцюгова** рима: а б а, б в б, в г в і т. д. Клясичний зразок її в „Божественній комедії” Данте. Є вона у Франка та ще де в кого з українських поетів. Оскільки вона у строфі ніколи не вивершується, бо середній рядок чергової строфи вимагає римування з першим рядком наступної, її замикають найчастіше способом додавання одного заключного рядка: а б а ... і к і к.

Повертаючись ще до парних, можна сказати, що в строфах з більшою кількістю рядків, ніж чотири, можуть зустрічатися фактично тільки різні комбінації вже наведених випадків.

Тільки відмінністю перехресної рими є так звана перервана рима: а б в б, тобто заримовані тільки парні рядки, а непарні ні:

Ой поїхав в Московщину	(а)
Козак молоденький —	(б)
Оріхове сіделечко	(в)
І кінь вороненький...	(б)

Як видно з прикладу, вона притаманна народній пісні, звідки перейшла до поезії та й лишається дуже поширеною до сьогодні. Прикладів її можна багато й легко прибирати у багатьох поетів. Рима ця дуже цікава однією властивістю, на яку варто звернути увагу.

При читанні строфи з перерваною римою ми не помічаємо або радше не відчуваємо браку рими в непарних рядках:

Тече вода і на гору	(а)
Багатому в хату,	(б)
А вбогому в яру треба	(в)
Криницю копати.	(б)

(Шевченко)

Зовсім неможливий був би протилежний випадок, щоб не римувався парні рядки. Це тому, що парні рядки більш наголошені в читанні. Звідси, поперше, як правило при чергуванні чоловічих і жіночих рим непарними бувають жіночі, а парними чоловічі. Подруге, взагалі різні вимоги до рим в залежності від їх позицій: менші до непарних, що можуть бути в різних ступенях неточности. За те в парних потрібна чітка, звучна рима.

Т. зв. **тирадна рима** означає, що всі рядки поезії заримовані однією римою. Явище досить рідке взагалі і в нашій поезії зокрема. Між іншим, маємо один зразок її у Порфірія Горотака (Юрій Клен) в „Дияболічних параболах”:

Коли хочеш ти в поети,
щоб у римів дзвінкосплети
для Параски чи Одети,
Приськи, Муськи, Ванди, Грети
майструвати тріолети,
дитирамби і сонети,
канцонети і нонети
(та альбомні вірші *atto*)
приправляти вінегрети
і коктейлі та паштети
на парнаськїї буфети, —
мусиш мати всі прикмети,
за якими ось гурмети

вин оцінюють букети,
не зирнувши й на віньети...

(„Поеземахія”)

Є ще так звана **внутрішня** рима, коли кінець рядка римується з будь-яким словом з середини цього ж рядка:

На припоні пасли **коні**,
Сідлані, готові.

(Шевченко)

Часто є вона в Шевченка, як зрештою й у всіх поетів, що кохаються в пісенній версіфікації. Але можна її надібати і в поетів, що свідомо стилізують під народну пісню. Побіжно скажемо, що наслідування й стилізація речі з природи зовсім відмінні. Якщо наслідування, навіть найдосконаліше (воно не рідкість і тепер, і поезії цього гатунку радше слід було б винести за межі поетичного), відгонить примітивізмом, то мистецька стилізація завжди необмежена в своїх можливостях і може сягати рівня справжніх поетичних архітворів. За приклад можуть правити поезії Павла Тичини, у яких, до речі, маємо приклади і внутрішньої рими:

Рута м'ята да неприм'ята
непрогорнутая трава
Сюди вітер та туди вітер
аж потоками обвіва
Потоки як токи
руто ой руто
ти ж у нас так пахнеш
як ніхто ніхто

Повне літо да перелито
медоцвітами нахиля
Дощик бором та перебором
переструноючи гілля...

(„Пісня під гармонію”)

Іноді цю риму називають **ударною**. Чисто книжна відміна її з часів ще впливів силабічного віршування є **цезурна** рима: у віршовому рядку з цезурою (павза посередині рядка) останній наголошений склад перед цезурою римується з закінченням рядка.

Про значення рими в поезії я вже говорив. Воно найкраще видно з факту, що вся сучасна поезія римована. А ще з того, що добра поезія неможлива з паганими римами. Не можна, наприклад, сказати: ця поезія добра, але в ній погані рими. Зате можна сказати: ця поезія була б добра, якби в ній були добрі рими. Розуміється добрий поет не дозволить собі поганих рим, а в поганого будуть погані не тільки рими. Коли ми визначаємо якусь поезію слабою, то ствердити це легше, ніж вказати, який саме елемент робить її слабою. У всякому разі поет завжди в небезпеці поважно задуманою римою викликати комічне враження. Хай читач потрудилося ще раз повернутися до нашого прикладу суміжної чоловічої рими з поезії Валеріяна Поліщука („Заспівають на колишній голос кобзарі...”). Можна справді сперечатися, що саме робить цей поважно задуманий вірш комічним: очевидно й ритміка, що нагадує „комаринського”, але безумовно й рима спричиняється не мало до перетворення помпезного на смішне.

Рими мають властивість досить швидко зуживатися. Деякі приклади, наведені мною вище з шкільної поезії сімнадцятого-вісімнадцятого століття, справляють враження сьогодні чогось непоправно смішного, хоч річ безсумнівна, що свого часу вони сприймалися зовсім поважно. Більше того, в нашій поезії дев'ятнадцятого століття, і то в таких пое-

тів як Шевченко й Леся Українка, є багато таких рим, яких сьогодні не дозволив би собі навіть малодосвідчений поет. Імовірно, а власне зовсім певно, що рими, які нам сьогодні подобаються, за кілька десятиліть будуть здаватися теж смішними.

Небезпека натрапити на вже зужиту риму не дозволяє сьогодні римувати торбину — свитину, як у Руданського. Але не конче брати такий драстичний приклад. Візьмемо кілька рядків з поезії майстра версифікації Рильського „Україні” (1942):

Тебе від ніжного світанку
Аж по останні смертні дні —
Не як дитя, не як коханку
І навіть не як матір, ні! —
Тебе, як вітер у неволі,
Тебе, як сонце у гробу,
Як власні радощі і болі,
Як власну юність і журбу,
Як стиски серця в час прощання,
Як втому наболілих ніг,
Що після довгого вигнання
На отчий клоняться поріг... і т. д.

Це не рими Руданського. А проте... **світанку — коханку, неволі — болі, прощання — вигнання, ніг — поріг** — все таки не справляють враження справді свіжих рим, у них скоріше є щось від тих камінців, що від тривалого викачування на березі ріки дещо повикруглювалися.

Чи в такому разі не загрожує небезпека щоденного й дедалі більшого звуження можливостей римування? Очевидячки так. Але разом з протилежного, так би мовити, кінця завжди зростають можливості для відсвіження: коштом новозапозичених слів з чужих

мов, нових синтаксичних конструкцій, нарешті, коштом новотворів і т. д. Поети не просто користуються мовою. Цього для них замало. Вони творять мову, бо не можуть миритися з утертістю, заяложеністю щоденно ужиткованих мовних конструкцій і форм. І тому для справжніх поетів штамп ніколи не може бути загрозою — їх покликання його руйнувати.

ЗВУКОВЕ ОФОРМЛЕННЯ ВІРШУ

Поезія — це насамперед форма. Ми не ставимо тут питання в площині ідейності чи безідейності мистецтва. Мова тільки про те, що такі ідеї, які висловлює поет, якщо він їх обов'язково висловлює, має кожен, бо добрих ідей нікому не бракує. Але тільки поет надає їм такої мистецької форми, яка звучанням викликає однакові чи близькі асоціації й переживання у кожного, хто готову поезію здібний сприймати. Читач приймає дану поетом форму на свої ідеї й почуття. І ця поетична форма дається тільки наслідком слово- і звукосполучення. Тому коли відомий маляр Дега у розмові з Маллярме висловив жаль, що йому не пощастило з поезією, хоч йому й не бракувало добрих ідей, Маллярме слушно відповів: „Мій дорогий Дега, вірші робляться не ідеями, а словами”.

Отже у вірші вирішує форма, і на вироблення її спрямовані всі засоби звукової організації слова. Певна ритмічна структура, що в неї одягається мова віршу, уже надає їй, мові, відмінності від звичайної щоденної мови. Рима, що увиразнює й зафарблює ритм,

була безумовно одним з найбільших винаходів в історії європейської поезії. Але поза нею є ще інші засоби звукового прикрашення — організація цілої звукової системи, гри голосних і приголосних. Цим засобом стихійно користувалися поети споконвіку. Двадцятье століття ставить дослідження звучання слова на науковий ґрунт. Дослідди філологів установили, що голосні звуки можна поділити на повні чи менші повні, ясні, важкі, гострі і т. д. Так само надзвичайно багата, і в кожній мові інакша, звукова різноманітність приголосних. Німецький філолог Едвард Зіверс досліджував мову, поза її ритмічною будовою, з погляду звучання. Він встановив, що кожен текст має лише один правильний спосіб звукового відтворення. Звукова аналіза далі встановлює, що кожна людина належить до певного голосового типу, що є для неї величиною сталою. Так само й кожен поет має свою власну звукову орнаментику.

У одному сонеті Рембо є такий рядок:
А чорне, Е біле, І червоне, У зелене, О синє...

Чому А чорне, а не біле, — це справа тільки суб'єктивного сприймання поета. Але якщо кольорове означення звуків може бути спірним, то звукова якість їх незаперечна. Коли читати оцю, напр., строфу Верлена:

Et je m'en vais
Au vent mauvais,
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte —

то можна ясно вичувати, що поет не тільки і не так словами, як самою звуковою систе-

мою витворює настрої чогось безнадійно втраченого.

Українська мова, як і кожна інша, має велику кількість слів на означення предметів і звуків, витворюваних цими предметами, збудованих на наслідуванні самих звуків: **гримить, сорока скрекоче**. На цій властивості мови побудоване т. зв. звуконаслідування, що до нього досить часто вдаються. Відомий приклад у Шевченка звукової імітації шелесту осоки. У Тичини в строфі:

Я стою на кручі —

За рікою дзвони:

Жду твоїх вітрил я —

Тінь там тоне, тінь там десь... —

у підкресленому рядку імітується гомін дзвонів. Це приклади найбезпосереднішого використання звуконаслідування. Часом у слові тільки наближений натяк на звукову функцію предмету чи дії, що сприймається більш складним асоціативним шляхом. Поет зміцнює й підсилює такий асоціативний ланцюг озвученням віршу на один чи кілька звуків. Наприклад, у того ж Тичини:

Гей, не гнись, не журись!

Роби, рубай, розрубуй зруб!

Тягни, рівняй, намічуй шруб!

озвучення на **р** і тверді голосні має на меті витворювати враження затятої, впертої праці.

Звичайно ж немає рецепта на правильне застосування озвучення поетичної мови, і захоплення самим зовнішнім звучанням не раз буває тільки дешевою прикрасою.

Зростаюча увага до озвучення поетичної мови покликала до життя окрему науку, т.

зв. **фонологію**, що досліджує звуково-символічну вартість звука в рамках звукової організації мови певної доби, поетичної школи чи й окремого поета.

ОКРЕМІ ФОРМИ СТРОФІЧНИХ ПОЕЗІЙ

Є ряд поетичних форм, що як цілість впливаються в визначену строфічну будову. Традиція століттями зберігає за ними усталену форму. Тому їх можна було б назвати поезіями-строфами. Великою мірою вони є продуктом переходової доби від середньовіччя до ренесансу, особливо ж розквітли в останньому, і походять у переважаючій більшості з романських країн. Деякі з них на сьогодні зберегли ледве історичне значення, бо в сучасній поезії майже невживані, але деякі, навпаки, переживши низку припливів і відпливів, сьогодні лишаються так само улюбленими формами, як і в далеку добу свого первісного розквіту.

З них на першому місці щодо тривалости існування, поширення і питомої ваги в світовій літературі стоїть сонет, з якого ми й почнемо розгляд цих форм. Питання постановня його дещо спірне. Сама назва від французького *son* мала б означати — мелодія, власне маленька мелодія. Звідси є припущення, що зародкові початки його губляться десь у поезії середньовічних трубадурів. Але оформився сонет поза всяким сумнівом в Італії. Імовірно, що первісно він утворився з двох страмбото. **Страмбото** — сіцілійська народнописенна форма, що складається з чотирьох

пар: а б, а б, а б, а б; або трьох: а б, а б, а б. У всякому разі початково він не мав певної форми. Перше оформлення дали йому Франческо да Барберіно (1264-1348) і Антоніо да Темпо. Але творцем сонету заслужено вважається Франческо Петрарка (1304-1374), що остаточно встановив число рядків у сонеті й порядок рим, як вони й збереглися до сьогодні. Майже кожен італієць в добу ренесансу вважав ознакою доброго тону писати сонети. Згадаємо, що, крім Петрарки, сонети писали Данте й Мікель Анджельо.

У форму сонету італійці вміщали всю вищу ліричну й контемплятивну поезію, всі решта поетичних форм зійшли тільки до підрядного значення. Так що з часом навіть самі італійці почали напівжартома нарікати на цей шаблон — чотирнадцятирядкове Прокрустове ложе почуття й думки. Одначе видатний дослідник італійського ренесансу Якоб Буркгард (1818-1897) вважає, що сонет був благословенством для італійської поезії. „Ясність і краса його будови, вимога до піднесення змісту у жвавіше розчленованій другій частині, далі легкість вивчення напам'ять мусіли навіть для найбільших майстрів зберігати свою вартість і припадати до смаку... Сонет став таким загальнодіючим конденсатором думки й почуття, якого не мала поезія ніякого іншого модерного народу”.*)

Сонет складається виразно з двох частин: 1) два катрени і 2) два терцети. Щодо їх будови, то катрени можуть бути засадничо двох типів: а) з римами перехресними — а б а б,

*) Jakob Burkhart, Die Kultur der Renaissance in Italien, II, 37, Reclam, 1944.

а б а б; б) з римами охватними — а б б а, а б б а. Остаточо переважив останній тип. Так вони з часів італійського ренесансу зберіглися й до сьогодні. У терцетах припускалося більше варіацій: в г в, в г в; в г д, в г д; в г д, д г в.

Здавна в Італії існували різні відозміни сонету. Так зв. *sonetto doppio* (подвійний) відрізнявся тим, що до звичайних чотирнадцятьох одинадцятискладових рядків сонету додавалося по два до кожного катрену й до кожного терцету семискладових рядки (22-рядковий подвійний сонет) або по два до кожного катрену й по одному до кожного терцету (20-рядковий подвійний сонет). Зразок останнього є в Данте з такою схемою: а а (7) ббб (7) а; а а (7) б б б (7) а; в г г (7) в; в г г (7) в. *Sonetto caudato* (з хвостом) або *ritornellato*, — це звичайний сонет, до якого додається риторнель (д е д) або хвіст, який може складатися й з одного рядка і римуватися з останнім рядком останнього терцета (в г в в). Коли хвіст складається з більшої кількості рядків, тоді вони римуються самостійно.

Як зразок клясичного італійського сонету подаємо в перекладі Михайла Зерова 44-ий сонет Петрарки з циклу „На смерть мадонни Ляури”:

Ні зоряних небес мандрівні хори,
Ні вітрокрилі в морі байдаки,
Ні в полі збройних лицарів полки,
Ні звіря красного 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.

До французької поезії сонет увійшов у XVI столітті. Особливого піднесення він зазнав тут у поетів **Плеяди**. Один лише Ронсар написав 709 сонетів! Так само популярним він був і в XVII столітті, але за доби клясицизму дещо занепав, щоб за романтиків піти знову вгору. З нових французьких авторів відомі майстри сонету Бодлер, Маллярме, Ередія, Верлен, Валері.

Тоді ж приблизно сонет появився й у Німеччині та Англії. І тут і там він то напливав, то спадав, але можна сказати, що німецька поезія сьогодні вдається до сонету більше, ніж будьколи. З англійських авторів Шекспір залишив корпус на 154 сонети.

Як видно, сонет прийнявся не тільки в італійців, а й у всій світовій літературі. Очевидно успіхові його сприяло щасливе сполучення оптимальних даних, сприятливих для вислову думки й почуття: достатня величина, найзручніший для версифікації й читання розмір — у італійців т. зв. ендекасилаба (одинадцятискладник), що в нас, як і у всіх поезіях акцентуйованого характеру, практично означає п'ятистоповий ямб з вільним чергуванням чоловічих і жіночих закінчень, хоч число стіп може бути різне (навіть до трьох). А французи, що спочатку теж складали сонети одинадцятискладником, перейшли пізніше до свого улюбленого олександрійського вір-

шу, хоч і в них можливі коливання в бік скорочення рядка (напр., у Поля Валері окремі сонети). Врешті особливе значення в сонеті відіграє його поділ на дві частини, що в певному розумінні протиставлені одна одній: як строфа й антистрофа, як заспів і висновок. У досконало зробленому сонеті це протиставлення відчувається як певного роду наростання напруження в першій частині, в катренах, і розв'язка в другій. Зрештою, навіть трудно охопити переліком усі можливі варіації, як поет може використати протиставлення катренів терцетам.

Сонет в українській поезії, як і все інше зрештою, тема окремого дослідження, неможливого в обставинах, у яких пишеться цей нарис, та для цього випадку це не конче й потрібно. Можемо в загальному лише ствердити, що сонет появився в нас пізно, у другій половині дев'ятнадцятого століття. Боюся помилитися, але думаю, що вперше він широко використовується у Івана Франка. У нього маємо великі цикли сонетів, а один навіть безпосередньо присвячений мистецтву сонету.

Найвищої мистецької довершеності український сонет досягає у метрів київської неоклясичної школи Зерова й Рильського. У них він справді не нижче того рівня, на якому стоять сонети кращих майстрів світової поезії. Докладну аналізу сонету Зерова див. у великій статті Володимира Державина „Поезія Зерова і український класицизм”.*) Автор цієї статті стверджує, що „Зеров-сонетист не

*) Вступна стаття до *Sonnetarium* Миколи Зерова, Берхтесгаден, 1948.

має собі рівних у цілій нашій поезії”, поперше, і що при великому впливі на нього французьких парнасистів і зокрема Хосе Марії Ередія „в низці першорядних пунктів своєї поетики Зеров від французьких парнасистів відрізняється цілком помітно”, — подруге. Ми цитуємо це місце з статті знавця української поезії, щоб підкреслити, що в сонеті українська поезія досягає без натяжок вершин європейської поезії і в той же час, при спорідненості з нею, зберігає свою оригінальність. Для проби з Зерова сонет „Суниці”:

Верхами сосон шум іде розлогий
І хмарою пухнатою темнить
Високий день і осяйну блакить;
У буйних травах плутаються ноги.

Отак би тут упасти край дороги,
Примкнувши вії, і хоча б на мить
Від псів гавкучих солодко спочить,
Од нищих душ підступства і тривоги.

А там, по хвилі набіжного сну,
Натрапить знов на риму голосну,
На ритми, десь у серці позосталі;

І, соків Геїних відчувши міць,
Розплющить очі і зустрить коралі
Таких веселих, запащних суниць.

Звертає на себе увагу сталий і всюди вживаний Зеровим порядок рим: а б б а, а б б а, в в г, д г д. Його він тримається навіть у випадках перекладу чужих сонетів, хоча б вони мали й інший порядок, як от у наведеному вище перекладі з Петрарки. Цю особливість підкреслив у своїй поетиці Святослав Гординський, вважаючи, що така форма сонету в українській поезії „звучить куди жи-

віше, не так однотонно, як зразок канонізований”.

Якщо такий порядок рим вважати за певного роду відхилення від канонізованої норми, то подібних відхилень трапляється досить багато. У Шекспіра, наприклад, улюблена схема рим така: а б а б, в г в г, д е д, е е е:

Про перешкоди в шлюбі вірних душ	(а)
Мені не йде. Кохання — не кохання	(б)
Те, що у змінах міниться чимдуж	(а)
Чи хилиться у напрямі схиляння.	(б)
О ні! Воно постійно-певний знак,	(в)
Що дивиться на бурю нестрясенно,	(г)
Це зірка в кожен мандрівний байдак,	(в)
Незцінена, хоч видна ввись щоденно.	(г)
Любов не блазень часу: лиць та уст	(д)
Цвіт красен, правда, під серпом у нього,	(е)
Та тих часин і тижнів куций густ	(д)
Не вдіє, як до суду мчать страшного.	(е)
Будь заблуд це, й на мене доказ впав,	(е)
Я б не писав, ніхто б і не кохав.	(е)

(116-й сонет у перекладі І. Д.)

Можливі різні інші відхилення, але є межа, за якою сонет перестає бути сонетом. А що він усе ж зберігає істотне й від сонета, то на такі утвори знайдено, сказати б, компромісову назву — сонстоїда. Звичайно ж зовсім суб'єктивна річ віднести щось до розряду сонетоїдів. І це зовсім нічого не говорить про якість поезії. Так Вольфганг Кайзер з циклу „Сонетів до Орфея” Рільке виділяє один з римами: а б б а, в г в г, д д е, е е е («О Gruppen — Mund...»), висловлюючи сумнів, чи його можна назвати сонетом. У Емми Андієвської є прегарна форма, що строфічно й розміром строго відповідає сонетові, але з дисо-

нансами, замість рим („Плач по Офелії”, у збірці „Поезії”, Н.-Ульм, 1951). У *Catalepton-I* Зерова (Філядельфія, 1951) видруковано десять сонетоїдів з різними порушеннями як порядку рим, так і розмірів. Тут же вперше, мабуть, в українській літературі вжито й назви сонетоїда.

Коли мова заходить про всілякі відхилення у вигляді сонетоїда чи й глибші руйнування традиційної форми, тоді постає питання, чи не призводить це до негативного наслідку руйнування досконалих витворів світової поезії, перевірених віками! На таке питання не можна відповісти — так або ні. Сонет не постав з примхи, за цією формою мусіли стояти якісь дані, що уможливили йому кількасотлітнє існування. Так само з примхи він не може зникнути. А якби так сталося, то це тільки значило б, що мистецьки позитивні риси сонету перестали бути такими. Отже кожен поет має повну свободу робити на своє уподобання, не оглядаючись на правила. Але право на вільне поводження з усіма правилами дається тільки знанням цих правил. Ми бо легко розрізняємо, що зроблено з свідомої неґації правила, а що з невігластва, а тим більше розрізняємо якісну різницю між цими двома речами. Щодо поетики, то вона сьогодні відмовляється говорити, що поетові вільно робити, а що ні, бо вона перестала бути наукою нормативною, якою була в часи Буальо. Вона вбачає своє завдання в описі й поясненні явищ і форм поетичної творчості, а не у виробленні норм, які поетам не вільно переступати. А уже самим описово-пояснювальним характером виконує й певну нормативну роллю.

Як часом відхід від усталеної форми доводить до цікавого відкриття, можна бачити з відомої поезії Райнера Марії Рільке «Herbsttag» (Осінній день), що складається з трьох строф: на три, чотири й п'ять рядків:

Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren laß die Winde los.

Befiehl den letzten Früchten, voll zu sein:
gib ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.

Цей вірш, що з поверхні з сонетом нічого спільного не має, має сонет за вихідний пункт, є так би мовити, деформованим сонетом. Перші три рядки можна розглядати як катрен, у якому останні два рядки стягнені в один. При такій реставрації матимемо катрен з римами: *gross — los, — uhren — Fluren*, тобто а б б а; другий нормальний катрен: в г г в. А останні п'ять рядків так само можна легко реставрувати, як два терцети, роблячи з останнього рядка два. Зрештою й у самому змісті є протиставлення катренів терцетам, як це типово характеризує сонет.

Складний і занадто штучний утвір **вінок сонетів**. Чотирнадцять сонетів творяться так, що кожен сонет дає свій останній рядок на початковий рядок наступного сонету. А вся ця будова завершується п'ятнадцятим сонетом, що складається з кінцевих рядків чотирнадцятьох попередніх сонетів. Цей остан-

ній називається магістралом. Залюбки вправлялися в цій складній формі не лише за доби ренесансу, а й поети нашої доби. Навіть українська поезія має щонайменше, як мені відомо, трьох авторів, що зазіхали на лаври Мікель Анджельо: першим був М. Жук, потім на початку двадцятих років Василь Бобинський, і нарешті 1952 року вінок сонетів під назвою „Життя” видав у Філядельфії Остап Тарнавський.

Італійського ж походження мадригал, форма, генеза якої не цілком досліджена. Перші мадригали в Італії появилися в кінці чотирнадцятого — на початку п'ятнадцятого стол. За формою вони складаються з двох-трьох терцин ендекасилаби (одинадцятискладника), з однією чи двома парами рим на закінчення. Схема основного типу мадригалу була б така: а б б, в г г, д е е, е е, ж ж. Порядок рим у терцинах різноманітний.

Мадригал від самого початку був призначений для співу і виконувався переважно двома-трьома голосами. Скоро по його постанові, мадригал пішов у дальшому розвитку по лінії певної свободи щодо форми: між одинадцятискладові рядки почали втискатися семискладові, потім зник поділ на терцети. По першому розквіті в чотирнадцятому столітті мадригал масово поширився знову в шістнадцятому столітті і став найулюбленішою формою масового багатоголосого співу. Велику збірку мадригалів опубліковано у Венеції на початку сімнадцятого століття. За мотивами це переважно любовна лірика пасторального характеру. Але важливе не це все. Найбільше, чим нас цікавить мадригал, це те, що конкретно в ньому втілюється пе-

рехід від строфічних до цілком вільних форм поетичної творчості. Особливо після поширення його у Франції в шістнадцятому столітті посилилася тенденція до дальшої свободи форми в мадригалі: змішування різноманітної довжини рядків, свобода римування і т. д. Звідси почався перехід до верлібру, великим майстром якого вже був у своїх байках Ляфонтен, що, до речі, й засвоїв його з мадригалу. Якщо взяти ще до уваги, що мадригал з цими самими тенденціями поширився і в усіх інших країнах, тоді можна сказати, що він став одним з основних факторів звільнення романської поезії від ізострофічних і усталених форм.

Тріолет, рондель, рондо й секстина французького походження. Точніше сказавши, батьківщиною усіх цих форм був Прованс з його знаменитими співцями трубадурами, від яких фактично бере початок як романська поезія нового часу, так і європейська взагалі. Тим то, ще заки зайде мова про згадані форми, личить кількома словами згадати про їх творців.

Трубадури були придворними співцями при французьких дворах одинадцятого-тринадцятого стол. Переважно вони й самі були аристократичного походження, або як і ні, то у всякому разі підкреслювали свій духовий аристократизм. У самій назві — трубадур криється окреслення людини винахідливої й дотепної в майстерності віршування. Оригінальними й винахідливими були трубадури й у житті. Так про першого трубадура Гільйома з Пуатьє (1071-1127) біограф каже: „Граф Пуатьє був наймилішою людиною в світі і найбільшим зводником жінок. Лицар,

добрий у зброї і багатий на любовні пригоди; добре тямив віршувати й співати і довго мандрував по світу, щоб зводити жінок". Є таких понад сто біографій.

„Ці біографії, — каже Фослер, — мають для нас значення тим, що показують нам, як цих трубадурів вважали за дивогідних типів, за весельчаків, оригіналів, людей з темпераментом і характером. Вони й самі почували себе такими й так поводитися. Бо одночасно з почуттям мистецької форми, стилю, мови, оригінальності й духового багатства прокидається й почуття особистости... Самовпевнена, аристократична постава трубадурів...

Усе мистецтво трубадурів і їх наслідувачів в Італії, Північній Франції, Німеччині й Іспанії має в собі рису виразного аристократизму. Ввічливість, куртуазія є основною передумовою для справжнього трубадура. Якщо не виключно, то переважно при дворах шукали вони свою публіку...”*)

Трубадури співали про любов та про високі чесноти дам, господинь домів, у яких вони гостили. При їхній винахідливості й витонченості смаків це відливалось в елегантні, вишукані форми. У цьому поясненні тих форм, до перегляду яких ми тепер і переходимо.

Тріолет (відомий з тринадцятого століття) складається з вісьмох рядків, що мають лише дві рими, які розміщуються за цією схемою: а б а а а б а б. При тому перший рядок, часом з незначними змінами, повторюється ще двічі — четвертим і сьомим. Другий повто-

*) Karl Vossler, Die Dichtungsformen der Romanen, ст. 87 і далі.

рюється останнім. Поширений суцільно по всіх літературах, досить часто зустрічається і в українській, особливо з доби модернізму: у Вороного, Загула, Тичини, Драй-Хмари. Первісне призначення його звичайно дещо забулося, і Ростислав Єндик, що чи не єдиний тепер ще вправляється в цій формі, римує в тріолеті високу героїку:

Плебеєм кидає випадок,	(а)
Палає долею герой,	(б)
Що з кров'ю перейшла, мов спадок,	(а)
Плебеєм кидає випадок.	(а)
Веде бій з львом хмурний нащадок,	(а)
Буття подвижник та ізгой.	(б)
Плебеєм кидає випадок,	(а)
Палає долею герой.	(б)

Розмір тріолету ямб, як правило, не більше за п'ятистоповий, бо це за формою елегантна мініатюра, що має при читанні закарбовуватися як певна звуково й метрично організована цілість. Тому рядок шестистопового ямбу, що нормально вже вимагає цезури, був би важкий для сприймання, не кажучи вже про рядки довші.

Рондель — тринадцятирядкова строфа п'ятистопового ямбу, теж з двома римами (число рядків може дещо хитатися). Перший рядок повторюється посередині й у кінці. При середньому повторенні першого рядка може бути повторений і другий рядок, як це видно з наведеного далі прикладу Тичининої ронделі. Першим написав рондель Адам де ля Галь у другій половині тринадцятого століття (помер 1287). Особливо розквітла вона в чотирнадцятому й п'ятнадцятому століттях.

Поети Плеяди її дещо відтиснули, але не рідкість вона й у модерних поетів. Як приклад подаємо відому рондель Едмона Гаракура (Rondel de l'adieu):

Partir, c'est mourir un peu,
C'est mourir à ce qu'on aime:
On laisse un peu de soi-même
En tout heure et dans tout lieu.
C'est toujours le deuil d'un voeu,
Le dernier vers d'un poème:
Partir, c'est mourir un peu.
Et l'on part, et c'est un jeu,
Et jusqu'à l'adieu suprême
C'est son âme que l'on sème,
Que l'on sème à chaque adieu:
Partir, c'est mourir un peu.

У нас ронделі писав Павло Тичина (збірка „Плуг”, 1920). Близьке до ронделі **рондо**: воно складається з тринадцятьох рядків і поділяється на дві частини. На кінці кожної частини рефреном повторюється перший рядок. У рондо так само можливі тільки дві рими. Як видно, усе це форми споріднені і належать до одного кореня, фактично рондо і тріолет є відозмінами ронделі. Рондель, тріолет і рондо відзначаються елегантністю та вишуканістю мови і вживаються у всіх європейських літературах для виразу інтимно-ліричних настроїв. Українська література, що має гіпертрофований нахил до суспільної актуалізації змісту, не робить винятку й для цих форм, як це видно з наведеного вище тріолету або оцієї, зрештою бездоганно зробленої, ронделі Тичини:

Іду з роботи я, з заводу
Маніфестацію стрічать.
В квітках всі вулиці кричать:
Нехай, нехай живе свобода!

Сміється сонце з небозвода,
Кудись хмарки на конях мчать...
Іду з роботи я, з заводу
Маніфестацію стрічать.

Яка весна! яка природа!
У серці промені звучать...
— Голоту й землю повінчать!
Тоді лиш буде вічна згода.
Іду з роботи я, з заводу.

Певну спорідненість з цими французькими з походження формами має еспанська **гльоса**. Будова її така: в чотирьох рядках визначається тема гльоси, а потім іде сама гльоса, що складається з чотирьох, наприклад, десятирядкових строф, і останнім рядком кожної з строф є відповідний рядок з тих перших чотирьох рядків.

Дуже складний утвір являє собою знову французького походження — **секстина**. Як видно, в основі її лежить шестирядкова строфа, але велика секстина складається з шістьох строф дуже складної будови. Постала секстина з трубадурської пісні — **канцони**. Канцона була вершком трубадурського мистецтва, але при великому її розмірі подібність кожної наступної строфи на попередню легко могла робити канцону одноманітною. Для уникнення одноманітності трубадури вдавалися до різних заходів: у процесі виконання вводили зовсім не зв'язані з змістом сторонні епізоди, міняли строфічну будову, навіть вводили уривки прози. З таких урізноманітнень і постала секстина. Цей процес постання відбувався так: спочатку у шестирядковій строфі з'являвся один незаримований рядок, що знаходив собі відповідни-

ка в наступній строфі. Далі число таких неримованих сиріт збільшувалося, доки нарешті не дійшло аж до того, що римовання в строфі зовсім зникло. Особливою вправністю в формі секстини відзначався трубадур Арно Даніель (XII ст.), співець при дворі англійського короля Річарда I і улюбленець малих аристократичних дворів Південної Франції. Замість рими він увів повторення цілих слів у кінці рядка, з тим, що шестеро кінцевих слів першої строфи, і то строго за таким порядком: 6, 1, 5, 2, 3, повторюються в наступній строфі. Отже кінцеве слово шостого рядка кожної строфи стає кінцевим словом першого рядка наступної строфи і т.д.

У нас відомі як автори секстини М. Жук і Л. Мосендз. Не маючи під руками творів жодного з них, я наводжу порядок чергування кінцевих слів у секстині Жука за поетикою Гординського:

перша строфа: виногради-береги-Еллади-ту-
 |ги-поради-снаги;

друга строфа: снаги-винагради-поради-бере-
 |ги-туги-Еллади;

третя строфа: Еллади--снаги-туги-винагради-
 |береги-поради;

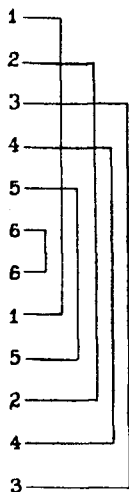
четверта строфа: поради-Еллади-береги-сна-
 |ги-винагради-тути;

п'ята строфа: тути-поради-винагради-Еллади-
 |снаги-береги;

шоста строфа: береги-тути-снаги-поради-Ел-
 |лади-винагради.

Схематично це ще можна зобразити так:

1 а	6 д	3 в	5 г	4 г	2 б
2 б	1 а	6 д	3 в	5 г	4 г
3 в	5 г	4 г	2 б	1 а	6 д
4 г	2 б	1 а	6 д	3 в	5 г
5 г	4 г	2 б	1 а	6 д	3 в
6 д	3 в	5 г	4 г	2 б	1 а



У перших шістьох колонках показано, як чергуються у всіх наступних строфах кінцеві слова першої строфи; у другій, праворуч графічно відтворено переплітання кінцевих слів кожної наступної строфи супроти попередньої.

Секстина найскладніша з усіх відомих форм, а проте не бракувало аматорів, що залюбки вдавалися до неї, особливо в добу ренесансу. Винахідника секстини Арно Даніеля за не дуже зразкове життя, яке зрештою вели всі трубадури, Данте в своїй „Божественній комедії” помістив у чистилище, але віртуозною складністю секстини дуже захоплювався, сам складав її, явно наслідуючи Арно Даніеля, і навіть хотів переважити самого майстра, вигадавши ще більш заплутану форму подвійної секстини. Та й не тільки Данте, а й інші вправні у віршуванні поети ренесансу

(Петрарка, Тассо) пробували komponувати секстину, а за ними й поети модерних часів.

Закінчимо розгляд цих форм газелею, що її вигадав всесвітньовідомий перський поет Гафіз на ім'я Могаммед Шеме-еддін, що значить „сонце віри” (1320-1389). З перської поезії газеля перейшла в арабську, а потім поширилася і в європейській. Ця форма не зв'язана з якимось певним розміром, ані з усталеною довжиною рядка. Вона однаково може бути як у п'яти- і семистоповому ямбі, так і в чотири-, п'яти-, шести і навіть восьми-стоповому хорей. Єдине правило, і то досить просте, стосується порядку рим: з першим рядком римується другий, четвертий і т. д., всі парні рядки. Непарні звичайно не римуються. Отже схема римування така: а а, б а, в а, г а — і т. д. Але ще одна специфічна особливість газелі є в тому, що рядки римуються не кінцевими словами, а серединою. Слова, що стоять після рими в першому рядку, повторюються й далі у всіх наступних римових (парних) рядках, як це точно дотримано в наступній газелі Михайла Ореста:

Над світом є незнана нам свобода;
Внизу є теж — не тільки там — свобода.

В просторах море ходячи нескутих,
Всім повістує берегам: свобода!

І в літній день переблиски сліпучі
На ріках обвіщають нам: свобода!

І ліс, екстазою понятий в червні,
Вручає гойну дружбу нам: свобода!

Ти, — серце — наше людське бідне серце:
Чому так рідко мовиш нам: свобода.

Додаток

СЛОВНИК ПОЕТИКАЛЬНИХ ТЕРМІНІВ

А

- Абecedарій** форма середньовічної поезії, в якій перші літери кожної строфи чи рядка йдуть в абетковому порядку.
- Адоніус** вірш з одного дактиля й одного трохея (четвертий рядок сапфічної строфи).
- Акаталектичний вірш** неутятий вірш, у якому остання стопа повна (напр., у ямбі чоловічий, у хорей жіночий рядок).
- Акроносилабіка** вірш, у якому кожний рядок починається тим самим складом, яким кінчається попередній рядок.
- Акростих** поезія, в якій початкові літери, читані згори вниз, творять ім'я чи слово, що має якийсь зміст.
- Алітерація** однолітерність, суголос приголосних, повторення однакових приголосних у рядку: Хто се, хто се по тім боці чеше ко-су? Хто се? (Т. Шевченко).
- Алкаїчна або Алкайова строфа** строфа з чотирьох рядків; перший і другий — алкаїчні більші вірші, третій — хорейчний диметр з анакрузою, четвертий — алкаїчний менший вірш. Трапляється й у новій поезії.
- Алкманів вірш** вірш, що складається з трьох дактилів і одного спондея. Алкманова строфа — названа іменем старогрецького поета Алкмана — строфа з чотирьох віршів: два гексаметри (перший і третій) і два алкманові вірші (другий і четвертий).
- Альба** (пісня дня) у провансальській поезії прощальна пісня на світанку.

Амфібрахій трискладова стопа, в античному вірші — короткий-довгий-короткий, у нас відповідно — ненаголошений-наголошений-ненаголошений: x x x

Амфімакр трискладова стопа з двох довгих і одного короткого посередині. Трапляється й у тонічному віршуванні: Весно, ве / сно, твоя / перемо / га (Леся Українка).

Анакруза „понука”, зайвий склад перед початком стіп на початку або в середині віршу: Там тополі/ у полі/ на волі (П. Тичина).

Анапест трискладова стопа: короткий-короткий-довгий у метричній поезії, відповідно в тонічній: ненаголошений-ненаголошений-наголошений.

Анжамбеман (з французького enjambement) переступ, що означає розтин речення, одна частина якого лишається в одному рядку, а друга переходить в інший. Так само відповідний перехід з строфи в строфу.

Антианакруза брак одного складу у вірші, переважно на початку:

З кохан/ня пла/кав я, / ридав,
(Над бо/ром хма/ри му/ром!)
Той плач/ між не/ю мно/ю став —
(Мар/муро/вим му/ром...)

(П. Тичина)

Антибакхій трискладова стопа з двох довгих і одного короткого.

Архілохій лірична строфа у греків, що характеризується сполученням ямбічних і елегійних (гексаметр) віршів.

Асклепідська строфа лірична строфа у греків такої будови:

— ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ —

— ∪ — ∪ ∪ — ∪
— ∪ — ∪ ∪ — ∪ —

Асонанс неповна рима в кінці віршу: суголос тільки кінцевих голосних:

На ясні зорі,
На тихі води,
У край веселий... (Дума)

Б

Бакхій стопа, протилежна антибакхії; складається з одного короткого і двох довгих чи відповідно одного ненаголошеного і двох наголошених:

Мені с^ни/л^ось; я мельник в старому млині...
(М. Рильський).

Білий вірш (*Blancvers*) засвоєний англійською поезією в середині шістнадцятого століття з старофранцузької п'ятистоповий ямб, що став пізніше віршем Шекспірової трагедії (неримований).

Брахікаталектичний вірш вірш, у якому, супроти інших віршів, бракує цілої стопи.

Брахіколон вірш з односкладовими рядками.

Буриме (*Bouts rimés*, дослівно — „римовані кінці“) поезія, складена за визначеними наперед кінцевими римами, улюблена французька гра в сімнадцятому стол. Олександр Дюма 1864 оголошував конкурс на *bouts rimés*.

В

Верлібр (з фран. *vers libre*) вірш, що не вкладається в будь-яку метричну систему і являє собою суміш різних метрів навіть у одному рядку.

Версифікація 1) віршоскладання, віршування; 2) наука про те, як складати вірші.

Вільний вірш різностоповий, переважно ямбічний розмір без визначеної строфічної будови.

Вірш (з латин.) у властивому розумінні слова рядок поезії, довжиною визначений приблизно фізіологічними можливостями людського віддиху і складений з певного числа стіп, напр., гексаметр, п'ятистоповий ямб, олександрійський вірш і т. д. У нас від шістнадцятого століття і досі вживається також на означення цілого поетичного твору. В цьому останньому значенні має часом дещо зневажливий відтінок.

Вірша вірш шкільного здебільшого походження на релігійні або історичні теми. Вірші були поширені в українській літературі в XVI-XVIII столітті.

Внутрішня рима звукоповторення, рима не в кінці рядків, а в середині їх, так що слова в середині віршу римуються або з суміжними словами в рядку, або з словами наступного рядка.

Гексаметр шестистоповий дактиль з утятою останньою стопою. Практично кожен з перших чотирьох дактилів може бути замінений спондеєм. Тільки п'ятий лишається завжди дактилем, хоч трапляється заміна й його на спондей. Остання утята стопа — завжди спондей. Цезуру має переважно після третьої стопи. Гексаметр — вірш античного епосу.

Гемістих піввірш, наприклад, дві половини розтятого пополам цезурою пентаметра.

Гіпонакт (по імені Гіпонакса) лірична строфа з чергуванням чотиристопових трохеїчних і п'ятистопових ямбічних рядків.

Гомонімічна рима римування однозвучних слів, що мають різне значення (гомонімів).

Г

Газеля перська лірична мініятура, переважно хвального змісту, на п'ять-п'ятнадцять пар рядків довільного, переважно чотириударного, ритму. Порядок рим: аа, ба, ва і т. д. Майстром цієї форми на сході був Гафіз.

Гліконей чотиристоповий каталектичний ямб з заміною першого, другого або третього ямба дактилем.

Гльоса еспанська форма з чотирьох децим (десятирядкова строфа чотиристопового трохея з таким порядком рим: аббааввгвр), кінцеві вірші яких послідовно віддають чотири рядки наперед поставленої теми. Варіаціям цієї теми присвячена ціла поезія.

Д

Дактиль трискладова стопа — довгий-короткий-короткий у метричній системі або наголошений-ненаголошений-ненаголошений у тонічній.

Децима десятирядкова строфа (див. Гльоса).

Диметр віршовий рядок, що містить у собі дві міри (метри).

Дисонанс або **консонанс** один з видів неповної рими, коли в словах, що римуються, співзвучні тільки приголосні звуки, а голосні, на які падає наголос, у римованих словах, не збігаються.

Диспондей подвійний спондей, стопа з чотирьох довгих складів.

Дистих двовірш, що складається з гексаметра й пентаметра. Первісно розмір елегії.

Звідси назва елегійний Д. Залюбки вживаний в епіграмах.

Дитирамб первісно прізвисько Діоніса, пізніше при святах на його честь співаний хором під сопілку екстатичний гімн, що прославляв вчинки богів. У Атенах з дитирамба постала трагедія. У пізнішому значенні взагалі піднесена хвальна поезія.

Дитрохей подвійний трохей, чотирискладова стопа, в якій перший і третій довгі, а другий і четвертий короткі склади.

Діямб стопа з подвійного ямба.

Дольник вірш, що не має виразної метричної будови, а складається з груп складів — цілих слів, що кожна з них при різній кількості наголошених має один наголошений. Число наголосів у рядку звичайно буває рівне, хоч часто й ні.

Е

Евфонія доброзвучність слів, гармонійне чергування голосних і приголосних звуків, складів.

Елегія в античній літературі спочатку загальне означення поетичної творчості в елегійному розмірі (дистих, складений з гексаметра й пентаметра), потім поетичного оформлення журливого настрою, викликаного тугою за втраченим чи недосяжним.

Елегіямб вірш, що складається з каталектичного дактилічного триметра й акаталектичного ямбічного диметра.

Ж

Жіноча рима або ще інакше хореїчна чи трохеїчна — двоскладова рима, в якій за на-

голошеним складом римується далі ще один ненаголошений: робити — забитий.

З

Зовнішня рима (або ланцюгова) у терцинах: римуються зовнішні рядки, а середній з наступним зовнішнім і т. д.: аба, бвб, вгв...

І

Ідилія (дослівно — образок) поетичний твір, у якому панує настрій „щастя в обмеженні”.

К

Канцона італійська лірична форма, особливо розвинена Петраркою. Складається з 5 — 7 довших строф, подібних до стансів, після яких на кінці стоїть одна коротша, що містить у собі звертання поета до пісні (називається „прощання”).

Каталектичний вірш вірш, у якому остання стопа неповна (наприклад, жіночий ямбічний або чоловічий трохеїчний вірш).

Квантитативна поезія система віршування, що наслідує античну, побудовану на обрахунку довготи складів.

Катрен взагалі чотирирядкова строфа, що має такий порядок рим: абба. Зокрема, цю назву мають перші дві чотирирядкові сполуки в сонеті (ще інакше — квартети).

Каламбурна рима від французького каламбур — гра слів, один з видів складної рими, утвореної з несподіваного сполучення слів, подібних до римованого.

Кніттель (нім. Knittelvers) німецький народний чотириударний вірш з довільною кількістю ненаголошених складів біля кожного наголошеного. Переважно суміжне римування. Подібний до нашого дольника (див.).

Кода від італійського *coda* (хвіст) — п'ятнадцятий додатковий рядок у сонеті або в інших віршових строфах, що мають усталене число рядків. Кода ніби замикає поезію.

Куплет (від фр. *couple* — в'язка) строфа в пісні, раніше сполучення двох, а тепер звичайно чотирьох віршових рядків, зв'язаних римою і об'єднаних однорідною інтонацією. Найчастіше куплетами називаються пісеньки жартівливого характеру.

Л

Ланцюгова рима (див. Зовнішня рима).

Логаедичний вірш вірш з різними розмірами в античній метриці, переважно з дактиля й хорея.

Луна рима, побудована на тому, що після останнього слова в рядку стоїть ще одно, що, як луна, римується з кінцем рядка.

М

Мадригал первісно просто народна пісня з 8 — 11 одинадцятискладників (тобто жіночий п'ятистоповий ямб) з певною системою римування. З шістнадцятого століття він уже має й семискладові рядки і взагалі втрачає всякі метричні правила, так що мадригалом починає називатися всяка поезія, що складається з семи- чи одинадцятискладника, якщо вона кінчається дотепним зворотом, ввічливим ушануванням когось тощо.

Метрика наука про віршування, що охоплює: 1) вчення про вірш і його різні теорії відповідно до особливостей і природи мови; 2) естетику віршу, що включає питання ритму, мовного звучання і звукових прикрас.

Монорим вірш, заримований однією римою (те саме, що тирадна рима). Монорим найчастіше має сатиричний чи гумористичний характер.

О

Ода лірична поезія античного походження (Піндар, Гораций), в якій підносяться вартості величного (природи, людської волі, призначення тощо). Розміри переважно алкайська, асклепідська чи сапфічна строфа.

Однокладова рима ямбічна або чоловіча рима, ще інакше її називають глухою.

Октава восьмирядкова строфа п'ятистопового ямбу, у якій римуються 1., 3. і 5., потім 2., 4. і 6., потім 7. і 8. рядки. Відома вже в тринадцятому столітті, майже всі видатні італійці писали октавами. Українські поети залюбки користувалися октавою. Первісно в октавах переважно були жіночі рими, пізніше всуміш з чоловічими.

Октонар загально п'ятистоповий вірш, зокрема ямбічний акаталектичний тетраметр. Рідко вживаний трохеїчний октонар є ліричною віршовою формою римської драми.

Олександрійський вірш вірш олександрійського епосу у Франції (XII ст.). Дванадцятискладовий (при німому закінченні — тринадцятискладовий) рядок з цезурою після шостого складу. Чотирирядкова строфа з суміжним римуванням (аа, бб) по черзі жіночих і чоловічих пар — героїчний олександрійський вірш, з перехресними римами (абаб) — елегійний. Національний вірш французької поезії.

П

Парна рима суміжне римування рядків парами: аа, бб.

Пентабрахій антична п'ятискладова стопа з п'яти ненаголошених складів.

Пентаметр віршовий рядок, що складається з двох дактилічно-спондеїчних триподій: — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — . Доповнюючи гексаметр, творить з ним дистих.

Пеон чотирискладова стопа, що може мати наголос на будь-якому складі. Звідси відповідна назва: хххх (перший пеон), хххх (другий пеон), хххх (третій пеон), хххх (четвертий пеон). Парні пеони називають ще диямбами, непарні — дихореями.

Перехресна рима римування рядків через один: абаб.

Піїтика теорія поезії (стара назва, тепер — поетика). Термін вживаний в українських школах 16-18 стол.

Подвійна рима: за словом, що римується, стоїть ще одно слово, що повторюється так само в заримованому рядкові. Вживається головно в газелі (див.).

Поезія 1) збірне поняття для поетичної творчості в віршах, що ним окреслюється кожен віршований твір зокрема; 2) поняття, вживане на означення всієї суми віршованої творчості, наприклад, українська поезія. Часом ще вживається й у дещо ширшому значенні: як окреслення всієї словесної мистецької творчості (з мистецькою прозою включно).

Поетика теорія поетичної творчості, її пояснення, оцінка й опис. Свого часу нормативна наука, тепер лише пояснювальна й описова.

- Поетична вільність** (з латинського — *licentia poetica*) так називалися в старих підручниках поезики відхилення від вимог граматики, неправильні наголоси в словах, які дозволяв собі поет, щоб зберегти розмір віршу, звучання рими тощо. Поетичні вільності колись вважалися припустимими навіть у визнаних майстрів віршування, тепер вважаються поетичною невправністю.
- Поліметр** багатоскладовий довгий рядок у вірші.
- Початкова рима** співзвучність не в кінцях рядків, а в початках. Назва дещо неточна, бо початкова рима не має властивості звичайної рими підкреслювати ритм віршу.

Р

- Рефрен** повторюваний на кінці кожної строфи, особливо в піснях, рядок чи кілька, що надає пісні особливо рухливого ритму.
- Рима** співзвучність одного або кількох складів чи цілих слів в одному рядку чи в закінченнях різних рядків. Початково риторична фігура в прозі. Перенесена в поезію як звукова прикраса, що підкреслює головну ритмічну єдність рядка.
- Ритм** у поезії означає правильне чергування довгих і коротких чи наголошених і ненаголошених складів.
- Риторнел** трирядкова строфа, перший і другий рядок якої римуються. Розмір другого й третього рядків — п'ятистоповий ямб, а перший рядок — двотактовий піввірш.
- Розмір віршу** число й порядок чергування наголошених і ненаголошених складів у стопах. У нашому віршуванні розрізняються двоскладові (ямб, хорей) і трискладові

розміри (дактиль, анапест, амфібрахій; див.).

Розширена рима трискладова, дактилічна (звідси ще назва спадна), багата рима.

Романс первісно еспанська ліроепічна поетична форма, споріднена з баладою, але меншого напруження й драматизму.

Рондо французька дворимна строфічна форма на вісім, дванадцять або чотирнадцять рядків. Початкові слова поезії повторюються в середині й на кінці. З рондо споріднена **рондель** — чотирнадцятирядкова форма, два початкові рядки якої, що визначають тему, повторюються в середині й на кінці поезії. В решті тексту — варіації теми.

Руна старофінська (епічна або лірична) поезія у розмірі чотиритактного трохея з алітераціями.

С

Сапфічна строфа лірична строфа у греків, що складається з чотирьох рядків такої будови: три перші рядки однакові — трохеїчний акаталектичний п'ятистолник, третя стопа якого заступлена дактилем, а четвертий рядок складається з диподії — один дактиль і один трохей (див. Адоніус).

Секстина лірична поетична форма, що складається з шістьох шестирядкових строф п'ятистопового ямбу з дуже складною системою рим. Творцем її вважається провансальський поет Арно Даніель. Популярна вже в тринадцятому й чотирнадцятому столітті в Італії й Еспанії.

Сироти рядки в строфі, що стоять самотньо, не римуючись з іншими:

Хтось гладив ниви, все гладив ниви, (а)
 Ходив у гніві і сіяв співи: (а)
 О, дайте грому, о, дайте зливи! — (а)
 Нехай не сохнуть злотисті гриви. (а)
 Хтось гладив ниви, так ніжно гладив... (б)

Сіциліяна особлива форма октави, що походить з Сіцилії. Замість трьох рим, має дві, що чергуються в такому порядку: **аб аб аб аб**.

Скандування читання віршів з підкресленням їх розміру і чітким виділенням кожного наголошеного складу в стопі.

Сонет чотирнадцятирядкова поезія, що складається з двох чотирирядків (катрени) і двох трирядків (терцети). Схема римування в катренах: **абба абба**. У терцетах децю вільніша, але переважно така: **вгд вгд** або **вгв гвг**. Початково розмір — п'ятистоповий ямб з жіночими римами. Пізніше більш вільний як розмір, так і порядок рим.

Спондей двоскладова стопа; у греків обидва склади довгі, у тонічній системі відповідно обидва наголошені.

Станси старовинна назва невеликого ліричного віршу, що складається з чотирирядків, з закінченою думкою в кожному з них, об'єднаних спільною темою.

Стопа ритмічна одиниця віршу, що становить собою звичайно один наголошений склад з одним чи двома ненаголошеними.

Строфа об'єднання кількох рядків у певну єдність форми, що повторюється послідовно в усьому творі.

Строфіка розділ науки про віршування, що вивчає строфи, історію їх постання і застосування в поетичних творах.

Т

Терцет взагалі трирядок. Зокрема, в сонеті друга частина складається з двох терцетів.

Терцина трирядкова строфа одинадцяти-складника (жіночий п'ятистоповий ямб). Римується перший рядок з третім, другий римується з першим наступної строфи: **аба бвб вгв** і т. д. (ланцюгова рима). У заключній строфі ланцюг замикається римуванням останніх двох рядків або додаванням одного рядка.

Тетрабрахій грецька віршова стопа з чотирьох коротких складів.

Тетраметр вірш, що має чотири міри (метри): восьмистоповий ямб чи хорей або чотиристоповий дактиль.

Тетрастихон вірш на чотири рядки.

Тиранна рима одна рима, що нею заримовані всі рядки в даній поезії.

Триметр вірш, що має три міри: шестистоповий ямб або хорей, тристоповий дактиль, бо одна стопа дактиля складає міру (метр). Олександрійський вірш, наприклад, є ямбічним триметром.

Тристихон вірш на три рядки.

Тристрофон вірш на три строфи.

Тріолет мініатюрна поезія, що має тільки дві рими і складається переважно з вісьмох рядків, з яких перші два повторюються в кінці поезії, а перший з них ще й посередині. Порядок рим такий: **абаабаб**.

Трохей див. **Хорей**.

Х

Хорей двоскладова віршова стопа з наголою на першому складі.

Хорейямб стопа, складена з одного хорейя плюс один ямб

Ц

Цезура зупинка, павза в середині довгого віршу.

Ч

Чоловіча рима ямбічна рима: римується останній склад наголошений.

Я

Ямб двоскладова стопа з першим ненаголошеним, другим наголошеним складом.

ЗМІСТ

	стор.
Від автора	5
Про терміни	7
Вірш і проза	13
Системи віршування	20
З історії українського віршування	27
Рядок, стопа	39
Строфа	59
Рима	74
Звукове оформлення віршу	92
Окремі форми строфічних поезій	95
Словник поетикальних термінів	115

