

Анатолій ГУЛЯК
Ірина САВЧЕНКО

ОСНОВИ

ЗІРМУВАЧНЯ



КИЇВ-1997

ББК 83я73
Г94

Рецензенти: М.М. Сулима, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник (Інститут літератури імені Т.Шевченка НАН України)

Н.М. Гаєвська, кандидат філологічних наук, професор (Національний університет імені Тараса Шевченка)

За редакцією академіка АПН України, доктора філологічних наук, професора П.П.Хропка.

Гуляк А.Б., Савченко І.В.

Г94 Основи віршування: Навч. посібник. - К.: ТОВ "Міжнар. фін. агенція", 1997. - 110с.

ISBN 966-7009-34-3

У посібнику розглядаються теоретичні питання віршознавства як окремої галузі поетики, досліджуються загальні особливості віршового метра, його риси. Значна увага приділена ритмічному ладу вірша, зокрема римі та римуванню, строфі як найбільшій одиниці поетичного твору. Також подано матеріал про становлення і розвиток основних систем віршування: метричної, силабічної, силабо-тонічної та тонічної і вказано на особливості їх функціонування в українській поезії.

Розрахований на студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів, вчителів-словесників, усіх, хто цікавиться мистецтвом поетичного слова.

Друкується за ухвалою вченої ради Українського державного педагогічного університету імені М.Драгоманова.

ISBN 966-7009-34-3

© Гуляк А.Б., Савченко І.В., 1997 р.

1

Основи віршування

Віршування, як відомо, становить окрему ланку художньо-творчої діяльності, своєрідну систему організації мистецько-мовних засобів, якими витворюється поетичне слово, мовлення. Віршування - це також чітко окреслена галузь літературознавчих знань. Однозначним синонімом до терміна *віршування* виступає латинський з походження термін *версифікація* (*versificatio*, від *versus* - вірш і *facio* - роблю). Отже, версифікація є мистецтвом творення віршів і одночасно - розділом теорії літератури, який вивчає організацію віршованої мови, її естетичну природу, різні системи віршування та історію їх розвитку, віршований ритм і засоби його створення (метрику), строфіку, звукову організацію (фоніку, риму) і все те, що поєднує в собі визначальні ознаки віршованих творів, витворює їх специфіку - порівняно з усіма іншими літературно-художніми родами (прозою, драматургією з їх внутрішньою жанровою диференціацією).

Віршування, як і кожне з мистецтв, має свою техніку, що формувалася століттями, увібравши в себе досвід творчості різних народів. Ця техніка є досить складною. Знання цієї техніки, практичне володіння нею конче потрібні поетові як митцеві, але й читач, якщо він прагне глибинно осягнути зміст, художню сутність віршів, їх глибину і красу, повинен володіти хоча б елементарними знаннями версифікації як поетично неповторної теорії, техніки і практики.

Чарівна природа віршів виявляється у всіх складниках їхньої структури, що й робить їх власне віршами й відрізняє від прози. Справжня поезія становить гармонійне, неподільне поєднання вагомого змісту й естетичної форми.

Мова прозова й віршова

У всякому літературному творі особливо важливою є система організації поетичної мови, яка може мати дві форми вираження: *прозову* і *віршову*.

Для художньої прози характерна вільна течія мовлення, яке членується на синтаксичні одиниці (речення, періо-

ди) з відносно довільним розташуванням слів. Якогось певного ладу, наприклад, у чергуванні наголосів у художній прозі не спостерігається. Звернемось до прозового тексту:

Здавалося, далі плисти нема куди.

Спереду Дніпро мов спинився в несподіваній затоці, оточений праворуч, ліворуч і просто зелено-жовтими передосінніми берегами. Але пароплав раптом звернув, і довга, спокійна смуга річки простяглася далі до ледве помітних пагорків на обрії.

Степан стояв коло поруччя на палубі, мимоволі пірнаючи очима в ту далечінь, і мірні удари лопастей пароплавного колеса, глухі капітанові слова коло рупора відбирали снагу в його думок. Вони теж спинялися у тій туманній далечині, де непомітно зникала річка, немов обрії становив останню межу його прагнень... Серпнєве сонце стирало бруд з білих хаток, мережило чорні шляхи, що гналися в поле й зникали десь, посинівши, як річка. І здавалось, той зниклий шлях, з'єднавшись із небом у безмежній рівнині, другою галуззю вертався знову до села, несучи йому ввібраний простір.

/В.Підмогильний/.

Справді, в мові художньої прози простежується її різнопланове членування на речення з помітно довільним розташуванням наголосів, що наближає її до звичайної побутової розмови. *Проза* (від лат. *prosa (oratio)* - проста, вільна /мова/) - це художнє мовлення, однак не організоване ритмічно, не віршоване, протилежне власне поезії, з охопленням думок, здебільшого неспіввимірних щодо часової тривалості. Для сприйняття прози типове "відключення" від словесно-звукової матерії, уявне перенесення в художню реальність. Прозове мовлення розкриває перед нами певну дію: зовнішню, подієву, чи внутрішню, психологічну, певний ланцюг рухів, жестів.

Віршова мова чи не найбільше відрізняється від мови прозових творів закономірною впорядкованістю звукової форми, звуків, які розташовуються у поетичному тексті за законами *віршового ритму*, яким забезпечується рівномірне чергування впорядкованих мовних елементів (звуків, наголо-

сів), таке їх евфонічне поєднання, що створює відчуття краси, естетичності, чим активізує емоційне сприймання поетичного слова.

Взагалі поняття ритму властиве не тільки віршам, але й музиці, пісні, танцю. В основі ритму лежить певний порядок повторення рухів чи явищ у часі. *Ритмом* (від гр. *rhythmos* - розміреність, узгодженість) називається впорядковане чергування однорідних явищ у певних часових зрізах, у певних відтинках часу. Віршовий ритм - це повторення співмірних мовних одиниць, якими посилюється мелодійність, емоційність та виразність поетичної мови.

Акцентуючи на своєрідності віршового ритму, зауважимо, що такий ритм комунікативно належить до групи естетичних ритмів. Найближчим до нього є музичний ритм.

Вірш як система організації художньої мови

Відмінність віршів від прози легко "впадає у вічі", є очевидною. Вірші втілюють у собі виразно специфічну форму вислову. Членування віршового тексту на окремі рядки є графічним вираженням членування його на якісь відносно закінчені відтинки, чергуванням яких і формується *первинний ритм*. Саме він становить основу поетичного ритму.

При читанні наступного вірша попередній відокремлюється поетичною паузою, яка здебільшого не збігається з синтаксичним членуванням мови. Наявність такої паузи в кінці вірша є обов'язковою прикметою всіх систем віршування. Вірші, які найчастіше є закінченими смисловими одиницями, відокремлюються логічною або інтонаційною паузою, роль якої у віршовій мові порівняно з прозовою підвищується, є частотнішою. Час проголошення вірша відповідає оптимальним умовам сприйняття: найбільш поширеними є 8-12-складові вірші, для проголошення яких потрібно близько п'яти секунд. Вірші повторюються у певному творі в такій кількості, яка не викликає відчуття безконечності. Однак всі вірші перебувають у відповідному смислового зв'язку, а не ізольовані один від одного. *Вторинний ритм* утворюється чергуванням певних елементів у середині кожного вірша і полягає в особливому розміщенні слів: кожне з них потрап-

ляє в таку позицію, якою забезпечується гармонійне чергування наголошених і ненаголошених складів. Ритмічні засоби "спрацьовують" не кожен окремо, а тільки в складній і оригінальній взаємодії. Саме цим найбільше досягається неповторність мовної форми вірша.

Горить горобина на білім листку, 01000100010001
 На білім снігу палить долю хистку, 01000100010001
 Туга і ясна, мов калина-дитина, 010001000100010
 Горить горобина, горить горобина. 010001000100010
 Горить горобина - чатує вона,
 Зоріє в снігу, наче бризки вина,
 Сміється із викликом, юна, невинна,
 Горить горобина, горить горобина.

Горить горобина - намисто її
 Порвали й розсипали губи твої,
 І в цьому моя божевільна провина,
 Горить горобина, горить горобина.
 Горить горобина, мов кров на снігу
 Пролив хтось в цю ніч, в цю шалену югу,
 І все це сповіє бинтом хуртовина.
 Горить горобина, горить горобина.

Горить горобина - це сонячний гріх
 Розсипало сонце по всюдах усіх,
 Бо вся вона з губ - ось провина єдина.
 Горить горобина, горить горобина.

/І.Драч/.

У наведеному віршованому тексті кожен звуковий ряд має наголос на другому складі. Тим самим перед першим наголосом стоїть один ненаголошений склад, а між наголосами - по два склади. За останнім наголосом у 1-му і 2-му віршах складів немає, тобто наголошений склад закінчує собою рядок. У 3-му і 4-му рядках за останнім наголошеним складом слідує ще один ненаголошений. Отже, в 1-му і 2-му віршах одинадцять складів, в 3-му і 4-му - дванадцять.

1-й і 2-й, 3-й і 4-й вірші пов'язані між собою співзвуччям (римою): збігаються кінцеві звуки віршів, починаючи від останнього наголошеного. Завдяки римі вірші об'єднуються попарно, утворюючи строфу. Вірш скомпоновано з

п'яти однаково побудованих строф, тобто повторених у вірші кількох рядків, поєднаних між собою певною системою рим та інтонацією.

У впорядкованому розташуванні складів, наголосів у межах вірша строфи складають найважливішу відмінність віршової мови від прозової. Сумірність мовних одиниць може бути різною - залежно від сталості чи рухомості наголосу, довготи чи короткості складів. Принципом сумірності, який становить основу подібності повторюваних мовних одиниць, зумовлюються різні системи віршування. Так, рівномірне чергування довгих і коротких складів характерне для метричної системи, строга кількість складів у вірші - для силабічного віршування. Силабо-тонічна система заснована на співвідносності віршів за рівномірним розташуванням наголошених складів - тільки на парному чи тільки на непарному складах та з рівними інтервалами між ними. Однак усі системи віршування єдині в головному: ритм у них утворюється членуванням тексту на співвідносні відтинки - вірші.

Ритмотворчі елементи

Як уже відзначалося, віршовий ритм зумовлюється цілою низкою чинників: стопою, розміром, внутрішньою паузою - цезурою, каталектикою, римою та строфою. Нижче й розглянемо кожне з цих понять-термінів.

Стопа є умовною одиницею ритму у метричній і силабо-тонічній системах віршування. З її допомогою визначається віршовий розмір. Це група складів, у якій один довгий склад поєднується з певною кількістю коротких (у метричній системі), або один наголошений склад сполучається з декількома ненаголошеними (у силабо-тонічній).

Стопи в українському віршуванні бувають дво-, три- і чотирискладовими. Чотирискладові стопи становлять особливі видозміни двоскладових. У античному віршуванні існували також п'ятискладові стопи. Односкладові стопи, мабуть, неможливі, бо стопа - це група, а всяка група передбачає щонайменше два елементи. Однак спроби складати вірші у вигляді підбору односкладових слів робилися, про що свідчить наявність у світовій віршовій практиці такої форми,

як *брахіколон* (короткий рядок) - вірш або частина вірша, кожен рядок якого становить односкладове слово:

Гурт
хмар.
Злив
свист.
Рвав
марш
Гор-
ніст.

/Л.Первомайський/.

В українській поезії брахіколон з'явився у 20-х роках ХХ століття, найбільш характерний він для поетичної практики В.Еллана та М.Семенка.

Число стоп у вірші буває різним, але їх мусить бути не менше двох і не більше шести, бо вірші з меншою чи більшою кількістю стоп є негармонійними. Для уявлення їхньої ритмічної структури (у разі збільшення кількості стоп) потрібне обов'язкове використання цезури.

Здебільшого у поетичному творі вірші мають однакову кількість стоп. Такі вірші мають назву *одномірних*. Нерідко вірші за кількістю стоп чергуються між собою, через що в одному вірші стоп більше, в іншому - менше. Такі вірші називають *різномірними*. Якщо вірші різномірні, то слід дотримуватися періодичності у збільшенні і зменшенні кількості стоп, подбати про їх закономірно-гармонійну повторюваність.

Основними різновидами стоп виступають двоскладові - ямб, хорей, пірихій та спондей, трискладові - дактиль, амфібрахій і анапест.

Ямб (від гр. *jambike* - назва музичного інструменту) - двоскладова стопа, у якій другий склад є довгим (античне віршування) або наголошеним (силабо-тоніка). Графічна схема: $\cup \perp$.

Верхами сосон шум іде розлогий $\cup \perp | \cup \perp | \cup \perp | \cup \perp | \cup \perp | \cup \perp | \cup \perp |$
І хмарою пухнатою темнить, $\cup \perp | \cup \cup | \cup \perp | \cup \cup | \cup \perp |$
Високий день і осяйну блакить; $\cup \perp | \cup \perp | \cup \cup | \cup \perp | \cup \perp |$

У буйних травах плаваються ноги. $\cup \perp | \cup \perp | \cup \perp | \cup \cup | \cup \perp | \cup \perp |$
/М.Зеров/.

У стародавній Греції ямб використовувався виключно для висміювання, засудження кого-небудь. Ця стопа отримала назву від імені Ямби, служниці богині Деметри. Коли богиня засумувала після викрадення її дочки Персефони, то Ямба всілякими жартами розвеселяла богиню. Таким поетичним вправам пізніше й дали ім'я Ямби.

Арістотель називав ямб "найрозмовнішим зі всіх метрів". Тому ця стопа застосовується у написанні віршованих драматичних творів, коли потрібно підкреслити розмовні інтонації і, не відмовляючись від ознак вірша, наблизити його до прози.

Ямб також використовується як засіб вираження захвату, захоплення, закоханості, сильного горя. Тому ямб став панівним метром у одах, гімнах, панегіриках, епітафіях.

Найбільш поетично виразним є чистий ямб, тобто такий, коли всі стопи у віршах складені з одного і двох лексично-повнозначних слів:

Вчини мене бичем Твоїм $\cup \perp | \cup \perp | \cup \perp | \cup \perp |$
/Є.Маланок/

Коли слова розміщуються між суміжними стопами, то метр, віршовий розмір, допускаючи розмаїття відчуттів, майже втрачає свій характер і стає дуже спокійним. Саме в такому вигляді його засвоєно описовою поезією:

В степу, де муються ховрашки, $\cup \perp | \cup \perp | \cup \cup | \cup \perp | \cup \perp |$
На небесах, де спокій ліг. $\cup \cup | \cup \perp | \cup \perp | \cup \perp |$
Куди зірну, там легкі пташки $\cup \perp | \cup \perp | \cup \perp | \cup \perp | \cup \perp |$
Граїливих усмішок твоїх. $\cup \perp | \cup \perp | \cup \cup | \cup \perp | \cup \perp |$
/Ю.Липа/.

Іноді з терміном "ямб" пов'язують і жанрові ознаки твору: "Ямби" О.Блока, "Ямби" М.Бажана.

Метричні варіації ямба надзвичайно різноманітні - від одно- до вось-мистопного, проте найбільше в поетичній практиці заявляють про себе шестистопні ямби. Досить поши-

ренім є вільний, або різностопний, ямб.

Хорей, або *трохей* (гр. *choreios* - танцювальний, від *choreia* - танок) в античному віршуванні становив двоскладову стопу з 1-м довгим та 2-м коротким складами; у силабо-тоніці - це стопа з першим наголошеним і другим ненаголошеним ($\underline{1}0$) складами. Наголоси у віршів, написаних хорейним розміром, припадають на непарні - 1-й, 3-й, 5-й, 7-й і т.д. - складами.

Жду. Чи прийдеш, добрий, ніжний? $\underline{1}0|\underline{1}0|\underline{1}0|\underline{1}0$
 В темну синь через зеніт $\underline{1}0|\underline{1}0|00|\underline{1}$
 Плине Лебідь білосніжний, $\underline{1}0|\underline{1}0|00|\underline{1}0$
 розгорнувши вільно літ. $\underline{1}0|\underline{1}0|\underline{1}0|\underline{1}$

/М.Драй-Хмара/.

Вірші з більшою, ніж шість, кількістю хорей, простежуються епізодично. У хорей, на відміну від ямба, нахил до варіювання кількості стоп у вірші є менш вираженим. Різностопний хорей мало частотний. Як правило, він строго врегульований: якщо 1-й вірш п'ятистопний, а 2-й - тристопний, то таке сполучення повторюватиметься: 5 - 3 - 5 - 3 ... - стопах.

Хорей після ямба - найбільш поширений метр в українському віршуванні. Він домінує в дитячій поезії та у фольклорних стилізаціях.

Всі сильні й несподівані почуття (страх, горе, мука, біль, радість) найкраще передаються хорейним метром, бо він, завдяки своїй розміреності, найбільш точно може передати щось страшне, може розчулити читачів описом нещастя, горя.

Пірихій (гр. *pyrrichios*, від *pyrrichy* - стрибок) - в античному віршуванні так називалась стопа з двох коротких складів; у силабо-тоніці - поєднання двох ненаголошених складів серед стоп ямба та хорей. Утворюється як наслідок вживання у вірші багатоскладових слів, у яких наголошений склад оточений кількома ненаголошеними.

А ти лети і ластівкою в полі $\underline{0}1|\underline{0}1|\underline{0}1|00|\underline{0}1|0$
 Над колосками срібними кружляй. $\underline{0}0|\underline{0}1|\underline{0}1|00|\underline{0}1$
 /П.Филипович/.

У другому вірші цього прикладу три ямби сполучаються з двома пірихіями, які утворилися внаслідок пропуску метричних наголосів на 2-му і 8-му складах.

У більшості українських поетичних творів, написаних ямбом чи хореем, усі вірші піриховані. Якщо таке сполучення стає фактом, то в цьому випадку кажуть про особливе ритмічне явище - *диподію* (двостопність). Це об'єднання двох різних стоп.

Розрізняють два види диподії:

а) хорейну - коли об'єднуються хорей із пірихієм.
 Падає з дерев пожовкле листя. $\underline{1}0|00|\underline{1}0|\underline{1}0|\underline{1}0$
 День уже з обідю догорів, -
 Кажуть, що вночі на передмістя
 Осінь приблукала з хуторів.
 /Є.Плужник/.

б) ямбічну - коли поєднують ямбічні стопи з пірихійними.

Там подорожньому назад путі немає. $\underline{00}|\underline{0}1|\underline{00}|\underline{0}1|\underline{0}1|\underline{0}1|0$
 Там оклики землі по-іншому дзвенять,
 і неземним вогнем уста його горять,
 і тлін його вінків тернових не займає.
 /М.Філянський/.

Дехто з дослідників (зокрема, А.Белій) вважає, що диподія є похідним явищем від пеона.

Спондей (від гр. *spondejos*) в античному віршуванні - це стопа з двох довгих; у силабо-тоніці - з двох наголошених складів. Як правило, у силабо-тонічних віршах спондей не являє собою основну стопу, а є тільки допоміжною у творах, написаних ямбом чи хореем:

День падає, як птах короткокрилий. $\underline{1}1|00|01|00|01|0$
 /М.Орест/.

Дактиль (від гр. *daktylos* - палець). Греки вважали, що дактиль за кількістю складів нагадує палець, у якого три фаланги. Це трискладова стопа, що складається з одного довгого (в античному віршуванні) або наголошеного (у силабо-тоніці) та двох коротких чи ненаголошених складів. Довгими чи наголошеними є 1-й, 4-й, 7-й, 10-й і т.д. склади. Графічна схема: $\underline{\text{U}} \text{U} \text{U}$.

З ранку до вечора жала $\underline{\text{U}} \text{U} \text{U} | \underline{\text{U}} \text{U} \text{U} | \underline{\text{U}} \text{U}$
 Біль колосків золотих, $\underline{\text{U}} \text{U} \text{U} | \underline{\text{U}} \text{U} \text{U} | \underline{\text{U}}$
 Міцно в снопи їх в'язала, $\underline{\text{U}} \text{U} \text{U} | \underline{\text{U}} \text{U} \text{U} | \underline{\text{U}} \text{U}$
 Долю шукала між них. $\underline{\text{U}} \text{U} \text{U} | \underline{\text{U}} \text{U} \text{U} | \underline{\text{U}}$
 /Л.Могилянська/.

На думку античних поетів, дактиль, завдяки своїм мовно-художнім якостям, може глибоко схвилювати душу. Тому саме цей метр найбільш зручний для вираження суму та печалі, сумніву, здивування, він також слугує засобом викликати жалощі, співчуття. Здавна найбільш продуктивною була двостопова форма, яка поступово витіснялась чотиристоповою.

В Україні дактиль з'явився у XVIII столітті, набувши особливого поширення у XIX столітті.

Амфібрахій (від гр. *amphibrachys* - короткий з обох боків) є трискладовою стопою, у якій довгий чи наголошений склад заповнює позицію між двома короткими чи ненаголошеними складами: $\text{U} \underline{\text{U}} \text{U}$. У силабо-тонічному амфібрахії наголошуються 2-й, 5-й, 8-й, 11-й і т.д. склади.

Ні слова про спокій. Ні слова про втому.

Хай марші лунають бадьорі й гучні.

Хоч ніч облягає, - та в п'ятмі глибокій

Вже грають-палають досвітні вогні.

/В.Еллан/.

Найбільш поширений тристопний і чотиристопний амфібрахій. Амфібрахій особливо доречний для жіночої рими: у

вірші з такою римою амфібрахійна стопа точно витримується. Вірш з чоловічою римою стає усіченим, амфібрахій при цьому набуває вигляду ямбічної стопи. Вірш з дактилічною римою стає гіперкатаlecticним, амфібрахійна стопа набуває вигляду пеона 2.

У античній поезії амфібрахій, який вважали здатним передати глибокі, могутні почуття, використовували для відтворення печалі, гніву, а також для створення величних описів.

У XVIII ст. амфібрахій використовувався досить рідко. Серед ук-раїнських поетів його вперше використав Є.Гребінка.

Анапест (від гр. *anapaistos* - обернений, зворотний стосовно дактиля) - це трискладова стопа, в якій після двох коротких слідує довгий склад, або ж наголошений склад виступає після двох ненаголошених ($\text{U} \text{U} \underline{\text{U}}$), тобто наголоси падають на 3-й, 6-й, 9-й, 12-й і т.д. склади.

Я забуду про все. І ридання, що глибоко сховане

Під покровом мовчань, і тривога, і труби грози

Проростуть із іржавого серця глухого Бетховена.

Але очі сухі. Ні сльози. Тільки так. Ні сльози.

/Л.Первомайський/.

Найпоширенішим є тристопний анапест, рідше - чотиристопний і, як виняток, - п'ятистопний.

Припускають, що віршовий розмір "анапест" запровадив поет Тір-тей (VII ст. до н.е.) - автор віршів-пісень, з якими давньогрецькі воїни йшли у бій. Вважалося, що анапестом найлегше виявити прояви внутрішнього життя людини.

В українській поезії анапест з'явився найпізніше з усіх трискладових стоп. Уперше ним скористався М.Костомаров у збірці "Вітка" (1840). Особливо поширився цей віршовий розмір у II-й половині XIX ст.

Пеон (пеан) (від гр. *paian*) - термін античних часів, де первісно виступав назвою хорових гімнів на честь перемоги або на честь бога Аполлона. Автором цього віршового розміру був відомий лірик Піндар (V ст. до н.е.). Пізніше пеоном стали називати віршову стопу з чотирьох складів: трьох коротких і одного довгого. Залежно від позиції довгого складу розрізняють: пеон 1 (⊥ ∪ ∪ ∪), пеон 2 (∪ ⊥ ∪ ∪), пеон 3 (∪ ∪ ⊥ ∪), пеон 4 (∪ ∪ ∪ ⊥).

У силабо-тоніці:

- пеон 1 є поєднанням у одній стопі хорей і пірихія:

Зразу ж за селом ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥
всіх їх розстріляли. ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪
/П.Тичина/.

- пеон 2 є поєднанням ямба і пірихія:

Ви знаєте, як липа шелестить? ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥
/П.Тичина/.

- пеон 3 є поєднанням пірихія і хорей:

На майдані коло церкви ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪
Революція іде. ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥
/П.Тичина/.

- пеон 4 є поєднанням пірихія та ямба:

Закучерявилися хмари. ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪
/П.Тичина/.

Розмір вірша, метр (від гр. *metron* - міра) - задана схема будови віршового рядка, "сума умов, за яких два вірші вважаються рівними" (Б.Ярхо). Основа розміру вірша, залежно від системи віршування, різна: у метричному віршуванні - це розміщення довгих і коротких складів, у силабіці - це кількість складів до останнього наголосу включно, кількість цезур та їх розташування, кількість складів до останнього наголосу у кожному піввірші; у силабо-тоніці - кількість стоп певного метру, місце цезури та її характер; у тонічному віршуванні - кількість наголосів та розташування цезур.

¹ Ковалевський В. Ритмічні засоби українського літературного вірша.- К., 1960.- С.59-70.

За якістю розмір вірша у метричній та силабо-тонічній системах віршування буває хорейним, ямбічним, дактилічним, амфібрахійним, анапестичним, дактило-хорейним, анапесто-ямбічним (залежно від характеру стопи). Поєднуючи різні метри, належить пам'ятати, що стопи, з яких одна закінчується наголошеним складом, а друга ним починається, поєднуватись не можуть через властивості мови. Тому не можна об'єднати, наприклад, ямб (∪ ⊥) з хореем (⊥ ∪), анапест (∪ ∪ ⊥) з дактилем (⊥ ∪ ∪). За кількістю стоп розміри визначаються як: одностопні, двостопні, тристопні і т.д. (залежно від кількості однотипних стоп у вірші).

Вибір розміру вірша "не є довільним, він повинен відповідати силі, характерові і глибині почуття, яке поет хоче висловити, або повинен відповідати тому впливові, який він хоче зробити на читача"². Тобто розмір вірша є не тільки ритмотворчою одиницею, але й такою, що виконує важливу естетичну функцію, посилює емоційний вплив лірики.

Ритмічна схема окремих ліричних творів переконує в тому, що різні віршові розміри можуть виявлятися в одній поезії. При цьому можливі варіації:

- різні розміри поєднуються в одному вірші;

- один чи декілька віршів або строф можуть бути написані одним розміром, а інші - іншим.

Поєднання декількох стоп різних ритмів у певній послідовності веде до появи **складних віршів**, які ще в античному віршуванні отримали назву *логаети* (гр. *logoeidikos*, від гр. *logos* - слово і *aoide* - спів, розповідь). Вони не були позбавлені ритмічної чіткості, бо стопи поєднувалися не будь-як, а в строгому порядку. Наприклад:

Без упину, без втоми, ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪
В бурі, в гromі, в льодоломі, ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪
З-під зимової кори ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥
Міцно вирвався Дніпр старий. ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪
/Г.Чупринка/.

² Див.: О выборе стихотворного размера.- М., 1856.- С.10.

У цій логаетичній строфі двостопний пеон 2 в 1-му, 2-му і 3-му вір-шах поєднаний з чотиристопним хореем у 4-му вірші.

Логаети, як правило, за характером об'єднання в одне ціле різнорідних частин, поділяються на прості і складні. *Прості логаети* - це твори, в яких у межах строфи упорядковано чергуються вірші різних розмірів, що, наприклад, характеризує наведений вище уривок. *Складні логаети* були характерні для античного віршування і виявлялися у поєднанні в межах вірша різних стоп, причому вірші різної будови розміщувались у строфі впорядковано. У античному віршуванні поєднання віршових стоп у логаетах було чітко унормованим. Вважалося, наприклад, що хорей нерідко контамінується з дактилем, а ямб - з анапестом. Подібні поєднання унеможлилювали збіг довгих складів. На основі логаетів, що утворювалися внаслідок сполучення дактиля і хорей, сформувалися самостійні віршові розміри:

- адонічний - u u | - u
- арістофанів - u u | - u | - u
- сапфічний малий - u - - // - u u | u | - u
- сапфічний великий - u - - // - u u | - u u | - u | - u

та ін.

Внаслідок сполучення дактиля і ямба може витворюватися:

- ямбелег архілохів u - | u - | u - | u - // - u u | - u u | -
- елегіямб архілохів - u u | - u u | - // u - | u - | u - | u -
- фалеск - u u | - u u | - u u | u -

Складні логаети найчастіше застосовувались у перекладах античних поетів, у їх наслідуваннях, а також у перекладах перських, арабських, тюркських поетів.

Не слід змішувати стопу зі словом, оскільки стопа є лише тією мірою, що накладається на слово, іноді вона збігається зі словом, а іноді розсікає слово або відриває декілька складів від суміжних слів. Для уникнення можливих помилок потрібно скласти схему вірша, спершу порахувавши в ній голосні і позначивши на папері таку ж саму кількість горизонтальних рисочок чи дужок, потім проставити над відповідними рисочками знаки наголосу, порахувавши кількість ненаголошених складів між наголошеними (якщо по

одному, то це хорей або ямб, якщо по два - то один з трискладових розмірів), розбити схему на пари чи трійки складів і далі, залежно від позиції наголосу в кожній стопі, визначити розмір, підрахувавши число стоп, визначивши закінчення.

В українському віршуванні розміри не завжди простежуються у чистому вигляді. Нерідко буває, що у схемі, крім основних, з'являється зайвий, хоча й ослаблений наголос; у ямбі і хорей нерідко натрапляємо на протилежне явище: наголошений склад заступається ненаголошеним.

За таких обставин слід дібрати вірш, схема якого була б простою, через що її аналіз дозволить пояснити і вірш із зайвим чи відсутнім наголосом.

Цим же правилом слід керуватися у випадках, коли йдеться про *біметрію* (від лат. *bis* - двічі та гр. *metron* - міра), тобто про подвійну інтерпретацію ритмічної структури вірша, що виникає у наслідок подвійності чи складності його метричної будови. Наприклад, розмір вірша М.Бажана "...на вищій університету..." може бути визначений і як 4-стопний ямб, ускладнений пірихієм: u | u u | u u | u u | u u | u, і як 3-стопний амфібрахій, ускладнений трибрахієм: u | u | u u | u u u | u | u. Щоб визначити розмір подібних віршів слід зіставити їх з розміром інших віршів у строфі.

Цезура (лат. *caesura* - розсічення, розріз; від *caedo* - відсікаю). Цезурою називається внутрішня пауза, якою віршовий рядок членується на два піввірші - рівні або нерівні. Цезура виникає при словоподілі в середині стопи. Тому її слід відрізняти від дієрези - збігу словоподілу з кінцем стопи.

Цезура втілюється у відповідній інтонації, яка надає довгому віршеві чіткішого звучання. Тому її вважають одним з елементів ритму. 5- і 6-стопні вірші обов'язково му-

³ Таке явище заміни однієї стопи іншою в метричній або силаботонічній системі віршування називається *ипостасою* (від гр. *ipostasa* - заміна, підстановка).

сять мати цезуру, без якої вірш стає важким. Поезії з цезурою набувають урочистості та епічного розмаху:

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

Цезура звичайно ставиться після 2-ї стопи у чотиристопних віршах:

На річці вавілонській, - і я там сидів.
001|001|0//01|001
На розбитий орган у розпуці глядів.
001|001|0//001|001
/І.Франко/.

Цезура наявна після 3-ї або 4-ї - в п'яти - шестистопних віршах:

Яблука доспілі, яблука червоні.
10|00|10//10|00|10
Ми з тобою йдемо стежкою в саду.
10|10|10//10|00|1
Ти мене, кохана, проведеш до поля,
10|10|10//00|10|10
Я піду і, може, більше не прийду.
10|10|10//10|00|1
/М.Рильський/.

Цезура, яка припадає на 2-у стопу, називається *п'ятиполовинною*, коли ж на 4-у, то *семиполовинною*.

Розрізняють малу і велику цезури. *Мала цезура* відокремлює одне слово від другого або від невеличкої групи слів, інтонаційно тісно поєднаних, від наступної групи чи окремих слів у віршованому рядку:

Десь там, на півночі буття, 01//01|00|01
Де вежі чешуть небосхили, 01|01|00|01|0
Заплакали хрести й могили, 01|00|01|01|0
І плач той чую тільки я. 01|01|00|01
/С.Ткачук/.

У цьому уривку мала цезура наявна лише в 1-му вір-

ші, виконуючи скоріше смислову, ніж ритмотворчу функцію.

Велика (вона ж - головна, постійна) *цезура*, або *медіана*, посідає постійне місце у творі й у кожному вірші, як правило, знаходиться після певного складу. Велика цезура виконує у вірші приблизно ту ж функцію, що і розділові знаки у прозовому періоді, хоча й не обов'язково збігається з розділовим знаком. Медіана не повинна розташовуватися занадто далеко від кінця вірша, бажано, щоб вона припадала на його середину.

Цезура, яка стоїть після наголошеного складу, називається *чоловічою*, а цезура в позиції після ненаголошеного складу - *жіночою*.

Клаузула (лат. *clausula* - закінчення) відіграє значну роль у ритмічному забарвленні вірша. Це кінцева частина рядка, починаючи з останнього наголошеного складу. Вона буває односкладовою - *чоловічою* (*окситонною*), двоскладовою - *жіночою*, (*парокситонною*), трискладовою - *дактилічною*. Клаузула, яка має наголос далі, ніж на третьому складі від кінця, називається *гіпердактилічною*, як, наприклад, у народній пісні:

Човен на воді вихитується, 100001010000
Козак дівчини випитується... 01010010000

Такий вид клаузули в українській літературі є великою рідкістю.

Наведені нижче уривки взято з двох творів, написаних однаковим розміром - п'ятистопним ямбом:

Читаю в книзі твого серця вперто,
01|01|01|01|01|0
І раз у раз питаюсь: хто ти? хто ти?
01|01|01|01|01|0
Бо хоч багато в книзі щій затерто,
01|01|01|01|01|0
Яка в ній прірва тихої скорботи.
01|01|01|01|01|0
/П.Карманський/.

Згадай, безумче, Світ - не тільки ти:
01|01|01|01|01|0
Крім тебе, є думки, планети, птиці.

0 1 | 0 1 | 0 1 | 0 1 | 0 1 | 0
 Є з'явища такої краси,
 0 1 | 0 0 | 0 1 | 0 1 | 0 1 |
 Яка тобі, дурному, і не сниться.
 0 1 | 0 1 | 0 1 | 0 0 | 0 1 | 0
 /М.Рильський/.

Різниця у ритмі пояснюється тим, що в першому уривку всі клаузули жіночі (вперто, хто ти? затерто, скорботи), а в другому - чоловічі клаузули в 1-му і 3-му віршах чергуються з жіночими у 2-му і 4-му.

За умови повторення співзвучних клаузул двох і більше віршів виникає рима.

Здебільшого у віршовій практиці вживаються моноклаузульна і двоклаузульна строфи, як у наведених вище прикладах. Триклаузульна строфа, як твердить І. Качуровський⁴, не виходить за межі експерименту. У Г. Чупринки знаходимо строфи, в яких дактилічна клаузула, що є основою, чергується з жіночою та чоловічою:

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

Рима, римування. Рима як літературознавче поняття

У ритмічній організації вірша важлива роль належить *римі* (гр. *rhythmus* ритм, такт, в італ. і фр. *rime*, а в нім. *reim*), тобто співзвучності одного або кількох складів або ж цілих слів в одному вірші чи в закінченні різних віршів. Рима є зовнішньою, однак не абсолютною розмежувальною між поезією і прозою. Якщо поезія допускає випадки неримованого твору (наприклад, білого вірша), то проза рими не допускає.

Рима тісно пов'язана з такою особливістю вірша, як

клаузула, яка з'являється лише у віршовій мові у зв'язку з наявністю основної віршової паузи. Клаузула характеризує один вірш. Повтор співзвучних клаузул двох або кількох віршів призводить до появи рими, яка, залежно від розташування наголосів у римованих словах, класифікується так само, як і клаузула.

Рима виконує у вірші функції різного типу: відіграє ритмотворчу роль; бере участь в утворенні первісного ритму, позначаючи звуковим повтором кінцівку віршів, сприяючи створенню основної віршової паузи, якою відділяється один вірш від іншого; рима може змінювати характер ритмічного руху вірша, бо вона пов'язана з гармонійним розміщенням наголосів.

Рима, як особливий звуковий повтор, не може сама по собі слугувати виразником думки. Однак, співвідносячи слова, що виражають різні поняття, пов'язуючи їх у нашій свідомості звуковою подібністю, рима сприяє вираженню основних думок тих чи інших строф.

Нерідко натрапляємо на іншу поетичну тенденцію: в римі зустрічаються слова, які найбільш важливі за змістом у певній строфі, які сконцентровують у собі семантичне навантаження вірша.

Смислова виразність рими також залежить від смислового, логічного наголосу. В цьому випадку рима підсилює змістове, ідейне та емоційне звучання вірша.

Композиційне значення рими полягає в тому, що з її допомогою віршові рядки об'єднуються у строфи. Наприклад, спенсерова строфа і она мають по дев'ять віршів, розрізняючись лише порядком і розміром рим. Подекуди рима виконує також і жанротворчу функцію, наприклад, у рубаях чи іспанському романсі. Якщо змінити позицію рим у цих творах, то від цього повністю зруйнується їх форма. Отже, рима, крім ритмотворчої, може виконувати цілу низку інших функцій (строфотворчу, жанротворчу). Всі вони становлять окремі прояви естетичного начала, закладеного в природу

⁴ Качуровський І. Строфіка.- Мюнхен, 1967.- С.49.

рими, що сприймається як мистецька оздоба вірша⁵.

Віршам грецького та латинського класичних періодів, що дійшли до нас, так само, як і давнішим формам фольклору, рима не була властива. Антична наука про віршування частково зовсім не знала рими, частково ігнорувала її. Рими не існувало доти, доки панівною залишалась метрична система. Проте й у ті часи рима все ж уживалася в певних функціях: магичній (у промовах Горгія) та гумористичній (у комедіях Арістофана).

Вважається, що рими передували асонанс: повторення у вірші однакових голосних, тобто неточна рима, у якій співзвучні лише голосні звуки під наголосом. Асонанс був улюбленою ритмотворчою фігурою у старороманській поезії. Римою широко користувались провансальські поети XI і XII ст., перейнявши її у аравітан, які з'явилися в Іспанії ще у VIII ст. Саме на той час (XI-XII ст.) припадає процес канонізації рими. Першим поетом, який використав риму замість асонансу ще у 882 році, був старонімецький поет Отфрід - у поемі про Христа "Книга Євангелій". Саме завдяки йому *кінцева рима* почала поширюватися по всій Західній Європі, спричинивши своєрідний переворот в естетиці поезії.

Рима застосовувалась у давніх віршованих творах китаїців, індійців та інших народів Сходу. Палітра рим у них була досить широкою: *редифна рима*, коли певні рядки закінчуються одним і тим же словом, але попередні слова у всіх рядках римується між собою; *анафорична рима*, якщо наявна співзвучність не закінчень, а початків рядків та ін.

Рима як регулярне співзвуччя віршових кінцівок з'явилася в українському віршуванні у кінці XVI ст. в досилабічних віршах, а з XVII - XVIII ст. український вірш був переважно римований.

Сучасна західноєвропейська і американська поезія практично відмовилась від рими. Подібне характеризує й українську поезію 90х років XX ст. В цілому, деканонізація

⁵ Слід також зауважити, що рима виконує ще так звану мнемотехнічну функцію: допомагає запам'ятати вірш.

рими почалася ще на межі XIX і XX ст., ставши спробою знищити вузькі канонічні норми у поезії.

Крім *кінцевої рими*, ще вирізняється *внутрішня рима*, оскільки у вірші цілком можливе римування якогось складу з будь-яким іншим складом. Як правило, такі співзвуччя нерегулярні і виникають непередбачувано:

Арфами, арфами, *
Золотими, голосними обізувалися гаї.
/П.Тичина/.

Однак бувають і регулярно повторювані внутрішні рими в одних і тих же позиціях вірша. Їх потрібно розглядати паралельно із звичайними, кінцевими римами. Внутрішня рима пов'язує слова, розташовані всередині двох суміжних віршів. Ці слова можуть римуватися як між собою:

Як синій мрець, як фосфоричне грице
Стрибне, і скрикне, й зникне Басаврюк...
/М.Бажан/.

де внутрішня рима може поєднувати суміжні слова у вірші, так і із закінченням віршів:

З душі моєї - мов лілеї -
Ростуть прекрасні - ясні, ясні.
/П.Тичина/.

І. Качуровський зазначає, що внутрішня рима може з'являтися у де-в'яти позиціях:

- рима початку вірша з його кінцем;
- рима початку вірша з кінцем наступного;
- рима кінця попереднього вірша з початком наступного;
- рима піввіршів;

⁶ У широку літературну практику внутрішню риму, риму піввіршів запровадили романтики, які орієнтувалися на фольклорні традиції щодо використання подібного ритмічного елемента. До речі, ця традиція спільна для народно-пісенної творчості всіх європейських народів.

⁷ Див.: Качуровський І. Фенікс.- Мюнхен, 1984.- С.101.

- рима піввірша з кінцем вірша;
- рима початків суміжних або близько розташованих віршів;
- рима суміжних слів у вірші;
- суцільна або майже суцільна рима;
- монорим (зустрічається лише в окремих віршах), на-

приклад:

Там топоді у полі на воді...
/П.Тичина/.

У світовій поезії внутрішні рими існували завжди, хоч їх роль поступалася ролі кінцевих рим. Особливо популярні внутрішні рими у французькій поезії, де вони вживаються закономірно й послідовно, англійській та польській літературах, для яких особливо характерні рими піввіршів (англійські балади про Робін Гуда, поезії А.Міцкевича). У вітчизняній поезії часто звертався до внутрішньої рими Т.Шевченко, у якого римуються як суміжні слова, так і піввірші непарних віршів із піввіршами парних. Загалом в українській поезії використання внутрішніх рим хоча й досить частотне, проте, як правило, безсистемне, не закріплене повтореннями.

Класифікація рим

Рими можна класифікувати за різними їх ознаками:

1. За частотністю вживання.

Банальні (зужиті) рими, які від частого використання втрачають естетичні якості, стають шаблонними, начебто спарованими - одна рима відразу викликає другу, замість співзвуччя - конкретне слово: кров-любов, кохання-сподівання. До банальних рим належать, зокрема, дієслівні рими, які переважають в українському віршуванні XVII-XVIII ст. Банальними також вважаються ті рими, що творяться зі складних слів, утворених на основі одного і того ж слова (новотвір-словотвір), а також ті, що утворені із однокорених слів з різними префіксами: доля-недоля. Однак слід пам'ятати, що банальні рими, знижуючи естетичну вартість лі-

рики, є невід'ємним чинником віршів для дітей, у яких рима має бути якнайпростішою.

Вишукані, тобто нові, незвичні, децю штучні рими, які виникають унаслідок римування слів, що належать до різних граматичних категорій. Це римування загальноживаних слів із маловживаними, а також римування слів, які ніхто не римував, наприклад, використання термінів, варваризмів, архаїзмів, діалектизмів, географічних назв та імен історичних і літературних персонажів. Так, у рядках Є.Плужника вишуканість рими досягається введенням музичного терміна:

Чуєш, яке взяв *forte*?
Люди! Людці! Людва!..
...К чорту, Вольтере-чорте!
...Ать! Два!

У А.Малишка натрапляємо на римування імені з назвою міста:

Що діяти з обдуреним Адамом?
Устань, мудрець, віщуй, не проклени.
Збирає ніч за чорним Амстердамом
Людських голів розбиті кавуни.

Поезія не може культивувати виключно неповторні, "одноразові" вишукані рими; конче потрібним є значний пласт "багаторазових" рим, які мають характер банальних. Адже саме традиційна повторюваність окремих рим створює певний семантичний підтекст, який сприяє спадкоємності в історичному розвитку поезії.

2. За подібністю звучання.

Точні (глибокі) рими, у яких всі звуки після останнього наголошеного звуку повністю збігаються:

Я не люблю самотнього зітхання -
Нащо давать самотнім зорям звіт?
Не долетить ні перша, ні остання
З моїх думок у невідомий світ.
/П.Филипович/.

Неточні (неглибокі) рими репрезентують собою співзвуччя приблизне, що є наслідком свідомого порушення правил. За класифікацією В.Жирмунського⁸, рими поділяються на:

Асонанси (від лат. *assonare* - співзвучати) - рими, у яких збігаються лише наголошені голосні. Вони можуть утворюватися:

- переміщенням приголосних:

Дорога пряма і одверта,
і твердо іде легіон.
Там втрат не буває, де жертва -
здобутий в огні бастион.
/О.Ольжич/.

- відсіканням або випаданням одного чи кількох приголосних:

Серце, серце, ти тужиш за днями,
Що були б як під весну струмок.
Хоч життя закує їх льодами,
А вони розірвуть те ярмо.
/І.Колос/.

- чергуванням приголосних на одному й тому ж місці:

Дим вечірнього багаття,
Із дула солодкий мед,
І широкого латаття
Розпанаханий намет.
/Ю.Клен/.

Досить часто рими-асонанси простежуються в народній творчості.

Консонанси (лат. *consonans* - приголосний звук) (*дисонанси*) - це рими, в яких збігаються приголосні. Наголошені голосні звуки при цьому збігові не підлягають.

І знов в ганьбі стриваю ранок,
і ліс мені мов звірю кліть.
Та прийде день мій неблаганно
і ворог затремтить.
/О.Лятуринська/.

⁸ Див.: Жирмунский В.М. Теория стиха.- Л., 1975.

І. Качуровський зазначає, що історія світової літератури знає чотири випадки застосування дисонансу:

- коли ще не існувало твердих літературних канонів і поети не розрізняли таких явищ, як рима точна-неточна, асонанс-дисонанс. Останній правив за риму; це був період формування римованої поезії;

- коли поети "повстали" проти правильних рим і коли дисонанс замінив собою риму у період модернізму;

- коли дисонанс застосовувався як допоміжний чинник разом з римою для її підсилення;

- коли дисонанс застосовувався у зразках фольклору.

Нерівноскладні рими, коли відсікається або випадає не звук, а цілий склад, тобто римується слово з наголосом на останньому складі зі словом, у якому наголошеним виступає передостанній склад: гніт - скніти.

Нерівноударні рими, у яких міняється місце наголосу.

На відміну від асонансів, нерівноскладні та нерівноударні неточні рими трапляються лише зрідка.

3. *За місцем наголосу* (за аналогією до клаузули):

*Чоловічі*¹⁰ рими - коли наголошеним є останній склад вірша:

Встелю килимом осдін.
Відіб'ється відо стін
зелень, жовть і червінь,
ніби весен первінь.
/О.Лятуринська/.

Іноді чоловічу риму називають ямбічною. Чоловіча рима може бути відкритою (відкритий склад) і закритою (закритий склад). У чоловічій відкритій римі ті приголосні, які вживаються перед наголошеним голосним, повинні бути в обох словах однаковими (так звані "опорні приголосні"): уста - проста. У чоловічій закритій римі це правило є необо-

⁹ Качуровський І. Фоніка.- Мюнхен, 1984.

¹⁰ В іспанському віршуванні - гостра рима, у італійському - зрізана, врубана, у німецькому - тупа.

в'язковим: сміх - утіх.

*Жіночі*¹¹ рими - коли наголошеним є передостанній склад вірша:

Знов захід буряний, недобрій.
Знов пророкує кров'ю літер,
Що ми загинем, яко обри,
Що буде степ, руїна й вітер.

/Є.Маланюк/.

Жіноча рима менш строга, ніж чоловіча. Незбіг опорних приголосних, наближеність співзвуччя ненаголошених складів - все це допускається, бо збіг двох звуків є обов'язковим.

Авторами назв "чоловіча", "жіноча" рими є давні провансальці і французи, в яких прикметники чоловічого роду, як, наприклад, прикметник *bon(us)*, в чоловічій римі мають наголос на останньому складі, тим часом як жіночі - на передостанньому: *bona*. Однак ці терміни набули конкретного змісту лише до XVIII ст. - коли кінцеве "e" "заніміло" у кінці слів жіночого роду.

У той же час терміни "чоловіча" та "жіноча" рими проникають в російську теорію вірша, а звідти - і в українську. Подібна термінологія для нашої мови абсолютно нелогічна. Більш точними є такі терміни грецького походження, як *окситон* (слово з наголосом на останньому складі) - замість "чоловіча" рима; *парокситон* (слово з наголосом на передостанньому складі) - замість "жіноча" рима та *пропарокситон* (слово з наголосом на третьому з кінця слова складі) - замість "дактилічна" рима. Зважаючи ж на таку традицію, ми й будемо використовувати паралельно як одну, так і іншу термінологію.

Окситонна (чоловіча) та *парокситонна*¹² (жіноча) рими з'явилися у світовій поетичній практиці одночасно і розвивалися паралельно. Переваги ж однієї з них над другою в ок-

¹¹ В іспанському віршуванні - плоска, рівна рима, у італійському - рівна, в німецькому - дзвінка.

¹² Такі ж терміни характерні для польського віршування.

ремих мовах можна пояснити суто лінгвістичними факторами. Наприклад, італійська поезія доби Середньовіччя та Ренесансу знає лише один тип рими - парокситонну. Вона характерна для всіх творів Данте та Петрарки. Англійську поезію характеризують майже виключно чоловічі рими, що пояснюється великою кількістю односкладових слів; те саме - у вірменській та тюркській поезії, оскільки в цих мовах наголос фіксований, припадає на останній склад.

*Дактилічна*¹³ рима має наголос на третьому складі від кінця вірша, збігаючись із дактилічною стопою:

Гарбуз піднімає лапаті дзвоники,
Я стану у тінь, загубивши слово,
Соняхи, щирі огнепоклонники,
Сходу кивають золотоголово.

/А.Малишко/.

У художньо-поетичних текстах дактилічна рима витворювалась поступово. В дошевченківській книжній поезії випадкова дактилічна клаузула має фольклорні витоки. Проте, як зазначає І. Качуровський, "доводиться визнати, що на розвиткові дактилічної рими в нашій поезії минулого століття більше, мабуть, заважила рима російська, ніж поетика дум"¹⁴. Поширенню дактилічної рими в українському віршуванні сприяла популярність поезії Л.Глібова "Журба"; цю риму використано також у "Веснянках", "Зимній пісенці".

Гіпердактилічна рима, в якій наголос виявляється на четвертому від кінця вірша складі:

Я блуджу між огниками,
А на серці біль.
Потоптали кониками
Жито юних піль.

/М.Рильський/.

¹³ В іспанському, італійському та німецькому віршуванні - сковзька.

¹⁴ Качуровський І. Фоніка.- Мюнхен, 1984.- С.64.

Гіпердактилічна рима простежується зрідка (у двоскладових розмірах - хорей та ямбі - нею ламається ритм), є характерною здебільшого для фольклорних творів, у яких вона підпорядкована пісенному ритмові і сприймається або як жіноча, або як чоловіча рима.

4. Залежно від граматичних форм співзвучного матеріалу:

Одногрупні (граматичні) становлять римування однакових граматичних форм, а саме:

- дієслівної рими:

Не озирайся, коли піду...
О, свідками ці зорі й небо,
що я спіткнуся, і впаду,
і знову повернусь до тебе.
/Л.Рубан/.

- іменникової рими:

Ідуть і йдуть у Києві дощі.
Намокли парасольки і плащі.
Пливе на річку схожий тротуар -
Ані зірок, ні сонця із-за хмар.
/М.Луців/.

- прикметникової рими:

Жду, чи прийдеш, добрий, ніжний?
В темну синь через zenit
плине Лебідь білосніжний,
розгорнувши вільний літ.
/М.Драй-Хмара/.

- займенникової рими:

Я не приховував - вина моя,
Що Ви не перша... Але ж Ви остання,
І, як саме життя, люблю Вас я,
Моя зоря вечірня, а не рання.
/Д.Бобир/.

- прислівникової рими:

Якби я невірним був тобі таємно -
Серцю було б тісно, серцю було б темно.
/В.Бичко/.

Різногрупні (неграматичні) римування слів, які втілюються в словах різних частин мови:

Всі образи й кривди до одної
Я тобі забуду і прощу -
Жду твоєї ласки хоч малої,
Як земля у спеку жде дощу.
/В.Симоненко/.

У наведеному тексті числівник римується з прикметником (1 - 3) та дієслово з іменником (2 - 4).

5. Залежно від кількості слів, що входять до складу рим, виділяються:

Прості, які складаються з двох слів.

Складені, які скомпоновані кількома словами, утворюються без учас-ті службових слів мови або шляхом додавання їх до повнозначних слів:

Мої палаци, вежі крижані,
я в першу мить не знаю навіть, де я, -
чи там в дитинстві, чи іще у сні,
чи в Ірпені, чи в царстві Берендея.
/Л.Костенко/.

Відомі й інші різновиди рим, такі, як каламбурні, тавтологічні, рефренні або повторні.

Каламбурна (від фр. *calembour* - гра слів) рима заснована на грайливому вживанні слів, інколи на їх домислюванні:

Я довго жив у яворів,
аж поки й сам уяворів -
мій корінь тягне воду відань,
яку жене уяви рів.
/М.Мірошніченко/.

Залежно від того, на якій основі ґрунтується каламбурна рима - омонімічній, синонімічній, антонімічній, розрізняють і відповідні їм каламбурну омонімічну, каламбурну синонімічну, каламбурну антонімічну рими. За приклад ви-

користання омонімічної рими можуть правити такі рядки Є.Плужника:

День відшумів. Померкли в далині
гір снігових блідо-рожеві перса...
Базар безлюдіє. Пора й мені
з крамнички затхлої старого перса.

Тавтологічна рима заснована на повторі одного й того ж слова; її призначення - актуалізація важливого за змістом слова чи словосполучки:

Вона була задумлива, як сад.
Вона була темнава, ніби сад.
Вона була схвильована, мов сад.
Вона була мов сад і мов не сад.
/М.Вінграновський/.

Рефренна (повторна) рима передбачає системне й закономірне римування тих самих слів. Найчастіше простежується в канонічних строфах, у яких, залежно від їх будови, повторюється вірш, піввірш або тільки останнє слово. Поява рефренної рими відчувається наперед, тим часом як тавтологічна рима є несподіваною і композиційно незумовленою. Рефренна рима також характерна для пісенних рефренів.

Римування.

Рима являє собою важливий композиційний чинник віршів у поділї їх на строфи. *Римування* або *римовий інтервал* - це характер розташування рим у віршовому творі, відстань між двома римами. Римовий інтервал, що дорівнює нулю, характерний для віршів із внутрішньою римою (див. с.22-23).

Для вивчення особливостей римування прийнято використовувати схематичне зображення віршових рядків. Рими позначають буквами латинського алфавіту в їх звичайному порядку. Кожні два вірші, які римується між собою, позначаються однією і тією ж буквою латинського алфавіту.

Найпростішими видами римування виступають такі (а а):

Парне римування, коли римуються сусідні рядки:
Пухкі, лапасті зірочки зарямили вікно, а
розстелюють по вулиці відбілене рядно. а
/Л.Мосендз/.

Перехресне римування - римуються рядки 1-й з 3-м, 2-й з 4-м і т.д.
(а b a b):

Захочеш - і будеш. В людині, затям, а
Лежить невідгадана сила. b
Зрослась небезпека з відважним життям, а
Як з тілом смертельника крила. b
/О.Ольжич/.

Кільцеве (оповите) римування - римуються рядки 1-й з 4-м, 2-й з 3-м (а b b a):

Весь табір спить. Лягають тіні ночі, а
танцюючи по зляканих шатрах... b
І сон літає, ледве чутний птах, b
лиш вартові вглибляють в далеч очі. а
/А.Гарасевич/.

Якщо у катрені лише парні вірші римуються між собою (2-й з 4-м), то в цьому випадку наявні *неспаровані* рими:

Даремне змагання - схилиться, а
Впевнять: помилилася ти. b
Замріяне слово, мов птицю, с
Спіймали в повітрі дроти. b
/П.Филипович/.

Більш складні види римування становлять монорим, тернарне, терцинне та кватернарне римування і альтернанс.

Монорим (фр. *monorime* від гр. *monos* - один і *rhythmos* - ритм) - це увесь вірш або значна його частина, всі рядки якої поєднані однією римою:

Калина міряє коралі,
 а ти летиш по магістралі.
 Життя - це божевільне раллі.
 Питаю в долі - а що далі?
 /Л.Костенко/.

Монорим часто застосовується в класичній східній поезії. У східнослов'янській поезії моноримом пишуться звичайно вірші для дітей, гумористичні твори.

Тернарне римування передбачає два двовірші з парним римуванням. Обидва двовірші розділені віршем, рима до якого наявна в рядку, що йде після другого двовірша (а а b / c c b):

Що у Луцьку, славним місті, а
 Там зійшлося не сто, не двісті, а
 А зібрався люд увесь. б
 Подивитись кожен хоче, с
 Як то смерті тут доскоче с
 Гайдамака славний, Десь. б
 /Б.Грінченко/.

Можливий варіант з так званою *ковзною терною* - коли три рядки не римуються один з одним; співзвучними до них послідовно стають три наступні рядки (а b c / a b c):

Поклін тобі, моя зів'яла квітко а
 Моя розкішна, невідступна мріє, б
 Останній цей поклін. с
 Хоч у життю стрічав тебе я рідко, а
 Та все ж мені той спогад серце гріє, б
 Хоч як болючий він. с
 /І.Франко/.

Рідше простежується *зворотна терна* (а b b / а с с), *оперезана терна* (а b b / с с а) та *зворотно-ковзна терна* (а b c / с а b).

Терцине римування утворюється трійкою рим, перет-

ворюючись з тривірша у тривірш (а b a / b c b / c d c...):

Зостанься безпритульним до сконання, а
 Блукай та їж недолі хліб і вмри, б
 Як гордий флорентієць, у вигнанні. а
 Та перед смертю дітям повтори б
 Ту казку, що лишилася, як спомин с
 Прадавньої, забутої пори, б
 Як у грозі, у блискавиці й громі с
 Колись страшну потвору переміг d
 Святий Георгій в ясному шоломі... с
 /Ю.Клен/.

Кватернарне римування - це римування у 8-рядковій строфі за системою а а а b c c c b або а b c d a b c d. У поодиноких випадках має місце у сполучі із суміжним чи перехресним римуванням.

Прокляттям, прокляттям ця назва, а
 Це світле і тихе "поляни" б
 Мешканцям залитої кров'ю с
 І п'яної кров'ю землі - d
 З обличчям в розтерзаних язвах, а
 З очима в кривавім тумані, б
 Чиї воронії брови с
 Загнулись в татарські шаблі. d
 /Є.Маланюк/.

Слід також рахуватись із *зворотною кватерною* (а b b / b a c c c) та *оперізаною* (кільцевою) *кватерною* (а b b b c / c c a).

В історії світового письменства трапляються випадки, коли строфа будується на великому римовому інтервалі. Це стосується, наприклад, італійської балади, у якій рима до вірша, який стоїть на початку поезії, повторюється аж у кінці тієї ж поезії.

Альтернанс (фр. *alternance* - чергування). Цим терміном позначаються чергування рим. Альтернанс склався у французькій поезії в добу Класицизму, потрапивши звідти

до Росії та України.

Основні риси альтернансу такі:

а) якщо два вірші, які розміщені поруч, не римуються між собою, то вони мають різні закінчення; якщо два вірші з однаковими закінченнями стоять поруч, то вони підлягають римуванню;

б) якщо два вірші, які римуються між собою, не стоять поруч, то всі вірші між ними мають бути заримованими.

Звісно, що в окремих випадках поети відступають від цих правил. У той же час за принципами альтернансу складено більшість українських віршів, а отже, їх можна вважати нормою.

Каталектика

Остання стопа вірша іноді може бути меншою на один чи два ненаголошені склади. До цього призводить чергування різних рим (клаузул) у вірші. Таку якість поезії називають каталектикою (від гр. *katalektikos* - усічений, неповний).

У силабічному віршуванні траплялися лише жіночі рими. У силабо-тонічному віршуванні поети почали чергувати в одному вірші чоловічі, жіночі і дактилічні рими, що збагатило ритміку та евфоніку віршів. Осягти цього, проте, неможливо, не припустившись при цьому деяких порушень метричної схеми в останніх стопах віршових рядків.

Ямб, анапест, за місцем наголосу в них, збігаються з чоловічою римою. Коли ж у віршах, написаних цими стопами, чергуються чоловічі рими з жіночими, то поет змушений у рядках, які закінчуються жіночою римою, збільшувати останні стопи на один ненаголошений склад.

Отак і житиму до скону 0 1 | 0 1 | 0 0 | 0 1 | 0
з веслом в натруженій руці, 0 1 | 0 1 | 0 0 | 0 1 |
бо правда - піт терпкий, солоний, 0 1 | 0 1 | 0 1 | 0 1 | 0
який холоде на щоді. 0 1 | 0 1 | 0 0 | 0 1 |
/Є.Гуцало/.

Рядки, в яких з'являються зайвий ненаголошений один чи два склади (проти нормальної їх кількості за метричною

схемою вірша), називаються *гіперкаталектичними* (від гр. *hyper* - понад і *katalektikos* - усічений). У поетичній теорії М.Ломоносова такі рядки ще називалися "жіночими гіперкаталектиками".

Хорей і амфібрахій збігаються з жіночою римою. Щоб створити у віршах, писаних одним з цих розмірів, чоловічу риму, для цього потрібно останню стопу зменшити на один склад:

У синьому небі я висіяв ліс,
0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 |
У синьому небі, любов моя любя,
0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 |
Я висіяв ліс із дубів та беріз,
0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 |
У синьому небі з берези та дуба.
0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 |
/М.Вінграновський/.

Рядки, написані амфібрахієм, але 1-й і 3-й з них мають чоловічу риму, а остання стопа у них неповна, - такі рядки з останньою неповною стопою називаються *каталектичними*.

У дактилічному вірші чоловіча рима зменшує останню стопу на два ненаголошені склади, як у наведеному вірші, в якому усіченими (каталектичними) є всі рядки, і тільки 2-й і 4-й усічені на два склади:

Пекло, здавалось, було в ту годину...
1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 |
Грім божевільний стогнав і ревів,
1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1 |
Блискавок стріли летіли без впину,
1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 |
Весь небозвід те палав, то чорнів.
1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1 |
/О.Олесь/.

Якщо у вірші остання стопа не порушує метричної системи, тобто відповідає стопі застосованого у творі розміру, то вірш називається *акаталектичним* (від гр. *a* - частка заперечення і *katalektikos* - усічений).

Летить метелик на нічний вогонь,

01|01|00|01|01

а що згорить - не відає, либонь.

00|01|01|00|01

Чому ж то я, хоч знаю, що згорю,

01|01|01|00|01

лечу й собі на обрану зорю.

01|01|01|00|01

/П.Скунць/.

Всі рядки цього вірша мають по 10 складів, і остання стопа в кожному рядку не скорочується й не подовжується. Це досягається внаслідок уживання лише чоловічих рим, які місцем наголосу збігаються з ямбічною стопою.

Системи віршування

Система версифікації як естетична категорія

Система версифікації - це сукупність віршів, побудованих на підставі якогось одного ритмічного принципу¹⁵. Існуючі системи версифікації розподіляються в основному на дві великі групи: віршування *квантитативне* (кількісне) і віршування *квалітативне* (якісне). Обидва типи віршування розрізняються за тим принципом співвимірності, за яким співвідносяться їх одиниці.

І. Качуровський виділяє, крім квантитативного та квалітативного віршування, *перехідні* системи, до яких відносять твори, що стоять на межі між поезією і прозою (римована проза, верлібр), та *імітативну* систему, суть якої полягає у відтворенні ритмічної *схеми квантитативної поезії* сило-лабо-тонічними засобами (на місці довгого складу ставиться склад з динамічним наголосом, на місці короткого - ненаголошений)¹⁶.

Існує думка, згідно з якою різниця між системами віршування обумовлена фонетичними особливостями національ-

¹⁵ Див.: Качуровський І. Метрика.- К., 1991.- С.19.

¹⁶ Качуровський І. Нарис компаративної метрики.- Мюнхен, 1985.- С.24.

них мов. Однак, розвиток версифікації довів, що в одній і тій же національній літературі можуть з'являтися різні системи віршування. Час їх функціонування може бути різним, однак зміни систем відбуваються за певним зразком. Це засвідчує ту реальність, що різні системи віршування являють собою певний етап історичного розвитку віршованої форми.

✓ *Метричне віршування*

Квантитативне (від лат. *quantitas* - кількість) віршування, *кількісне* (*метричне*) віршування побудоване на *ізохронізмі* (від гр. *isos* - рівний і *chronos* - час) ритмічних одиниць, тобто на принципі рівночасності, рів-нотривалості. Таке віршування переважає в мовах, у яких подовження і короткість реалізації голосних має змістово-розрізнявальне значення. Цей ритмічний принцип застосовувався в античному віршуванні, в деяких системах східного віршування (аруз, санскритські джаті, класичне китайське віршування) та в народному віршуванні, яке пов'язане з музично-тактовою організацією вірша.

Квантитативне віршування побудоване на врахуванні часу, потрібного для вимови складу. Тому іноді його називають ще *музично-мовним*, оскільки в його основі лежать як мовні, так і музичні елементи. Склалося квантитативне віршування тоді, коли текст пісні ще не відділявся від музики, тобто на ранньому етапі розвитку мистецтва і художньо-словесної творчості.

Класичним прикладом квантитативного віршування є *античне* (від лат. *antiquus* - стародавній) віршування. Воно склалося в VIII ст. до н.е. в Греції, а в III ст. до н.е. поширилося в Римі. Античне віршування засновувалося на чергуванні довгих і коротких складів. За одиницю часу в античній метриці прийнято довготу короткого складу - *морю* (від лат. *mora* - затримка, проміжок часу): довгий склад дорівнював двом коротким (двом морам). Проіснувало античне віршування як різновид квантитативного до Середніх віків, коли вірш уперше відокремився від музики, а розрізнення довгих і коротких складів майже зникло. Серед нових європейських країн квантитативне віршування найдовше проісну-

вало у Словаччині.

Однакові комбінації коротких і довгих складів утворювали *стопи* (метричні періоди), які могли складатися із складів одного слова чи із складів різних слів. Антична система віршування знала 28 видів стоп:

- 2-складові стопи: хорей чи трохей — ∪, ямб ∪ —, спондей — —, пірихій ∪ ∪;

- 3-складові стопи: дактиль — ∪ ∪, амфібрахій ∪ — ∪, анапест ∪ ∪ —, молос чи тримакар — — —, трибрахій ∪ ∪ ∪, амфімакар чи кретик — ∪ —, бакхій ∪ — —, антибакхій чи палімбакхій — — ∪;

- 4-складові стопи: дихорей чи дитрохей — ∪ — ∪, діамб ∪ — ∪ —, диспондей — — — —, дипірихій чи прокелевсматик ∪ ∪ ∪ ∪, антиспаст ∪ — — ∪, хоріямб — ∪ ∪ —, іонік великий (спадний) — — ∪ ∪, іонік малий (висхідний) ∪ ∪ — —, пеон 1 — ∪ ∪ ∪, пеон 2 ∪ — ∪ ∪, пеон 3 ∪ ∪ — ∪, пеон 4 ∪ ∪ ∪ —, епітрит 1 ∪ — — —, епітрит 2 — ∪ — —, епітрит 3 — — ∪ —, епітрит 4 — — — ∪ (у тонічній інтерпретації епітрит замінюється стопами ямба і хорей).

Іноді використовувалася 5-складова стопа -дохмій ∪ — — ∪ —, однак частіше вона розпадалася на стопи хорей і амфімакра.

Відповідно до основного правила метричного віршування, заснованого на лічбі довготи, у межах однієї стопи могли відбуватися заміни довгих складів на короткі, і навпаки - за умови збереження тривалості вимови. Наприклад, 3-складову 4-морну (— ∪ ∪) стопу дактиля можна було замінити 2-складовою, але також 4-морною - спондеєм (— —). В інших розмірах довгі склади замінювалися короткими: один довгий склад дорівнював двом коротким. Все це урізноманітнювало ритміку античного віршування.

Античний вірш міг містити в собі від однієї до шести стоп; залежно від кількості стоп виділялися: монометр (1 стопа), диметр (2 стопи), триметр (3 стопи), тетраметр (4 стопи), пентаметр (5 стоп) та гекзаметр (6 стоп). Слід мати на увазі, що греки нерідко поділяли свої вірші на так звані *диподії*, в яких дві прості стопи вважалися за одну. Тому 4-стопний ямб вони називали ямбічним диметром, а

6-стопний ямб - ямбічним триметром і т.д.

Найвідомішими і найуживанішими розмірами антично-го віршування були гекзаметр та пентаметр. Зокрема, гекзаметром написані "Іліада" та "Одіссея" Гомера, "Енеїда" Вергілія.

Гекзаметр (від гр. hex - шість і metron - одиниця виміру, шестимірник) - це класичний розмір вірша, який утворювався шляхом дотримання певних норм: такий вірш повинен був мати від одного до п'яти дактилів, при цьому 4-та стопа була спондеїчна, кожен з перших чотирьох дактилів міг бути замінений спондеєм. Обов'язковим було дотримання цезури - від однієї до чотирьох, найчастіше ритмічна цезура виступала в 3-й або 4-й стопі. Нормативна графічна схема гекзаметра:

- ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - / ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - -

Збройного славу звитяжця, що перший з надмор'їв троянських,

Долею гнаний нещадно, на берег ступив італійський.

/Вергілій, "Енеїда", пер. М.Зерова/.

Однак гекзаметр відзначався різноманітністю: не виходячи за межі шести мір (стоп) і постійно маючи від 13 до 17 складів, він здатен був модифікуватися у 32 різновиди (залежно від розташування спондеїчних і дактилічних стоп).

Найпоширенішим виявився так званий "*героїчний гекзаметр*", що міг мати кілька ритмічних різновидів:

5 дактилів + 1 спондей:

- ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - -

4 дактилі + 2 спондеї:

- ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - - | - ∪ ∪ | - -
- ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - - | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - -
- ∪ ∪ | - - | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - -
- - | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - -

3 дактилі + 3 спондеї:

- ∪ ∪ | - - | - - | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - -
- - | - - | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - -
- ∪ ∪ | - - | - ∪ ∪ | - - | - ∪ ∪ | - -
- - | - ∪ ∪ | - - | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - -
- ∪ ∪ | - - | - - | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - -
- - | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - - | - ∪ ∪ | - -

4 спондеї + 2 дактилі:

- u u | - - | - - | - u u | - -
 - - | - u u | - - | - - | - u u | - -
 - - | - - | - u u | - - | - u u | - -
 - - | - - | - - | - u u | - -

5 спондеїв + 1 дактиль:

- - | - - | - - | - - | - u u | - -

Незважаючи на значну кількість варіацій, гекзаметр мав і певні нормативні стопи. Наприклад, п'ята стопа завжди повинна була бути дактилічною, а шоста - завжди спондеїчною. Подекуди в п'ятій стопі з'являвся спондей, і такий гекзаметр називався *спондеїчним*, при чому четверта стопа у нього звичайно була дактилічною.

Крім "героїчного" та спондеїчного гекзаметрів, були також відомі *буколічний*, що мав цезуру після 4-ї стопи, та *телямб* (від гр.- кінець), коли в кінці вірша замість спондея стояв ямб.

Вважалося, що гекзаметр, у якому не менше п'яти дактилів, звуконаслідувально виражав швидкість, енергійність дії, а гекзаметр, складений із спондеїв, навпаки, "важкий", і тому природно виражає напруженість, серйозність, важливість дії.

В українській поезії¹⁷ перші зразки гекзаметра засвідчено у одного з епігонів І.Котляревського - Костянтина Думитрашка, який використав цей розмір у поемі-трагедії "Жабомишодраківка", яка починається так:

Перш, ніж почну, попрошу лишень муз, панночок
геліконських,

- u u | - u u | - u u | - u u | - u u | - u

Щоб, прилинувши до мене, навчили, як вірші скла-
дати -

Вірші, котрі задумав співать про побойде славне,
Лютую драку, діло страшне забіяки Арея.

З кінця XIX ст. гекзаметр стає досить популярним в українській поезії, набуваючи вигляду 6-стопного дактиля, який іноді замінюється хореем:

¹⁷ Див.: Ковалевський В. Ритмічні засоби українського літературного вірша.- К., 1960.- С.173-179.

Гарна, розцвітлена пишно веселка півнеба підперла,
 1 u u | 1 u u | 1 u u | 1 u u | 1 u u | 1 u
 В воду прозору річки спустивши кінці кольористі.
 /В.Самійленко/.

Особливістю українського гекзаметру є наявність *ана-
круз* (від гр. букв. - відштовхування), запроваджених Ле-
сею Українкою, - коли наголошені склади з'являються перед
1-м метричним наголосом.

Наявний гекзаметр у поезіях С.Руданського, П.Ніщи-
нського, І.Франка, В.Самійленка, М.Вінграновського, у чи-
слених перекладах.

Пентаметр (від гр. *pentametros* - п'ятимірник) - це
вірш, що складався з двох піввіршів, розмежованих цезу-
рою; кожен з піввіршів має два дактилі і один довгий
склад, тобто пентаметр має п'ять стоп: 4 дактилі і 1 спон-
дей, який був розділений; кожному з двох його складів пе-
редували два дактилі: - u u | - u u | - // - | - u u | -
u u.

У 1-му піввірші стопи дактиля могли замінюватися
стопами спондея або хорей. Пентаметр ніколи не використо-
вувався окремо, як самостійний віршовий розмір, він завжди
поєднувався з гекзаметром, утворюючи строфу, яку стали
називати елегійним дистихом, в якому гекзаметр був 1-м
віршем, а пентаметр - 2-м.

Теорія античного віршування виявилась докладно опрацьованою. Тому, за незначними винятками, вся сучасна
термінологія поезики - нині грецького походження. Категорії
ритмів, назви метрів (принцип довготи замінено принципом
наголошення), поняття стопи, каталектики, цезури - всі ці
поняття-терміни в пізніших світових системах віршування
мають своїм джерелом античну першу викінчену версифіка-
ційну систему. Однак усі спроби запровадити античну сис-
тему як самодостатню в європейських мовах виявились без-
результатними. Це ж стосується й української мови. Лише
в перших підручниках поезики кінця XVI - початку XVII
ст. збереглися поодинокі намагання використати принципи
античної версифікації в українській поезії. Наприклад, за

грецькими зразками М.Смотрицький зробив спробу сконструювати метричний вірш, вважаючи за одиницю віршової міри стопу або "ступень". Справжніх стопників у нього не вийшло.

І. Кошелівець вважає, що антична система віршування давно вже не застосовується і в грецькій мові. З квантитативної вона поступово перетворилася в акцентно-тонічну¹⁸.

Силабічне віршування

Квалітативне (від лат. *qualitas* - якість), або **якісне** віршування, об'єднує системи віршування, які побудовані за принципом **ізотонізму**, згідно з яким сумірність ритмічних одиниць досягається відповідним чергуванням наголошених і ненаголошених складів, а музичний початок зовсім відсутній. До квалітативного віршування належить силабічне, силабо-тонічне й тонічне віршування.

Силабічне (від лат. *sylabe* - склад) віршування, яке ґрунтується на принципі **ізосилабізму** (від гр. *isos* - рівний і *sylabe* - склад), передбачає рівноскладовість, поділ віршового тексту на ритмічні одиниці, які рівні між собою за кількістю складів.

Суть силабічного віршування полягає в тому, що за одиницю ритму береться сам по собі склад безвідносно його якості (наголошений - ненаголошений, довгий - короткий, відкритий - закритий). Для визначення розміру вірша встановлюють кількість складів до останнього наголосу в кінці **колони**, тобто частини вірша, поділеного цезурою. Склади після останнього наголосу до уваги не йдуть.

Для силабічного віршування також обов'язковою є цезура (одна, рідше - дві у вірші) та парокситонна (жіноча) рима, роль якої у силабіці є значною, оскільки силабічний вірш не відзначається особливою звучністю, і тому рима потрібна для її досягнення.

¹⁸ Див.: Кошелівець І. Нариси з теорії літератури.- В.І. Вірш.- Мюнхен, 1954.- С.23.

Золоті зорі в небеснім морі u u - - u // u - u - u
 Моргають серед ночі, u - u // u u - u
 Та над всі зорі внизу і вгорі u u u - u // u - u - u
 Її чорні очі. u u - u u // - u
 /І.Франко/.

Наведені вірші можуть слугувати зразком силабічної поезії, в якій чергуються 10-складники в непарних віршах з 7-складниками у парних. Кожен з віршів має цезуру (1-й, 3-й, 4-й - після 5-го складу, 2-й - після 3-го), рима - жіноча.

У світовій версифікації розрізняють поезії, схильні до абсолютного силабізму, тобто такі, в яких береться до уваги загальна кількість складів у віршах, без огляду на те, як розміщені склади. Такою поезією є японська, оскільки в японській мові всі склади однакові, немає коротких-довгих, наголошених-ненаголошених, навіть відсутній музичний наголос. Так, при написанні танки дотримуються лише визначеної кількості складів: вона має п'ять віршів, число складів - 31 (1-й вірш - 5 складів, 2-й - 7, 3-й - 5, 4-й - 7, 5-й - 7). Всі інші ритмічні компоненти у танки зовсім відсутні.

Європейська силабічна поезія, крім кількості складів, враховує також і наголоси¹⁹; такій версифікаційній структурі властива особлива система наголошення. Наголоси окремих слів у межах вірша зникають, замість них буває наголошеним останній чи передостанній перед паузою - в кінці вірша чи перед цезурою. Таким чином, у вірші може бути один наголос або два, якщо довгий вірш розтинається цезурою. Можливі й чотири наголоси, але вони ніколи не є наголосами в окремих словах, а тільки кінцевими наголосами в групах слів.

Силабічна система властива романським мовам, а з слов'янських - польській. Оскільки у французькій і польській мовах наголос сталий, то виробилося помилкове уявлення (одним з перших його висловив понад 200 років тому російський поет М.Ломоносов) про те, ніби силабічна сис-

¹⁹ Більш докладно див.: Качуровський І. Нарис компаративної метрики.- С.63-65.

тема віршування властива мовам із сталим наголосом. Проте вона характерна і для мов, позбавлених цієї ознаки, - італійської, іспанської та ін.

В.Жирмунський шляхом математичних підрахунків довів, що силабічна система не має нічого спільного з постійністю наголосу. І все ж у вітчизняному літературознавстві теза М.Ломоносова й досі не втратила популярності.

Найстаршими зразками силабічного вірша є віршові вставки до ірландських саг, старофранцузькі віршові тексти "Кантілена про святу Евлалію" та "Життя Олексія". У середньовічному французькому епосі обох циклів - феодално-му та королівському - також наявний чітко організований силабічний вірш.

Силабічною є іспанська поезія - від найдавніших іспанських романсів, італійська - від початків свого існування.

Зі слов'янських народів силабічний вірш використали серби (в героїчному епосі) та поляки; щодо поширення силабіки в практиці українського віршування, то в ній утвердилась загальноприйнята теорія, згідно з якою український силабічний вірш був запозичений з Польщі разом з основними поетичними законами версифікації, що їх опрацювали західно-європейські теоретики (Донат, Понтан, Скалігер). Однак ще Ф.Колесса, досліджуючи поетику українських народних пісень, дійшов висновку, що вони за своєю природою є силабічними, отже ця система віршування, на його думку, не імпортувалася із Заходу, а виникла в надрах народної пісенної творчості українців. Доказом цього може служити й перший відомий нам зразок української народної пісні - "Пісня про Стефана-воеводу" з чеської граматики Яна Благослава, яка теж є силабічною.

Можливо, варто обережніше підходити до проблеми походження українського силабізму і говорити не тільки про його західноєвропейський характер, але і про фольклорні традиції, що поєдналися між собою.

У XVII-XVIII ст. найбільш значними представниками українського силабічного віршування були І.Величковський,

²⁰ Див.: Качуровський І. Метрика.- К., 1994.- С.68-70.

К.Зіновійв, І.Некрасевич та інші. Їхня творчість переконує в тому, що силабіка на Україні не була ритмічним експериментом, а стала літературною традицією тієї доби і виявилася пізніше у творчості поетів XIX ст., особливо - у Т.Шевченка. Ось приклад силабічних рядків у С.Руданського:

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

Розмір силабічного вірша визначають два фактори: 1) кількість складів²¹, 2) розташування цезур. Найчастіше силабічний вірш має від 4-х до 13-ти складів. Вірші, які мають не більше 13-ти і не менше 9-ти складів, називаються *довгими*, а вірші не більше як з 8-ми і не менше з 4-х складів - *короткими*. Найпоширенішим розміром української силабіки є 13-складник з цезурою після 7-го складу (7 + 6).

У творчості Т.Шевченка наявний двоцезурний 13-складник:

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

Перша цезура ледь помітна, але друга - виразна.

Досить часто простежується *октасилабік* (8-складник) - цезурований і безцезурний. Останній ритмічно наближається до 4-стопного ямба:

Яремо! Герш-ту, хамів сину, 0-0-0-0-0-0
Піди кобилу приведи, 0-0-0-0-0-0
Подай патинки господині 0-0-0-0-0-0
та принеси мені води. 0-0-0-0-0-0
Вимети хату, внеси дрова, 0-0-0-0-0-0
посип індікам, гусям дай... 0-0-0-0-0-0
/Т.Шевченко/.

²¹ Підраховуються склади до останнього наголошеного складу у вірші.

Цезурований же октасилабік, зразком якого є твір М.Устияновича "Верховинець", вважається одним з наймелодійніших розмірів української поезії.

Силабо-тонічна система віршування заснована на принципі *ізометризму* (від гр. *isos* - рівний і *metron* - міра) - рівномірності, вибудованої на однаковій кількості стоп у вірші.

Термін "силабо-тонічне віршування" увів до наукового обігу літературний критик 30-40-х років XIX ст. М.І.Надеждін (1804-1856); теоретичне обґрунтування цього типу віршування остаточно було зроблене на початку XX ст. - у статті М.В.Недоброво "Ритм, метр и их взаимоотношение" (зб. "Труды и дни", 1912).

Назва "силабо-тонічне віршування" показує, що в ньому поєднані як принцип силабіки (рівноскладовість), так і принцип тоніки (рівнонаголошеність). Однак насправді силабо-тоніка складається не з цих елементів: вона заснована на закономірному чергуванні наголошених і ненаголошених складів у одиничному вірші.

Розглядаючи походження силабо-тонічної системи віршування, слід зауважити, що вона могла постати як з квантитативної (шляхом заміни довгих складів наголошеними, а коротких - ненаголошеними), так і з силабічної (шляхом упорядкування наголосів у середині вірша)²³ та тонічної

²² Перші спроби теоретичного обґрунтування сягають ще початку XVIII ст.: В.Тредіаківський у статті "Новий и краткий способ к сложенію российских стихов" (1735) пропонує до використання хорейні рими; М.Ломоносов, крім хорей та ямбів, вводить до літературного обігу трискладові розміри.

²³ Перехід до силабо-тонічної системи віршування не заперечував складообчислювального принципу віршування. Він тільки замінив його на стопний. Адже стопа включає в себе завжди строго визначену кількість складів - або два, або три. Будь-який силабо-тонічний розмір легко схарактеризувати в категоріях силабіки. Наприклад, 2-стопний ямб може розглядатися

(шляхом обмеження коливань кількості ненаголошених складів між наголошеними) систем. Перші спроби впровадити силабо-тонічне віршування припадають на Середні Віки, коли св.Августин з метою наближення поезії до широких читавських мас замінив у квантитативних віршах довгі склади наголошеними, а короткі - ненаголошеними. Остаточно закріплюється ця система віршування на початку XVII ст. у німецькій літературі поетами Опіцом та Флемінгом, у творах яких уже наявні такі розміри, як 4-стопний хорей та 5-стопний ямб.

На початку XVIII ст. силабо-тоніка з'являється в російській поезії (М.Ломоносов), а пізніше (кінець XVIII ст.) - і в українській літературі.

Силабо-тонічна система за час свого історичного розвитку перебрала від квантитативної назви метрів, але самі терміни набули в ній іншого значення. Те, що у квантитативній системі являло собою поєднання довгих і коротких складів, у силабо-тоніці стало сполукою складів наголошених із ненаголошеними.

Розмір вірша у силабо-тоніці визначають три фактори: 1) характер самого метра (ямб, хорей ...), 2) кількість стоп цього метра в даному вірші, 3) місце цезури (або цезур, якщо їх дві).

Кількість метрів у силабо-тонічній системі набагато менша, ніж в античній. Так, чотирискладові стопи майже не вживаються (крім загалом пеонів). Серед дво- і трискладових стоп розрізняються *основні* та *допоміжні*. До основних метрів належать: хорей (⊥ ∪), ямб (∪ ⊥), дактиль (⊥ ∪ ∪), амфібрахій (∪ ⊥ ∪), анапест (∪ ∪ ⊥). До допоміжних - спондей (⊥ ⊥), пірихій (∪ ∪), молос чи тримакр (⊥ ⊥ ⊥), амфімакр (⊥ ∪ ⊥), бакхій (∪ ⊥ ⊥) та антибакхій (⊥ ⊥ ∪).

Допоміжні стопи не становлять основи для ритмічної схеми вірша. Вони простежуються лише спорадично. Наприклад, вірш

як 8-складник з чоловічою клаузулою, 9-складник з жіночою клаузулою та 10-складник з дактилічною клаузулою.

Весно, весно. Твоя перемога.

/Леся Українка/

має таку графічну схему: $\underline{1} \cup \underline{1} | \cup \cup \underline{1} | \cup \cup \underline{1} | \cup$. Як бачимо, перша стопа є амфімакром, який використано замість анапеста, що складає основу ритмічного малюнка вірша.

У рядках І.Франка

Слово до слова, в безсмертних піснях виливаючи
Тисячолітні ридання,

$\underline{1} \cup \cup | \underline{1} \cup \cup | \underline{1} \cup \cup | \underline{1} \cup \cup | \underline{1} \cup \cup$
 $\cup \cup \cup | \underline{1} \cup \cup | \underline{1} \cup$

у другому вірші замість дактиля використано трибрахій.

Жодна з силабо-тонічних стоп не має в світовій, а також і в українській поезії, такого поширення, як ямб: простота чергування наголошених з ненаголошеними складами в ньому сприймається якнайприродніше. 6-стопний ямб (ямб-триметр) домінував уже в старогрецьких драмах Есхіла та Софокла. Найбільш поширеними є 4-стопний, 5-стопний та 6-стопний ямби.

4-стопний ямб став першим силабо-тонічним розміром, що заявив про себе в українській поезії в "Енеїді" І.Котляревського. Поєми Т.Шевченка "Марія", "Неофіти" у своєму ритмічному малюнку також близькі до 4-стопного ямба. В українській поезії ХХ ст. ямб став одним з найбільш уживаних розмірів.

Слова прощального привіту $\cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \cup | \cup \underline{1} | \cup$

Вже осінь пише на листках, $\cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \cup | \cup \underline{1}$

Прив'ялу гілку, ще не вкрити, $\cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \cup | \cup \underline{1} | \cup$

Вкриває золотом в кущах. $\cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \cup | \cup \underline{1}$

/О.Журлива/.

6-стопний ямб як віршовий розмір найлегше виявляє багатство, художньо-зображувальні можливості ямбічної стопи. Він має давню історію. З'явившись у ІХ-Х ст. у старофранцузькій та середньовічній італійській поезії ("Божественна комедія" Данте, сонети Мікеланджело), у ХVІ ст. 5-стопний ямб поширюється в Англії (трагедії Шекспіра) та в німецькій драмі. Пояснити таке широке застосування цього розміру можна його особливими прикмета-

ми, зокрема, тим, що він:

- допускає найрізноманітніші комбінації чоловічих і жіночих закінчень, подекуди взагалі обходиться без рим (білий вірш);

- дозволяє вільно починати речення в будь-якому місці вірша;

- забезпечує ритмічне збагачення хоріямбом ($\underline{1} \cup \cup \underline{1}$) на початку вірша, не порушуючи цим загальної ритмічної схеми;

Геть відійди від мене, сине тьми,

$\underline{1} \cup \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1}$
Лиши сей збір. Чого сюди прийшов?

$\cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1}$

/Леся Українка/.

Перші чотири склади 1-го вірша утворюють хоріямб.

5-стопний ямб домінує і в таких канонічних строфах романського походження, як сонет, октава, терцина.

6-стопний ямб щодо кількості складів відповідає французькому олександрійському віршеві. Тому його використовують для перекладу класицистичних творів французької літератури. Він здобув широку популярність в українській поезії, зокрема, у творчості М.Зерова, М.Рильського, М.Ореста.

Лисиче над Дінцем, де висне дим заводу,

$\cup \underline{1} | \cup \cup | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1}$

Музика у садку та потяг в сім годин...

$\cup \underline{1} | \cup \cup | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1}$

Вас не забудь мені, як рідну Третю Роту...

$\cup \cup | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1}$

Про вас мої пісні під сивий біг хвилин.

$\cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1} | \cup \underline{1}$

/В.Сосюра/.

Другою двоскладовою стопою силабо-тонічної системи є хорей, однак порівняно з ямбом він простежується зрідка не тільки в українській, але й у всій світовій поезії. Це пояснюється специфікою звучання хорейної стопи. Якщо у ямбі м'який перехід від ненаголошеного до наголошеного складу створює враження гнучкості, еластичності, то в хорей початок з наголошеного складу робить вірш рубаним, сухим.

Найбільш поширеними серед хорейчних розмірів є:

- 3-стопний хорей:

Кінь трави не їсть, 1 0 | 1 0 | 1
кінь води не п'є - 1 0 | 1 0 | 1
кінь копитами 1 0 | 1 0 | 0
шлях додому б'є. 1 0 | 1 0 | 1

/А.Кичинський/.

- 4-стопний хорей також активно представлений:

Захотілось в чистім полі 0 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0
Пошукати щастя-долі. 0 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0
Злому Змієві не дати 1 0 | 1 0 | 0 0 | 1 0
Діла правого псувати. 1 0 | 1 0 | 0 0 | 1 0

/І.Манжура/.

Саме цим розміром написано віршову казку І.Франка "Лис Микита", кілька казок О.Пушкіна, "Гайавата" Лонгфелло. 4-стопний хорей характерний, зокрема, для багатьох поезій баладного типу.

- 5-стопний хорей:

Білий місяць, чорним перевитий,
1 0 | 1 0 | 1 0 | 0 0 | 1 0
Хмари за вікном у небі в'ються...
1 0 | 0 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0
Я люблю, коли є в домі діти,
1 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0
І коли вони вночі сміються...
1 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0

/М.Рильський/.

- 6-стопний безцезурний хорей:

Догорає, попеліє дивне щастя...
0 0 | 1 0 | 0 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0
Зажурився день замріяний і млистый.
0 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0 | 0 0 | 1 0
А думки мої, надхненні та квітчасті,
0 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0 | 0 0 | 1 0
Опадають вересневим жовтим листям.
0 0 | 1 0 | 0 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0

/О.Теліга/.

До цього розміру близький 3-стопний пеон 3, який, однак, позначений більшою впорядкованістю.

- 6-стопний хорей з цезурою після 3-ї стопи:

Посади калину у краю дитиннім,

0 0 | 1 0 | 1 0 // 1 0 | 1 0 | 1 0

Де ти народився і побачив світ,

0 0 | 0 0 | 1 0 // 0 0 | 1 0 | 1

Де ходити вчився ти під небом синім

0 0 | 1 0 | 1 0 // 1 0 | 1 0 | 1 0

І прожив щасливо стільки дивних літ.

0 0 | 1 0 | 1 0 // 1 0 | 1 0 | 1

/Ф.Малицький/.

2-стопний, 7-стопний та 8-стопний хорей належать до рідкісних розмірів. 1-стопний хорей простежується окремо лише у брахисонетах, а також у гетерометричних строфах:

Плине синьою сагою 1 0 | 1 0 | 0 0 | 1 0

Ніч. 1

Пітьма падає габою 1 0 | 1 0 | 0 0 | 1 0

З пліч. 1

/П.Гортак/.

Можливий також вільний хорей:

В чистім полі, 1 0 | 1 0
На роздолі 0 0 | 1 0
Понесусь над сонним краєм. 0 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0
Степом, гаєм, 1 0 | 1 0
Без розбору 0 0 | 1 0
Піднімуся вгору, вгору. 0 0 | 1 0 | 1 0 | 1 0
Буревієм, буреломом 0 0 | 1 0 | 0 0 | 1 0
З блиском, громом 1 0 | 1 0
Все скручу, 1 0 | 1
Лом, 1 0
Пилом 1 0
Оточу. 0 0 | 1
/Г.Чупринка/.

Вільний хорей, на відміну від вільного ямба, застосовується лише зрідка.

Найбільш поширеними дактилічними розмірами виступають:

- 3-стопний дактиль:

В радугу чайка летіла, 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0

Хмара спливала на схід. 1 0 0 | 1 0 0 | 1

Може б, і ти захотіла 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0
 Чайці податися вслід? 1 0 0 | 1 0 0 | 1
 /Л.Первомайський/.

- 4-стопний дактиль:

Яблук рум'янець і пахоці трав
 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1

Осені сипле бобровий рукав,
 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1

Крають плуги для нового засіву
 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0

Землю від ран живоносних щасливу.
 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0

/М.Рильський/.

4-стопний дактиль часто поєднується із 3-стопним:

Небо незміряне всипане зорями -
 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0

Що то за божа краса.
 1 0 0 | 1 0 0 | 1

Перлами-зорями теж під тополями
 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0

Грає перлиста роса,
 1 0 0 | 1 0 0 | 1

/М.Старицький/.

- 6-стопний дактиль, як еквівалент античного гекзаметра:

Плещуть на вогкому березі води ясні й переливні,
 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 // 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0

Наче Гомерове море, старе, казкове, пурпурове.
 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 // 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0

Наш Одісей там тихенько розказує спомини дивні
 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 // 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0

Про нерухомі полярні краї й про цейлонські діброви.
 1 0 0 | 1 0 0 | 1 0 0 | 1 // 0 0 | 1 0 0 | 1 0

/М.Рильський/.

Розміри амфібрахія:

- 3-стопний:

Заміти, глибокі заміти, 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0

Снігами завіяна даль. 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1

Снігами повиті, поете, 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0

Мовчання твоє і печаль. 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1

/М.Орест/.

- 4-стопний:

Горить горобина - намісто її
 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1

Порвали й розсипали губи твої,
 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1

І в цьому моя божевільна провина.
 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 .

Горить горобина, горить горобина.
 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0

/І.Драч/.

- 5-стопний:

Ніхто не забутий. На попіл ніхто не згорів:
 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1

Солдатські портрети на вишитих крилах пливуть...
 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1

І доки є пам'ять в людей і живуть матері,
 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1 0 | 0 1

Допоти й сини, що спіткнулись об кулі, живуть.
 /Б.Олійник/.

4-стопний і 5-стопний амфібрахій можуть вживатися як з постійною цезурою на середині вірша, так і без неї.

Розміри анапеста:

- 2-стопний:

Одспівала коса моя, 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0

Пахнуть теплі сіна. 1 0 1 | 0 0 1

Переходжу лісами я - 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0

Тишина, тишина... 0 0 1 | 0 0 1

/М.Рильський/.

- 3-стопний:

Ти приходиш до мене щоночі 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0

В ту хвилину, як міцно я сплю, 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1

Зазираєш в заплакані очі 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0

І шепочеш: не плач... я люблю... 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1

/Д.Загул/.

- 4-стопний анапест може поєднуватись як з постійною цезурою, так і виступати без неї:

Місяць білі серпи розіслав по стерні.

1 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1

Сині тіні на згірку - мов стомлені жниці.

1 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0

Мабуть, солодко в ніч таку спиться і сниться.

1 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0

Місяць білі серпи розіслав по стерні.

1 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1

/Є.Гуцало/.

Такий анапест належить до загальноновживаних, часто зустрічається в гетерометричних строфах разом з 3-стопним.

- 5-стопний анапест:

- з постійною цезурою на 2-й стопі:

Мерхне племінь сузір'я. Ніч Каринтії хмура і темна.

1 0 1 | 0 0 1 // 1 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0

Над вершинами скель нависає холодний туман.

0 0 1 | 0 0 1 // 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1

Я не можу заснути... Сочить мозок мій думка таємна.

1 0 1 | 0 0 1 // 1 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0

Чорні крила жало до пригаслих торкаються ран.

0 0 1 | 0 0 1 // 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1

/Б.Олександрів/.

- без постійної цезури:

Глухо храм упали у порох розбитих палат,

1 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1

Жовті стіни фортець: по узгір'ях, згинаючись вдвоє,

1 0 1 | 0 0 1 // 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0

Люди бігли у поле, і брата розтоптував брат,

1 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1

Сірі, мертві обличчя, що котяться важко юрбою...

1 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0 0 1 | 0

/О.Ольжич/.

Народне віршування

Народним віршуванням називають засоби творення ритмізованої мови, які склалися в усно-поетичній народній творчості. Найістотношою ознакою народного вірша вважається злитність тексту і мелодії, їх одночасне виникнення і формування. Тому вивчення поезики і ритміки народної піс-

ні неможливе без вивчення мелодії і музичного ритму.

Народний вірш²⁴ заснований на тонічному принципі - на чергуванні наголошених і ненаголошених складів, але, на відміну від літературного тонічного вірша, в народному вірші поділ на стопи і розрізнення розмірів неможливо встановити. Принцип впорядкування його децю інший. У народних піснях віршовий ритм заснований на підвищенні одного з декількох слів у вірші відповідно важливості його значення. Кожен вірш має однакову кількість таких підвищень (*логічних наголосів*). Частина вірша, що має в собі один такий наголос, називається *ритмічним періодом (коліном)*. Таких періодів може бути від одного до трьох. Кожен ритмічний період відділяється від іншого цезурою, до кожного з них може входити від трьох до семи складів, які становлять певну синтаксичну цілість, відіграючи приблизно ту ж ритмічну роль, що й стопи в силабо-тонічному віршуванні.

Якщо ритмічний період складається з трьох-чотирьох складів, то він має один головний наголос, якщо з шести-семи, то таких наголосів - два.

Загальна кількість складів у віршах у межах пісні, як правило, однакова. Окремі слова звільняються від наголосів, іноді вводяться вигуки. Тому, крім граматичних наголосів, у народних піснях мають місце ритмічні наголоси, які іноді не відповідають граматичним:

Калина - малина (3/3)

Кругом обламана (замість обламана) (2/4)

Люди мні говорять (3/3)

Що я мальована (замість мальована) (2/4).

Рівноскладовість не єдина міра ритму народного вірша. Серед усіх наголосів виділяються пісенні - *ікти*, місце яких не є сталим, але кількість унормована, здебільшого по два-три в кожному рядку, рідше - по чотири.

Щоб зрозуміти такий ритмічний лад мовлення, треба пам'ятати, що народні вірші не призначаються для читання

²⁴ Див.: Сидоренко Г. Віршування в українській літературі.- К., 1962.- С.7-23.

чи декламації, а співаються; при співі вказані ритмічні наголоси виступають з такою чіткістю, при якій складові частини вірша зливаються в гармонійне ціле.

Ритмічні періоди бувають неоднакові за об'ємом, що, однак, не заважає правильності розміру, оскільки довгі періоди виголошуються швидше, а короткі - повільніше.

Ще однією з особливостей народного вірша є відсутність строго визначеного, правильного римування. Більшість народних творів взагалі не має рим:

Гей, зійшло сонечко
З багацького дому,
Усі плуги орють в полі,
Лише вдовин дома.
/ Н/тв /.

Іноді зустрічаються між ними рими навіть на початку або в середині вірша:

Ой дівчино, звідки йдеш, та скажи, що ти несеш?
Чи до міста ти ходила? Що ти в кошик наложила?
/ Н/тв /.

За дослідженнями Ф.Колесси ("Ритміка українських народних пісень"), українська пісенна традиція виробила такі найбільш поширені розміри: 7-, 8-, 9-складні вірші, 10-складні (5+5, 4+6, 6+4), 11-складні (5+6, 6+5), 12-складні (6+6, 5+7, 7+5), 13-складні (7+6, 6+7, 4+4+5), 14-складні. Також визначають українські народні своєрідні типи ритмів:

- коломийка (коломийковий розмір, коломийковий вірш);
- шумка;
- коляда;
- ритм думи.

Коломийковий вірш - це віршовий розмір, що характерний для поширених пісень-коломийок, які виконувалися за усталеною мелодією, часто як жартівлива приспівка до танцю. Вірш має 14 складів з постійною цезурою після 8-го складу, 8-складова група поділяється на два коліна (4+4),

в 4-складовій групі - один наголос, у 6-складовій - два. Строфа коломийкового вірша - дворядкова з жіночою римою.

Єсть у мене топір, топір ще й кована бляшка,
Не боюсь я того німця та ні того ляшка.

Цезурований вірш виявляє тенденцію до утворення внутрішньої рими, яка, в свою чергу, поступово веде до 4-віршової строфічної будови:

Козак коня напував
Дзюба воду брала,
Козак собі заспівав
Дзюба заплакала.

Коломийковий вірш простежується і в книжній українській поезії XIX ст., зокрема, в творчості Ю.Федьковича, С.Руданського, І.Франка. Його започаткував Т.Шевченко, через що його подекуди називають Шевченковим 14-складником.

Шумка - віршовий розмір, характерний для однойменного музичного твору, який передбачає 6 або 8 складів у вірші. Цезурованими є лише 6-складові. Наприклад, 8-складова шумка:

У сусіда хата біла,
У сусіда жінка мила.

6-складова шумка:

І шумить, // і гуде,
Дрібен дощик // іде.
/ Н/тв /.

Тонічне віршування

Тонічне віршування (від гр. *tonos* - наголос) побудоване за принципом *ізотонізму* (від гр. *isos* - рівний і *tonos* - наголос), тобто за однаковою кількістю наголосів у віршах при відсутності поділу їх на стопи. Іноді для характеристики тонічного віршування вживають поняття рівноударності (рівнонаголошеності).

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

Різновидами тонічного вірша є акцентний вірш та дольник.

Акцентний вірш

Серед вільних віршів слід відзначити найпростіші, які зберігають у вірші постійне число наголосів, - це **акцентний вірш** (від лат. *aksentus* - наголос)²⁶, що є однією з форм тонічного вірша. Кількість наголошених складів у акцентному вірші різна і в рядках, і між наголосами в них. Іноді в окремих рядках порушується принцип рівної кількості наголосів. Можливе закономірне чергування рядків з різною кількістю наголосів: 4-3-4-3.

Розміри акцентного вірша визначаються за кількістю наголосів у рядку, тому його ще називають **ударником**. Основними розмірами є три- та чотириударний вірші.

Крізь віконце слова видивляюсь днину,
 Розпрозорюються дії і думки,
 Мучуся, мордююся
 з вірою в людину -
 Не відстать,
 відстояти,
 вистоять-таки.
 /В.Забаштанський/.

Ритмічна схема: 001010001010
 00100010001
 1000100100010
 0010100010001

Кількість складів у рядках: 1 - 12 складів - 4 наголоси.
 2 - 11 складів - 3 наголоси.
 3 - 13 складів - 4 наголоси.
 4 - 10 складів - 4 наголоси.

²⁶ Див.: Жирмунський В. Введение в метрику. Теория стиха.- Л., 1935.- С.184-185.

Важливим компонентом ритміки акцентного вірша є багата й дзвінка рима. Неримований акцентний вірш іноді відносять до верлібру.

Своїм корінням акцентний вірш сягає тонічних елементів народного віршування, які були розвинені у творчості Тараса Шевченка. Особливого розвитку в українській поезії цей вид тонічного віршування зазнав у ХХ-му столітті. На основі шевченківських традицій розробляв своєрідну форму акцентного вірша П.Тичина (поезії збірок "Плуг", "Вітер з України", "Чернігів").

Так звану складну форму говірного акцентного вірша застосовували футуристи, особливо М.Семенко.

Наслідуючи найближчого майстра акцентного вірша - В.Маяковського, українські поети 20-х років І.Кулик ("Тут, бува...") і В.Поліщук ("Була душа моя...") використовували декларативну форму акцентного вірша.

У сучасній поезії акцентний вірш характерний певною мірою для творчості І.Драча та Б.Олійника, які, крім народнопоісенної традиції та ритміки В.Маяковського, спиралися й на здобутки вільного вірша американської лірики.

Для запису акцентного вірша, так само, як і дольника чи тактовика, використовують так звану **драбинку** - графічне членування віршового рядка на підрядки. Ритмічні паузи в місцях поділу посилюють емоційність звучання та ритмічність твору. Вперше застосував драбинку у своїх творах В.Маяковський, який розглядав її як допоміжний пунктуаційний засіб.

Дольник

У віршуванні існує проміжна форма між силабо-тонічною та тонічною системами, у рядках таких віршів збігаються за кількістю наголоси, які розташовуються довільно. При цьому кожен наголос виділяє ударно окреме слово як цілість - незалежно від того, скільки ненаголошених складів групується навколо наголосу. Окремі ненаголошені склади пропускаються, і поєднання наголошених і ненаголошених складів створює не стопи, а **доль**, на які рядок ділять наголоси. Кількість ненаголошених складів між наголошеними може вільно коливатися від 0 до 2-х. Це дає можливість поетові

створити вірш з нервовим, рваним ритмом, прискорюючи або уповільнюючи рух вірша. Такі вірші називаються *дольниками*, іноді зустрічаються назви "паузник", "тактовик", "ударник", "леймічний вірш".

Дольники переважно базуються на основі трискладових розмірів. Найчастіше пропуски одного складу (це явище називається *стягненням*) практикують у віршах, написаних дактилем чи анапестом. Пропускання одного складу витворює невеличку, але помітну паузу, яка зветься "леймою" (позначається знаком ^), відбувається такий пропуск в 2-й або частіше 3-й стопі:

Я пишу червоним атраментом. 001^00100010
Атраментом, червоним, як кров... 001001001
/В.Еллан/.

У наведених рядках лейма наявна у 2-й стопі першого вірша.

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

В моїх місті - врочисті дзвони, 0010^01010
перемоги грімкі акорди. 0010^01010
В моїх храмі - стрункі колони, 0010^01010
стрімких арок нап'яті хорди. 1010^01010
/Л.Мосендз/.

У дольниках завжди відчувається трискладова ритмічна основа. Так виникають дактило-хорейчні дольники зі спадною інтонацією та анапесто-ямбічні - з висхідною інтонацією.

Особливо характерний дольник для російського та німецького віршування. Простежується він і в українській народній творчості, у поезіях Т.Шевченка, М.Рильського, П.Тичини.

Слабо-тонічний вільний вірш

Можлива й така система віршування, при якій певна кількість стоп у віршах не витримується. Як наслідок цього - кожен вірш може мати свою довжину, свою кількість

стоп.

З темних провалів на скелі круті,
Світлом безсмертним укриті -
Гей, через кров, через трупи братів.
Кожний хотів
Перший меті
Кинуть під ноги лілеї.
Ми умирали за неї.
/Є.Плужник/.

Як бачимо, у наведеному прикладі кількість дактилічних стоп коливається від 4-х у 1-му та 3-му віршах до 2-х у 4-му та 5-му.

Такий різновид силабо-тонічного віршування називається *вільним віршем*. Спершу його назвали *байковим*, оскільки найчастіше він зустрічався в байках. Іноді його ще називали *вільним ямбом*, бо байки писалися звичайно ямбом. Вільний вірш дуже добре передає розмовні інтонації.

На відміну від верлібру у вільному вірші рядки різностопні, проте однієї метричної форми: вільний ямб, вільний хорей, вільний дактиль і т.п.

Вільний вірш залежно від кількості стоп може бути *нерегульованим* - якщо кожен вірш має різну кількість стоп, то в ньому не відчувається якоїсь закономірності в чергуванні віршів з різною кількістю стоп:

Полудне. 010
Широкее поле безлюдне. 010|010|010
Довкола для ока й для вуха 010|010|010
Ні духа. 010
Ні сліду людей не видать... 010|010|010
Лиш трави, мов море хвилясте, 010|010|010
зелене, барвисте, квітчасте. 010|010|010
І сверщики в травах тріщать. 010|010|010
/І.Франко/.

Таким чином, у нерегульованому вірші поєднується одно- і три-стопний амфібрахій. *Урегульований* же вірш має строфічну будову, в ньому використовуються різні стопи, а

не тільки ямб, у чергуванні різностопних віршів дотримуються певної закономірності, як у рядках П.Гравовського, в яких послідовно чергується 4-стопний дактиль з 3-стопним дактилем:

Рученьки тернуть, злипаються віченьки. $\perp \cup \cup \perp \cup$
 $\cup \perp \cup \cup \perp \cup \cup$
 Боже, чи довго тягти? $\perp \cup \cup \perp \cup \cup \perp$
 З раннього ранку до пізньої ніченьки $\perp \cup \cup \perp \cup$
 $\cup \perp \cup \cup \perp \cup \cup$
 голкою денно верти. $\perp \cup \cup \perp \cup \cup \perp$

Строфа. Строфа як ритмічна одиниця

Найбільшою ритмічною одиницею поетичного твору є *строфа* (від гр. *strophe* - оберт, зміна), - закінчена у фонічному відношенні віршова сполука, яка виділяється за такими ознаками, як клаузула, рима, римовий інтервал, розмір, синтаксична завершеність мовного періоду, літературний канон.

Строфа відділена від суміжних поєднань віршів великою паузою, завершенням римового ряду, комбінацією розмірів. Особливості першої строфи твору переносяться на всі наступні строфи.

Термін "строфа" виник в давньогрецькій трагедії і означав частину тексту, яка виконувалася хором під час руху між двома повторами, - звідси й назва строфи. Вона спочатку належала ліриці, яку танцювали. Саме в ній закладено генетичну основу повторення ритмічних груп. Можна зіставляти ліричну строфу з танцювальним мотивом: чотири такти утворюють мелодичний ряд (4 стопи вірша), два таких ряди поєднуються в період, а попарно об'єднані періоди є замикаючим мелодію колом (як у поезії - чотиривірш), потім мелодія повторюється знову.

У різних системах віршування основи, що утворюють строфу, неоднакові. Так, антична строфа будується за метричним принципом: її організовує повне поєднання рядків з певним розташуванням довгих і коротких складів. Наприклад, сапфічна строфа, елегійний дистих. З появою рими (IX-XIII ст.) у західноєвропейській поезії, а також в араб-

ській, схема римування стає однією з найважливіших ознак строфи, утворює її каркас. Однак, єдність строфи створюється не лише комбінацією рим. Строфа, як правило, має відносну внутрішню завершеність як частина вірша. Вона розвиває якусь одну тему, що є частковою темою чи підтемою для всього твору. Строфа деякою мірою відповідає абзацеві в прозі.

Тематична єдність веде до того, що строфа стає закінченим синтаксичним цілим. З цим пов'язана мелодійна, інтонаційна завершеність строфи. Нарешті, в силабо-тонічному віршуванні кожна строфа відтворює один і той же ритмічний малюнок щодо кількості стоп у відповідних віршах.

У неримованих силабо-тонічних поезіях ознакою строфи також є клаузула, а у неримованих моноклаузульних поезіях - це синтаксичне членування.

Розчленування твору на строфи, вважає Г.Шенгелі, виконує функцію додаткового прийому ритмізації мови: якщо основною ознакою вірша є послідовність рівновеликих відрізків, що створює первісну ритмічну хвилю, то послідовність рівновеликих груп таких відрізків, та ще і впорядковано розміщених в групи, поглиблює мовленнєву розміреність.

Характер строфи, обраної поетом, залежить від змісту вірша і естетичних смаків митця, від завдань, які він ставить перед собою. Великі жанрові форми вимагають складших строф, пісенні твори - простих для відтворення і запам'ятання і т.д.

Класифікація строф відбувається залежно від кількості віршових рядків у них, але враховуються й інші ознаки, особливо в так званих *твердих*, або *класичних строфічних формах*, які мають цілий комплекс вимог до їх побудови.

Далеко не всі поезії мають строфічну будову. Якщо одні складаються з окремих моностроф, то інші становлять нерозривне інтонаційне ціле, в якому відсутні однакові, подібні чи різні віршові групи. Такі твори, що не поділяються на строфи, називаються *астрофічними*. Вважається, що від-

²⁷ Шенгелі Г. Техника стиха.- М., 1960.- С.272.

сутність строфічного членування розширює інтонаційно-синтаксичне звучання вірша.

Астрофічними бувають поезії неримовані, писані одним розміром з вільним чергуванням різних клаузул; з вільним поєднанням римованого і неримованого тексту; поезії на одну риму або безсистемні рими.

В античній поезії межі строфічних і астрофічних творів були дуже чіткими. Вся епічна поезія була астрофічною, такою ж була і драма, за винятком хорових частин. Ліричні ж твори здебільшого були строфічними. Пізніше таке розмежування усувається. Так, твори германського епосу ("Нібелунги") стають строфічними, а лірика пізнолатинських поетів - астрофічною.

У новій поезії астрофізм усувається з епосу, та й у ліриці йому відводиться мало місця.

Українське поетичне мистецтво знає астрофічні ліричні шедеври Т.Шевченка, І.Франка, М.Рильського. Більшість ліричних творів має виразну строфічну будову. Проте, є група поезій, у яких поділ на строфи є ледь помітним, нечітким. Такі твори називаються *строфоїдами*, в них групи, подібні до строф, мають довільну кількість віршів, свій власний спосіб римування. Приклади строфоїдів можна знайти у творчості більшості поетів, особливо схильних до епічної манери письма. Так, у Т.Шевченка низка поезій є строфоїдами ("Чернець", "Хустина", "А.О.Козачинському" та ін.).

У великих ліро-епічних творах, якщо строфічна одиниця не є чітко визначеною, прийнято говорити про *мозаїчну строфіку*. Прикладом такого твору з мозаїчною строфікою є поема Т.Шевченка "Гайдамаки".

Однак практика віршування дає підстави твердити, що кількісно переважають поезії, які мають строфічну будову. Мінімальний об'єм строфи - два вірші, максимальний - не більше, як 15 віршів. Г.Шенгелі твердить, що це є природною межею об'єму строфи, пов'язаною із специфікою психології сприйняття віршового твору.

Класифікація строф

За кількістю віршів у строфі всі строфи поділяються на *прості* і *складні*. До простих належать дво-, три- та чотиривіршові строфи, а до складних - всі, що мають більше, ніж чотири вірші. Однак незалежно від кількісної характеристики виділяється окрема група *твердих*, або *канонічних*, строфічних форм, які відзначаються жорсткими вимогами щодо композиції. Вони склалися в процесі розвитку практики віршування, частина з них має фольклорне походження. Всі канонічні строфи вимагають від поета майстерності і відчуття слова, використання їх свідчить про високу поетичну культуру митця.

Двовірш

Найпростішою і найменшою формою об'єднання віршових рядків є *двовірш*, або *дистих* (від гр. *di* - двічі і *stichos* - вірш) - тобто два вірші, пов'язані суміжною римою. У двовірші найяскравіше проявляється один із основних законів рими - *бінарність* (двочленність):

Вихор дикий, студененький лопотить гілками, а
Тяжко, тяжко мому серцю з сумними гадками. а
/М.Шашкевич/.

У дистиху рими достатньо повторитися один раз, щоб стала відчутна строфічна завершеність. У двовірші викладається думка, що виражена реченням середньої довжини. Двочленність дозволяє реалізувати паралелізм, контраст, подати тезу і висновок до неї. Дистих побудований за принципом паралелізму, який характерний для народної поезії:

Ой за гору, місяченьку, за гору, за гору:
Деся поїхав мій миленький в дорогу, в дорогу.
/ Н/тв /.

Двовірш контрастної структури зустрічаємо у В.Симоненка:

Можна все на світі вибирати, сину,
Вибрати не можна тільки Батьківщину.

²⁸ Шенгелі Г. Техника стиха.- М., 1960.- С.273.

Двовірш з причинним зв'язком:

Коли кленкові підрізати корінь,
зчорніє листя ясна прозоринь.
/Д.Білоус/.

Двовірші мають високу маневреність: їх завжди легко об'єднати у групи будь-якої довжини.

Однак дистихом не можна називати будь-які два вірші, поєднані парним римуванням, бо часто трапляються чотиривірші з таким же римуванням.

Особливо поширеною була форма двовірша у силабічному віршуванні.

Тільки зрідка натрапляємо на випадки неримованого моноклаузульного двовірша, приклад якого наводить І.Качуровський:

Народе мій, ясирнику татарський,
Невольнику турецький найдорожчий.
Народе мій, єхидний панський слуго
і польської герою темний слави.
/П.Куліш/.

Антична поезія мала специфічну форму двовірша - елегійний дистих, який складався з двох віршів, переважно, дактилічного гекзаметра і пентаметра. Це була улюблена форма для елегій та епіграм, бо виражала коротко сформульовану думку, переживання, почуття. Найдавнішими зразками елегійних дистихів є твори Калліна (XVII ст. до н.е.). З античної поезії елегійний дистих увійшов до наукової латинської поезії раннього Середньовіччя. В нові часи він був дуже популярний у німецькій поезії, у якій використовувався В.Гете та Шіллером. Дистих згадувався у давньоукраїнських поетиках XVII-XVIII ст. Ф.Прокопович виклав його теорію у трактаті "De arte poetica". Д.Чижевський вважав, що в українській поезії елегійний дистих започаткував М.Костомаров.

Цикл оригінальних дистихів створив М.Зеров. Ось уривок одного з них:

В сірій імлі попідземній, понад потоком Летейським,
В травах без запаху стрів я молодий асфодел.

Окремим різновидом двовірша є *александрійський* (александрійсь-кий) вірш, або *александрини* (від назви старофранцузької поеми про Олександра Македонського), який був широко знаний у III ст. до н.е. в єгипетській Александрії, а в XII ст. - у Франції, де мав вигляд 12-складного силабічного вірша з цезурою після 6-го складу, з наголосами на 6-му і 12-му складах і парним римуванням. Олександрійський вірш широко використовувався М.Рильським у перекладах з французької ("Сід" П.Корнеля, "Поетичне мистецтво" Н.Буало) та польської ("Пан Тадеуш" А.Міцкевича) мов, а також у оригінальному циклі "Олександрійські вірші". Однак, у М.Рильського олександрійські дистихи - це лише строфа, як, наприклад, у поезії "Жорстокість", яка складається з трьох дистихів, а поезія "Труд" - з чотирьох. А у творчості М.Зерова ("Александрійські вірші") дистихи набувають жанрових ознак: всі його поезії, написані олександринами, обов'язково складаються з 6-ти дистихів (12 віршів).

Об'ємна і гнучка форма олександрійського вірша пояснює його широке застосування у віршовому епосі, драматичних творах. До речі, у Франції назва "александрійський вірш" закріплена за розмірами, а не за строфою: цим віршем пишуться як дистихи, так і катрени. У нас ця назва пов'язана лише з дистихом, хоча іноді - у разі інтонаційної незавершеності або при переносі - олександрини можуть набирати вигляду катрена.

У східнослов'янських літературах, зокрема, в українській, олександрини з'являються з кінця XVI ст. як силабічні, які запозичено з Польщі, а пізніше, через Україну, вони проникли до Росії, де зникли разом із силабічним віршуванням.

Силабо-тонічний різновид олександрини прийшов на Україну з Росії у вигляді двовіршів 6-стопного ямба з постійною цезурою після третьої стопи. Його пов'язують з ім'ям російського поета В.Тредіаковського.

Двовіршова строфа становить основу багатьох національних форм поезії. Такою, зокрема, є *кніттель* - у німецькій поезії, де дистих компонується з тонічних чотиринаголошених віршів. Зразком такої форми є балади В.Гете:

Хто їде так пізно у вітрі нічним?
То батько із хворим сином своїм.
/Переклад Д.Загула/.

Оригінальний кніттель створив М.Орест:

Лунають кроки, дзвенять ключі
В безлюднім замку, пізно вночі.
Хочуть убивця, тиран і тать
Зірвати з останніх дверей печать.

Ще однією національною строфічною формою є іспанське *косанте* - двовірш з рефреном.

У сучасній поезії поширилася така закінчена форма як *гнома* (гр. думка, судження) - дуже стислий вірш на основі дистиха, що містить глибоку, афористичну думку:

Поезія і популярність -
у цьому завжди є якась полярність.
/Л.Костенко/.

Іноді гнома може бути неримованою:

Душа, зруйнована, як Троя,
своїх убивць переживе.
/Л.Костенко/.

Дворядкова форма вірша є дуже популярною у східному віршуванні, зокрема, в арабській, персько-таджицькій та тюркомовній поезії, де вона відома під назвою *бейт* - дворядкової строфи, що містить закінчену думку:

Хто мудрих слухає, у того мир на думці,
Війною й чварами втішаються безумці.
/Рудаки/.

Бейти представлені у двох різновидах:

- форма *месневі*: вірші кожного бейта римуються між собою, схема римування: aa bb cc ... і т.д.

- *касидна* форма: у 1-му бейті, який має назву *шах-бейта*, обидва вірші римуються між собою, а у наступних проходить наскрізна монорима, що єднає 2-й вірш кожного бейта з шах-бейтом, схема римування: aa ba ca ... і т.д.

Для бейтів використовували різноманітні розміри. Од-

нак у перекладацькій практиці українських і російських митців, а також при написанні ними оригінальних бейтів утвердився переважно 5-стопний ямб. Саме цим розміром скористався М.Бажан при перекладі поеми Алішера Навої "Фархад і Ширін":

Коли Фархад зомлів, його тоді 0 1 | 0 1 | 0 1 | 0 1 | 0 1
на ложе вклали діви молоді. 0 1 | 0 1 | 0 1 | 0 0 | 0 1
Лежав, чуття всі втративши, юнак,
не дихав він, не мав життя ознак...

На основі бейтів будуються жанрові різновиди східної поезії: *рубаї* (два бейти; звідси друга назва рубаїв - дво-бейт), *газели* (від трьох до дванадцяти бейтів), *касиди* (від п'ятнадцяти до двохсот бейтів).

Тривіршові строфи

Найпростішою тривіршовою строфою є *терцет* (від іт. *terzetto* - третій), рядки в ній поєднуються або однією римою, або два рядки римуються, а один залишається без рими.

Горить понад зорями місяць як жар, а
Летять полонинами тіні від хмар, а
Імлою вкривається заспаний яр. а
/О.Маковей/.

В українській поезії цей вид строфи трапляється лише епізодично. Але слід рахуватися з комбінованими щодо римування трирядковими строфами, наприклад, у П.Тичини:

Пустили бідних на поталу	a
займанщині і капіталу	a
Самі ж на троні, як царі.	b
Ми тут внизу, боги вгорі.	b
Ідїть на фабрики й копальні,	c
Нещасні торбарі.	b
Гукнули бідні: ближні й дальні,	c
Не телеграми привітальні,	c
А нумо в лоба глїтаям.	d

На основі тривіршів розвинулися такі тверді строфічні форми, як терцина, рондо, рондель, тріолет, віланель, рито-

рнелъ, ле та віреле, солеа (або солейя).

Чотиривіршові строфи

Найдавнішою строфою, поруч з дистихом, є чотирирядкова строфа, що отримала назву *катрен* (фр. *quatrain*, від *quatre* - чотири). Вона була відома в Китаї за тисячу років до Р.Х. У VII ст. до н.е. з'являється в грецькій поезії, в творчості Сапфо та Алкея. Катрен є найпоширенішою строфою у більшості розвинених поезій світу, бо кількість рядків є універсальною для висловлення думки, а різноманітність способів римування створює широкі можливості для вияву майстерності поета:

- *парне римування* (катрен з таким римовим інтервалом виник у XII ст. у німецькій поезії):

З далекої стужі - ясна заметіль. а
Нічого не видно туди і звідтіль. а
Та ж десь на межі хуртовини і мряки б
Дуби зеленіють, огнем грають маки. б
/В.Крикуненко/.

- *перехресне римування* (строфа сформувалася у XII ст. у Провансі, в поезії трубадурів):

У мого степового роздолля а
Честь - найперше, не шати й клейноди... б
Я - з колишнього Дикого поля, а
Де раби не водилися зроду... б
/В.Бровченко/.

- *оповите римування* (найпізніша форма катрена; його батьківщина - Португалія):

На небі місяць ревнющами зблід а
І сріблом сипле на твої долоні. б
Із уст твоїх, що повні та червоні, б
Із уст твоїх я п'ю солодкий мід. а
/В.Бобинський/.

Відомі також *катрени неримовані*, які сформувалися у давньогрецькій та давньолатинській ліриці. Зразки таких катренів знаходимо в творчості Лесі Українки:

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

Досить давнім, давнішим, ніж форми з перехресним, парним та оповитим римуванням, є *катрен на одну риму*. Він виник в латинській середньовічній поезії, звідки перейшов у національні літератури:

Струмить повз панцирні груди ніч, а
Поля горбами летять навстріч, а
А потяг й вітер віч-на-віч а
Копитами крешуть клич. а
/М.Бажан/.

Катрен є універсальною строфою для виразу будь-яких думок і почуттів, для зображення будь-якого предмета чи дії. В античному віршуванні катрен як самостійний вірш використовувався для написів, епітафій, афоризмів тощо.

Катреном також називають чотиривіршові строфи сонета, на відміну від кінцевих тривіршових строф - терцетів. У пісні катрен, як правило, має назву *куплета* (від фр. *couplet* - набір), римування допускається парне, перехресне, оповите.

З початку XIX ст. у західноєвропейській поезії поширився невеликий ліричний вірш, що отримав назву *станси* (від іт. *stanza* - зупинка). Він складався з невеликих катренів, у яких кінець строфи збігався з кінцем речення, а також кожен катрен містив розвинену і завершену думку. Як приклад, можна згадати "Станси" французького поета Жана Мореаса - у перекладі Ю.Клена:

О, не кажи: життя - це радісний танок,
Так дурні думають, бо в них душа залякла.
І не кажи: життя - це горещів клубок, -
Так кажуть ті, кому снаги забракло.
О, смійся, як весна, що вітром шелестить,
І плач, як буревій, що хвилями сивіє;
Всіх радощів скуштуй і пий гіркоти мить,
Скажи: багатько це, та тільки тинь від мрії.

Як бачимо, кожен чотиривірш, будучи складовою частиною стансів, є специфічним за змістом, має децю афористичний характер. Однак через певну нечіткість жанрових ознак станси вийшли з ужитку наприкінці ХІХ ст. і зараз трапляються дуже рідко. Прикладом їх використання може бути цикл І.Франка "Буркутські станси".

Ще один різновид ліричної поезії, який будується на основі катре-нів, - це *альба*, що походить з Провансу. Це твір, у якому розповідається про обставини розставання закоханих на світанку, в ньому обов'язково мусять бути такі персонажі, як дама, лицар, ревнивий чоловік, друг лицаря.

Катрени, з яких складалася альба, мали специфічну будову: в кожній строфі римувалися між собою перші вірші, а четвертий залишався без рими і повторювався, саме як четвертий, у кожній строфі.

Багатовіршові (складні) строфи

Розвиток багатовіршових строф починається, як вважають дослідники, з поезії трубадурів. Такі строфи будуються, за винятком 5-, 6- і 7-віршових строф, з дотриманням відомих допоміжних прийомів, якими підкреслюється своєрідний інтонаційний лад віршового мовлення. Наприклад, октава може бути розділена на шестивірш і двовірш, а "онегінська строфа" - на три катрени і двовірш і т.д.

П'ятивіршові строфи

Поєднання п'яти віршів утворюють *п'ятивірш*, як правило, з двома римами, з яких одна охоплює три, а друга - два рядки, у поєднанні яких можливі варіанти:

Коли зелена хвиля самоти	a
огорне нас - і світ почнеться знову,	b
у спалах ночі знову вийдеш ти,	a
і вийду я з зеленої води	a
в нового світу весняну обнову.	b

/І.Калинець/.

Ах, скільки струн в душі дзвенить.	a
Ах, скільки срібних мрій літає.	b
В які слова людські їх влить?	a

Ні, слів людських для їх немає...	b
Вони так прагнуть в слові жити...	a

/О.Олесь/.

В далекі моря пішли кораблі	a
з людьми, що набридли своїй землі.	a
А людям набридли своя земля,	b
набридли людям ласка короля,	b
і вони прийшли до портів іздала.	b

/О.Влизько/.

У іспанській національній поезії відома п'ятивіршова строфа, що має назву *ліри*.

Шестивіршові строфи

Строфа з шести віршів називається *секстетом* (нім. *sextett*, від лат. *sextus* - шостий), розмір і римування у ньому може бути довільним:

Чи зумієш ти кохати,	a
Щоб за все, про все забути,	b
Щоб усі зірвати путі,	b
Щоб усі зламати грати?	a
Чи зумієш ти літати,	a
Щоб зі мною в парі бути?	b

/М.Вороний/.

Сумно мені, сумно,	a
Сумно мені дуже...	b
Вітер свище шумно	a
Та й об шибки дзвонить...	c
Маню, любий друже,	b
Біль головку клонить.	c

/В.Пачовський/.

В англійській поезії поширилась шестивіршова строфа, у якій парні вірші римуються через один, а непарні лишаються неримованими:

Він не одяг червоний плац -	
Вино ж червоне й кров;	

Семивіршова іспанська національна строфа називається *сегидильєю*.

Восьмивіршові строфи

Строфа з восьми віршових рядків, пов'язаних однією двома, трьома чи чотирма римами, називається *восьмивіршем*, або *октетом* (від лат. *octo* - вісім). Схема римування може бути найрізноманітнішою:

Як осінні вітри дунуть,	a
І на небо хмари сунуть,	a
Попід хмари сумно лине	b
Ключ відлетних журавлів.	c
Хто з них верне, хто загине...b	
Чути їх прощальний спів, -	c
Попід хмари сумно лине	b
Ключ відлетних журавлів.	c
/В.Пачовський/.	

Я з давніх літ будую храм	a
Над дзеркалом німого плеса.	b
Не долетить до мрійних брам	a
Кривавих драм всесвітня меса,	b
По срібних фресках білих рам	a
Не гуркотять чужі колеса.	b
Стоїть самотньо пишний храм	a
На берегах святого плеса.	b
/В.Кобилянський/.	

Іноді восьмивірш є просто подвоєним чотиривіршем із римуванням
a b a b / d c d c:

Рідна мова, рідна мова!
Мов завмер без тебе я!
Тільки вчую: рідне слово
Обізвалось, мов сім'я;
Обізвався батько рідний,
Що умер за козаків;
Мов народ, учулось, бідний
Застогнав із-під ляхів.
/А.Метлинський/.

Строфа у наведеному віршованому тексті "тримується" єдністю теми.

Різновидами октету є октава, сициліана і тверда строфина форма - триолет.

Октава - восьмирядкова строфа, що виникла в Італії в епоху Відродження, пов'язувалась з легкою оповіддю, пізніше використовувалась і для передачі серйозного змісту. Вперше її застосував Дж.Бокаччо, творець так званої *звичайної (oktawa rima)*, або *італійської октави* - у поемі "Фезолінські німфи", запозичивши цей розмір із тодішньої італійської віршової драми. У творчості Т.Тассо (поема "Визволені Єрусалим") та А.Аріосто (поема "Шалений Роланд") октава набула свого подальшого розвитку. Октавою скористався і Дж.Г.Байрон у поемах "Дон Жуан" та "Бенно". Гете назвав октаву "королевою строфи". В російській поезії її вперше використав В.Жуковський, в українській літературі перші силабо-тонічні октави з'явилися у творчості П.Куліша. Зразки октави знаходимо у творчих доробках І.Франка, А.Малишка, М.Бажана та ін.

Октава має струнку композицію з восьми рядків з твердою схемою рим: шість рядків об'єднані двома перехрещеними римами, а два останні - парною римою (a b a b a b c c). У перших шести рядках чергуються жіноча і чоловічі рими. Останні два рядки, що утворюють своєрідну коду, містять крилатий вислів, важливе узагальнення. У октавах найбільшого використовується 5- або 6-стопний ямб (у Італії це 11-складник лише з жіночими римами):

Знов стелеться переді мною шлях
Через терни, байраки, дике поле...
Куди ж по всіх зневір'ях та жалях
Знов поженеш мене, лихая доле?
Чи вже у мандрах по чужих краях
Ще мало мук зазнало серце кволе?
Дарма, дарма... Як Марко той проклятий
Я мушу все блукати і блукати.
/М.Вороний/.

Якщо восьмивіршова строфа з характерним для октави порядком рим пишеться 4-стопним ямбом (замість 11-

складника - 8-складник у силабіці), вона має назву *октави-дві*.

Крім звичайної октави, про структуру якої йшлося вище, у староевропейській літературі розрізняють ще два види цієї строфи: *італійську* та *стару іспанську*. Вони вирізняються схемою римування: у італійській - a b b c a d d c, причому рима c, що об'єднує 4-й і 8-й рядки, обов'язково мусить бути асонансна; у старій іспанській - це a b b a a c c b.

Октавами пишуть звичайно цикли ліричних віршів, дотримуючись правила: перша октава повинна починатися жіночою римою, а друга - чоловічою і т.д. Ці дві рими в перших рядках октав чергуються. Зразком творів, написаних октавами, є поема М.Рильського "Чумаки" і поема Ю.Клена "Прокляті роки", у яких витримані всі вимоги щодо цього виду строфи.

Окремим різновидом октету є сициліана (від *italiana* - сицилійська) - строфа з восьми віршів і двох перехресних рим: a b a b a b a b. Ямб у ній не є обов'язковим:

Я і мій спомин - ми додому линею...
Поляна стелиться: злотисний час
Піску помежи насупом гостинним
Дібровних зеленокупчастих мас...
За попелястим я тужу полином,
Що запахом поняв простір і час.
За свідком юні, - нав'янучим тмином -
Ти, може, смерте, поєднаеш нас.
/М.Орест/.

Іноді в поезії використовується так звана *коротка сициліана* - строфа, схожа на октаву, але без останнього двох віршів, тобто така, що складається з шести віршів.

Дев'ятивіршові строфи

Як наслідок модифікації звичайної октави виникли дев'ятивіршові строфи нона і спенсерова строфа, яку називають ще спенсеровою октавою.

Ноною (від лат. *nona* - дев'ята) називається дев'яти-

віршова строфа, яка пишеться переважно хореїчним розміром із своєрідною схемою римування: a a b c d b c d b. Особливе значення має потрійна рима, яка об'єднує 3-й, 6-й і 9-й вірші. Іноді будова нони дещо спрощується і тоді вона набуває ознак октави, але з додатковим віршем: після шостого вірша "вставляється" ще один з тою ж римою, а далі йде заключний двовірш: a b a b a b b / c c.

Нона начебто напружує початкову секстину, подаючи ту ж риму у 7-му рядку, підкреслюючи "закінченість", яка тут же заперечується фінальним двовіршем. В поетичній практиці нона зустрічається досить рідко.

Різновидом нони є *спенсерова строфа*, яка отримала назву від імені творця - англійського поета Е.Спенсера (XVI ст), що використав її у поемі "Королева фей". Схема римування у спенсеровій строфі така: a b a b / b c b c / c, перша рима охоплює два вірші, друга - чотири вірші, а третя - три вірші, при цьому чергуються чоловічі й жіночі рими; всі непарні рядки починаються з жіночої рими, а парні - з чоловічої. Основою строфи є 5-стопний ямб, яким написані вісім рядків, а у останньому - дев'ятому - з'являється 6-стопний ямб.

Спенсерова строфа була використана Дж.Байроном у поемі "Паломництво Чайльд Гарольда". Зустрічається вона і у творчому доробку Ю.Словацького. М.Лермонтов за зразком спенсерової строфи створив для вірша "Пам'яті Одоєвського" 11-віршову строфу з видовженим останнім віршем. Серед українських поетів лише П.Куліш скористався спенсеровою строфою:

Цілюються з тобою всі, леліє,
Хто світ побачив у твоїй ограді,
Метелики легкі, жуки важкі,
Піддаючися красоти принаді.
Я ж, мов чужий в принаднім вертограді,
Віддалеки дивлюсь на цілування
І мовчки віддаюсь моїй досаді:
Яке безрозумне надуживання
Святих любови прав і житні занедбаня.

Десятивіршові строфи

Десятивіршова строфа називається *децимою* (від лат. *decima* - десята); вона відома у декількох різновидах.

Іспанська децима, або *еспінеля* (за ім'ям іспанського поета XVI ст. Еспінеля), характерна тим, що писалася хореем і мала особливе римування: a b b a a c c d d c. За класичними зразками у 1-му її чотиривірші викладалася своєрідна "зав'язка", яка розв'язувалася в останньому чотиривірші. Після 4-го і 6-го рядків передбачалася зупинка у розвитку теми.

Одична (від "ода") *децима* (винахідником вважається Малерб) писалася 4-стопним ямбом (допускався 4-стопний хорей). Схема її римування така: a b a b c c d e e d. Виникла в XVI-XVII ст. у Франції та Німеччині, особливо популярною була у російській поезії XVIII ст., де використовувалася для написання од. Звідси й походить її назва. Однак з часом, наприкінці XVIII ст., одична децима втрачає свій поважний зміст і використовується лише у травестії (М.Осипов, "Енеїда") та пародійних (О.Пушкін, "Ода Хвостову") творах. Саме з "Енеїди" М.Осипова вона запозичується І.Котляревським, який використовує її для власного травестування Вергілієвої "Енеїди". Після Котляревського одична децима використовується як строфа бурлескно-травестійної поезії (творчість Білецького-Носенка, Я.Кухаренка).

Сициліана подовжена є десятивіршем з римуванням a b a b a b a b. Дуже монотонна і створює враження безконечності.

"Зламана" децима - це десятивірш з римуванням a b a b / c d c d c.

В українській літературі децима виступає як строфа з довільним римуванням:

Минає рік... Нудний, окритий млою,	a
Без радощів, без ясных навіть днів...	b
Мов каганець, засвічений без лою	a
Він не горів, а тільки-но чадів	b
І чадом тим давив нам серце кволе,	c
Знеслював сподіванкам крило.	d

Не зчулися, як рідне наше поле	c
Мороз скував і снігом занесло...	d
Але дарма... Піднімем чарку вгору,	e
Щоб пережить що безпросвітну пору.	e
/М.Старицький/.	

Чотирнадцятивіршові строфи

Чотирнадцятивіршову композицію, якою написано роман О.Пушкіна "Євгеній Онегін", названо *онегінською строфою*. Вона являє собою 4-стопний ямб і має таку схему римування: AbAb CCdd Effe gg (великими літерами позначено жіночі рими, малими - чоловічі). Як бачимо, онегінську строфу умовно можна поділити на три катрени: 1-й - з перехресним, 2-й - з парним і 3-й - з оповитим римуванням та двовірш з парним римуванням.

Така композиція пов'язана з послідовністю розвитку думки у строфі: 1-й катрен - тема, 2-й - її розвиток, 3-й - кульмінація; двовірш - своєрідна кода - містить афористичний висновок. Онегінська строфа дозволяє вести розповідь про події, давати авторські коментарі до них, висловлювати поетові роздуми й почуття, характеризувати персонажів, змальовувати пейзажі, інтер'єр та ін., що ми і спостерігаємо у романі О.Пушкіна. Вважають, що поштовхом до появи цієї строфічної композиції стала ода Державіна "На новий 1797 р.", що складалася з 14-ти віршів. Перші спроби онегінської строфи з'являються у начерках поеми "Таврида" (1822), пізніші - у незакінченій поемі "Єзерський" та у вірші "Мій родовід".

В українській поезії онегінською строфою скористалися О.Гаврилюк у поемі "Львів" та М.Рильський у перекладах.

Канонічні строфи

Крім уже розглянутих строф, поетична практика різних часів і народів виробила деякі стійкі комбінації віршів, передбачивши їх число, розмір, особливий порядок повторення клаузул. Як правило, вони набули характеру завершення поетичних творів, ставши інтернаціональними. Вважається, що більшість з них є продуктом перехідної доби від Середньовіччя до Ренесансу, найбільше розквітнувши в ос-

танньому. Такі строфи увійшли до літературознавства під назвою *канонічних строф*, або *твердих форм*. Використання будь-якої канонічної строфи вимагає від поета незвичайної майстерності, виступає показником його таланту. В. Брюсов у своїх "Опытах..." писав: "Побудова їх (канонічних строф.- авт.) є такою вдалою, з величезної кількості можливих комбінацій вибрані, безумовно, найдовершеніші, що до цих строф поети завжди будуть повертатися знову і знову. Доки існуватиме поезія, не перестануть, звичайно, користуватися і дистихом з гекзаметра та пентаметра, і терцінами Данте, і октавами Тассо, і сапфічною строфою, і строфою "Ворона" Едгара По"²⁹.

За генетичною ознакою І. Качуровський виділяє три групи канонічних строф:

- строфи античного походження;
- строфи романські (найбільша група);
- строфи східного походження³⁰.

Серед канонічних строф *античного походження* характеризуємо лише такі, які або застосовуються і в силабічній та силабо-тонічній системах віршування, або ж, хоч і вийшли з ужитку, цікаві з погляду властивої їм структури.

Саме такою є *еподична тріодь* - тричленна форма, що застосовувалася в античній трагедії. Хор у ній рухався, а не стояв на місці. Кожному повороту хору відповідала окрема строфічна форма: рух в один бік - строфа, в другий - антистрофа, на місці - епод. Строфа мала дуже складну метричну будову, якій точно відповідала будова антистрофи. Епод обов'язково будувався відмінно від строфи і антистрофи. Саме поєднання трьох елементів хорової партії і становило еподичну тріодь.

Поряд з елегійним дистихом, мова про який йшла стосовно двовіршових строф, досить поширеною в силабічній поезії була *мала сапфічна* або просто *сапфічна строфа*, наз-

²⁹ Брюсов В. Опыты.- 1918.- С.36.

³⁰ Качуровський І. Строфика.- Мюнхен, 1967.- С.113.

вана ім'ям грецької поетеси Сапфо (VII ст. до н.е.), яка запровадила таку строфічну одиницю. Ця строфа об'єднує три рядки, написані сапфічним, і один - адонійським віршем:

```

-  u  - - | -  u  u | -  u  -  u
-  u  - - | -  u  u | -  u  -  u
-  u  - - | -  u  u | -  u  -  u
-  u  u | -  u

```

У силабічному віршуванні сапфічною строфою називають поєднання двоскладника (1-й-3-й рядки) і п'ятискладника (4-й рядок). Вона широко застосовувалася у шкільній поезії. Використовував цю строфу І. Франко у перекладах творів Сапфо.

Відома також *алкеєва строфа*, техніку якої вперше опрацював Алкей - земляк і сучасник Сапфо. Складається алкеєва строфа з 4-х віршів, які утворені поєднанням різноманітних стоп - дактилів і хорейів:

```

u - u - u // - u u - u u
u - u - u // - u u - u u
u - u - u - u - u
- u u - u u - u - u

```

Силабічний варіант алкеєвої строфи: 1-й і 2-й вірші - 11-складники, 3-й - 9-складник і 4-й - 10-складник.

Не розумію звади поміж вітрів.
Шаліють хвилі, линуть сюди й туди...
А ми в розбурхану негоду
В чорнім судні серед хвиль кружляєм.
/Алкей/.

В українській оригінальній поезії знаходимо алкеєву строфу у деяких поезіях М. Ореста, В. Самійленка, І. Франка.

Душа безсмертна. Жить віковічно їй.
Жорстока думка, дика фантазія
Лойоли гідна й Торквемади.
Серце холоне й тьмися розум.
/І. Франко/.

Імітація античних строф у силабічній і силабо-тонічній поезії для непідготовленого читача здається аритмічною, за винятком елегійного дистиха. Тому широко їх не застосовують, здебільшого послуговуються ними поети високої культури.

Оригінальна строфічна форма, пов'язана із поемою Данте "Божественна комедія", отримала назву *терцини* (від іт. *terzia rima* - третя рима). Її винахідником вважають італійця Брунетто Латіні (1220-1294(?)), учнем якого і був Данте. Терцина складається з трьох рядків і характеризується обов'язковою схемою римування - a b a b c b c d c ...: кожна рима є потрійною, крім першої й останньої строф, де вона подвійна. Тим-то терцину іноді ще називають "*ланцюговою*" строфою.

Сніжок паде. Летять листочки білі,	a
Як у саду пахучий вишні цвіт,	b
Коли вітрець порушить злегка гілля.	a
Сніжок паде... Оттак з забутих літ	b
Летять на мене незабутні мрії	c
Такі невинні, як лілеї цвіт.	b
Сніжок паде... Немов крізь мряку мріє	c
Якийсь далекий, добрий, красний світ,	d
Де все цвіте, сміється і ясніє -	c
То спомини з моїх дитячих літ.	d
/Б.Лепкий/.	

Твір, написаний терцинами, як бачимо, щоб стати завершеним, повинен був закінчуватися одним окремим віршем, який римується з другим віршем останньої строфи. Через це зараховувати терцини до тривіршових строф можна тільки умовно: окрема терцина не має тієї завершеності, яка є обов'язковою ознакою всякої строфи.

Кожна поезія, написана терцинами, становить одну велику строфу, яку побудовано за формулою: $3n + 1$, де 3 - кількість віршів у терцині, n - кількість терцин, а 1 - заключний вірш.

Терцина дуже поширилась в Італії - у творчості Аріосто, Кадуччі, Альфієрі. До речі, італійська терцина писалась

лише 11-складником.

Серед слов'янських поетів терциною послуговувались О.Пушкін, А.Міцкевич, Ю.Словацький. Першими українськими терцинами стали силабічні терцини П.Куліша. Терцина була улюбленою строфою І.Франка (пролог до "Мойсея", "Притча про піст", "Спомини" та окремі ліричні твори). Слід також згадати такого майстра терцини, як Ю.Клен, одна з частин його великомасштабної поеми "Попіл імперій" написана саме цією строфою; вона також властива окремим віршам збірки "Каравели".

Ще однією віршовою формою, яка складається із тривіршів (їх кількість - 3-4), є *риторнель* (*риторнелла*), - популярна у італійській та французькій поезії. Походить вона з італійського фольклору - під назвою *сторілья*, або *фйоре* (квітка), оскільки 1-й короткий вірш був звернений до якоїсь квітки. Особливістю риторнелі є специфічне римування: 1-й вірш кожного тривірша (як правило, з одного слова, рідше - з групи слів) римується з довгим 3-м віршем, 2-й вірш залишається незаримованим.

Кровью	a
Хлынет закат, глянет солнце, как алое сердце:	b
Жить мне в пустыне отныне умершей любовью.	a
/В.Брюсов/.	

Як бачимо, строфи риторнелі побудовані на основі своєрідного кільця: слово першого вірша не тільки співзвучне з останнім словом третього вірша і римується з ним, але і протилежне за змістом.

В українській літературі риторнель простежується лише у творчості Л.Мосендза, хоча всіх вимог ним не дотримано: 1-й і 2-й вірші однакові, а 3-й - короткий:

Цілую, кохана, тебе, золотую,	a
А іншої постать стоїть перед мною:	b
Я в тобі кохаю другу...	a

Різновидом шестивірша є *віреле* (фр. *virelai*, від *virei* - кружляти, повертатися) - шестивіршова строфа, у якій вко-

роченими й заримованими є третій і шостий вірші, решта римуються попарно і творять головну риму. Якщо на основі віреле пишеться завершений твір, то побічна рима другої строфи стає головною римою третьої, а побічна рима третьої строфи - головною римою четвертої і т.д.

В українській літературі віреле широко використовували поети-модерністи, хоча і в спрощеній формі. М.Вороний називав цю строфу віршем "хімерним, кучерявим". У його доробку віреле використане у творах "Соловейко", "В моїй душі не згас..." та "Таємниче кохання", у яких структурні особливості строфи виражені найкраще:

Сеньйора Анджеліні	a
І рицар Піколіні	a
Кохалися собі.	b
Про їх святе кохання	c
Живуть оповідання	c
Ще й досі у юрбі.	b

/М.Вороний/.

Трапляється віреле і в творчості П.Карманського.

Відома також і своєрідна поетична діалогія, яка походить з середньовічного французького фольклору: *ле і віреле*. *Ле* - це дев'ятивіршова жартівлива любовна пісенька з трьох різних за розміром терцетів, пов'язаних наскрізною римою. *Віреле* - це відповідь на *ле*, з тими ж римами, але з іншим порядком розмірів.

Як приклад, Г.Шенгелі подає власну діалогію, в написанні якої він дотримувався не лише формальних, але й змістових особливостей *ле і віреле*:

Ле:	
Вечер полон ласки;	a
Льет густые краски	a
Закат.	b
Пробегают маски,	a
Из-под масок глазки	a
Глядят.	b
Ах, когда же пляски	a

Всех нас точно в сказке	a
Помчат?	b

Віреле:

Полон каждый взгляд	b
Опаски:	a
Выбор - наугад.	b
Хоть сквозь шелк скользят	b
Подвязки,	a
Вряд ли сыщешь клад.	b
Все ж идем: манят	b
арасски	a
Скрытсья в темный сад.	b

Сонет (від прованс. *sonet* - пісенька) є старовинною канонічною формою вірша, яка виникла в XIII ст. в Сицилії. Припускають, що він міг утворитися з двох *страмбото* (сицилійська народно-пісенна форма, що складається з 4-х пар a b a b a b a b або 3-х - a b a b a b). У всякому випадку первісно сонет не мав усталеної форми. Першими надали йому відповідного оформлення Франческо да Барберіно, Антоній де Темпо та Гуйттон Арещо. Данте Аліг'єрі одним з перших написав книгу сонетів "Нове життя".

Найбільшого розвитку сонет досяг у творчості Франческо Петрарки (1304-1374), який остаточно встановив число віршів і порядок рим у творі. Форми сонета у італійській літературі поступово набувала вся інтимна та філософська лірика. З часом італійці почали називати сонет "чотирнадцятивіршовим Прокрустовим ложем почуття й думки".

З XV ст. сонет проникає до Франції, з ним пов'язана творчість Ронсара (1527-1585). Відомо 709 його сонетів, а з XVI ст. - сонет уже використовується в Англії, де Шекспір і Вордсворт прославляють себе як геніальні творці сонета.

Сонет як форма ліричного вірша існує вже протягом семи століть. Він відомий у всіх розвинених світових літературах. Пояснень цьому фактові може бути багато, але, на нашу думку, слід зважати на те, що саме в сонеті, завдяки його формальній стійкості і струнності, людина може - і не-

рідко найлегше - реалізувати своє прагнення до досконалості, естетичної викінченості. Взагалі саму форму сонета слід розглядати як філософську, бо в композиції сонета вбачається гегелівська тріада: теза, антитеза і синтез.

Сонет - це чотирнадцятивірш, написаний 5- чи 6-стопним ямбом. Цей розмір для сонета використовують у східнослов'янських, англійській, німецькій, голландській та скандинавських літературах. У італійській та іспанській поезії його заміняє 11-складник, у французькій - 12- (іноді 10-) складник, у польській - 13-складник. Однак, за довготою всі ці розміри наближені до 5-6-стопного ямба. Інші розміри використовуються рідко, здебільшого, в жартівливих сонетах.

За час свого активного застосування у поезії сонет виявив себе у двох різновидах - у *класичному*, або італійсько-французькому сонеті і в *шекспірівському*, або англійському.

Перший з них розвинувся в літературах Італії, Іспанії, Португалії, Франції та Польщі. Варто зазначити, що в іспанській літературі сонетом користувалися не тільки як ліричною формою, але взагалі як строфічною формою з найнесподіванішим застосуванням. Так, сонетна форма трапляється у класичній іспанській драмі, зокрема, у монологах.

У *класичному* сонеті, який поділяється на два катрени і два терцети, використовується п'ять рим, що розташовані в такому порядку:

a b b a / a b b a / c c d / e d e.

Класичний сонет має також певні нормативи і щодо змісту та його компоновання: катрени є своєрідним заспівом, у якому формулюється тема (1-й катрен), поглиблюється і наступає злам у її розвитку (2-й катрен); а терцети - виспівом (розв'язкою): у 1-му терцеті дається тема, протилежна тій, яка фігурувала спочатку, а 2-й терцет розв'язує протиріччя між тезою і антитезою, утворюючи так званий "*сонетний замок*". Жодне слово, за винятком службового, в класичному сонеті не може повторюватися. Щоправда, історія сонета знає випадки, коли це правило порушується. Сонет А.Міцкевича "День добрий" побудований на повторі

одного слова, у Ю.Клена сонет "Сковорода" починається повтором: "Піти, піти, без цілі і мети...".

Шекспірівський, або англійський, сонет дещо простіший за формальними вимогами. У ньому три катрени, які не пов'язані між собою фонетичним уподібненням рим, а двовірш має парне римування.

Іноді, крім названих вище двох різновидів сонета, виділяють третій: *німецько-російський*. Його особливості виявляються в тому, що за внутрішньою композицією і системою римування такий сонет повністю повторює нормативи італійсько-французького, але замість силабічного вірша, характерного для класичного сонета, у німецько-російському використовується силабо-тонічний 5- або 6-стопний ямб. Такий сонет характерний і для української поезії.

Лебеді.

На тихім озері, де мріють верболози,
Давно приборкані, і влітку, й восени
То плюскоталися, то плавали вони,
І шиї гнулися у них, як буйні лози.

Коли ж дзвінкі, як скло, надходили морози
І плесо шерхнуло, пірнувши в білі сніги,
Плавці ламали враз ті крижані лани,
І не страшні для них були зими погрози.
О гроно п'ятірне нездоланих співців,
Крізь бурю й сніг гримить твій переможний спів,
Що розбиває лід одчаю і зневіри.

Держайте лебеді: з неволі, з небуття
Веде вас у світи ясне сузір'я Ліри,
Де пінить океан кипучого життя.

/М.Драй-Хмара/.

Перший український оригінальний силабічний сонет знайшов своє втілення в поезії А.Метлинського "Бандура". А ще до цього, в 1830 році Шпигоцький у формі сонета переробив один з віршів Сапфю. До сонета зверталися поети-романтики Л.Боровиковський, М.Шашкевич. Окремі дикари сонетів залишив нам І.Франко.

Вершиною розвитку українського сонета можна вважати творчість поетів-неокласиків М.Зерова, М.Рильсько-

го, П.Филиповича, Ю.Клена, М.Драй-Хмари,³¹

Відомі також так звані "вільні" сонети, які відрізняються від класичних сонетів окремими ритміко-композиційними елементами, передусім, зміною загальної конфігурації рим та зміною кількості стоп, рядків. Наприклад, до сонета іноді додають 15-й вірш, який здебільшого римується з 13-м, становлячи лаконічну формулу, другий "замок". Фактично, він є самостійною надбудовою над сонетом, який завершений сам собою. Так будуються сонети із "колою" або "хвостаті" сонети. Зразком такого сонета є твір П.Филиповича "Гете".

Французькі символісти (Ш.Бодлер, П.Верлен) використовували *перевернуті сонети*: спочатку два терцети, потім - два катрени.

Експериментальними різновидами сонета, крім уже названих, є *сонетоїди*, "кульгаві", "безголові", "кострубаті", *подвійні* сонети. Усі такі сонетні форми представлені в антології "Український сонет" (К., 1976).

Цікавою спробою сонетного експерименту є *брахісонет* - твір, у якому кожен вірш складається з односкладового слова. Зразок брахісонета знаходимо в поезії французького майстра Жюля де Россеньє:

Fort
Belle
Elle
Dert:
Solt
Frile!
Quelle
Mort...
Post
Close
La
Brise
L'a

³¹ Про форми сонетів див.: Качуровський І. Строріка.- Мюнхен, 1967.- С.171-183.

Prise³².

Вінок сонетів - це складна строфічна форма віршового твору, яка складається з 15-ти сонетів. Типову для нього техніку опрацьовано в Італії наприкінці XVII ст., хоча сама назва вінка сонетів була вже відома з XIII ст. Ця форма поезії, як і глоса, належить до *магістральних*: 1-й чи останній, тобто, 15-й сонет, є *магістрадом*, вірші якого послідовно починають і завершують строфи твору.

Вінок сонетів включає 210 віршів, з яких 14 використовуються трикратно. Композиційна схема "вінка сонетів":

Вірші 15-го сонета магістрала	Вінок сонетів
(1)	1-й сонет: 1 - (1) 14 - (2)
(2)	2-й сонет: 1 - (2) 14 - (3)
(3)	3-й сонет: 1 - (3) 14 - (4)
(4)	4-й сонет: 1 - (4) 14 - (5)
(5)	5-й сонет: 1 - (5) 14 - (6)
(6)	6-й сонет: 1 - (6) 14 - (7)
(7)	7-й сонет: 1 - (7) 14 - (8)
(8)	8-й сонет: 1 - (8) 14 - (9)
(9)	9-й сонет: 1 - (9) 14 - (10)
(10)	10-й сонет: 1 - (10) 14 - (11)

³² Прекрасна, вона спить... Доля її крихка. Яка смерть. Ось троянда, вона відцвіла. Вітрець її розвіяв. // Див.: Сельвинский И. Студия стиха.- М., 1962.- С.128.

(11)	11-й сонет: 1 - (11) 14 - (12)
(12)	12-й сонет: 1 - (12) 14 - (13)
(13)	13-й сонет: 1 - (13) 14 - (14)
(14)	14-й сонет: 1 - (14) 14 - (1)
	15-й сонет (магістрал).

В українській поезії зразки вінка сонетів знаходимо у творчому доробку М.Терещенка, Б.Нечерди, М.Вінграновського та ін.

Іноді вінок сонетів набуває епічного характеру. В ньому з'являється сюжетний характер, ліричні відступи, описи природи. Окремі сонети в такому випадку зводяться до значення строфи. Такий вінок називають *короною сонетів*, він допускає вольності, які, однак, не виходять за межі архітектурного каркасу вінка. Як наслідок цього, в короні сонетів з'являються сонети з парними рядками в катренах, перевернуті сонети (з терцинами між катренами), використовуються асонансні рими. Зразком такої віршової форми є поема російського поета І.Сельвінського "Рись", яка складається з 2-частин, кожна з яких становить корону сонетів.

Рефренні форми

Серед канонічних сторофічних форм виділяються *рефренні форми*. Їх характерна особливість - використання *рефрена* (від фр. *repetit* - повтор), тобто повторюваності тих чи інших віршів або віршових частин. До них належать *вілanelь*, *тріолет*, *рондо*, *рондель*, *велика секстина*, *французька балада*, *глоса*, *газель*, *малайський пантум*. Суть цих строфічних утворень в тому, що повторюваний вірш утримує певну поетичну формулу, яка знов і знов, у різних зв'язках, осмислюється читачем.

Вілanelь. На основі терцетів творилася закінчена віршова форма, що має назву *вілanelь*, або *вілanelлі*. За її зразок може правити популярна в Італії "*селянська*" пісень-

ка (від іт. *villan* - кріпак), яка була засвоєна старовинною французькою поезією і яка відродилася в кінці XIX ст. Вілanelь могла складатися з необмеженої кількості тривіршів, середні вірші яких римуються між собою впродовж усього твору. Перший і третій вірші першого тривірша, римуючись між собою, по черзі закінчують кожен новий терцет; останній тривірш третім віршем має перший вірш першого тривірша, а вся вілanelь закінчується третім віршем першого тривірша.

Умовно й схематично таке римування можна зобразити так (великими літерами позначені рими у віршах, що повторюються):

A B A₁ | c B A | d B A₁ | e B A | A₁.

Іноді вілanelь може писатися без рим, як наприклад, у вірші П.Тичини "Там на горі за Дніпром..."

Тріолет. Ця віршова форма (фр. *triolet*, від іт. *trio* - трое) є восьмивіршем, у якому перші два вірші повністю повторюються в кінці строфи, а перший - ще й у четвертому вірші, тобто використовується тричі (1-й, 4-й, 7-й вірші), другий - двічі (2-й, 8-й вірші):

Життя - яка то гарна річ.
Життя - прекрасна таємниця,
Втіх, чистих радощів криниця...
Життя - яка то гарна річ:
Злотистий день, кохана ніч,
Коханий сон й кохана сниться...
Життя - яка то гарна річ.
Життя - прекрасна таємниця.

/А.Казка/.

Моє кохання до сконання,
Мою любов не зломить час.
Кажу сумніву без вагання:
"Моє кохання до сконання,
І хай довіку ці страждання,
Нехай надії світ догас, -
Моє кохання до сконання,
Мою любов не зломить час".

/М.Доленго/.

Іноді в тріолеті повторюється не незмінний вірш, а його варіант, але обов'язково з тою ж самою римою.

М.Вороний створив кілька гумористичних віршів у формі тріолетів ("Мушка", "Поет і амур"), їх знаходимо в творчості М.Драй-Хмари, А.Казки, який є автором як окремих тріолетів, так і цілого циклу - "Тріолети про тугу".

Однак тріолет в історії поезії використовувався не ли-

ше як закінчена віршова форма, але і як строфа. Прикладом такого його застосування може слугувати поема А.Доде "Les prunes".

Рондо. Рондо (від фр. *rondeau*, від *ronde* - коло). Цим терміном позначаються декілька твердих строфічних форм, що склалися у французькій поезії в XIV ст. Може функціонувати у різних варіаціях: від 8-ми до 15-ти віршів. Будується за принципом повторення певних віршів чи слів, причому той вірш, яким починається рондо, повинен і закінчувати його. Виникає замкнене словесне коло. Саме в ньому - основна ідея, лейтмотив рондо. Всі вірші, незалежно від їх кількості, об'єднуються двома римами: чоловічою і жіночою.

Найвідомішою формою рондо є 13-віршова поезія, у якій початкові слова 1-го вірша двічі повторюються у скороченому вигляді після 8-го і 13-го віршів, не римуючись і не входячи до їх складу. Таке рондо називається *класичним*. Іноді 13-віршове рондо членується на три строфи (5 + 3 + 5) з такою схемою римування: a a b b a / a a b / a a b b a. Це *просте* рондо: початкове слово або словосполучення в ньому повторюється після 2-ї строфи у вигляді короткого четвертого вірша і після 3-ї строфи у формі короткого шостого вірша:

Ой снігу, снігу випало якого...
Ой цвіту по деревах скрізь буйного...
Стрій яблунь, груш сія принадно
В цвіту увесь: ген гаю непроглядна
Синіє гліб, мов привід сна ясного.
І хочеться в цей мент лише одного:
Снить в тиші гайовій віки безвладно,
Пить срібне марево, шептять безвладно:
- Ой снігу - снігу...

В душі від кольору снігів білого
Все, що було бурхливого чи злого, -
Все тихо вснуло... Ум лиш безпорадно
Снує крізь сон рій тихих дум нескладно,
Але і сам він вже не зна, для чого...
"Ой снігу - снігу..."
/А.Казка/.

Однак, у наведеному рондо у тривіршовій групі дещо змінилось римування: римуються не 1-й і 2-й вірші, а 2-й і 3-й, тим часом як 1-й залишається незаримованим.

Подекуди трапляється й 9-віршове ("Я плачу" В.Брюсова), 11-віршове ("Тиша" М.Рильського), 15-віршове ("Sol" Лесі Українки) рондо.

Окремий різновид рондо утворюється на основі катренів і потребує поетичної майстерності, його називають *досконалим*, або *подвійним* рондо. Вся складність такої форми виявляється в тому, що всі чотири вірші першого катрена послідовно закінчують чотири наступні катрени, що мають ті ж рими. Далі йде заключний катрен на все ті ж рими; перше слово чи словосполучення першого вірша першого катрена повторюється в іншому смисловому зв'язку після кінцевого катрена.

Якщо за основу береться не катрен, а п'яти- чи шестивірш, кількість віршових груп у досконалому рондо відповідно зростає.

Досконале рондо найбільш характерне для французької поезії, але, наприклад, "Рондо складне" А.Казки теж створено на основі катрена.

Рондель. Це закінчений французький вірш з 13-ти віршів, поділений на два катрени і п'ятивірш (фр. *rondelle*, від *ronde* - коло). Створив і застосував рондель французький трубадур Адам де ля Галь у 2-й половині XIII ст. (помер у 1287 р.). Ця форма набула розквіту в XIV-XV ст. - у творчості придворних співців. Пишеться рондель, як правило, 4-стопним ямбом, використовуються лише дві рими: чоловіча та жіноча, має свою особливу систему римування: A B b a / a b A B / a b b a A (великими літерами позначено рими у віршах, які повторюються). Отже, в ронделі 1-й вірш повторюється тричі (1-й, 7-й, 13-й вірші), а 2-й вірш - двічі (2-й, 8-й вірші). Завдяки таким повторам, що утворюють певне композиційне кільце, рондель ще називають *кільцевим віршем*.

Особливого значення у цій віршовій формі набуває синтаксична пауза, зокрема, після 4-го і 8-го віршів. Паузою

позначаються межі строфи, адже всі три частини пов'язані однаковими римами. Інколи, проте, як і в тріолеті, у повторі використовується не весь вірш, а тільки його варіант-призбереженні рими.

Рондель був популярним у творчості французьких поетів Франсуа Війона, Трістана Корб'є, Клемана Маро, Альфонса Доде. Відомі ронделі П.Тичини та Яра Славутича.

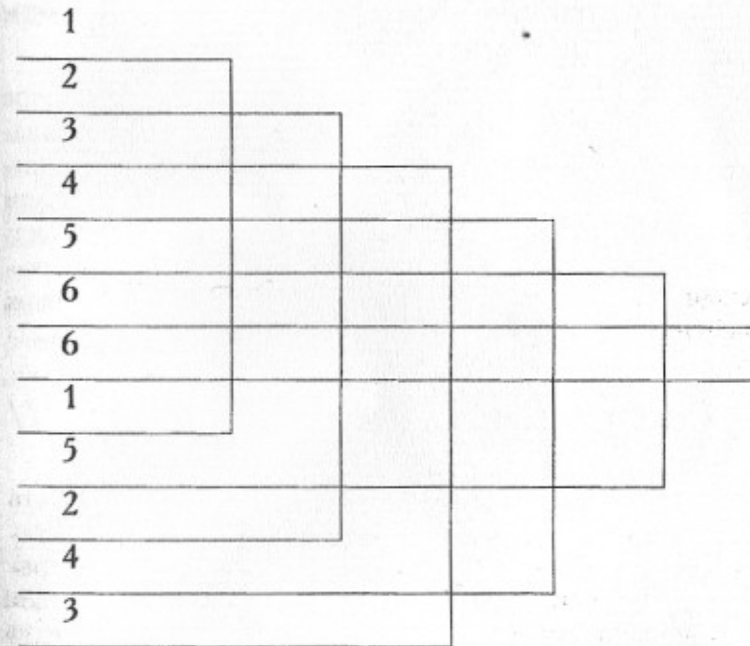
Секстина. У провансальській, пізніше і в європейській ліриці нового часу *секстиною* (на відміну від звичайної або епічної, вона отримала назви *велика, складна* або *лірична* секстина) називають закінчену форму поетичного твору з шести (іноді з 12-ти) строф, кожна з яких має шість віршів.

Походить складна секстина з Провансу, її винахідником вважають Арно Даніеля (XII ст.) - співця при дворі англійського короля Річарда I. Замість рими він увів повторення цілих слів у кінці вірша: шість кінцевих слів 1-ї строфи, і то в строгому порядку - 4-е, 1-е, 5-е, 2-е, 3-е - повторюються в наступній строфі. Отже, кінцеве слово 4-го вірша кожної строфи стає кінцевим словом 1-го вірша наступної строфи і т.д.

Найбільшій популярності велика секстина здобула в творчості італійських поетів - Данте, Петрарки, Тассо. Ця форма вважається найскладнішою з усіх, відомих у поезії строф (за винятком вінка сонетів).

Римовані слова залишаються одні і ті ж у всіх шести строфах, але порядок розміщення рим регламентується певними правилами: у першій строфі рими розташовані довільно, у другій же перша рима є останньою римою першої строфи, друга виступає першою римою першої строфи, третя - п'ятою римою першої строфи, четверта - другою римою, п'ята - четвертою римою і шоста - третьою римою першої строфи. Третя строфа будується за цим же принципом, але на основі 2-ї строфи, четверта - на основі 3-ї строфи, п'ята - на основі 4-ї і шоста - має своєю основою 5-у строфу. Схематично це буде виглядати так:

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



Іноді велика секстина закінчується тривіршем, який розміщений після 4-ї строфи і вміщує у піввірші рими останньої секстини, подані у звичайній послідовності, згори і знизу, як і в попередніх строфах. Відомі також *неримовані великі секстини*.

Глоса. Іспанська, або "зламана", децими могли ставати основою для такої завершеної віршової форми, як *глоса* (з іс. *glossa* - примітка, тлумачення), до неї входять кілька строф, найчастіше чотири, які подають "тлумачення" якогось 4-віршового магістрала - чотиривірша, всі вірші якого, але кожен окремо, розвиваються в цілу строфу. Магістрал може бути як оригінальним, так і запозиченим з чужих тво-

рів автором глоси. Отже, глоса за змістом являє собою пояснення, розгорнуте тлумачення якоїсь думки, віршову варіацію на задану тему.

Останні вірші десятивіршів глоси складаються в магістрал, що друкується на початку, іноді - у вигляді епіграфа. Найчастіше глоса пишеться 4-стопним хореем.

Відомий ще один вид глоси, подібний своєю будовою до подвійного рондо: вірші коментованого фрагменту повторюються по черзі в кінці строф глоси.

Французька балада. Окремим видом ліричного вірша із строго визначеною формою вважають *французьку баладу*, яка складається з низки строф, восьмивіршів, і закінчується катреном. Французька балада має своїм джерелом старофранцузьку поезію; вона характерна для творчості Клемана, Маро, Верлена. Є кілька модифікацій французької балади. Найчастіше це вірш, який складається з трьох восьмивіршів і одного чотиривірша, однак тільки з трьома римами в такому порядку:

a b a b / b c b c // a b a b / b c b c //
a b a b / b c b c // b c b c.

Як бачимо, римування французької балади досить складне з погляду структурного. Зважимо й на те, що останній вірш усіх чотирьох строф повинен бути однаковим, репрезентуючи основну тему чи основний образ твору, що подається в кожній строфі в іншому зв'язку. Заключний катрен називають "*звертанням*" або "*посиланням*". Він повторює рими другої половини попередніх строф і закінчується тим же рефреном. Назва "посилання" пояснюється тим, що саме в цій частині балад містилося звертання до особи, як правило, сюзерена, якому поет присвячував свій твір. З часом зміст "посилання" змінився: він подавав якийсь практичний висновок з приводу якоїсь сентенції і адресувався читачеві. Завдяки цьому французька балада має яскравий моралізаторсько-дидактичний характер.

Відома так звана *подвійна балада*, у якій відсутнє посилання, вона характерна для Франсуа Війона

Простежуються також балади більш складної будови:

кількість основних восьмивіршових строф збільшується до чотирьох або навіть п'яти, римування і рефрени залишаються сталими.

Відома ще одна форма французької балади, в якій основна строфа складається з 10-ти віршів, а посилання - з п'яти. Схема римування при цьому така: a b a b b / c c d c D - для основних строф і c c d c D - для посилання, або, відповідно, a b a b c / c b d b D і c b d b D.

Строфи східного походження

У японській поезії відома особлива форма тривіршової ліричної мініатюри без рим - *хокку* або *хайку* (*гайку*), яка є вступною частиною танка; її автором вважають найбільшого поета Японії Башо (1644-1694). Це одна з найменших світових канонічних строф.

Перший і третій вірші хокку складаються з п'яти складів, а другий - з семи, тобто вся строфа мусить мати рівно 17 складів. У хокку дається коротко сформульована думка:

Кто назвал Любовь?
Имя ей он мог бы дать
И другое: Смерть?
/В.Брюсов/.

Серед давньої китайської поезії переважає катрен, що розвинувся у часи правління династії Тан, звідки й походить його назва: *китайська танка*, або *танський катрен*. Його творцем вважається поет Лі Бо (VIII ст. до н.е.). Танський катрен мав твердо визначений семислівний розмір і строго усталений порядок римування: a a b a.

Пізніше семислівний розмір перестав бути єдиним для танського катрена, почали також використовувати 4-слівний та 5-слівний розміри.

В струящейся воде - осенняя луна.
На южном озере покой и тишина.
И лотос хочет мне сказать о чем-то грустном,
Чтоб грустью и моя душа была полна.
/Лі Бо, переклад А.Гітовича/.

У східних літературах популярною є така віршова форма, як *рубаї* (*перський катрен*) - чотиривірш з оригінальною схемою римування: ааба, де римуються 1-й, 2-й і 4-й вірші, а 3-й залишається без рими. Іноді 1-й, 2-й і 4-й вірші мають редиф.

Рубаї - це не тільки строфа, але й жанр: кожен чотиривірш - окремий закінчений твір, у кожному висловлена окрема, сконденсована, здебільшого афористично-філософська думка.

Ти, господи, мене ліпив із глини - що я подію?
Зіткав для мене всі мої тканини - що я подію?
Добро і зло, що я чиню на світі,
Заздалегідь накреслив ти, єдиний, - що я подію?
/О.Хайям, переклад І.Качуровського/.

Найдавніші рубаї належать таджицькому поетові Рудакі. Прославив цю форму Омар Хайям (XI ст.) книгою "Рубайят". У сучасній українській літературі збірку стилізованих рубаїв створив Д.Павличко.

У японській поезії існує особлива форма короткого вірша з п'яти неримованих віршів - *танка* (походить з раннього японського середньовіччя - VII-VIII ст.), де 1-й і 3-й вірші мають по п'ять складів, а інші - по сім: 5 + 7 + 5 / 7 + 7. Три перші вірші висловлюють якесь почуття, переживання, тобто виражають головну думку, а четвертий і п'ятий містять думку-висновок.

Таким логічним поділом танка схожа на елегійний дистих: у початкових віршах наявні 17 складів (5 + 7 + 5), тобто рівно стільки, скільки в першому вірші елегійного дистиха, а в заключних віршах - 14 складів (7 + 7), тобто стільки ж, як і в 2-му вірші дистиха.

Танка є неримованим видом поезії, хоч, іноді, особливо в перекладах та стилізаціях, використовується одна рима для п'ятискладних віршів, а друга - для семискладних (вперше римовану танку написав В.Брюсов).

Перекладають танку переважно різностопним ямбом з римами або асонансами:

Не можу відшукати цвіту сливи,
Який хотіла милому вказати.
Тут сніг упав, -
Не в силах я пізнати,
Де сливи цвіт, а де білі сніжинки?
/Ямабе Якогіто, переклад І.Шанковського/.

Серед східних канонічних строф, зустрічаються і рефренні, до яких належать *газель* і *малайський пантум*.

Газель виникла у перській поезії, її винахідником вважають Гафіза (Мухаммеда Шамсиддина, 1320-1389). З перської поезії ця віршова форма потрапляє до арабської, а звідти - до європейських літератур. Складається газель з окремих бейтів і має обов'язково парну кількість віршів (від 6-ти до 18-ти). Перші два вірші заримовані, всі непарні залишаються неримованими, всі парні римуються з першими двома: а а / b а / с а... і т.д. Якихось нормативів щодо віршового розміру для газелі не існує: вона може писатися як 5-, 7-стопним ямбом, так і 4-, 5-, 6-стопним хореем.

Більш складною формою є *газель з редифом*, який наявний у віршах першого бейта, а потім додається до кожного парного вірша наступних бейтів. Мета такої газелі - відтворити в редифі тему, подаючи її в безперервно змінних висловлюваннях, доводячи цим її вартісність і важливість³³.

День отрадних встреч с друзьями вспоминай.
Все, что было теми днями, вспоминай.
Ныне верных не встречается друзей -
Прежних, с верными сердцами, вспоминай.
Всех друзей, не ожидая, чтоб они
Вспоминали тебя сами, вспоминай.
/Гафіз, переклад К.Ліпскерова/.

Іноді у довговіршових газелях римуються піввірші.

У східних поезіях газель була обов'язково любовною лірикою, яка оспівувала красу жінки, розповідала про смуток закоханого, його нарікання на долю і т.д. Іноді це була лірика дружби.

³³ Шангели Г. Техника стиха. - М., 1960. - С.289.

У цілому ж газель була безсюжетним твором. кожен бейт висловлював самостійну думку.

У європейських поетів газель перестала бути окремим жанром, перетворившись у строфу. Вимоги щодо змісту відпали, згадування імені автора в останньому бейті, обов'язкове для східної газелі, зникло.

Зразки газелі характерні для творчості М.Ореста, А.Казки. Подаємо уривок з газелі А.Казки "Мені байдуже", яка складається з 14-ти бейтів з редифом:

Дзвенять гучні святкові дзвони - мені байдуже...
 Всіх Пасхи веселять канони - мені байдуже...
 І степ, геть скинувши зимові білі вбрання,
 Смарагдами вкриває гони - мені байдуже...
 Таємний жайворін, віщун весни, з блакиті
 Ясні, сріблясті сипле тони - мені байдуже...

З малайської поезії в європейську, зокрема, у французьку та німецьку, проникла форма *пантум* (в перекладі - порівняння), яка своєю стрункістю і композиційними прийомами нагадує французькі строфічні форми, засновані на повторах: тріолет, рондо, рондель.

Пантум складається з необмеженої кількості катренів з перехресним римуванням. Парні вірші кожного чотиривірша, починаючи з першого, повторюються у наступному, але вже як непарні. Останній чотиривірш закінчується 1-м віршем 1-ї строфи. Умовно схему пантуму можна зобразити так (великі літери означають рими віршів, що повторюються):

A₁ B a B / B c B c / C d c d / D e D e / ... /
 X a X A₁.

Однак, у наведеному нижче пантумі Ш.Бодлера повтор 1-го вірша 1-го катрена у кінці твору відсутній, а перехресне римування замінене оповитим, всі ж інші формальні вимоги дотримані.

Тонка вібрація поймає всі рослини,
 Омліно тане квіт, немов кадилиць дим;
 Звук в аромат тече і кружить плавно з ним.
 Меланхолійний вальс вечірньої години.

Омліно тане квіт, немов кадилиць дим;
 Біль серця ніжного і трепет віоліни,
 Меланхолійний вальс вечірньої години.
 Храм неба клониться печалям голубим.
 Біль серця ніжного і трепет віоліни
 Чуття противиться тьмам небуття чужим.
 Храм неба клониться печалям голубим.
 В застиглу кров свою повільне сонце плине...
 Чуття противиться тьмам небуття чужим,
 Сліди минулого йому - осяйні крини.
 В застиглу кров свою повільне сонце плине...
 Несу про тебе мисль потиром золотим.
 /Ш.Бодлер, переклад М.Ореста/.

Білий вірш

Білий вірш (*верблан* - від англ.-фр. слова, що означає "розглядити, витерти") - це неримований вірш у системах віршування, які використовують римування віршів. З'явився у старофранцузькій поезії у вигляді 5-стопного неримованого ямба. Із середини XVI ст. траплявся в англійській поезії. Застосовується у віршових драматичних творах, оскільки, зберігаючи емоційність та художність віршової мови, наближав діалоги до розмовного мовлення. У віршових драмах строфічного поділу верблану немає, але у ліриці він можливий. При цьому строфа "тримається" не на чергуванні рим, а на чергуванні клаузул.

"Квіток, квіток, як можна більше квітів
 І білого серпанку на обличчя,
 Того, що звуть ілюзією..." Боже!
 Як часто ті слова вчуваються мені
 Посеред ночі: "Квітів, безліч квітів.
 Я ж так любив красу..." Мій бідний друже,
 Я принесла тобі всі квіти, що дала
 Скупа весна твого скупого краю,
 Я всі збрала і в труну вложила,
 Всю ту весну убогу поховала.
 /Лєся Українка/.

Як бачимо, строфа у Лєсі Українки в цьому прикладі

- у десятивір-ші - утримується чергуванням не співзвуччів, а чергуванням клаузул: жіночих (1-й, 2-й, 3-й, 5-й, 6-й, 8-й, 9-й та 10-й вірші) з чоловічими (4-й, 7-й вірші). Розмір вірша легко встановлюється: це 5-стопний ямб, ускладнений прихилом.

Вільний вірш

Вільний вірш, або **верлібр** (від фр. *vers libre* - вільний вірш) - це форма вірша, яка не має наскрізної симетричної будови, не передбачає метра, рими, внаслідок чого зникає і поділ на строфи, що структурно наближає її до прози. Наприклад:

Що казки Гофмана?	1 1 0 1 0 0
Чудовиська, привиди	0 1 0 0 1 0 0
Едгара По?	0 1 0 1
А не хочете послухати	0 0 1 0 0 0 1 0 0
Звичайної казки,	0 1 0 0 1 0
Як із друкарні втікла	1 0 1 0 0 1
Маленька літера "о"	0 1 0 1 0 0 1
І покотилася в степ?	0 0 0 1 0 0 1
/Г.Шкурутій/.	

Як бачимо, вірші тут мають від 4-х до 9-ти складів, поділ на строфи відсутній, рима немає, закінчення віршів і чоловічі (3-й, 6-й, 7-й, 8-й вірші), і жіночі (5-й вірш), і дактилічні (1-й, 2-й, 4-й вірші). Однак твір поділяється на окремі вірші, у кінці кожного з них відчутна сильна пауза, завдяки якій відчувається, що 2-й і 3-й вірші пов'язані переносом, характерним для вірша, а не для прози.

Отже, верлібр зберігає суттєві особливості саме віршової мови, хоча риси симетричності, притаманної віршу, дуже послаблені.

Ритм верлібра найчастіше ґрунтується на ритмічно-синтаксичних формах, іноді на паралелізмах, інтонаційно-синтаксичних повторах та інших поетичних фігурах, які відіграють велику ритмотворчу роль.

Іноді для пояснення процесу ритмотворення у верлібрі вживають термін *ізоsyntaxis* (від гр. *isos* - рівний і *syntaxis* - побудова, з'єднання), що означає сумірність віршів, побудованих на вживанні аналогічних синтаксичних

одиниць (синтагм), які й утворюють ритм вірша.

Верлібр, у якому ритм заснований на синтаксичних і граматичних паралелізмах, називається **синтаксичним**. Прикладом синтаксичного верлібру може бути уривок з поеми П.Тичини "Золотий гоґін":

Над Києвом - золотий гоґін.
І голуби, і сонце.
Внизу -
Дніпро торкає струни...
Предки.

Як бачимо, поет використовує синтаксично споріднені структури: неповні (1-й, 3-й, 4-й вірші) та називні речення (2-й, 5-й вірші), які, чергуючись, утворюють певну ритмічну схему.

Крім синтаксичного, існує верлібр, у якому організуючим стержнем є думка, що переходить у поетичний образ. Особливо популярний він у австрійській (Е.Фрід) та французькій (Гільвік) поезіях. Прикладом такого *інтелектуального* верлібру можуть бути рядки М.Йогансена:

Ще раз коли
Химерний запах полиня
Мов сиві воли
Ліниво мандрують за хмар руїни
Літорослі милі
Цінують похилені убогий шлях
Старезний шлях
Голубих полів України.

Щодо наявності рими у верлібрі, то тут можливі три випадки: рима зовсім відсутня, рима обов'язкова і рима спорадична (в'язке окремі вірші, а окремі лишайються неримованими).

Римованим верлібром написані деякі фрагменти поеми Ю.Клена "Попіл імперій".

Термін "вільний вірш" вперше вжив французький письменник Г.Кон у передмові до збірки "Перші вірші" (1884). Утвердився цей термін за формою, яку використав Рембо у віршах "Марина" і "Рух" (1872). Як певну тео-

рію, цей спосіб віршування створили французькі поети-символісти на знак протесту проти "тиранії" силабічного віршування з його "однаковою кількістю складів" та суворими приписами тонізації на певних місцях вірша. Французькими символістами були вироблені такі принципи верлібру: відсутність одного і того ж розміру протягом цілого твору, заперечення "хореїчних" та "ямбічних" поезій. Ритм вірша повинен був відповідати ритмам душі поета. Кожна думка має свій ритм, так повинно бути й у віршах. У своїй творчості поет не зв'язаний ніякою "метрикою", тільки ритмами власної душі³⁴. Зрозуміло, що дати повну теорію такого віршування практично неможливо.

Корені українського верлібру³⁵ слід шукати у фольклорі, зокрема, у голосіннях, замовляннях, народних думках, а також у давній книжній поезії. Власне верлібр з'явився на Україні на межі ХІХ-ХХ ст. у творчості І.Франка (цикл "Вольні вірші", поезія "Мамо-природо!"), Лесі Українки (її переклади з Гете, Гейне, оригінальні поезії). Верлібром користувалися П.Тичина ("Плуг", "Надходить літо", поема "Золотий гомін", окремі вірші із циклу "В космічному оркестрі"), В.Еллан ("Весняні вибрики", "Маніфестація"), М.Рильський (цикл "Таємниця осіннього листя"), В.Сосюра (поема "Робфаківка", поезії "Вечірні вулиці", "День міста"), М.Семенко (цикл "Європа і ми", друга і третя книги з "Арії трьох П'єро"), І.Драч ("Соняшник"), Б.Олійник ("То був день середини тижня") та ін.

Визначними верлібристами у світовій поезії є американець У.Уїтмен, німець Б.Брехт, француз Г.Аполлінер. У чилійській поезії це П.Неруда, у іспанській - Г.Лорка, у бельгійській - Е.Верхарн, у російській - А.Белій, О.Блок.

³⁴ Див.: Гаєвський С. Теорія поезії.- К., 1924.- С.36.

³⁵ Див.: Костенко Н. Українське віршування ХХ століття.- К., 1993.- С.107-117.

Список рекомендованої літератури

1. Богомоллов Н. Стихотворная речь.- М., 1988.
2. Брюсов В. Основы стихосложения.- 1924.
3. Виноградов В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика.- М., 1963.
4. Гаєвський С. Теорія поезії.- К., 1924.
5. Гаспаров М. Очерк истории русского стиха.- М., 1984.
6. Гординский С. Український вірш.- Мюнхен, 1947.
7. Жирмунский В. Теория стиха.- Л., 1975.
8. Загул Д. Поетика.- К., 1923.- С.107-130.
9. Качуровський І. Метрика.- К., 1994.
10. Качуровський І. Строрфіка.- К., 1994.
11. Качуровський І. Фоніка.- Мюнхен, 1984.
12. Костенко Н. Українське віршування. ХХ століття.- К., 1996.
13. Кошелівець І. Нариси з теорії літератури.- Мюнхен, 1954.
14. Лотман Ю. Анализ поэтического текста.- Л., 1972.
15. Самойлов Д. Книга о русской рифме.- М., 1982.
16. Сельвинский И. Студия стиха.- М., 1962.
17. Сидоренко Г. Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка.- К., 1972.
18. Томашевский Б. Стилистика и стихосложение.- Л., 1959.
19. Шенгели Г. Техника стиха.- М., 1960.
20. Шульговский Н. Занимательное стихосложение.- Л., 1926.
21. Якубовський Б. Наука віршування.- К., 1922.

ЗМІСТ

<i>Основи віршування</i>	<i>1</i>
<i>Мова прозова й віршова</i>	<i>1</i>
<i>Вірш як система організації художньої мови</i>	<i>3</i>
<i>Ритмотворчі елементи</i>	<i>5</i>
<i>Рима, римування. Рима як літературознавче поняття</i>	<i>18</i>
<i>Класифікація рим</i>	<i>22</i>
<i>Римування</i>	<i>30</i>
<i>Каталектика</i>	<i>34</i>
<i>Системи віршування</i>	<i>36</i>
<i>Система версифікації як естетична категорія</i>	<i>36</i>
<i>Метричне віршування</i>	<i>37</i>
<i>Силабічне віршування</i>	<i>42</i>
<i>Народне віршування</i>	<i>54</i>
<i>Тонічне віршування</i>	<i>57</i>
<i>Силабо-тонічний вірш</i>	<i>63</i>
<i>Строфа. Стофа як ритмічна одиниця</i>	<i>64</i>
<i>Список рекомендованої літератури</i>	<i>109</i>

Анатолій Гуляк, Ірина Савченко

ОСНОВИ ВІРШУВАННЯ

Навчальний посібник

Редактор О.Т. Ростунов

Технічний редактор Г.Ю. Орлов

Підписано до друку 18.03.97р. Формат 60х84/16.
 Ум. друк. арк. 6,42. Обл.-вид. арк. 6,6. Наклад 380 прим.
 Папір DATA COPY. Гарнітура Ukrainian Academy. Зам. 66.
 ТОВ "Міжнародна фінансова агенція"
 252005, м.Київ, вул. Червоноармійська, 57/3.