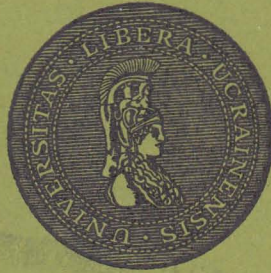


УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Серія: Підручники, ч. 7

ІГОР КАЧУРОВСЬКИЙ

ФОНІКА



Мюнхен 1984

UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

Reihe: Lehrbücher Bd. 7

IGOR KACZUROWSKYJ

PHONIK

München 1984

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Серія: Підручники ч. 7

ІГОР КАЧУРОВСЬКИЙ

ФОНІКА



diasporiana.org.ua

Мюнхен 1984

З М І С Т

| | |
|---|-----|
| Від автора | 7 |
| Вступ | 8 |
| Мова як база фоніки | 11 |
| Прозорість мови | 15 |
| Евфонія і какофонія | 24 |
| Визначення рими | 29 |
| Походження рими | 41 |
| Римові функції | 47 |
| Про терміни "чоловіча" та "жіноча" рима | 54 |
| Рима жіноча (парокситонна) та чоловіча (окситонна) | 58 |
| Пропарокситонна або дактилічна рима | 64 |
| Проблема гіпердактилічної рими | 83 |
| Рима відкрита і закрита | 89 |
| Рима нерівноскладова та різнонаголошена | 92 |
| Внутрішня рима | 97 |
| Рима гомонімічна, тавтологічна і повторна | 104 |
| Римовий інтервал | 110 |
| Поняття про римовий ряд | 114 |
| Естетична вартість рими | 117 |
| Штабрайм або германська алітерація | 126 |
| Асонанс | 132 |
| Дисонанс | 138 |
| Звуконаслідування | 144 |
| Римовий коефіцієнт та коефіцієнт звукової організації. | 154 |
| Символіка й містика фонічних компонентів літературного твору | 160 |
| ДОДАТОК: | |
| Огляд "Словника українських рим" | 179 |
| Поетична гра звуком | 186 |
| Бібліографія | 199 |
| Показник імен | 203 |

ВІД АВТОРА

Книжка, яку тепер ми пропонуємо читачеві, являє відповідну частину курсу лекцій з Віршознавства. Цей курс складається з трьох частин: "Компаративна метрика", "Фоніка" та "Строфіка", і, в свою чергу, належить до загального курсу "Поетики і Стилистики", куди входять: "Віршознавство", "Основи аналізу мовних форм" та "Генерика й Архітектоніка".

З усього цього матеріалу лише "Строфіка" вийшла свого часу окремою книжкою.

Деякі розділи з інших частин "Поетики" друкують в українській еміграційній пресі (зб. "Слово", "Українська літературна газета", журнали "Пороги", "Сучасність", "Визвольний шлях" та Збірник на пошану В.Янева).

Курс Фоніки був читаний на УВУ дотепер чотири рази, в роках 1974 (дуже скорочено), 1977, 1980, 1983.

Автор книжки, під час читання лекцій, ніколи не повторював дослівно того самого тексту, натомість дещо додавав, дещо опускав або проминав, вносив певні зміни, скорочував або, навпаки, поширював певні розділи. Тому жоден з моїх колишніх студентів не має у своїх записах лекції курсу Фоніки в такому вигляді, як його подає пропонована вашій увазі книжка.

Поза курсом лекцій стоять два останні розділи, що їх долучую до книжки як додаток: це – рецензія на словник рим та невеличка розвідка про звукові ігри.

І.К.

ВСТУП

Вслухаймося в цю поезію Василя Пачовського:

Дзвонять дзвони вечір, сумно дзвонять нині;
Пишуть сумні вісті - будеш, сину, сам...
Мамо, моя мамо, руку дай дитині,
Мамо, тиї дзвони на добраніч нам!

Мамо, моя мамо, слухай мого серця:
Хоч я так далеко, чуєш добре там -
Болить мене дуже в грудях край реберця...
Мамо, тиї дзвони на добраніч нам!

Не журися, мамо - за тобою піду,
Тут ся не побачим! здиблемося там -
І по наших муках не остане сліду...
Мамо, тиї дзвони на добраніч нам!

Якими шляхами доходить до нас цей твір? Таких шляхів я бачу три: перший - це семантика, зміст слів, об'єднаних у певні речення. Але якби автор обмежився лише цим шляхом, ми б мали прозу.

Другий шлях - ритм віршів Пачовського, а ритм, як казав Ніцше, це насильство (тому можна говорити про більшу або меншу імперативність кожного віршованого твору).

Нарешті, третій шлях це фоніка, себто звучання твору, добір певних фонем, їх фреквентність та послідовність. І це звучання, як, зрештою, й ритм, діє на нас не через інтелект, себто не опосереднено, а безпосередньо - від душі поета навпростець у душу слухача (або читача, якщо той читає ці вірші не подумки, а вголос).

Тепер спробую дати визначення терміну фоніка.

"Словник літературознавчих термінів" Лесина й Пулинця цього терміну не подає (бож його нема в 'старшобратньому' словнику Квятковського, і тому 'наші не наважилися'...).

Однак, цей термін знаходимо в додатках Беляєва до словника лінгвістичних термінів Ахманової. Отож, маємо: Фоніка – розділ фонетики, що розглядає звуки мови з погляду їхньої естетичної (евфонічної) та емоційної функції.

Визначення не зовсім точне, бо фонетика належить до граматики, а фоніки, як окремого розділу, в жодній граматиці ми не знайдемо. Натомість у галузі поезики, зокрема у віршознавстві, маємо цілі монографії, присвячені центральному питанню фоніки – вченню про риму.

Під фонікою в широкому значенні слова розуміємо галузь літературознавства, яка досліджує естетичну вартість звуків у мистецькому творі (переважно – віршованому) та аналізує й класифікує їх відповідно до цієї вартості. Насамперед об'єктом аналізу стає добір певних фонем, їх фреквентність та послідовність (повторюю майже дослівно щойнонаведений вислів).

У вузькому значенні, з поясняльним словом (що відповідає на запит: яка? чия?) цей термін вживаємо для окреслення звукових особливостей певного автора, школи, течії або літературного напрямку (фоніка Шевченка, фоніка футуристів, українська фоніка...)

Відповідно до матеріялу, що є об'єктом вивчення та класифікації, виділяємо у фоніці такі головні теми:

Загальне поняття. Евфонія та какофонія; Мова як база фоніки (Склад та його структура. Питання прозорості та непрозорості мови); Вчення про риму (Визначення рими. Метрична структура рими. Естетична вартість рими. Рима гомонімічна, тавтологічна і повторна. Основні функції рими); Штабрайм або германська алітерація; Асонанс і дисонанс (або консонанс); Звукова інструментація (Ономатопеї. Римовий коефіцієнт та коефіцієнт звукової організації. Символіка й містика звуків).

Отже: фонікою називаємо галузь літературознавства, яка вивчає і класифікує звучання літературного, в першу чергу віршованого твору як певної звукової цілості.

А під звучанням розуміємо, як я вже сказав, "добір певних фонем, їхню фреквентність та послідовність".

Іноді замість "фоніка" кажуть евфонія (милозвучність), що є прийняттям частини за цілість, бож фоніка включає як евфонію так і какофонію. Обидва ці явища – підрядні супроти фоніки.

А якщо відштовхуватися від фонетики, то можна сказати: під фонікою розуміємо ті відхилення від фонетичних норм даної мови, котрі мають естетичну (позитивну чи негативну) вартість.

МОВА ЯК БАЗА ФОНІКИ

Не існує двох мов, котрі б мали однакове звучання. Кожна мова має свої власні, індивідуальні особливості щодо

- 1) кількості фонем,
- 2) їхньої фреквентності (себто частотою чи рідкістю вжитку),
- 3) їхньої скупченості та комбінацій (тут особливу вагу для мистецтва слова мають фактори співвідношення голосівок та приголосних, а також глухих та дзвінких приголосних),
- 4) тривання в часі певної фонеми під час вимови.

Кількість фонем – одна з головних передумов фонічного багатства певної мови. Так, відомо, що "королева мов" – санскрит має сорок вісім фонем (рахуючи чисто теоретичні довгі силяботворчі сонорні), а мова австралійського племені аранта налічує лише тринадцять фонем. Принагідно зазначу, що існування літератури мовою аранта ледве чи комусь відоме, натомість література, писана санскритом, належить до кількісно найбільших, філософськи найглибших, художньо найдосконаліших.

Мова українська має біля сорока фонем – рахуючи палятальні приголосні та іллітерати, але не рахуючи приголосних здвосних. В царині консонантизму вона відносно багата, в царині вокалізму – бідна (якщо порівняти з такими мовами, як французька, німецька чи старослов'янська).

Супроти російської мови українська значно дзвінкіша, бож російська, не зважаючи на наявну на письмі велику кількість дзвінких

приголосних, насправді глуха, оскільки деякі з тих дзвінких (б, д, г, ж) перетворюються на свій глухий корелят як перед глухими, так і на кінці слів.

На жаль, одним з проявів русифікації української мови стало її оглушення (поруч із іншими прикрими явищами).

Вже правопис Синявського мав певні русифікаційні моменти щодо оглушення. В живій мові звучало тоді: ^ж

Він мене зпитаў, а я йому не сказаў...

а треба було писати:

Він мене спитав, а я йому не сказав...

Але "з" зберігалося перед п'ятьма глухими приголосними: с - ф - ц - ч - ш.

За правописом Булаховського, що його личило б звати "постишевським", таких приголосних лишилося тільки чотири: с - ц - ч - ш...

Йдучи за народньою вимовою, маємо визнати, що в двовірші

Я під дубом міцно спав,
А на мене жолудь спав...

спав - спав лише гомографи, але не гомофони, бо ж у другому випадку вимовляється знаў...

За підрахунками Граммона у французькій мові на вимову однієї фонемі припадає 0,06 секунди.

За моїм власним підрахунком на вимову однієї фонемі у мові українській (літературній) на фонемі припадає 0,095 - 0,1 секунди. Але якщо б ми взяли за норму полтавську "тверду балачку" (так само говорили колись селяни і на Чернігівщині), то могли б переконатися, що на вимову однієї фонемі селянин потребував щонайменше 0,12 секунди.

^ж принаймні в кордонах колишньої Гетьманщини...

Натомість мова російська щодо тривання в часі вимовлених фонем стоїть посередині між нами та французами. Ми читаємо одинадцять рядків машинопису на хвилину, в російському радіопересиланні на хвилину йде тринадцять рядків, отже, росіяни потребують на вимову однієї фонемі лише 0,08 секунди.

Питанню прозорості та непрозорості мови ми присвячуємо окремий розділ.

А тепер зупинимося на питанні складу та його структури.

Одинадцятигомовий тлумачний "Словник української мови" дає таке - приступне зрозумінню масового читача - визначення терміну склад: "відрізок звукового потоку мови, що складається з одного або кількох звуків і визначається зміною наростання і спаду звучності". Фонетика й фоніка - галузі на перший погляд близькі й споріднені, проте фоніка хоча іноді й зупиняється на тих самих мовних явищах, що й фонетика, але розглядає ті явища з іншого штандпункту, підходить до них з іншого боку.

Тож, вивчаючи склад, фоніка аналізує ті елементи в його структурі, на яких граматики взагалі, а фонетика зокрема, звичайно не фіксують своєї уваги.

В українській літературній мові дифтонгів не існує (дифтонг УО - куонь, вуол - зустрічається лише в діалектах), слова типу пішов, вовк, завдяки російському впливу, щодалі втрачають нескладове У яке поступово перетворюється на звичайне В.

Так само не існує в нас складотворчих приголосних, за дуже незначними винятками (насальні іллітерати, що передаються літерами як ГМ, УГУ; ДЗ в однозначній ономапеї; тсс - вимога мовчати, тпрр - наказ коневі зупинитися, - де маємо губний складовий Р; та ще два випадки із цією фонемою в словах дитячої мови тпруте, тпру-тпру).

Отже, склад в українській мові має в собі одну голосівку і одну, дві або більше приголосних, які можуть бути розташовані перед голосівкою, після неї та обабіч.

Відповідно до того розрізняємо склади відкриті (де після голосівки нема жодної приголосної), та закриті (де після голосівки іде одна або більше приголосних).

А тепер, один дуже важливий для віршознавства момент, що на ньому переважно не зупиняється шкільна граматики:

Приголосна перед голосівкою зветься опорною, після - замикаючою.

Візьмемо слово "туман" - перший склад - відкритий, опорна приголосна - Т, другий закритий, опорна приголосна М, замикаюча - Н.

Крім складів закритих та відкритих, в граматиці вирізняють іще склади пом'якшені, розуміючи під цим поняттям такі склади, де замикаюча приголосна ледве відчутна. Таким чином, для кожної мови пом'якшені склади матимуть інший характер. Для англійців - це кінцевий склад слова, що закінчується на Р, для німців, очевидно, якщо брати до уваги нелітературну вимову - також кінцеве Р. Еспанці ковтають на кінці слова С (звісно, не в літературній мові, а в просторіччі). Росіяни вважають пом'якшеним склад, що закінчується на Й. Проте в українській мові кінцеве Й (скажімо, в таких словах, як край, рай, гній, злий) вимовляється значно чіткіше, ніж у російській, а на ковтанні чи скорочення будь-якої іншої приголосної взагалі нема й натяку. Тож ми вважаємо, що термін "пом'якшений склад" стосовно української мови був би просто недоречним і тому воліємо його не вживати.

Склад, його характер та співвідношення з іншими складами це явища вирішальні для формування метрики, конкретно - систем версифікації.

Вплив складу на риму переважно не безпосередній, а посередній. Так, у мовах з аспіраторним наголосом (і відповідно, із поділом складів на наголошені /акцентувані/ та ненаголошені /неакцентувані/) від місця наголошеного складу в слові залежить метрична структура рими.

ПРОЗОРИСТЬ МОВИ

Відповідно до співвідношення голосівок та приголосних у конкретному лексичному матеріалі відрізняємо мови прозорі, мови середньої прозороти та мови непрозорі.

Прозорими мовами називаємо ті, де кількість голосівок до-рівнює кількості приголосних або її перевищує.

До найпрозоріших мов належить японська та деякі мови тихо-океанських народів, де на певну кількість слів припадає більше голосівок, ніж приголосних (або принаймні не менше).

У мовах середньої прозороти в кожному тексті (якщо він не спеціально припасований...) кількість приголосних не набагато переважає відповідну кількість голосівок.

Нарешті, в мовах непрозорих приголосних може бути вдвічі або й утричі більше, ніж голосівок.

Підкреслюю, що справа тут не в наявності певних фонем (хоча й цей фактор має чимале значення), а їхній фреквентності, у їхньому співвідношенні, що його ми пізнаємо з усної чи писемної мови.

Борис Якубський, зупиняючись на питанні співвідношення голосівок і "шелестівок" (в його часи так називали у нас приголосні) в українській мові, доходить такого висновку:

"Найлегше, музично, евфонічно звучатимуть для нас ті слова, де кількість шелестівок і голосівок однакова, й вони правильно чергуються, напр. 'полетіла', 'гомоніли', 'нерухомо', 'заборона' (відношення 1:1). Ми повинні надзвичайно пишатися тим, що в нашій українській мові силу слів збудовано власне на принципі відношення шелестівок до голосівок 1:1; цим з'явищем наша мова рів

няється до італійської мови, славетної своєю милозвучністю..."

Далі автор "Науки віршування" наводить кілька віршів з "Кобзаря", де співвідношення голосівок і приголосних 1:1, що має підтвердити його вищезитовану думку.

Мені не весело було...
Коли по нашому не буде...
І покидаємо діла...
На чужині, на самоті...
Мережаю, вишиваю, -
У неділю погуляю...
І що хороше, дороге...
Мережані та кучеряві...
Пишалася синами мати...

По тому приходиться висновок: "Ми так при звичаїлися до цієї природної музичності нашої рідної мови, що мало їй уваги звертаємо на це. Але коли порівняти нашу мову, наприклад, з німецькою або польською, в яких шелестівки так помітно домінують над голосівками, тоді тільки в повній мірі встає перед нами чудове евфонічне багатство, яким ми володіємо..."

Як же воно є насправді?

Розкривши, за прикладом Якубського, Шевченкового "Кобзаря" там, де розкрилося, читаємо:

| | | | | |
|----------------------------|---|------------|----|---------|
| Я викресав огню, до неї... | 9 | голосівок, | 11 | пригол. |
| Од неї пахне вже землею, | 9 | " | 12 | " |
| Уже й мене не пізнає. | 8 | " | 9 | " |
| Я до попа та до сусіди.... | 9 | " | 9 | " |

На 35 голосівок у цих рядках припадає 41 приголосна. Звісно, це не та пропорція, яку добачав Якубський, але в кожному разі коефіцієнт прозорості тут надзвичайно високий. І з цілковитою певністю можна ствердити: щодо прозорості вірша Шевченкові належить одне з перших місць у світовій поезії.

За свідомством Гумільова, янголи "на далекій зірці Венері" розмовляють мовою, що складається із самих лише голосівок. Франческо Петрарка, хоч і не був янголом, але в його латинській поемі "Афріка" натрапляємо на слово з трьох голосівок "еoa" (від "Еос").

Та найліпше уявлення про прозорість чи непрозорість певної мови дасть нам порівняння вислову тієї самої думки (звороту, форми) кількома різними мовами.

Наведу один невеличкий приклад: як звучить той самий вираз мовами: українською, німецькою та еспанською.

| | | | |
|-------|-----------------|------------------|-------------|
| укр.: | повітряна пошта | - 8 приголосних, | 6 голосівок |
| есп.: | vía aérea | - 2 приголосні, | 6 голосівок |
| нім.: | Luftpost | - 6 приголосних, | 2 голосівки |

Якщо б таке співвідношення було дійсне й справедливе для великих текстів, то ми з повним правом мали б сказати, що еспанська мова належить до прозорих, німецька - до непрозорих, а українська перебуває десь посередині, себто належить до мов середньої прозорости.

Але узявши більші тексти, ми змушені будемо внести деяку корективу щодо прозорости еспанської мови. Насправді вона недалеко відбігає від української.

На жаль, я не маю тут можливости порівнювати надто великі лексичні матеріали, тому обмежуся всесвітньовідомою баладюк "Вільшаний цар" Гете, беручи її в німецькому оригіналі, в трьох українських перекладах та в одному еспанському.

Erlkönig

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
 Es ist der Vater mit seinem Kind,
 Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
 Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? -
 Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
 Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?
 Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. -

"Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
 Gar schöne Spiele spiel ich mit dir,
 Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
 Meine Mutter hat manch gülden Gewand."

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
 Was Erlenkönig mir leise verspricht? -
 Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind,
 In dürren Blättern säuselt der Wind.

"Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
 Meine Töchter sollen dich warten schön;
 Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
 Und wiegen und tanzen und singen dich ein."

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
 Erlkönigs Töchter am düstern Ort? -
 Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
 Es scheinen die alten Weiden so grau. -

"Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt.
 Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt."
 Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
 Erlkönig hat mir ein Leids getan! -

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
 Er hält in Armen das ächzende Kind,
 Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
 In seinen Armen das Kind war tot.

Вільшаний Цар

Хто їде під вітер нічною добою?
 Синка на сідельці везе під полою?
 Коня острогами раз-по-раз торкає,
 Дитину до себе в тепло пригортає?

"Чого се ти, синку, очиці ховаєш?"
 - Вільшаний цар, тату, хіба не вбачаєш?
 В короні вітластій, кудлатий, патлатий,
 Сягає рукою, мов хоче піймати.

"Коханий мій хлоню, ходімо зо мною!
 Гулятимем гарно-прегарно з тобою!
 Квітками в нас пишно лука процвітає,
 Парчею матуся мене зодягає".

- Хіба твоє ухо, татусю, не чує,
 Що цар той вільшаний зо мною жартує? -
 "Спокійся, дитино, нічого немає,
 Се вітер у листі сухім завиває".

"Вродливий мій хлоню, ходімо зо мною!
 Гуляти царівни там будуть з тобою,
 З тобою гуляти, вночі танцювати,
 На вітті гойдати, коточка співати"...

- Хіба ти не бачиш, татуню, вільхівен,
 Танців і гойдання маленьких царівен?
 "Я бачу, мій синку, в гаю на майдані
 Колишуться верби в густому тумані".

"Люблю тебе, хлоню, за личко принадне.
 Не хочеш по волі, неволя притягне!"
 - Татуню, татуню! Мене він хапає!
 Вільшаний цар душу мою пориває..."

Що мога став батько коня з ляку гнати,
 Маленька дитина - стогнати-конати.
 В домівці не радість його зустрічала:
 Дитина мовчала, дитина сконала.

П.Куліш

Лісовий Цар

Хто їде в негоду там лісом густим?
 То батько, спізнившись, і хлопець із ним!
 Обнявши малого в руках він держить,
 Його пригортає, його він пестить.

- Чом личко сховав ти, мій синку милий?
 - Ой, тату! чи бачиш? - он цар лісовий!
 У довгій кереї, в короні... дивись!
 - То, синку, тумани навкруг простяглись.

"Мій хлопчику любий, до мене сюди
 На луки зелені ти гратись іди;
 В моєї матусі є пишні квітки,
 Гаптовані злотом тобі сорочки."

- Ой, тату, він кличе на луки рясні!
 І квіти, і злото дає він мені.
 - Нема там нічого, мій синочку. Цить!
 То вітер між листям сухим шелестить.

"До мене, мій хлопче, в дібровах густих
 Дочок уродливих побачиш моїх,
 Вестимуть таночок і будуть співать,
 Співаючи, будуть тебе колихать."

- Ой, тату, мій тату, туди подивись:
 В танку королівни за руки взялись.
 - О ні, усе тихо у темряві там:
 То верби старії схилились гіллям.
 "Мене, хлопче, вабить урода твоя;
 Чи хочеш - не хочеш, візьму тебе я!"
 - Ой, тату, вже близько!.. він нас дожене!
 Він давить, він душить, він тягне мене!.. -

Наляканий батько не їде - летить...
 А хлопець нудьгує, а хлопець кричить.
 Добіг він додому і дивиться він:
 В руках уже мертвий лежить його син.

Б.Грінченко

Вільховий Король

Хто їде так пізно у вітрі нічнім?
То батько із хворим синком своїм!
Тримає дитину міцно в сідлі,
До серця горне і гріє її.

- Чом, синку, ти хилиш голівку свою?
- Он, таточку, глянь, у вільховім гаю
Корона й керейя того... короля?
- Ні, синку, то мла простяглася здаля.

"Мій хлопчику любий, ходімо в мій дім!
Прекрасні забави в тім домі моім.
Багато там квітів пахучих росте,
Тобі там одіння дадуть золоте".

- Ой, таточку, татку! Ти чуєш чи ні,
Що з ліса король обіцяє мені?
- Не бійся, мій синку, дитинко, цить!
То вітер у листі сухім шелестить.

"Не хочеш, мій хлопче, зо мною піти?
Тебе будуть доні мої берегти.
Заводити ніччю веселий танок,
Співати до сну лісових співанок."

- Он, таточку, глянь, де чорніє земля...
Ти бачиш, танцюють дочки короля.
- Я бачу, дитинко, в імлі на горі
Стоять-похилилися верби старі.

"Люблю я, хлопче, вроду твою,
Не хочеш по волі, то сили вжю..."
- Ох, татку, він близько! Мені боляче!
Король той тягне мене за плече!..

А батько ще швидше... Схопив його жаж,
І стогне у нього синок на руках;
Доїхав додому за кілька хвилин...
В руках уже мертвий лежав його син.

Д.Загул

El rey de las Elfes

¿Quién cruza a deshoras la noche y el viento?
Cabalga el buen padre llevando a su niño;
sus brazos robustos le dan firme asiento;
su pecho le abriga con dulce cariño.

-¿Por qué escondes, hijo, tu faz con espanto?
- Al rey de las Elfes no ves, padre mío;
al rey de las Elfes, con cetro y con manto?
-Es faja de niebla que flota en el río.

- ¡Ven, ven, criatura gentil y hechicera!
De juegos variados te brindo un tesoro;
esmaltan las flores mi rica pradera
y tiene mi madre listones de oro.

- ¡Ay padre, mi padre! No escuchas cuán quedo
el rey de las Elfes hablarme se atreve?

- Sosiega, hijo mío, disipa tu miedo.
Son hojas marchitas que el viento remueve.

- Ven, hijo, a mis bellas, queridas regiones;
mis hijas, las Elfes, por verte ya avanzan;
mis hijas, que guían nocturnas visiones,
te halagan y rien, te besan y danzan.

- ¡Ay padre, mi padre! No ves cuál se mecen
sus Elfes nocturnas en este paraje?

- Lo veo, hijo mío; mas Elfes parecen
los viejos alisos de blanco follaje.

- Te quiero; me encanta tu hermosa figura.

¡De grado o por fuerza lograrte decido!

- ¡Ay padre, mi padre! ¡Cogerme procura!..
Del rey de las Elfes la mano he sentido.

Horror siente el padre, y al bruto castiga;
sujeta al muchacho con rígidos lazos,
y llega a su albergue con honda fatiga,
y sólo un cadáver llevaba en sus brazos.

J. L. Estelrich

Якщо ми підрахуємо в німецькому оригіналі, трьох українських перекладах та в одному перекладі еспанському кількість голосівок та кількість приголосних, то переконаємося, що

1) у гетівському оригіналі на кожні 100 голосівок припадає понад двісті (беручи округло) приголосних, так що коефіцієнт прозорості, з усіх випадків, найнижчий: 0,5;

2) у Кулішевому перекладі, за тих самих умов, співвідношення зовсім інше: на 100 голосівок припадає 133 приголосні, коефіцієнт прозорості зростає до 0,75;

у перекладі Б. Грінченка на 100 голосівок 140 приголосних, коефіцієнт прозорості між українськими перекладами – найнижчий: 0,71;

у Загула на 100 голосівок 138 приголосних, коефіцієнт прозорості 0,72 (майже 0,73);

3) в еспанському перекладі Естельріча, як і в Куліша, на 100 голосівок – 133 приголосних, коефіцієнт 0,75.

З-поміж сучасних українських поетів високим коефіцієнтом прозорости відзначається вірш покійного Бориса Олександрова – недарма критики звертали увагу на його "музичність". За моїм підрахунком коефіцієнт прозорости його поезії "Місячна фантазія" майже 0,77.

Нагадую, що старослов'янська мова, з її законом відкритих складів, належала до мов із найвищим коефіцієнтом прозорости: у взятих навздогад невеличких уривках він доходив майже до 1.

Звичайно, в кожній мові можна підібрати слова і побудувати з них поезію, яка не відповідатиме загальному коефіцієнтові прозорости, відступаючи від нього чи то в бік більшої прозорости, чи, навпаки, затемнення. Наприклад, зі слів української мови з її середнім рівнем прозорости можна скомпонувати чотири-вірш, де затемненість переважить навіть німецьку:

| | | |
|--------------------|----|-------------|
| Брил-скель гурт, | 9 | приголосних |
| Злих хвиль нурт. | 9 | " |
| Враз пструг плесь! | 11 | " |
| Стриб вздовж плес. | 12 | " |

На двадцять голосівок тут припадає сорок одна приголосна, себто більше, ніж по три на кожен голосівку.

Велике значення також має тривалість у часі голосівок і приголосних. Якщо, наприклад, еспанську мову ми можемо уявити у вигляді будинку з просторими кімнатами-голосівками, що переділені тоненькими переборками-приголосними, то німецька уявляється середньовічним бургом, де в товщині грубих мурів-приголосних туляться вузькі переходи-голосівки.

Назагал, в українській мові на кожні сто голосівок має бути приблизно 130 – 140 приголосних. Якщо ж їх більше, то виникає 1) епентеза голосівки (порівняй: з берега та зі сходу) або 2) дієреза приголосної (честь – чесний).

Галицьке "сімдесятп'ятьрічний", де 12 приголосних і лише 6 голосівок, відповідає не українській нормі, а німецькій, натомість придніпрянське "семидесятп'ятирічний" має нормальний український коефіцієнт 0,75...

Прозорість мови побічно відбивається на характері рими. Наголос може стояти на кінці слова, на його початку, або на котримумсь із середуших складів, - конкретно: на передостанньому складі, на третьому з кінця тощо. Відповідно до того у мові формуються рими окситонні, парокситонні, пропарокситонні - усі три категорії, або лише дві, або, врешті, лише котрась одна, якщо наголос постійний. А коли наголос падає в слові на перший склад і це явище має в певній мові характер закономірний, тоді кінцева рима взагалі не виникає: замість неї в поезії набирає значення співзвучність початкових наголошених складів - як це було в древніх германців.

Так само залежить характер рими від того, чи має мова склади закриті й відкриті, чи самі лише відкриті. Так італійська поезія, від поетів Нового Солодкого стилю, аж до романтиків, які зламали це правило, користалася виключно відкритими парокситонними римами, а окситонні слова із закритим останнім складом траплялися в поетів лише в середині вірша; *cor, amor, fatter, sol, cammin, mar* - такі форм знаходимо лише в середині рядків, але ніколи на кінці, де ці самі слова стають парокситонними й закінчуються на відкритий склад: *core, amore, fattore, sole, cammino, mare*.

ЕВФОНІЯ І КАКОФОНІЯ

Досить часто фоніку називають евфонією, хоч вживання цієї останньої назви є, власне, зразком синекдохи, коли ціле іменують по його частині. Бож фоніка включає явища як евфонії, так і какофонії. Фоніка вивчає звучання віршу під аспектом його (звучання) естетичної вартости. Евфонія, що значить милозвучність, чи, ліпше, благозвучність – це сукупність позитивно-естетичних фонічних явищ; какофонія, гидкозвучання – явищ негативно-естетичних.

Як евфонія, так і какофонія досягаються двома шляхами: шляхом накопичення певних звуків і звукосполук і шляхом їх уникнення. Назагал схему фоніки як науки можна уявити так:

| | | |
|-------------|-----------|-----------|
| накопичення | евфонія | уникнення |
| | 1 2 | |
| | 3 4 | |
| | какофонія | |

До фонічних явищ першої категорії (себто евфонічних, створених накопиченням звуків) належать ономапопеї, алітерація, асонанс, дисонанс, а головно – різні роди рими. Всім цим явищам ми, в ході дальшого викладу, присвятимо окремі розділи.

Питання фонічних явищ другої категорії теоретично не розроблені, бо і поширення цих явищ зовсім незначне. Навіть приклади доводиться брати не з нашої, а з російської поезії.

Г. Державін написав десять ліпометричних поезій без "брутального -р-". З них загальновідома – як арія Томського з опери "Пікова дама" – лише одна:

Если б, милье девицы,
Вы могли летать, как птицы,
И садились на сучках...

Значно частіше можна спіткати комбінацію явищ першої і другої категорії: накопичення одних звуків (чи звукосполук) і повне або часткове уникнення інших. Деякі приклади наведемо пізніше, коли будемо розробляти детально окремі питання фоніки.

Ще менш досліджені третя і четверта категорія, себто какофонія.

Для української мови найтипівіші випадки какофонії це Й та В між групами приголосних:

Верх й низ
Вовк в клітці - і т. д.

Особливо ріже вухо збіг трьох Й:

Дав мені - дай й йому.

Какофонічний збіг голосних трапляється значно рідше:

Пророчества Исаии и Иисуса
(приклад з поезики Б.Томашевського)

Какофонію може витворити також збіг однакових або подібних складів:

То тато та тоталізатор

Здається, в усіх без винятку підручниках автори радять уникати какофонії, кваліфікуючи її як дефект у звукобудові твору. Справді, найбагатший матеріал для дослідів над какофонією дає продукція графоманів. Візьмімо, наприклад, Деснянського (він же Януарій Канупас). Тут і тяжкий для вимови збіг однакових голосних:

В степах, лісах, у усіх хатах,
і Й між приголосними:

Ріс в очереті Ромул й Рем,

і зудар однакових приголосних:

Мені піддатись з знаменом.

Проте від дрібних фонічних недоліків не вільні часом і справжі поети:

І чужому навчайтесь,
Й свого не цурайтесь.
(Т.Шевченко)

Там, де священна сутінь залягла
Й в дрімотнім сні спочила Візантія...
(Ю.Клен)

А найкакофонічніший, мабуть, у всій світовій літературі вірш належить С.Єсеніну:

Вы с мельником, может, на тяге
Подслушиваете тетеревов.

Але в ряді випадків письменник зовсім свідомо вводить у свій твір елементи какофонії. Таких випадків ми нараховували чотири:

1. Футуристи, поруч із негациєю дотеперішніх естетичних вартостей -

Усім набридли Тарас Шерченко
Та гопашник Кринівницький -

вводили чи намагалися ввести в літературу якнайбільшу брутальність:

Лежу и греюсь близ свиньи,
На мягкой глине - испарь свинины
И запах псины.

Гробіянiзм в "образности", дисфемія в лексичі вимагали також какофонії в звукописі:

Есть еще хорошие буквы:
Ер, ша, ща! - оголошує горлодер -

Маяковський. І пише:

Баарбей!
Баарбань!
Баарбан!

Зразки подібної антиестетичної продукції українських радянських поетів наводить Ю. Клен у "Спогадах про неоклясиків":

Самсон сопе,
сон сам сипе соп.

І ще:

Бомби нам би
Лобом би й амба
а бабам би бублики.

Так звучала "пролетарська поезія" двадцятих років (ще її звали "тракторною", бож головним ліричним героєм був тоді трактор...)

2. Цілком природно, що як свідомо какофонія футуристів і їх послідовників, так і фонічна недолугість віршованої продукції нездар і графоманів викликає реакцію з боку естетів. Реакцію, яка втілюється у формі пародії.

Незрівняні українські пародії на футуристів належать Едвардові Стрісі:

Червоні чвари!
 Час червоний!
 Чурило
 Черево
 чи чоло,
 чи чо,
 чи чох,
 чи чор зна що?
 Чи очі плачуть,
 чи регочуть?
 Чи чорне щось червнєве?
 Чи кінь червоний скаче
 назустріч чорному коневі?

(Зозендропія)

Справді бо: щоб висміяти якийсь невдалий твір, потрібно насамперед підкреслити його негативні риси, а часто до таких рис належить, поруч із катахрезами, невдалими гіпербатонами, солецизмами, також і неоковирність фонічної організації твору.

Як зразок наводжу пародію Хведосія Чички на перекладацьку діяльність – видатного, до речі, літературознавця – Володимира Державина:

Забувши я про те, що критик – не поет,
 І не зважаючи на ляміни супон,
 Дикі переклади строчу без перепон,
 Бо слави прагну барв, барм, брам і парапет.

Рев бегемотів і мальстромів шлюбний сплет
 Вилонюють з мармот густ хтивому і тон.
 Верх кострубатости і несмаку пляфон –
 Вибухлий фюєрверк, парнаський мій сонет.

З причалу в безкінця, з мов вохра сіном, з барж,
 На глиняних ногах моцарство се повзе.
 Та надимається і пухне, як безе,

Віршилищ гвалтівних несотворенний шарж.
 Й в фльоральних чоботах – о найлютіша з карм! –
 Слон примавери квіту топче шарм.

З. Часом для досягнення гумористичного ефекту автори користуються пересадним накопиченням подібних або тотожних звуків.

Була маркіза Помпадур
 Достойна рококо-кокоотка...

(П. Горотак)

Або:

Багато говорили вчора:
 - Ми - мисль, ми - музика, ми - море,
 Ми - мудреці, ми - мир, ми - мур...
 А з того всього, як на горе,
 Залишилось: "Ми-ми", "му-му"...

(Ганна Черинь)

4. На какофонії також побудовані скоромовки, розповсюдження яких, щоправда, не виходить поза межі віршів для дітей і фолкльору:

Карл украв у Кляри коралі,
 А Кляра в Карла вкрала клярнет.

Або народнє:

Шурх-пурх горобець
 Через безверхий хлівець!

Також і в прозі:

Нашого паламаря ніхто не перепаламарює.

Ще одне питання, над яким варто спинитися. Поняття евфонічного (чи какофонічного) в різні часи і в різних народів не завжди збігається. Аж ніяк не здається нам евфонічним одно місце з "Нічної пісні" Гете:

In allen Wipfeln
 Spürest Du
 Kaum einen Nauch.

Так само в поезії Ів. Буніна "Петух на церковном кресте" (яка, до речі, вважається однією з найкращих його поезій) вірші другої строфи

Идут года, текут века -
 Вот как река, как облака

для слуху росіян не ховають у собі нічого немилозвучного. А ми чуємо в них неприємне повторення "ка-ка, ка-ка".

Отже можна говорити, що евфонія і какофонія - явища до якоїсь міри відносні. Але ця відносність не заторкує єдиного стрижня загальнолюдської культури. Це різниця деталей.

Коли говорять про повну протилежність естетичних принципів, тоді звичайно плутають мистецьке з немистецьким.

ВИЗНАЧЕННЯ РИМИ

Як відомо, різні автори часто дають тій самій речі різні характеристики та дефініції, тож і сутність рими як літературного явища дослідники визначають по-різному. Серед цих визначень легко виділити дві групи: загально-європейську та суто-російську (при чому те російське розуміння рими тяжить і над сучасним радянсько-українським, а почасти, як ми матимемо нагоду переконатись, і над нашим еміграційним).

Зупинімося спочатку на російському. У середньошкільному підручнику П. Смірновського "Теорія словесности для середних учебних заведень" видання 21 (!) знаходимо таке визначення рими (цитую в перекладі):

Співзвучне закінчення двох або кількох сусідніх віршових рядків (підкреслення моє) зветься римою. У віршових рядках кінцеві стопи, котрі римуються поміж собою, рахуємо від останнього наголошеного складу, при чому рими найчастіше бувають трьох родів:

- а) односкладові, гострі (або чоловічі), себто - останній склад вірша римується з останнім складом іншого,
- б) двоскладові, м'які (або жіночі), себто останні два склади вірша римуються з двома останніми другого, та
- в) трискладові (або дактилічні), де римуються останні три склади.

Що саме тут типово російське? Те, що я підкреслив: обмеження поняття рими закінченням віршів (чи віршових рядків). Таке розуміння тримається вперто в російському радянському офіційному "літературознавстві" (зі зрозумілих причин в даному контексті беремо це слово в лапки), зокрема в працях головного агітпропа від теорії літератури Л. Тимофєєва:

Рима (...) - співпадаюче, співзвучне закінчення двох чи кількох віршових рядків, яке підкреслює ритм вірша..

(див. Л.Тимофеев и Н.Венгеров. "Краткий словарь литературоведческих терминов")

Таке розуміння рими має в росіян певне історичне підґрунтя: ще за старої Московії там виникла римована проза (не виключено, що під впливом орієнтальної літератури, де існував жанр садж). А коли в другій половині XVII в. українські вчені (або - вчені з України) принесли в Москву силябічний вірш, тодішні московитяни, не відчуючи силябічного ритму, помічали в тих віршах, так само як в римованій прозі, єдину ознаку приналежності до поезії (і водночас відміну від прози) - кінцеву риму. Так поняття кінцевої рими перекинулося в них на риму взагалі. Але при чому тут ми, українці?

Проте українські радянські автори повторюють це російське визначення:

Галина Сидоренко:

У багатьох віршах повторюються останні наголошені склади разом з ненаголошеними, які йдуть після них. Така співзвучність закінчень рядків (навіть не віршів і не віршових рядків, а рядків просто - І.К.) зветься римою. ("Основи літературознавства". Вид-во Київського Університету, 1962).

П. К. Волинський:

Римою називається співзвуччя у закінченні рядків... (знову - рядків... - І.К.). ("Основи теорії літератури". Київ, 1962).

Володимир Ковалевський:

... рима є звуковим повтором композиційного значення, бо допомагає поєднувати віршові рядки (метрико-ритмічні рядки) в завершену систему. Такої властивості звуковий повтор набуває тому, що має в даному віршованому рядку фіксоване місце... ("Рима. Ритмічні засоби українського вірша". Київ, 1965).

Лише Олександра Бандура ("Теорія літератури". Київ, 1969) спробувала бути не російське традиційне, а наукове визначення, але заплуталась, звівши в одно метричне поняття "клявзуля" та фонічне "рима". О. Бандура пише:

Співзвуччя частин (яких частин? - І.К.) різних слів називається римою (...) Як правило, звукове співпадіння у віршових рядках починається з останнього наголошеного складу. Закінчення віршового рядка називається ще клаузулою (...) Співзвучні клаузули утворюють риму.

У "Словнику літературознавчих термінів" В. Лесина та О. Пулинця під гаслом "рима" читаємо:

Рима (...) - співзвучність закінчень слів у віршових рядках, яка охоплює останній наголошений склад і наступні за ним звуки. Інакше кажучи, співзвучність клаузул утворює риму. При цьому слід мати на увазі, що рима - явище звукове, а не графічне: в ній збігаються звуки, а не букви. Рима відіграє велику роль: 1) підсилює зміст, ідейне й емоційне звучання вірша, бо слова, включені в риму, самим своїм місцем привертають до себе особливу увагу читача; 2) створює багатий звуковий повтор, який посилює музикальність віршованої мови; 3) є важливим елементом ритму у віршах, оскільки чітко підкреслює завершеність кожного віршового рядка, що є одиницею ритму (ритмічне значення рими посилюється у віршах із зниженою сумірністю рядків: вольних, тонічних, райошниках, дольниках тощо); 4) має велике композиційне значення, бо за допомогою рим віршові рядки об'єднуються в строфи.

На це треба відповісти, щоб не лишати читача в полоні не-продуманих чи фальшивих тверджень... Поперше, вірш, віршовий рядок та просто рядок це три і різні речі (див. "Строфіка" стор.10-11). Подруге, тут зачеплено лише риму, що стоїть у кінці віршів, а інші роди рим - зігноровано. Потретє, слід підкреслити, що клявзулі - поняття метричне, а не фонічне:

Мохнатий джміль із будяків червоних
Спиває мед. Як соковито й повно
Гуде і стелеться понад землею
Ясного полудня віолончель!

(М. Рильський)

У перших трьох віршах клявзулі однаковісінькі, двоскладові, себто ритмічно співзвучні, але в них немає й натяку на якусь риму! Крім того, переконання, що рима завжди "підсилює ідейне звучання вірша", можна довести під час деклямації віршів до карикатури (як це було в радянських декляматорів 30-их років, та, напевно, й пізніше). Пункти другий і третій слухні і заперечень не викликають. Натомість твердження, що "за допомогою рим віршові рядки об'єднуються в строфи" - однобічне. У строфотворенні бере участь ціла низка різноманітних чинників, а не сама тільки рима.

Як же визначає риму західне літературознавство?

Характерне для еспаномовного культурного ареалу (себто для Іспанії та Латинської Америки, без Бразилії) визначення рими дає Х. Л. Іск'єрдо:

La estética, la estilística y los géneros literarios (лекції, читані в Графотехнічному інституті, Буенос-Айрес):

Рима – це подібність або тотожність в закінченнях слів почавши від останньої акцентуованої голосівки.

Під тотожністю (рима консонантна) розуміє автор повний збіг голосівок і приголосних від останньої наголошеної голосівки до кінця слова. Під подібністю (рима асонантна) – збіг лише наголошених голосівок.

В нашій поезиці ми воліємо розглядати окремо ці два явища: в першому випадкові кажемо рима, в другому – асонанс. Робимо це на те, щоб дати місце й для дисонанса (який у еспанській поезиці місця не має). Бож у випадку асонанса можна говорити про подібність, а у випадку дисонанса радше про антитетичність звучання.

Х. Л. Іск'єрдо розглядає риму поза віршем, і тільки в ході дальшого викладу зупиняється над тим, що рима найчастіше пов'язує закінчення віршів, рідше кінець вірша – із серединою наступного. У першому випадку маємо кінцеву риму, в другому – внутрішню.

Та, мабуть, найдокладніше зупиняється на феномені рими еспанський дослідник Фернандо Лясаро Карретер. Даємо переклад (омінаючи приклади) визначення рими з його "Словника філологічних термінів":

Рима. Тотожність або подібність звуків, якими закінчуються два або більше віршів, починаючи з останньої акцентуованої голосівки. Коли рима виникає на кінці одного вірша та на кінці першого піввірша у наступнім вірші, то це є рима піввіршова або "ув'язнена". Коли римуються слова того самого вірша, виникає рима подвійна, як у леоніах.

В нашому Золотому віці часто зустрічалася рима поді-

лена, яка полягає в тому, що римується передостанній склад у вірші, а останні відкидаються (в українській поезії таке явище нам не зустрічалося - І.К.). Вірші, які в такий спосіб римуються, звуться віршами з відламаними кінцями. В еспанській метриці бідними римами є ті, котрі постають під час римування закінчень, що ним рясніє мова, а багаті рими маємо у протилежних випадках...

Застерігаюся, що деяким термінам у нашій поетиці ми даємо дещо ширше значення (як от рима піввіршів: для нас це не лише рима кінця одного вірша із серединою наступного, а також рима одного піввірша з другим), або й значення відмінне.

З європейських народів найбільшу вагу надавали свого часу римі французи, як про це свідчить характеристика рими у "Короткому трактаті про французьку поезію" Теодора де Банвіля. Наводжу оригінал і переклад:

... Qui aura bien lu ces vers saura ce qu'est la RIME et aussi ce qu'est le vers français, car la RIME, comme ils le disent, est l'unique harmonie des vers et elle est tout le vers. Dans le vers, pour peindre, pour évoquer des sons, pour susciter et fixer une impression, pour dérouler à nos yeux des spectacles grandioses, pour donner à une figure des contours plus purs et plus inflexibles que ceux du marbre ou de l'airain, la RIME est seule et elle suffit. C'est pourquoi l'imagination de la Rime est, entre toutes, la qualité qui constitue le poète...

/...Хто уважно прочитав ці вірші, той знатиме, що таке РИМА і також що таке французький вірш, бо РИМА, як вони свідчать, це єдина гармонія вірша і це - весь вірш. У вірші, для того, щоб малювати, щоб відтворити звуки, щоб викликати й зафіксувати якесь враження, щоб розгорнути перед нашими очима грандіозні видовища, щоб надати якійсь фігурі контурів, чистіших і непохитніших за мрамур і бронзу, РИМА є єдиною й вистачальною. Тому то римова уява це, серед усіх інших, та властивість, що створює поета.../

Відомий французький філолог Ж. Марузо у "Словникові лінгвістичних термінів" дає таке визначення рими (на жаль, я не маю французького видання, а лише перекладне, російське, тому побоююся, що в подвійному перекладі виникне віддалення від оригіналу):

Рима – розташування однакових звуків на кінці слів, суміжних одне з одним чи дещо віддалених одне від одного або таких, що творять римову групу чи римовий вираз або ж стоять на кінці певних членів.(...) Рима у властивому значенні слова або кінцева рима (rime finale/Endreim, Ausreim/end-rhyme, full-rhyme/rima finale) вживається звичайно як елемент версифікації. Серединною або внутрішньою римою (rime médiane, intérieure/Mittelreim, Binnenreim/sectional rhyme/rimalmezzo) звуть риму, котра виступає на кінці перших піввіршів у двох послідовно розташованих віршах; подвійна рима (rime redoublée/Schlagreim) римує слова того самого вірша, що його звуть леонінським (léonine), якщо слова, що римуються, стоять на кінці двох піввіршів.

Німецький дослідник Вольфганг Кайзер визначає риму так:

Під римою взагалі розуміють кінцеву риму. (Кінцева) рима виникає, коли в двох або більше словах останні акцентувані голосівки зусім, що після них, ідентичні щодо звукового складу.

Польський університетський підручник теорії літератури Гловінського, Окопєнь-Славінської та Славінського звертає увагу на те, що слово рима (по-польськи "рим" – чоловіч.роду, так казали і в Галичині) спочатку означало "вірш". Додам, що таке значення існувало також у німців, а в еспанців та італійців збереглося й дотепер. Автори підручника дають таку характеристику рими:

Рима у вірші спирається на частинну бо цілковиту однаковість звучання закінчень слів, що займають певну позицію у вірші.

Між іншим, згаданий підручник присвячує окремий параграф функціям рими. Таких функцій автори підручника добачають три:

інструментальна,
строфотворча та
стилістична.

Насправді таких функцій значно більше (в цій праці їм відведено окремий розділ).

Принагідно згадаю, що словацький віршознавець Мікулаш Бакош присвятив окрему розвідку порівнянню в кількох різних школах словацької поезії трьох функцій рими: евфонічної, ритмічної та семантичної.

На тлі цих праць не можна без почуття сорому споглядати українське радянське віршознавство, де вже згадуваний Володимир Ковалевський догледів єдину функцію рими - композиційну...

Не слід, однак, думати, що ціле російське віршознавство стоїть на рівні Л. Тимофєєва та йому подібних. Історію рими та пов'язані з римою теоретичні питання глибоко і всебічно розглядають не лише еспанець Лясаро Карретер, уругвасець Перес-і-Куріс чи мексиканець Наварро Томас, а також і такі російські дослідники, як Н. Шульговський, В. Жирмунський, Горнфельд, Г. Шенгелі...

Тому фактично маємо два типи російських визначень рими: а) наукові, б) шкільні - вузькі, однобічні, але офіційно апробовані.

В. Жирмунський у своїй монографії "Рима, її історія й теорія" спочатку наводить своє власне визначення рими з праці "Поезія Александра Блока":

Римом звано звуковий повтор на кінці відповідних ритмічних груп (вірша, піввірша, періоду), що відіграє організовану роль в строфічній композиції віршового твору.

Але самому авторові таке визначення здалося неповним і він поширив його:

...до поняття рими слід віднести кожен звуковий повтор, що виконує організовану функцію в метричній композиції віршового твору.

Таким чином В. Жирмунський під категорію рими підводить асо-нанси, дисонанси, алітерацію, звукову інструментацію (якщо

вона "виконує організуючу функцію в композиції"...)

Ми на таке визначення пристати не можемо, бо інакше вийде, що поняття рима майже збігається з поняттям "фоніка"; поза категорією рими в таксму розумінні залишилися б тільки твори, побудовані на ліпометрії (вилученні - а не накопиченні - певних звуків). До речі, на ліпометрії будується фонічна структура віршів не лише в Г. Державина (про що я оповідаю в іншому розділі), а і в поезії східних народів, де поширені такі явища, як вірш без губних звуків тощо...

Найкраще й найповніше визначення естетичної функції кінцевої рими дає, базуючися на висловах німецьких дослідників, харківський вчений Горнфельд у статті про риму в енциклопедії Брокгауза-Ефрона:

Найближча причина естетичної насолоди полягає в тій легкості, з якою предмет нашого сприйняття підводиться під готові в нашому умі форми часу й простору

(Вундт)

Визначаючи собою закінченість ритмічного ряду (вірша) та пов'язуючи його наочно з іншими аналогічними рядами, рима править за один зі способів об'єднання окремих уявлень. Піднесене й вібрує до ладу з настроєм поета почуття того, хто сприймає (слухач, читач) чекає на риму і тому відчуває насолоду, почувши її. Несвідомо при звучанні другої рими в нас оживає уявлення про перше римуюче слово, і таким чином внутрішній зв'язок змісту закріплюється, вияснюється через зовнішній вияв. Тому в теорії іноді виставляється вимога римувати значні за змістом слова вірша. Якщо слова, котрі римуються, беззмістовні, в нас виникає протиріччя, невдоволення: звуки говорять не те, що думка...

(Кар'єр)

А тепер поглянемо, яке ж автентично-українське (без російського впливу) розуміння рими.

В старих українських поетиках доби Києво-могилянської академії термін "рима" як такий іще не фігурує.

У "Поетиці" Митрофана Довгалевського (переклад з латини В. Маслюка) сказано:

... З цього визначення випливає, що відмінність між польським, слов'янським і латинським віршами двояка: польський і слов'янський вірші складаються зі складів, а не стіп і, по-друге, у них неодмінно в кінці відповідних віршів є подібні склади, а в латинському цього немає, за винятком у так званих леонінських віршах, які не тільки в двох, а навіть в одному рядку мають відповідні співзвучні склади.

Достоїнством будь-якого вірша є, передусім, цезура і закінчення, або каденс, вірша, що являє собою певну логічну мовну співзвучність. Ці закінчення у передостанньому складі мають однаковий голосний і при вимові - той самий наголос.

Звісно, що - як на першу половину XVIII в. - тяжко було б вимагати від автора чогось більшого, якоїсь естетичної концепції, котра б відповідала нинішньому поземові віршознавства. Адже Митрофан Довгалевський і саму користь від поезії вбачає в тому, що "поет, читач і слухач з її допомогою добре пізнають латинську мову..."

На такому ж рівні стояло в ті часи й західне літературознавство. Лінгвістика як наука в модерному розумінні починається щойно в першій третині XIX в., а віршознавство відсепарується як окрема галузь іще пізніше.

З-поміж перших українських підручників версифікації я маю лише "Науку віршування" Бориса Якубського (праць С. Гаєвського та Майка Йогансена здобути мені не пощастило).

Якубський не дає визначення рими, обмежуючись побіжною характеристикою:

"... і, мабуть, доки існуватиме слово, доти принадуватиме людей той дзвінкий суголос, що зветься римом..."
(с. 33)

"Наука віршування" вийшла 1922 року; рік пізніше галицький вчений Володимир Домбровський - цілковито ігноруючи працю свого наддніпрянського колеги - випустив книжку "Українська стилістика й ритміка", де розглядає риму в розділі фонетичних фігур (якщо брати речі в історичному аспекті, це, між іншим, не позбавлене певної рації). На сторінках 75-7: читаємо дослівно таке:

Рим (sic)(рос. рифма, італ. rima, нім. Reim) ... витво-

рився (...) з асонанції, переміщеної в послідній склад вірша, який через природне понизення голосу був менше замінний (...). Від асонанції різниться рим однозвучністю не тільки наголошеної голосівки, а й усіх тих звуків, що по ній сліднують...

"Українська стилістика й ритміка" - це найкращий підручник стилістики з усіх мені відомих, але в тій частині, де мовиться про вірш, складається вона з феноменальних безглуздь (одним зі зразків яких була й шойнонаведена цитата).

Святослав Гординський у циклостилному, виданому "на пра- вах рукопису" 1947 р. в Мюнхені підручнику версифікації гово- рить про риму так:

Рима - це однозвучність кінцевих складів у віршах. Вона закінчує віршовий рядок і дає спільне музичне враження тим, що якийсь один звук повторюється два чи більше разів. Рима важлива передовсім при віршах строфічної будови.

Хоч рима не впливає на ритмічну будову віршу, але на кінцевій стопі таки падає найсильніший удар. Тому поети намагаються витягти до кінця рядка і заримува- ти найцікавіше й найважливіше слово, і таким чином заакцентувати його. (...)

Шойно закінчуючи розділ про риму, Гординський додає:

Крім рим на кінці рядків, є ще і внутрішні рими; вони збільшують звучність віршів. Така внутрішня рима зви- чайно буває на кінці першого піввірша, там, де є це- зурна перерва:

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

Цікаво, що італійський шкільний підручник стилістики і метрики так само, як С. Гординський, спочатку визначає риму, як звукову ідентичність у віршах:

Dicesi rima la rispondenza del suono da verso a verso per l'identica terminazione delle parole finali dall'- asento in poi....,

а шойно далі додає:

...rimalmezzo (rima al mezzo) o rima interna, se cade nell'interno d'un verso...

В "Нарисах з теорії літератури" Ів. Кошелівця дано таке визначення рими (що його слід визнати одним із найточніших):

Рима - співзвучність одного або кількох складів чи цілих слів в одному рядку чи в закінченні різних рядків. Початково реторична фігура в прозі. Перенесена в поезію як звукова прикраса, що підкреслює головну ритмічну єдність рядка.

Але й це визначення неповне, бо ж і в середньовічній європейській літературі (напр., драми Гротсвіти з Гандерсгайму) і в літературах Сходу існувала римована проза, де рима вже не була реторичною фігурою (як у греків і римлян), а такою самою звуковою оздобою, як і в тодішніх віршах.

Дмитро Нитченко у невеличкому підручнику "Елементи теорії літератури і стилістики", призначеному, як це видно з присвяти, для українських шкіл за кордоном, подає матеріал надто сконденсовано і, очевидно, тому, обмежується визначенням рими, що нагадує сучасні радянські:

Рима - це однакове звучання або співзвуччя закінчень віршових рядків...

Я зі свого боку запропонував би таку дефініцію рими:

Кінцевою римою (або просто римою) звемо застосування в певній естетичній, мнемотехнічній, ритмічній, магичній, строфотворчій, жанровизначальній чи гумористично-розваговій функції гомоіотелевтону (гомоеотелевтону за іншим написанням), себто однакового (чи близько-подібного) звучання закінчень суміжних або розташованих на устійненій віддалі двох або кількох слів.

Застерігаюся, що термін "кінцева" тут не означає кінця вірша, бо ж мова про кінець слова від останнього наголосу й до кінця, при чому повторення двох звуків - це мінімальна передумова для виникнення рими:

Піді мною могила жахна,
Що розкопана лише напів,
Та коли їй ім'я - чужина,
То я б повної ліпше хотів...

(Михайло Ситник)

Найчастіше рима буває на кінці віршів, але може оздоблювати піввірші і просто стояти в середині віршів.

Усім цим питанням - функція рими, її позиція тощо - я присвячую окремі розділи.

ПОХОДЖЕННЯ РИМИ

Спочатку про саме слово рима. В добу бароккової нашої поезії існував термін рифмъ, що означав вірш (себто ритмічний відрізок тексту). Симеон Полоцький (який риму звав крассогласієм) завіз цей термін у Московію – разом зі збіркою своїх віршів, що звалася "Рифмологіон". Ломоносов фемінізував цей термін, зробивши зі слова "рифмъ" – рифму. Ця форма збереглася там і досі.

На Україні тим часом закріпилося слово з подібним звучанням, але не знати, чи того самого походження: рима, що відповідає польському гум, німецькому Reim, італійському й еспанському rima, французькому rime, англійському rhyme.

Походження цього слова спірне; я особисто схилиюся до думки, що його радше можна вивести від середньонімецького gîm, ніж від грецького ρυθμός.

Слово рима в значенні "вірш" вживається подеколи й донині: так, Кардуччі, упорядкувавши і відредагувавши вірші Петрарки, замість традиційної назви Canzoniere дав назву Le Rime, а вельми популярний (але досить бездарний) еспанський поет Густаво Адольфо Бекер назвав свої вірші Rimas.

Щодо виникнення європейської рими існує кілька теорій. Коли європейці довідалися, що арабська лірика від початку свого існування – римована, зародилася спокуслива ідея (відповідно до модної "теорії запозичень") вивести європейську риму з арабської.

Нез'ясованими лишаються тільки три питання: коли, як і де саме могли європейці запозичити риму в арабів.

Оттони боронили Італію від арабів у X віці, але постановня рими на терені Західньої Римської імперії датується 862 роком.

Візантіїці боронили Східню Римську імперію від турків-сельджуків, але це було ще на сторіччя пізніше.

Нарешті на останні роки XI віку та на вік XII припадають хрестові походи, коли європейське лицарство мало справжню нагоду ознайомитися з культурою відвойованих від мусульман земель.

Але XII вік - це вже не початок, а тріумф європейської рими. Тому теорія запозичення в арабів зазнала поважної критики вже наприкінці минулого й на початку нашого сторіччя. Такі солідні російські вчені, як Шульговський та Жирмунський, ставляться до арабської теорії вельми скептично.

На зміну західні вчені висунули аж три теорії автохтонного виникнення європейської рими:

1. Аргентинський поет Леопольдо Люгонес уважає, що рима виникла для заміни музичного супроводу поезії. Теорія ця безпідставна з огляду на відстань у часі між цими двома явищами: відсепаруванням слова від музики, що сталося в Александрійську добу, та поширенням по всій Європі кінцевої рими, у другій половині IX віку. Однак, безпідставність теорії не перешкоджає їй триматися серед аргентинських вчених.

2. Інша теорія намагається пов'язати виникнення рими із занепадом латинського квантитативного віршування та розвитком так званого "ритмічного" (за сучасною термінологією "силлаботонічного", правда, в дещо поширеному значенні). Мовляв, за квантитативної системи вірш будується на мелодійній основі, а система ритмічна вимагає іншої бази - гармонійної, і такою базою стає рима. Усе це звучить дуже гарно, але винахідники цієї теорії не знали однієї істотної речі: римована арабська поезія так само квантитативна, як і неримована греко-латинська.

3. "Кінцева рима прийшла в європейську літературу з ранньолатинських християнських гімнів", - твердить німецький вчений Вольфганг Кайзер. Справді, теорія походження рими з латинських гімнів виглядає куди правдоподібніше, ніж теорія арабська.

Звернімося ще раз до історико-літературних фактів. Експансія арабської культури припадає на часи династії Аббасидів (роки 750-1258) -, саме тоді арабська рима просякає в грузинську, вірменську, іранську та туранську поезію (звідки ірано-арабський аруз витискає автохтонний туранський силабічний алітерований вірш-бармак).

Але перші римовані християнські гімни належать, скільки мені відомо, Амбросієві Мілянському (помер 397 року), далі йдуть гімни Целія Седулія (середина V віку), Венанція Фортуната (VI вік), Григорія Великого, що папствував з 590 по 614 р. Як маємо нагоду переконатися, навіть найпізніші зі щойноназваних гімнів створено за сто років до арабської інвазії на Пірнейський півострів, а в основному ці гімни - за часом виникнення - відповідають доіслямському періодові розвитку арабської літератури ("джахілія" - в перекладі "доба невігластва").

Єдиний конкретний випадок впливу арабської поезики на європейську можна зафіксувати в Іспанії, де до літератури увійшли деякі строфи арабського походження (див. мою кн. "Строфіка").

Але й теорія походження рими з християнських гімнів довго не протрималася; насамперед виник сумнів: хто в кого запозичував риму - чи національні літератури узяли її з християнських гімнів, а чи навпаки - християнські гімни - з фолкльору європейських народів?

Скрупульозні дослідження виявили наявність, небагатьох, правда, випадків римованого вірша в клясичній латинській поезії: римований двовірш у "Посланні до Пісонів" Горация, тривірш - у наведеній Цицероном цитаті, яку ми тут наведемо також:

Naes omnia vidi inflammari,
Priamo vi vitam evitare,
Iovis aram sanguine turpari...*)

*) Цікавим відкриттям для мене було, що цей анонімний фрагмент писано ані квантитативним, ані "ритмічним", лише силабічним віршем. Обережний у своїх висновках Шульговський висловлюється так: "Чи потрапила рима в середньовічну поезію з латинських церковних гімнів, чи, навпаки, - ці гімни зазнали

"Численні свідчення стверджують існування рими в народніх латинських піснях" – каже мексиканський віршознавець Наварро Томас. А чилійський дослідник Хуліо Вікунья Сіфuentes зазначає, що в римській поезії автори іноді користалися такими реторичними фігурами, як семідецінація та сімілікаденція. Від першої фігури, на думку вченого, походять спочатку латинські середньовічні, а згодом романські асонанси, від другої – правильна рима.

Ну, а якої ж думки про походження рими автор цієї праці? А ось якої.

Нічого шукати за першоджерелом рими: таких першоджерел – багато. Так само, як у різних народів, цілком незалежно, при тому за відмінних соціально-економічних, політичних, історико-культуральних, кліматичних і яких хочете умов та обставин, – виникають і розвиваються новеля, притча, драма, роман, – так само виникає й рима.

Існує достатньо матеріялів, щоб говорити про спонтанне зародження й розвиток рими у кельтів, у скандинавів, у англосаксів.

Зумовлені фігурою паралелізму, ні від кого не запозичені, виникають спорадичні й непорядковані співзвуччя у наших думках і в російських билинах.

Ось що каже з цього приводу англомовний Енциклопедичний словник поетів та поетики Алекса Премінджера: "... Однак, систематичне римування з'явилося в настільки віддалених мовах (напр., китайська, санскрит, арабська, норвезька, провансальська, кельтська), що можна логічно припускати його спонтанний розвиток в кількох випадках. До інших воно могло потрапити з-зовні, як і будь-який інший /мистецький/ засіб, а кожна мова, що вже була набула риму, байдуже як, могла перейняти нові її застосування від своїх сусідів."

впливів народніх пісень нових племен, вирішити тяжко... Можна лише устійнити, що в утворенні рими помітно повільний і поступовий процес розвитку, оснований на взаємовпливі усіх середньовічних народів, на сплетінні і світської, й духовної поезії."

До цього я додав би ще пізньолатинську (згадані вже християнські гімни) та старонімецьку поезію (Отфрід), де також поставала й зароджувалася рима. Особливо важлива для нас старонімецька поезія ("Книга Євангелій" Отфріда, 862 рік), від якої кінцева рима поширилася по території всієї Західньо-Римської імперії.

Схему розвитку європейської рими можемо уявити так:

До 862 р. - окремі випадки;

з кінця IX по XII в.-поширення та канонізація кінцевої рими;

XVIII вік - доба клясицизму. Спроба теоретиків поезії відмовитися від рими на тій підставі, що її не було в античній поезії

(Кльопшток та ін. Це дало зокрема неримовану лірику Гельдерліна); початок XX в. - "деканонізація рими".

Якщо прийняти, що деканонізація (а почасти й розклад) традиційної рими у XX сторіччі - це явище зворотне процесові усталення рими та її канонізації, то ми маємо на це низку конкретних доказів: зверненню поетів до асонансів, консонансів, римоїдів та неточних рим (зокрема нерівноскладових та різнонаголошених) - відповідає досить точно наявність цих самих елементів у середньовічній римі, шойно перебуваючій у стадії формування.

І є ще один момент, на який варто звернути увагу: це поява, на місці рими, буквенної епіфори.

Наприклад, у Тичини; через дві строфи, на кінці кожного рядка-вірша приходять У (Ю):

Народи йдуть, червоно маЮть:

Свободі пУть, свободі пУть!

І кров'ю землю напуваЮть

І знов у землю тліть ідУть.

Але на зміну їм - у мУці

Другі встають під дзенькіт кУль,

Що двиЖУть сили революцій

В новий октябрь, в новий іЮль.

І от виявляється, що водночас із першими сяк-так римованими гімнами християн, існували гімни з буквенною епіфорою: так в "Інструкціях" Коммодіяна епіфоричне О проходить через усю невеличку поезію, а в Блаженного Августина 270 віршів закінчують-

ся літерою Е. Припускаю, що перетворення епіфори на риму також відіграло свою роль в процесі становлення європейської рими.

РИМОВІ ФУНКЦІЇ

В літературі старої Індії окремі випадки римованих строф існували віддавна: вже в "Дгаммападі" зустрічаємо сльоки, де одна пада пов'язана з другою за допомогою рими. При тому рима тут виконує три функції:

1. Ритмічна функція: рима позначає закінчення віршу.
 2. Мнемотехнічна функція: рима допомагає запам'ятати вірш.
 3. Естетична функція (найважливіша серед усіх): рима править за мистецьку оздобу віршу.
- Але, повторюю, це лише окремі випадки.

Поезія давнього Єгипту не мала рими. Єгиптологи стверджують, що єгипетський вірш будувався на ритмі образів і що він був алітерований. Але алітерація, як поетикальний термін, стала модним словом як у нас, так і на Заході: різні автори вкладають у це слово різний, часом цілковито протилежний, зміст; тому без конкретного з'ясування, про що саме мова, ніколи не можна передбачити, що автор має на увазі: фоніку взагалі, чи ономапопеїзм, чи звукову інструментацію, чи буквену анафору - а чи таки справді алітерацію.

Також не римувалася і гебрійська поезія. Але існує ряд свідочств, що Біблія має таке ж саме ритмічне багатство, як і греко-латинська поезія, та, на жаль, ключ до читання цих віршів безповоротно втрачений, і дослідники, в пошуках цього ключа, могли лише ствердити, що значна частина Біблії написана віршем.

Явний і незаперечний ритм біблійних віршів - у паралелізмі, що є "ритмом думки більше, ніж лексики" (Паскваль Блюаз Кампой). У цьому біблійний вірш тотожний з єгипетським.

Правдоподібно, крім цього існував ще інший ритмічний принцип. Але який?

Митрополит Іларіон, у своїй праці про біблійну поезію, демонструє стилеві оздоби, вживані авторами Біблії. Наводить приклади алітерації (у первісному значенні терміну: будь-яке повторення літер, що ним автор послуговується з певною ціллю), а також деякі випадки рими. Але це не є рима в нашому розумінні: це внутрішня рима, де римуються між собою два сусідні слова – і то, подекуди, без жодної системи. Біблійна рима, далека від функцій ритмічної і мнемотехнічної, виконує проте деяку естетичну функцію.

Як бачимо, в античну Грецію рима не могла прийти ні від єгиптян, ні від євреїв. Як відомо, грецька і латинська поезія також не мали рими. Проте, існують деякі винятки, що про них буде мова пізніше (а дещо згадано в попередньому розділі).

Кажуть, що рима з'явилася, щоб замінити музику, коли ця перестала супроводити поезію. Побачимо, чи це правда.

Музика і слово відділилися одне від одного в епоху гелленізму, в Олександрії. Європейська рима, якщо не рахувати окремих випадків, з'явилася в епоху Каролінгів. Між обома подіями – відділенням музики від поезії і народженням рими – проминуло рівно десять століть. Чи не завеликий період, щоб пов'язувати згадані події? А крім того, римована поезія середньовіччя дуже часто супроводжувалась музикою.

Але повернімось до греко-латинської поезії. Ні епопея, ні трагедія не знали рими. Збереглося біля двадцяти славетних строф ліричної поезії. Деякі з них (елегійний дистих, строфи сафічна, алкесва, асклепідова) вживаються до наших часів у поезії німецькій (Гельдерлін, Гете, Шіллер, Ленау), італійській (д'Аннунціо), російській (Пушкін, Тургенєв, різні перекладачі з античних авторів) і українській (Франко, Ридський, Зеров, Орест). В еспаномовній поезії відома лише строфа сафічна (Естебан Мануель і Вільєгас, "Ода до Зефіра"). Усі ці строфи дуже складні за своєю структурою, але жодна з них не має рими.

Проте, як греки, так і римляни вживали риму, тільки функції цієї рими не були чисто естетичні.

Славетний софіст Горгій, той самий, що винайшов "екзистенціалістичні" ідеї "ніщо" та "інкомунікація", а також був творцем азійського стилю, вводить риму в свої промови. В азійському стилі рима є одною з реторичних фігур і має магічне значення. Горгієві промови, написані ритмічною прозою, складаються з коротких періодів, що деякі з них оздоблені кінцевою римою.

Історик античної літератури Тронський каже, що Горгій послуговувався фолклорними заклинаннями як засобом чарування для "обманювання душ". Дуже можливо, що рима була невід'ємною частиною магічних формул грецького фолклору.

Друга функція рими в грецькій літературі - це функція гумористична. Як трагедія і комедія походять від релігійного культу, так само походять від нього і дві класи рими: рима з магічною і рима з гумористичною функцією.

В аттичній комедії рима вживається як трюк, що має викликати сміх публіки. В комедіях Аристофана (напр., у "Вершниках") є цілі сторінки з римованими віршами. Те саме бачимо в латинських комедіографів. Рима аттичної комедії набагато ближче підходить до нашої, ніж рима Горгія, тому що:

1. це кінцева рима віршів,
2. в наші часи рима також часом виконує гумористичну функцію (рима-калямбур і т. п.).

Набагато пізніше з'являється рима в християнських гімнах. Не виключено, що вона також походить від магічних поганських формул (як і рима в промовах Горгія). Ця християнська рима також має магічну функцію.

Для перших християн краса була символом гріховності, чимось диявольським. Тяжко припустити, щоб рима була естетичною прикрасою гімнів. Її функція була одна - магічна.

Петроній, у своєму "Сатириконі", зберіг для нас зразки римованої приповідки - що знову ж таки провадить до фолклорних джерел рими. За браком українського перекладу подаю приклад з російського, що вийшов під редакцією Б. Ярхо:

Кто не может по ослу, тот бьет по седлу.

В ті часи, коли в усіх школах вивчали латинську мову, одним з перших речень, що їх схоплював учень, була приповідка:

Quod licet Iovi, non licet bovi.

Підсумовую. Назагал в античній літературі знаходимо риму в чотирьох різних жанрах:

1. Ораторська проза - магічна функція рими.
2. Аттична комедія - гумористична функція рими.
3. Християнський гімн - магічна функція рими.
4. Приповідка - мнемотехнічна функція рими.

Велику подібність до цієї картини дає російський фолкльор:

1. Магічні заклинання (формули знахарів і ворожбитів) - ритмічна проза, римована.

2. Епос: тонічний вірш без рими або з ембріональною (термін В. Жирмунського) римою. Найбільш поширений випадок, коли два останні слова того самого вірша пов'язані асонансом.

3. Поезія скоморохів: аристофанівська лексика і рима в гумористичній функції.

4. Римована приповідка.

Як ми тепер бачимо, рима була відома античним авторам, але, повторюю, не в нашому значенні. Ніколи ця рима не досягала чисто естетичної функції. Розповсюдження її було обмежене чотирма жанрами.

В пізнішій поезії знаємо багато випадків, коли рима є важливим фактором у визначенні літературних жанрів.

Рубаї - це сконденсована поетична думка, висловлена в чотирьох віршах (звичайно, з редифом), де перший римується з другим і четвертим, а третій лишається без рими. Якщо віднімемо риму або тільки змінимо її позицію, вже залишається не рубаї, а звичайна чотиривіршова поезія.

Еспанський романс - це ліро-епічна поезія з невизначеної кількості октосіябічних (за еспанським рахунком) віршів, де

паристі вірші пов'язані асонансом. Якщо ми відкинемо асонанс, форма романсу буде зруйнована.

В цих випадках бачимо риму (чи асонанс) у жанротворчій функції.

Література греко-латинська нараховувала від семидесятьох до восьмидесятьох жанрів і субжанрів. Рима, як уже знаємо, вживалася в чотирьох, але в жоднім випадку жанру не визначала. Як у промові, так і в комедії, як у гімні, так і в приповідці рима не є постійною, ні обов'язковою.

В християнську добу ні Пруденцій (перший християнський поет), ні Авзоній (останній поет поганський) не користувалися римою.

Найстарші пам'ятки германської літератури мають релігійний характер: це заклинання з молитвою до поганьких богів. Фонічно ці заклинання оздоблені особливою категорією внутрішньої рими, що зветься штабрайм або германська алітерація. Штабрайм це повторення перших приголосних у наголошених складах суміжних слів.

Існують також інші типи внутрішньої рими: *skothending* (*scothending*) та *adhalthending* (*athalhending*).

Функція германської алітерації, як у ліриці, так і в епіці чисто естетична. Германська алітерація має деяке відношення до ритму віршів, але набагато менше, ніж наша кінцева рима. Германський вірш - тонічний і базується на ритмі наголосів; кількість і положення складів ненаголошених при цьому ритмі мають вартість лише релятивну, - або й ніякої.

Для сучасного еспаномовного читача тонічний ритм є абсолютно несприймальний. Звідси походять дивні теорії, що вірш "Мого Сіда" - силабічний нерегулярний, або що германський вірш базується на ритмі... алітерації (!).

В IX віці виникає германо-християнська поезія; це певна синтеза: християнський зміст і німецька форма - тонічний алітерований вірш.

Коли вже згадуваний Отфрід написав поему про Христа - "Книга Євангелій", він перший увів риму замість алітерації: "Прикрашення мови вимагає кінцевих співзвуч" - каже він у передмові.

Вірш поеми - тонічний, довгий, поділений цезурою на два піввірші. Кожен піввірш має два головні наголоси і два побічні, рима пов'язує обидва піввірші.

В сучасній науці є термін "біологічний вибух". У випадку Отфріда можна говорити про естетичний вибух. Його поема була як іскра, від якої рима невдовзі охопила всю літературу. В епоху Оттонів у Західній Європі римують усе, навіть прозу.

(Правда, скандинавська поезія зберігає алітерацію до кінця епохи вікінгів).

В провансальській поезії постають довгі римовані строфи.

Рима стає важливим фактором у визначенні строф і жанрів. Наприклад, спенсерова строфа і нона мають по дев'ять віршів кожна. Розрізняє їх розмір (у спенсеровій строфі останній вірш - довший від попередніх) і порядок рим.

В епоху класицизму у Франції винайшли правило альтернансу. Дотримання цього правила - так само, як славетні три єдності - показує, що твір належить до класицистичного стилю або має з ним зв'язок. Отже, маємо тут стилістичну функцію рими.

Мусимо ще згадати літературні ігри, основані на рими - серед них найбільш відома "буриме".

Усі ці шойноназвані випадки (рима строфотворча, жанротворча, стилевизначальна і т. п.) є лише окремими проявами естетичної функції рими. Але вони мають спеціальний інтерес для поетів, критиків, істориків літератури.

Підсумовуючи вищесказане, бачимо, що рима назагал виконує функції естетичну, ритмічну, мнемотехнічну, рідше магичну і гумористичну.

Тріумфальний похід рими тривав понад тисячоліття і скін-

чився на початку двадцятого віку, коли в очах багатьох поетів усі функції рими злилися в одну, що зветься "набридливість" - і деякі поети збунтувалися проти рими...

ПРО ТЕРМІН "ЧОЛОВІЧА" ТА "ЖІНОЧА" РИМА

У всіх без винятку російських, а за компанію також і в українських працях з версифікації, шкільних і університетських підручниках, статтях і монографіях з питань фоніки зустрінемо ми ці терміни: рима чоловіча й жіноча, жіноча й чоловіча...

Обидва ці терміни належать до категорії франкорусизмів, себто слів, що прийшли до нас не безпосередньо з Франції, а через російську мову та літературу.*

Терміни чоловіча та жіноча щодо рими мали конкретний зміст лише у французькій поезії – і то до XVIII сторіччя, коли заніміло "е" на кінці слів жіночого роду. До тих часів у французькій мові слова жіночого роду мали наголос на передостанньому складі, а чоловічі – на останньому.

Ось що каже Теодор де Банвіль у "Малому трактаті про французьку поезію":

"On nomme VERS MASCULIN un vers dont le dernier mot est terminé par une lettre autre que l'E muet; on nomme RIME MASCULINE la rime qui unit deux vers masculins. Ainsi les deux vers suivants:

* До цієї ж категорії належать грецькі чи германські запозичення з перенесенням наголосу на кінець слова: діяспора, ностальгія, діялбг, вандал (замість діяспора, ностальгія, діялог, вандал), викривлені форми італійських та еспанських слів: фаянс, Гренада (замість Фаенца, Гранада), спотворені імена: Евріпід, Сократ, Софокл, Сенєка (замість Евріпідес, Софоклес, Сократес, Сєнека...)

Tous s'illuminait, l'ombre et
 le brouillard obscur,
 Des avalanches d'or
 s'écroulaient dans l'azur;

sont deux vers masculins, et la rime qui les unit est une rime masculine.

On nomme VERS FÉMININ un vers dont le dernier mot est terminé par un E muet, ou par un E muet suivi soit d'un s, soit des lettres NT; on nomme RIME FÉMININE la rime qui unit deux vers féminins. Ainsi les deux vers suivants:

L'aurore apparaissait; quelle aurore?
 Un abime
 D'ëblouissement, vaste, insondable,
 sublime;

sont deux vers féminins, et la rime qui les unit est une rime féminine."

Саме тоді, коли ця термінологія (чоловіча й жіноча – щодо рими) у себе на батьківщині втрачала глузд, стаючи історичним пережитком, її підхопили росіяни, які в той час похапцем імпортували західню культуру (спочатку від німців і голляндців, а потім з Франції). А що все французьке було модним, то терміни чоловіча й жіноча рима перейшли й до деяких інших народів. Від росіян ці терміни живцем пересажено на Україну, де їхнього існування не можна виправдати жодною логікою (не кажучи вже про граматику).

Справді бо, такі слова жіночого роду, як

трава – булава – голова – сова
 оса – коса – роса
 вода – біда – слюда – орда
 тля – земля
 рука – ріка

належать, ні сіло, ні впало, до категорії "чоловічих рим", натомість

півень – дивень, вулик – кулик,
 посуд – осуд, межень – лежень,

короп - короб, лицар - сніцар

зараховуються до рим "жіночих".

Щодо мене, то я волів би повернутися до грецьких термінів:

окситон - слово з наголосом на останньому складі,
парокситон - на передостанньому,
пропарокситон - на третьому з кінця.

Відповідно то того, чоловічу риму ліпше б звати окситонною, жіночу - парокситонною, дактилічну - пропарокситонною. Однак, я свідомий того, що терміни "чоловіча", "жіноча" - міцно закріпилися в нашій поетиці, тому відважуся лише на паралельне вживання обох рядів для визначення метричної структури рими: ряду грецького й ряду франко-російського.

Для порівняння наводимо назви різних родів рими в поезії деяких європейських народів.

Першою ставимо назву окситонної (чоловічої) рими, другою - парокситонної (жіночої), третьою - пропарокситонної (дактилічної), четвертою - там де вона є - гіпердактилічної.

В еспанській та еспаномовній літературі вживаються такі терміни:

| | |
|----------------|---------------------|
| aguda | ("гостра") |
| llana | ("плоска", "рівна") |
| esdrújula | ("сковзька") |
| sobreesdrújula | ("надсковзька") |

Щодо термінів чоловіча й жіноча, то один з найповажніших еспаномовних віршознавців, Перес-і-Куріс, каже категорично: "Деномінації 'чоловіча' й 'жіноча', що їх дають рими французькі поети, не можуть бути адаптовані в нашій версифікації."

В італійській літературі:

tronca ("зрізана", "врубана")
 piana ("рівна")
 sdrucchiola ("сковзька")

У польській:

oksytoniczny **ж**)
 paroksytoniczny
 (дактилічних закінчень у польській мові не існує)

В німецькій:

stumpf ("тупа")
 klingend ("дзвінка")
 gleitend ("сковзька")

В російській:

чоловіча
 жіноча
 дактилічна
 гіпердактилічна
 (у старих підручниках також: односкладова
 або гостра, двоскладова або м'яка, трискла-
 дова або дактилічна...)

ж) У поляків рима чоловічого роду.

РИМА ЖІНОЧА (ПАРОКСИТОННА) ТА ЧОЛОВІЧА (ОКСИТОННА)

Парокситонна й окситонна рима з'являються одночасно й розвиваються паралельно, часом лише завдяки суто лінгвістичним факторам поступаючи одна одній.

Так, наприклад, провансальська поезія мала рими обох цих категорій, але на італійському ґрунті прищепилася лише відкрита парокситонна рима, не зважаючи на те, що в мові італійській чимало слів із кінцевим наголосом - amor, vestir, parlare (так тоді писалося й вимовлялося), що в поезії зчаста вживалася апокопована форма дієслова в третій особі множини - parlano = parlan; amárono = amáron, а слів дактилічних нараховується також поважна кількість - sciábola, frágola, ésule, frágile, gélido, magnífico, léettere...

Тож уся середньовічна (за рідкими винятками) й ренесансова італійська поезія знає лише один тип рими - жіночу (парокситонну) відкриту. Так написано всі твори Данте й Петрарки, так, за традицією, писали й поети пізньоренесансові. Щойно романтики пробують впровадити чоловічу риму як рівноправний чинник до італійської поезії (напр. Россетті-батько).

Еспанська поезія від початків знає обидва типи рим: парокситонну (яка вживається частіше, відповідно до кількості слів у мові, що мають наголос на передостанньому складі), та окситонну; однак, під італійським впливом, більшість поетів еспанського Відродження та доби Барокко відмовляється від чоловічої рими на користь жіночої (Хуан Боскан, Гарсіясо де ля Вега, Дієго Уртадо де Мендоса, Фрай Люїс де Леон, Фернандо де Еррера та ін.). Одначе, де-не-де можна натрапити й на риму чоловічу.

В поезії германських народів віддавна зустрічаються рими обох типів: окситонна й парокситонна, з деякою перевагою першої, відповідно до більшої кількості слів односкладових та діяслівних форм із наголосом на кінці.

Ах, наближається той час,
Як птаство спів і крик здійма.
Зазеленіла липа враз,
І довга відійшла зима...

Дітмар фон Айт

Але в цього самого Дітмара є й строфи, де чергуються рими окситонні з парокситонними, а в молодшого сучасника Дітмарового, славетного Вальтера фон дер Фогельвайде, обидва роди рим утворюють складні комбінації:

Побіля липи
У долині
Постіль на двох узріли б ви.
Що там є ліпо,
Свідчать нині
Зламани квіти між трави.
В гаю не чуť людських речей -
Тандарадей! -
Співав нам любо соловей.

(обидва фрагменти в перекладі автора книжки)

В англійській мові короткі, односкладові слова кількісно переважають, тож виникають цілі поеми з поспіль чоловічою римою. Наслідуючи Байрона, Лермонтов написав окситонними римами поему "Мцирі", що належить до видатних явищ російської літератури. Однак, ця спроба не закріпилася.

Франція віддавна знала чергування обох видів рими, аж поки не відпало е на кінці слів жіночого роду і всі слова стали окситонними (довший час у французькій поезії вимова різнилася від прози: слова читалися згідно зі своїм архаїчним написанням, яке суперечило живій мові).^ж

^ж Але і в живій мові на місці втраченої голосівки залишився ірраціональний призвук, щось на зразок слов'янського ъ.

Для нас – через культурні зв'язки – особливо цікавий розвиток польської рими. У мові польській, як відомо, слів з наголосом на третьому складі з кінця немає взагалі, а слів з наголосом на кінці обмежена кількість: це односкладові слова, головно, іменники та вербальні форми.

Романтики різних країн Європи, ніби змовившись, вдаються до тих самих формальних засобів. Тож нема нічого дивного, що перший, хто став писати польські вірші з окситонними римами, був Міцкевич.

Що ближче до наших днів, то частіше в польській поезії зустрічаються окситонні рими, хоч вжиток їх далі обмежується невеличкими речами, ліричними мініатюрами, а про цілу поему із суцільно-окситонними римами, як у англійців чи росіян, навіть і мови бути не може.

Пропоную вашій увазі мініатюру Юліяна Тувіма (де чергуються окситонні й парокситонні рими) у моєму перекладі:

Квіти дістав я. Таємний знак
 Не знать, від кого.
 І вже на серці – тремтливий ляк:
 Іриси темні – таємний знак,
 Що принесе він, пощо, для чого?
 Стримать дитинну мою тривогу
 Як?
 І лист отримав. Слова "Без слів"
 Стояли в ньому.
 Мов запах давніх, п'яних безів
 Були для мене слова "Без слів",
 Навіяс спогад солодку втому.
 Знов я твій погляд у сні ясному
 Снив.

В українських віршах доби козацьких воєн переважає однаманітна дієслівна рима, тим однаманітніша, що в більшості випадків парокситонна.

Як щасливий виняток віршотвору без жодної дієслівної рими можу навести одну з "гербових епіграм" Тарасія Земки:

НА СТАРОЖИТНЬІЙ КЛЕЙНОТ
ІХ МИЛОСТЕЙ ПАНОВ БАЛАБАНОВ

Дому цных Балабанов цныи теж клейноты,
Знаками суть чулои и дѣлнои цноты.
Бо три врубы мужество, любь цнот досконалость,
Вѣры, любве, надѣи и въ троицы цалость,
А шах въ чаши, въ отчизнѣ и церковном тѣлѣ,
Чуйность стражи, въ их дому, опѣвають смѣле,
Взором музства М а р к і а н, котрый полѣгъ въ бою,
Шесть кротъ бывши на герцу, въ отчизны покою.
А чулости Г е д і о н, епископ он Лвовскій,
Сторож церкви и пастыр, смѣле, реку, бозкій.
А л е к с а н д е р въ тым дому диггитар велможный,
Муж въ коронѣ валеchnый а въ церкви побожный.
Жйте ж и вы, Д и м и т р і й и цный Д а н і и л е,
Выражайте тот клейнот Б а л а б а н о в цѣле.
За чулость въ церкви стражи, за дѣльныи справы,
Тут въ отчизнѣ и въ небѣ доступите славы.

В одичній строфі "Енеїди" Котляревського жіноча рима переважає (пропорція: 6:4), так само переважає ця рима і в цілій Шевченковій творчості: його улюблений розмір – тринадцятискладовик, за дуже рідкими винятками, оздоблено жіночими римами, рідше – асонансами:

"Що, весілля, доню моя?
А де ж твоя пара?
Де світилки з друженьками,
старости, бояри?
В Московщині, доню моя!
Іди їх шукати,
Та не кажи добрим людям,
що є в тебе мати..."

Пізніше, з переходом української поезії до силляботонічного віршування, кількість рим чоловічих і жіночих урівнюється, переважає при тому чергування обох родів рими – за правилом альтернансу, що його впровадили в поезію французькі класицисти, а Ломоносов зобов'язав росіян дотримувати цього правила (яке, між іншим, не заторкнуло ні еспанської, ні італійської, ні англійської літератури).

Ось приклад чотиристопового ямба, де чоловічі й жіночі рими чергуються за цим правилом:

Я пам'ятаю вечір темний
 Тепер далекої весни,
 Зелений берег, ліс таємний,
 Смоляні пахощі сосни...

(Яків Щоголів)

Але в цього самого автора є й поезії із суцільно-жіночою римою:

Осінь наближалась. Бліда й недвижима,
 З неміччю у грудях, карими очима
 Сумно ти дивилась на високі гори,
 Ходники чинару, лаври й сікомори.

В озирку твоєму бачилось жаданне
 Жити і любити, але ізгасанне
 Всю тебе проймало - люблячу рослину,
 І в крайниці іншу звало без упину.

(Яків Щоголів)

В поезії кінця минулого та початку й середини нашого століття обидва роди рим - окситонна й парокситонна - явище постійне і звичайне, тому немає сенсу пересичувати цей розділ зайвими прикладами.

Для рівноваги наведемо, однак, зразок твору із самою лише окситонною римою. Це одна з кращих речей Володимира Сосюри, яка серед вибраних його творів чомусь не фігурує (можливо, цензорам не сподобалася згадка про шлик - свідоцтво про те, що поет побував у лавах не Червоної - як це стоїть у його офіційних біографіях - а в лавах Української армії).

СИНІЙ ВІТЕР...

Синій вітер, посадка, село.
 Я чекаю когось, я притих...
 Наче серце моє розцвіло
 І промінням під ноги лягло
 У хитанні дерев золотих.
 Я чекаю когось, я притих...

Розливається синяви муть,
 Ліг на верби вогонь янтаря.
 Десь дівчата з роботи ідуть,
 В небі пісня стоїть, як зоря.
 Розливається синяви муть.
 Десь дівчата з роботи ідуть.

І так тихо, так сонно кругом.
Тільки пісня за серце бере...
Знов лице дороге за вікном
У прощальному шумі берез...
Там сплелися і шлик, і шолом.
І так сонно, так тихо кругом.

Я по стежці знайомій іду...
О, чекання і споминів яд...
У вечірнім липневім саду
Я по стежці знайомій іду.
Сад шумить, ой шумить мені сад...
Не вернутись ніколи назад.

Дні ідуть, пролітають літа,
Стануть сивими брови мої...
Одлетять у далекі краї,
Наче казка моя золота,
Недоспівані співи мої...
Одшумлять як у осінь гаї...

Пригадаю посадку, село,
Тумани і між вербами сміх...
Перші промені співів моїх
В час, як серце моє розцвіло...
У хитанні дерев золотих
Перші промені співів моїх.

Тишина у кімнаті моїй,
Я дивлюсь з-під опущених вій,
Як цвіте за вікном далина,
У кімнаті моїй тишина...
І душа, як ставок золотий,
Тільки споминів хвилі по ній...

ПРОПАРОКСИТОННА (АБО ДАКТИЛІЧНА) РИМА

Мова українська має досить значний відсоток пропарокситонів - слів, у яких наголос падає на третій з кінця склад. Тож зрозуміло, що це явище не могло не відбитися на українській версифікації. З пропарокситонними (дактилічними) закінченнями зустрічаємося подеколи в народньому епосі; ось, наприклад, початок думи "Самійло Кішка":

Ой, із города із Трапезонта виступала галера,
Трьома цвітами процвітана, мальована.
Ой, первим цвітом процвітана -
Злотосиніми киндяками пооббивана;
А другим цвітом процвітана -
Гарматами арештована;
Третім цвітом процвітана -
Турецькою білою габою покровена...

Проте в писемній літературі дактилічна клявзуля - і, відповідно, дактилічна рима розвивалися повільно і не без перешкод (зокрема поважною перешкодою виявилися десятивіршова одична строфа, а пізніше - канонізовані строфи, з яких жодна не знає дактилічної рими).

В дошевченківській писемній літературі випадкова дактилічна клявзуля має своїм джерелом фолклорну поезію. Так, безіменна героїчна кантілена, що стала прототипом балади "Байда" - твір невідомого автора з другої половини XVII віку, - має декілька віршів із пропарокситонним закінченням:

Аж не вбив княже Корецький голуба з голубкою,
Вбив царевича з царівною...

Однак, доводиться визнати, що на розвиткові дактилічної рими в нашій поезії минулого сторіччя більше, мабуть, заважила рима російська, ніж поетика дум: адже поети українські тоді на-випередки переспівували й наслідували поетів російських. Нага-

Взагалі головною базою дактилічної рими можна вважати російську народню поезію: за нечисленними винятками епічна поезія росіян, так звані "биліни" (питання про походження більшості з них лишаємо тепер поза увагою) мають дактилічні, зі спорадичними гіпердактилічними, клявзулі. Односкладові і навіть двоскладові слова на кінці билінного вірша значною мірою втрачають наголошеність і стають енклітиками, формуючи з попереднім словом дактилічне закінчення, (протилежність до англійських і почасти німецьких віршів, де кількаскладове слово може набути на кінці додатковий наголос і римуватися з односкладовим).

Віктор Жирмунський вважає, що дактилічна рима в російській писемній поезії – це власний національний витвір росіян. Справді бо: така рима не могла прийти ні з Польщі, з її парокситонною мовою і сталим жіночим закінченням силябічних віршів, перенесених у Московію київськими вченими, ані з Франції, де жива мова на час виникнення франко-російських "культурних зв'язків" (коли росіяни все перехоплювали, а самі ще нічого не давали...) була окситонною, а поезія ще зберігала "жіночу" риму і парокситони у віршах. В англійській поезії панувала – відповідно до величезної кількості односкладових слів – рима чоловіча, в Німеччині чергувалися чоловіча й жіноча, а в Італії та Іспанії – нормою була рима жіноча (хоч у цих двох мовах є певна кількість пропарокситонів, і в добу модернізму з'явилися перші зразки дактилічної клявзулі, рідше – рими).

Наприклад:

Цей вірш – священна чаша. В неї лити
Слід лише чисту думку, де на дні
Кипітимуть, іскритимуться образи,
Мов бульки золоті в старім вині...

(Хосе Асунсіон Сільва –
переклад автора книжки)

Щодо дактилічних (пропарокситонних) рим, то вони у віршах жойноцитованого Хосе Асунсіона Сільви зустрічаються здерідка, без жодної системи:

S e r e n a t a

La calle está desierta; la noche fría,
 velada por las nubes pasa la luna;
 arriba está cerrada la celosía
 y las notas vibrantes, una por una,
 suenan cuando los dedos fuertes y ágiles,
 mientras la voz que canta, ternuras narra,
 hacen que vibren las cuerdas frágiles
 de la guitarra.

Так само вживає дактилічні рими й послідовник Сільви - Рубен Даріо.

Однак, - можливо, тому, що невдовзі прийшов верлібр з відмовою від усякої рими - вірш еспаномовної поезії не закріпив дактилічної рими як певної норми. Єдиний знаний мені випадок закономірного застосування пропарокситонних клявзуль (не рим) в еспаномовній ліриці - це твір "Останній ацтек перед статуєю Квавгтемока" (Cuauhtemoc) мексиканського поета Хосе Пеона дель Вальє. В поезії одинадцять ідентичних за своєю метричною структурою строф. Наводжу десяту строфу у своєму перекладі:

Сеньйор, послухай: озеро - все в блисках, чисте
 й синє,
 Сумне мандрівне світло в глибінь вбирає нині,
 Що місяць випромінює,
 Високий і блідий...
 В твоїх індіських падолах дерева в гніздах
 знову.
 Спочинь! Та як зненацька почувеш іншу мову,
 На поклик сурем подвигу,
 Сеньйор, прокинсь і йди!

Італійські романтики початку минулого сторіччя ставлять на кінці вірша пропарокситонні слова (як, наприклад, "porolo"), але ні з чим їх не римують, так що дактилічне закінчення віршів є, а рими дактилічної немає...

Так само в добу модернізму: у віршах Габрієля д'Аннунціо знаходимо дактилічні закінчення віршів, однак римою вони не пов'язані:

Fiumi correnti, odo il sublime sònito
 di voi sempre nell'anima,
 fiumi sgorganti d'ogni scaturigine,
 leni di pace o rauchi
 di violenza, caldi come l'aure
 nove che v'arrecarono
 l'alluvione copiosa o frigidì
 come i nivali vertici
 onde scendeste inviolati, d'auree
 sabbie flavi o sanguinei
 d'argille pingui di limo o piú limpidi
 che l'etere sidereo!

Те саме в моєму перекладі:

Ріки текучі! Піднесеність вашого гомону
 Завжди в душі моїй чується.
 Ріки, бурхливо з джерел витікаючі,
 Ніжно-сумирні, чи то від напруження
 Хриплі, - мов вітер розпечений,
 Ви для знеможених
 Щедру приносите повінь. Чи в холоді,
 Як верболози засніжені,
 З кручі спадаєте ви, недоторкані,
 Жовтопіщані або закривавлені
 Червоноземом, від глею загуслі - пречисті ви,
 Ніби етер у безмежності...

Свого часу загальне замилювання романтиків у народній поезії не могло не відбитися на використанні форм цієї поезії - і це, безумовно, якоюсь мірою прислужилося до розвитку дактилічної рими в російському письменстві.

Але якщо ми звернемося до фактів з історії літератури, то побачимо, що перша російська поезія, побудована на посліпль дактилічних римах, це "Моя богиня" Жуковського, яка не є нічим іншим, як переспівом однойменного твору Й.Гете, при чому переспівувач узяв собі за ритмічний еталон перший вірш оригіналу:

Welcher Unsterblichen
 Soll der höchste Preis sein?

А в Жуковського:

| | |
|-------------------------|----------------------|
| Какою бессмертную | Пред всеми богинями |
| Венчать предпочтительно | Олимпа надзвездного? |

Далі маємо: кілька поезій того ж таки Жуковського (з них одна послужила зразком для "Незнакомки" Блока:

Полянні мирной украшение,
Благоуханныє цветы....,

вірші Дениса Давидова, жодного випадку в Пушкіна, геніяльна "Молитва" і "Хмари" Лермонтова, - дальший перелік авторів і творів не входить у плян моєї праці.

Ось, як зразок, початок Драй-Хмариного перекладу "Хмар" Лермонтова:

Вічні мандрівниці, хмаронькі горяні,
В небі блакитному, ніби перлини ті,
З любої півночі, в соняшні сторони
Разом, вигнанці, зі мною ви линете.

До Гребінчиного альманаху "Ластівка" (1841) увійшла поезія Левка Боровиковського "Чорноморець", де дактилічні клявзулі пов'язані факультативним асонансом. Наводжу три перші строфи:

То не сірий туман
З Чорномор'я піднявсь -
Піднімаються гуси то сірії.
То не хмару снігів
Буйний вітер навів -
Піднімаються лебеді білії.
Кричать гуси: гел! гел!
А за ними - орел
Іспускається з хмари високої.
Не тікайте вгорі,
Гуси сірі мої!
Підождіте орла, мої любії.
Я не бити лечу,
Розпитати хочу,
Чи не бачили ясного сокола?
Чи не стрітили ви
Багатир-голови,
З Чорноморії доброго молодця.

Поширенню дактилічної клявзулі сприяла, очевидно, популярність "Журби" Глібова:

Стоїть гора високая,
По-під горою гай.
Зелений гай, густесенький,
Неначе справді рай...

Пісня - загальновідома, тому обмежуюся наведенням першої її строфи.

Не менш популярні були й призначені для юного читача вірші Глібова "Веснянка" та "Зімня пісонька" - обидві з дактилічними закінченнями, почасти римованими.

До жанру віршованої публіцистики, витвореної під впливом таких другорядних російських авторів, як Кольцов і Некрасов, належить, - зрештою також дуже відома, - "Наука" Степана Руданського. Розмір її - вже згадуваний російський "сугубий амфібрахій":

Але сталося друге святонько:
Виряджав у світ мене батенько,
Виряджав мене, путь показував,
Говорив мені і приказував...

Та найбільшим русифікатором української поезії в добу, що її Панько Куліш назвав "покобзарщиною", був Михайло Старицький: він ретельно перекладав на рідну мову Некрасова, про якого, між іншим, Шевченко занотував у "Журналі", що той не лише не поет, а й версифікатор - аляпуватий. Це, звичайно, трохи перебільшено: десяток добрих речей у Некрасова знайдеться - головне не якість його поезій, а утилітарний підхід до творчості: література мислилася тоді в колах російської інтелігенції (а заодно і в нас), як служниця соціології.

Старицькому належать кілька перекладів з Некрасова, де збережено дактилічну риму першотворів. З оригінальних його речей відома пісня "Виклик" має пов'язані пропарокситонними співзвуччями (у першій строфі - рима, а далі - асонанс) непаристі вірші:

Ніч яка, Господи, місячна, зоряна,
Видно, хоч голки збирай.
Вийди, кохана, працю зморена,
Хоч на хвилиночку в гай!

Серед українських поетів минулого сторіччя пропарокситонними клявзулями, з римами або й без них, користалися також Яків Щоголів, Павло Грабовський, ну й, звичайно, Франко та Леся Українка. В обох цих великих поетів пропарокситонні клявзулі зустрічаються досить рідко - у Лесі, наприклад, лише в сімох поезіях, що з них найбільш відомі "Коліскова" та "Талого снігу платочки сивенькії...".

Дактилічні клявзулі в Лесі Українки або неримовані:

Гветься осінь руками кривавими
До далекого сонечка любого,
Кров на шатах препишних шаріється,
Оksamит і парчу залива....,

або неспаровані:

В себе на вежі вогонь запалила я,
Любий, твого воріття дожидаючись:
Хай він просвітить по морю доріженьку,
Щоб не зблудив ти, з чужини вертаючись.

Хоч обидва приклади – вартісні здобутки в галузі строфотворчості, але, назагал для поетеси характерна бідність дактилічної рими.^ж Особливо це помітно в першій строфі "Колискової", де римуються слова однієї граматичної категорії: димінутиви прикметників: ясенесенький – тихесенький – малесенький.

Коли б не перший випадок збагачення української дактилічної рими спостерігаємо у Франка, в другій строфі поезії "О, розстроєна скрипка, розстроєна":

Ріже вухо страшними акордами,
У тонації ніяк не встоїть.
Де ж ти, майстре, щоб міг напоїть,
Оживить її співами гордими?

Людмила Василевська (Дніпрова Чайка) написала поезію із поспіль-дактилічними римами (не надто точними і досить бідними):

Н а л и м а н і

Ой широко лиман розливається,
Верболозом кругом він квітчається.
Над ним сонце ясне усміхається
І по хвилях вогнем розсипається.
Вітерець подиха тихо, з ласкою,
Маківки колиха понад ряскою;
А під нею в воді гуля рибонька:
Очі ясні, сама наче срібненька.

^ж Термін "бідність" та "багатство" рими пояснено в розділі про естетичну вартість рими.

Очерет шелестить - нагинається;
 Качки тихо пливуть - не лякаються.

За водою качк тихо сунеться:
 То заверне у бік, то закрутиться.

Ці примітивні рядки якраз відповідали мистецькому смакові та загально-культурному рівневі тодішнього українського читача, а також і літературної критики. Недаремно ж у перелікові українських поетес, Дніпрову Чайку ставили на перше місце, а Лесю Українку щойно на друге...

Принаймні десяток поезій з дактилічними римами залишив Микола Вороний. Ось мініатюра "Лілеї":

Лілеями сумними, злотоокими
 Цвітуть у серці давні почуття;
 Лілеями минулого життя
 Встають вони з безодні забуття
 Такими ніжними, такими самотніми...
 Колись вони в гармонії буття
 Бриніли тонами величними, високими,
 Акордами могучими, глибокими!
 Діждався я тепер їх вороття
 Лілеями сумними, злотоокими.

Інша поезія Вороного, "Інфанта", належала б до кращих речей цього поета, якби вона розміром, лексикою і постаттю ліричної героїні не нагадувала Блоківської "Незнайомки":

У завивалі мрійнотканному
 Дрімала синя далечінь, -
 І от на обрії туманному
 Замиготіла ваша тінь.

 Дзвінкою чорною силветою
 Вона упала на емаль.
 А поза нею вуалетою
 Стелився попелястий жаль...

До того ж поет, ні сіло ні впало, у радянські часи доробив до "Інфанти" "революційну пуанту" - під Тичину...

На початку нашого сторіччя маємо дактилічну риму або неримовану клявзулю в таких поетів, як Олександр Олесь ("Пісня сліпих", "На чужині", "Ой була на світі та удівонька", "Лебе-

ді плавають", "Швидко, швидко ми побачимось" та інші), Черкасенко, М. Чернявський, Сергій Бердяєв (брат російського філософа). Тоді ж настає й розквіт української дактилічної рими в творчості колись занадто популярного й прославленого, а потім так само несправедливо забутого Грицька Чупринки та в Павла Тичини.

Ось приклади з Чупринки. Ніхто не робив у цій галузі докладних обчислень, але, на підставі поверхового розгляду, напрошується висновок, що відсоток поезій з дактилічною римою (так само, як і коефіцієнт римованости) з-поміж усіх українських поетів у Чупринки найвищий: на 423 поезій, за празьким виданням 1926 року, припадає 30 з дактилічними римами; іншими словами - 7 о/о усієї кількості поезій (не віршів!). Наведу кілька прикладів:

Хто не боровся з лихою годиною,
Щастя не знав в боротьбі,
Хай похоронної, хай лебединої
Пісні співає собі.

Або:

Ну ж, моє серденько, спи несповитес, -
В'язнем з коліски не будь!
Спи хоч не шовком укрите, а світою,
Та за убогість не гудь.
Виростеш, - знатимеш, як твоя матінка
Гірко на світі жила,
Як над тобою, схилившись у затінку,
Дрібніі сльози лила.

Строфа з самими лише дактилічними римами:

Звуки хвилями тремтячими
Юність згадують
І мов хвилями гарячими
В душу падають.

Гетерометрична шостивіршова строфа:

Над полями, над яругами
Дощ летить.
Позолоченими смугами,
Нитками,
Сітками
Миготить.

На прикладі Чупринки можемо переконалися, що сама з себе рима, навіть добірна, ще не творить поезії як такої... Може навіть і не став Чупринка видатним поетом головно тому, що йому аж надто легко давалася рима: в нього помічаємо (мабуть, стримувану...) тенденцію – заримувати у віршованих рядках поспіль усе, кожне слово. Його вірші з такою тенденцією розглядаємо в іншому розділі.

Такий самий блискавичний (але не скоропроминальний) літературний успіх, як мав Чупринка, спіткав і Тичину, що перебрав від Чупринки його легкодзвонну гетерометричну строфу, але водночас відмовився від притаманного Чупринці логічного викладу.

Зразок дактилічної рими в Павла Тичини:

Один в любов, другий у містику,
А третій в гори, де орли,
І от якомусь гімназистику
Українську музу віддали.

І от перебивають копію
З солодких руських поетес.
Ідуть з утопії в утопію –
І називають це *sagesse*.

А справжня муза неомузена
Там десь на фронті, в ніч суху,
Лежить запльована, залузана
На українському шляху...

(До речі, сам Тичина тут також перебивав копію, правда, поліпшену, з одного російського радянського версифікатора, який писав:

И пока въкипячивают, рифмами пиликаая,
Из любвей и соловьев какое-то варево,
Улица корчится безъязыкая:
Ей нечем кричатъ и разговаривать...)

Натомість для неокласиків, у зв'язку із культом античних і західних канонізованих строф, таких, як елегійний дистих, сонет, октава, терцина, олександрійський двовірш, іноді рондо, – де є тільки окситонні та парокситонні клявзулі і рими, характерна відмова від пропарокситона в клявзулі та від дактилічної рими.

У перших книжках Максима Рильського (від збірки "На білих островах" до "Де сходяться дороги") вірші з дактилічними (чи пропарокситонними) римами зустрічаються в невеликій кількості:

"На білих островах" - "Осінні пісні" (1 і 5);

"Під осінніми зорями" (вид. 1926 р.) - "Яблуко спіє і падає";

"Тринадцята весна" - "Скільки літ не пройде..."
"Ганнуся";

"Крізь бурю й сніг" - "Ти зацілована, запльована"
"Я натовмився од екзотики";

"Де сходяться дороги" - "Ластівки літають, бо літається...";
Поза збірками - "Журавлі".

Підсумуємо. На неповних 490 поезій першого тому творів Рильського (Максим Рильський. Зібрання творів у двадцяти томах. Київ, 1983) припадає лише дев'ять невеличких речей із дактилічними римами та ще одна - з гіпердактилічними.

А якщо взяти не кількість поезій, а кількість віршів, то пропорція буде ще менша. Однак, серед цих поезій є й речі, що належать до кращих творів Рильського. Наведемо дві:

Скільки літ не пройде - все на скелі сидітиме
З золотим гребінцем Лорелай
Із очима зеленими й дивно-розкритими,
Обіцяючи рай і одчай.

Скільки літ не пройде - під осінніми зорями
Умиратиме в щасті пливець,
І під пісню її допливемо до моря ми,
Що зветься - кінець.

Висхне Райн, і ліси на горі не синітимуть,
Віще небо окутає дим, -
Та безумці, брати мої, вірно любитимуть
Лорелай з гребінцем золотим.

(1922)

І друга:

Ластівки літають, бо літається,
І Ганнуся любить, бо пора...
Хвилею зеленою здіймається
Навесні Батийова гора.

Гнуться клени ніжними колінами,
Чорну хмару сріблять голуби...

Ще от день - і все ми, все покинемо
Для блакитнокрилої плавби.

Хай собі кружляє, обертається,
Хоч круг лампочки, земля стара!..
Ластівки літають, бо літається,
І Ганнуся плаче, бо пора...

Нема дактилічних рим в українських поезіях Миколи Зерова;
у Драй-Хмари є лише один випадок, у Филиповича - три... і так
само три - в Кленових "Каравелах".

Перший великий твір Клена - поему "Прокляті роки" - напи-
сано октавами, себто строфою з жіночою й чоловічою римом, так
само, як і найбільший, писаний терцинами уривок з "Попелу ім-
перій": "На схід за Єнісеєм"... Однак, у "Попелі" є також і
пропарокситонні клявзулі - зокрема в "Плачах Єремії" та в
"Хорі в'язнів":

В мертвій, у білій пустелі,
Хрищені в чорній купелі
Мук і тортур,

Снігом завіяні,
Грунт ми копаємо,
Лихом засіяний.

З криги споруджений мур
Кайлами денно довбаємо,
Мур...

Золото з рік добуваємо,
Воду черпаємо
З мертвих баур.

Щойно в "молодшого неокласика" Михайла Ореста спостері-
гаємо, побіч із сонетами, елегійними дистихами, рондо, сіці-
ліяною, газелями та рубаї, звернення до пропарокситонної ри-
ми. (Разом я нарахував 14 випадків у п'ятьох збірках Оресто-
вих). Подеколи, як от у нижченаведеному прикладі, дактилічна
рима йде в парі з тонічним розміром:

Весняним леготом тепло ударений,
 Як гуслі, степ зазвучав,
 І тут, біля стіп, заплескався розмарений
 Лепіт і шепіт трав.

Душу твою, що томліла взачині,
 Лісів одчаклує май -
 Скорботою років право освячене
 Вернутися в прашурів край.

Твій день не померкне, безщастя даннику,
 Його не поглине полон,
 Відірве тебе від смертного зануку
 Могутній, втілений сон...

І вабить далекість живичним куривом,
 І всіх обіцянь огонь
 Хмільно лунає в свисті Овлуровім,
 І кличе, як доля, комонь.

Коли вже я згадав Тичину й неоклясиків (порядок переліку тут не має гієрархічного значення!), то годиться назвати ще двох найвизначніших поетів доби: Плужника і Свідзінського.

Плужник, попри неймовірне багатство своєї рими, пропарокситонними клявзулями, ані римами майже не користався; виняток становлять кілька віршів з поеми "Галілей" та ще одна лірична поезія, не з краших.

Інакше стоїть справа у Володимира Свідзінського: вже друга поезія "Медобору" має пропароскитонні, неримовані закінчення:

Коли над вільхами засвітиться
 Вечірній місяць - і на березі
 Запахне водяною м'ятою,
 І стане тихо на млині;

Коли замовкне в місті музика,
 І над вершинами дубовими
 Шугне дрімлюга, блискавицею
 Ламаючи свавільний лет,

Тоді з долин, зарослих травами,
 Із лісових яруг, де урвища
 Спредвіку тяжко захарашані
 Уламками камінних брил,

Виходять звірі, дивні постаттю...

І далі - до кінця твору - строфи такої самої схеми: три пропарокситонні клявзулі, одна - окситонна.

В іншій поезії бачимо чотиривірш із самими лише дактилічними закінченнями:

Ніде дневі розширяться:
Цілий світ обвитий хмарами,
Наче опрядом опрядений,
Сірим замотком обмотаний...

Дактилічні клявзулі, знову ж таки - неримовані - мають три поезії Свідзінського, писані сенарієм:

Самотня тиша. Місяцю надламаний...

Також у двох десятках його поезій, без регулярного розміру - де ритм то виникає, то губиться - натрапляємо на спорадичні неримовані пропарокситонні закінчення. Натомість дактилічна рима для Свідзінського не характерна (я знайшов лише два випадки...).

Можна припустити, що дактилічна рима у підсвідомості деяких українських поетів - завдяки знайомству з творчістю Лермонтова, Некрасова, Блока (особливо в радянські часи, коли ці поети увійшли до програм української школи) асоціювалася з російською поезією.

У Леоніда Первомайського є, оздоблена дактилічними римами, поезія "Альонушка", де в описі героїні пізнаємо постать з однойменної картини Васнецова. Рими Первомайського - зразкові; з цієї причини наведемо його поезію як цілість.

Звідкіля ти і як ти з'явилася
У чужому гірському краю?
Казку ту, що давно мені снилася,
Я в красі твоїй знов пізнаю.

Колисав тебе шумом і гомоном
Бір забутий - зелений твій дім.
Зачарована сонячним спомином,
Ти сиділа над плесом німим.

Над тобою летіло жар-птицею
 Малинове проміння зорі,
 І північна гроза блискавицею
 Одягала тебе в янтарі.

А тепер ти стоїш тут, над кручею,
 Повна щастя і юності вщерть,
 Як любов, що стає неминучою,
 І всевладною, й злою, як смерть.

Глянь навкіл, як туманами стелиться,
 Руки нам далина простягла!
 Зводить в небі багряна метелиця
 Два холодних, прозорих крила.

Чи не ти своїм співом і гомоном
 Пробудивши цей спокій, цю тиш,
 Сном і казкою, явою, спомином
 Над мою душу летиш?

Що ж, шуми у душі моїй крилами,
 Так, як вітер в цих соснах шумить,
 Щоб ніколи в житті не любили ми,
 Не згадавши, забувши цю мить!

В повоевній еміграційній ліриці звернули на себе увагу оснащені дактилічними римами поезії Ганни Черинь ("Карі очі"), Леоніда Полтави ("Хто ми?"), Олекси Веретенченка ("Чайка"). Зо два десятки поезій з такими римами написав і автор цієї книжки, при чому одна з них удостоїлась бути процитованою в київському журналі "Вітчизна". А сталося це так: коли після свого турне по країнах "гнилого Заходу" на Україну повернувся Віталій Коротич, він опублікував статтю, де писав про "десятки майстрів (художників)... котрі", мовляв, "живуть на чужій землі, мов екзотичні дерева. В одного з цікавих емігрантських поетів я прочитав вірш, що нагадав мені мальовані Олексом Булавицьким кораблі:

Десь у порті, в найдальшій закутині,
 Де фарватер давно обмілів,
 Мов габою, туманом закутані
 Кістяки неживих кораблів...
 В час мандрівки суворо-прекрасної
 Підточила залізо іржа...
 Чом же нам, замість нашої власної,
 Нині випала доля чужа?..."

Назвати ім'я автора Коротичеві, мабуть, не дозволили.

Назагал для поетів покоління Другої світової війни дактилічна рима це вже не екзотика, не експеримент і не відгук російської лірики, а щось своє, звичне й самозрозуміле.

У посмертній збірці Бориса Олександрова "Поворот по сліду" нарахував я два десятки поезій із дактилічними (пропарокситонними) римами; у себе самого (враховуючи й недруковану збірку "Свічада вічності" та гумористику) - три десятки; у Михайла Ситника, в двох збірках ("Відлітають птаці" та, посмертна, "Цвіт папороті") - неповних чотири десятки (хоч треба сказати, що Ситникові дактилічні рими досить недбалі).

Напівзабутий поет із Закарпаття Іван Ірлявський (справжнє прізвище Рошко) спробував написати цілу ліричну поему з дактилічними римами. На жаль, вартість цієї поеми невисока, рими не надто точні, а плинному читанню часто стають на перешкоді діялектні наголоси. Ось невеличкий уривок:

В напрузі дні серпневі я відмітив
і хлопцем усміхнувся на вересень,
на те, що схоронилося дозріти
на обр'я мого березі.
Мисливим вийшов у ясне безкрас
і серце ловить щось загублене:
чи спів пташин, чи гомони ратаїв,
чи заклики відтрублені?
За лісом, що у синяві маячить,
на нивах, що блищать принадою,
зосталось те, за чим я не заплачу,
а в тузі тільки згадую.
У голосі возів - рипіли ввечір,
в слідах дівчат, що бігли стернями,
мої думки, всі мрії молодечі,
укриті квітами, не тернами.
Далекий відгук пастухів веселих,
що з ними задивлявся до осени,
розколював моєї волі келих
незапорошений.
Любов несплямлену, а чисту
до вересня, що плив долиною
у павутинні, у пожовклім листі,
душею виніс я дитинною
і заховав на дні її, як перлу,
а дні щораз були скорочені...
Мій шлях, що вів від хати безперерви,
лягав гладкий, незаболочений.

(Іван Ірлявський, "Вересень")

В сучасній поезії на Україні багату й точну дактилічну риму культивує Микола Руденко:

Лютневого вітру дотики
І сніг на щоках – мов жар.
І в лузі ламають котики
Для продажу, на базар.
І там, де бетонні сходини
Дрижать від міської луни,
За гривеник буде продано
Пророків нової весни.

На закінчення цього розділу констатую, що можливості української дактилічної рими ще далеко не вичерпані, і саме в цій ділянці перед поетами розкриваються сливе необмежені можливості для шукань і знахідок...

ПРОБЛЕМА ГІПЕРДАКТИЛІЧНОЇ РИМИ

Рими, що мають наголос на четвертому, п'ятому, шостому складі з кінця, звуться гіпердактилічними.

З західноєвропейських мов, скільки мені відомо, тільки еспанська має невелику кількість слів з наголосами на четвертому складі з кінця, та ледве чи кому спадало на думку такі слова римувати.

Натомість у російському фолкльорі та його імітаціях гіпердактилічна неримована клявзуля є нормою, хоча рими таких клявзуль трапляються значно рідше.

В геніальній стилізації Лермонтова "Пісня про купця Калашнікова" зустрічаємо цілі групи віршів із гіпердактилічними клявзулями; (при чому клявзулі дактилічні та гіпердактилічні вважаються рівноядними). Гіпердактилічне закінчення позначаємо літерою "г", дактилічне літерою "д":

| | |
|---|---|
| ... Разметала кудри золотистые, | д |
| Умывается снегами рассыпчатыми... | г |
| ... И велел растянуть цепь серебрянную, | г |
| Чистым золотом в кольцах спаянную... | г |
| ... И выходит удалой Кирибеевич, | д |
| Царю в пояс молча кланяется... | г |
| ... Скидает с могучих плеч шубу | |
| бархатную... | г |
| ... На просторе опричник похаживает, | г |

| | |
|-------------------------------------|---|
| Над плохими бойцами посмеивает... | г |
| ... И выходит Степан Парамонович... | д |
| Супротив его он становится, | д |
| Боевые рукавицы натягивает, | г |
| Могутные плечи распрямливает | г |
| Да кудряву бороду поглаживает... | г |

Кілька гіпердактилічних рим та неримованих клявзуль було в Державина, Пушкіна, але в російській поезії середини й кінця минулого сторіччя гіпердактилічна рима - рідкість, і щойно поети Срібного Віку (Зінаїда Гіппіус, Валерій Брюсов) пробують у своїх віршах піднести ці недоторкані шари гіпердактилічної рими. Однак, виявляється, що в хорей та ямбі така рима ламає ритм та що ці рими, хоча й глибокі, але бідні (див. відповідний розділ), бож римуються здебільшого слова тієї самої граматичної категорії.

У Брюсова це - свідомий експеримент. Щодо Зінаїди Гіппіус, то її вірші з гіпердактилічними римами радше можуть правити за відстрашуючий приклад:

НЕ СКАЗАНО

Тебя проведу я, никем незамеченного...
 Со мной ключи.
Я ждал на пороге, молчанием встреченного...
 И ты молчи.
Пусть сердце угрюмое, всеми оставленное
 Со мной молчит.
Я знаю, какое сомнение расплавленное
 В тебе горит.
Законы Господние дерзко пытающему
 Один ответ:
Черту заповеданную преступающему -
 Возврата нет.
Но вот уж не друг и не раб тебе преданный я -
 Сообщник твой.
Придя - перешел ты черты заповеданные,
 И я с тобой.
В углу, над лампадой, Око сияющее
 Глядит, грозя.
Ужель там одно, никогда не прощающее,
 Одно - нельзя?
Нельзя: ведь душа неизцельно потерянная,
 Умрет в крови.

И... надо! твердит глубина неизмеренная
 Моей любви.
 Пришел ты с отчаяньем – и с упованиями...
 Тебя я ждал.
 Мы оба обвиты живыми молчаниями,
 И сумрак ал.
 В измене обету, никем неразвязанному,
 Предел скорбей.
 И все таки сделай по слову несказанному:
 Иди. Убей.

В українській мові існують слова з наголосом навіть і на восьмому складі з кінця:

Ворожі агенти серед нас лишаються
 невилегітимуваними й невилімінуваними...

(з розмови)

Проте впровадження подібних слів до тканини вірша призвело б до язиколамної ритмічності.

Щодо слів з наголосом на четвертому складі з кінця, то вони часто вживані у закінченні піввіршів у Шевченка:

Він усюди вештається // та на кобзі грає...

В українському фолкльорі де-не-де зустрічаються вроздріб гіпердактилічні закінчення, але вони підпорядковані пісенно-му ритмові і тому сприймаються або як жіночі або як чоловічі. Ось конкретний приклад: облишивши рефрен, який нас тепер не цікавить, візьмімо три строфи відомої пісні (текст у власному записі – від Марії Кониської):

Оце ж тая криниченька, що орел купавсь.

Оце ж тая дівчинонька, що я женихавсь.

Закувала зозуленька під повіткою.

А вже моя дівчинонька під наміткою.

Розбилася тарілочка цінованая.

А вже ж моя дівчинонька – цілованая.

Якщо ми прочитаємо ці строфи у відриві од музики, то нам здаватиметься, що перша строфа має окситонні рими, друга – дактилічні (пропарокситонні), а третя – гіпердактилічні.

Але музика усе це приводить, так би мовити, до одного знаменника: у співі всі три роди закінчень звучать однаково; підпорядковуючись музичному ритмові дактилічні й гіпердактилічні слова дістають додатковий наголос на останньому складі.

Проте в прозових приповідках наявність гіпердактилічної рими – незаперечна:

На милування нема силування...

У Максима Рильського, в циклі "Вікна говорять", є уривок з трьох строф, оздоблених гіпердактилічними співзвуччями (у першій випадку неточна рима, у другій – дисонанс, у третій – рима точна):

ТРЕТЄ ВІКНО

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

І серцями вирваними
Грالیся в шинках,
І сиділи воронами
На живих мерцях.

Мріями скривавленими
Червоніє даль.
Дітками задавленими
Спить моя печаль.

Михайло Рудницький впроваджує в свої вірші гіпердактилічні клявзулі зі строфотворчою функцією, однак, ці клявзулі лишаяться неримованими:

НЕ ЖАЛКУВАТИМУ...

Не жалкуватиму, що я зустрів Тебе
Як мрій моїх останнє твориво,

Що час, який життя невпинно з крил скубе,
Твій образ дав мені хоч поривом
виявити!

Ніщо не втрачене. Твоя душа мистця
Відродить ще мої полудині
Захоплення й знехтовані серця,
Стрясе літа моєї студині
подувами!

Я опов'ю Тебе бажаннями згадок
Про пестоші, з якими зв'язую
Імення найсолодших, втрачених жінок
Жаги й самотности екстазом
вимріяних!

У чистих споминах нахожду скрізь Тебе.
Що ж кращого я міг би винайти?!
Померло тільки те, що мусіло - слабе.
Живе з минулого: - ця днина, й Ти,
- пам'яткою!

Ти кидаєш бадьоро завтрішній свій день,
Як щедрий дар мені... Крилатому
Ширяню ластівки - вітри моїх надхнень!
За ними йду й не жалкуватиму
втраченого!

З-поміж сучасних поетів гіпердактилічні рими уживав зде-
рідка Микола Бажан:

Лунати пішли барабани
Над селищами, над віддалинами.
Вогнем запашіли майдани,
Пахіллям і смолами паленими...

У книжці Володимира Ковалевського "Рима! Ритмічні засоби
українського вірша" наведено кілька строф з гіпердактилічними
римами. Один з прикладів:

Ось вони, лани, мов книги вилістані
Нашими мозолями робочими...
Ми не просим у природи милостині -
Ми берем від неї те, що хочемо!

Ці віршилища належать одному з соцреалістичних графоманів -
Іванові Неході. Вони, так само, до речі, як і вірші Зінаїди
Гіппіус, можуть радше відстрашувати, аніж спокушати поетів -
пробувати сил у гіпердактилічному римуванні.

До речі, такими й подібними позалітературними прикладами захарашано всю книжку В. Ковалевського, що фактично зводить нанівець його розвідку.

Автор цієї праці у вигляді експерименту уклав строфу з гіпердактилічними римами, де наголос падає не лише на четвертий, а й на п'ятий склад з кінця:

Як не снити, блукаючи паріями
Поміж пальмами й під аравкаріями,
Про поляни з квітчастими суголовками,
Про ковбані з окатими пуголовками?

Та в кожному разі говорити про рівновартість і рівноправність гіпердактилічних рим в українській поезії покищо не доводиться.

РИМА ВІДКРИТА І ЗАКРИТА

З підручників середньошкільного рівня відомо, що рими бувають відкриті (себто такі, що закінчуються на відкритий склад) та закриті (у яких останній склад закінчується приголосною).

Наявність у певній мові складів обох типів - поруч із місцем наголосу в слові - відіграє важливу роль у звуковар-тості вірша і дає ширші можливості для поета, вносячи біль-шу різноманітність у римування.

Якби існувала (а може: якби збереглася) віршована літе-ратура старослов'янською мовою, то ці вірші за своїм звучан-ням найближче були б подібні до італійських.

В італійській поезії, завдяки особливостям мови, де доміну-ють відкриті склади (а закриті витворюються лише наслідком скорочення слова) фактично існує лише парокситонна рима. На світанку італійської лірики ще можна зустріти у віршах закриту риму; поети з різних італійських провінцій, що пи-шуть кожен - своїм діалектом, іще римують

cor i fior, cammin i fin

Та відколи у придворному гурткові Фрідріха Штафен'а виро-билися певні поетичні норми, а поети Тоскани їх закріпили, піднісши тосканський діалект до категорії літературної мови, канонізованою римом італійської поезії від Нового солодкого стилю через Данте, Петрарку, поетів Відродження й Барокко

стає шойнозгадана відкрита парокситонна рима.

Як зразок наведемо уривок з Божественної Комедії, а саме - початок 33-ої пісні:

La bocca sollevò dal fiero pasto
 Quel peccator, forbendola a' capelli
 Dal capo, ch' egli avea dietro guasto.
 Poi cominciò: Tu vuoi ch'io rinnovelli
 Disperato dolor che il cor mi preme,
 Già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
 Ma se le mie parole esser den seme
 Che frutti infamia al traditor ch'io rodo,
 Parlare e lagrimar vedrai insieme.
 I' non so chi tu sie, nè per che modo
 Venuto se' quaggiù; ma Fiorentino
 Mi sembri veramente quand' i' t'odo.

Як бачимо, тут скрізь самі тільки парокситонні відкриті рими. Дотримання такої структури в перекладі, по-перше, понадсильне (перекладачеві довелося б втрачати забагато праці, а до того, самозрозуміло, ще й жертвувати змістом на користь форми), а по-друге, штучне, чуже природі українського вірша. Знаю, однак, що Ігор Костецький пробував саме так перекласти "Божественну комедію": не відступаючи від парокситонних відкритих рим. Працю свою він нібито був довів до п'ятої пісні, тільки ледве чи той переклад мав значну мистецьку вартість.

А звичайно українські (та й не лише українські) перекладачі італійських поетів користуються як відкритими римами, так і закритими, а поруч із парокситонними дають окситонні. Ось як, наприклад, переклав Євген Дроб'язко цитований вище початок 33-ої пісні "Пекла":

Піднявши рота від страшної страви
 Й волоссям жертви з губ утерши кров,
 Цей грішник припинив бенкет кривавий
 І так почав: "Мене ти хочеш знов
 Вернуть у розпач, що пече невгасно
 Від думки лиш самої - не розмов.
 Коли ж на зрадника, якого сласно
 Гризу, впаде це с'ім'я відкриттям, -
 Мовлять я й плакать ладен одночасно.

Не знаю, хто ти є і як відтам
 Попав сюди, а що твоє коліно
 З Флоренції - з вимови чую сам.

Принагідно згадаю, що в італійській поезії ХІХ в. трапляються спроби впровадити окситонну риму, але для цього поетам доводиться або звертатися до діалектальних форм, або ж - як це робить, наприклад, Кардуччі в поезії "Жофре Рюдель" - цитувати провансальські вірші та запозичувати окремі провансальські звороти...

При окситонних відкритих закінченнях слів вистачальними є два звуки, для того, щоб виникла рима, при парокситонних - потрібні три звуки:

| | |
|--------------------------|-----------|
| Білоодежна Дездемона | - 3 звуки |
| Стоїть на сходах угорі, | - 2 звуки |
| І над чолом її - корона | - 3 звуки |
| З троянд вечірньої зорі. | - 2 звуки |

(М. Рильський)

РИМА НЕРІВНОСКЛАДОВА ТА РІЗНОНАГОЛОШЕНА

Нерівноскладову риму маємо в тих випадках, коли слово з наголосом на останньому складі римується зі словом, у якого наголошено склад передостанній, або слово з наголосом на складі передостанньому римується зі словом, що має дактилічне закінчення:

гніт - скніти
черги - кочергами

Римування окситонного слова з пропарокситонним трапляється рідше:

гріх - горіхового

Може, нерівноскладова поезія прийшла до нас із Росії, де, як відомо, чітко вимовляється в слові лише наголошений склад, а голосівки в закритих складах після наголосу майже зникають і зводяться лише до трьох невиразних звуків:

е - и = ь
а - о - ы = ъ
у

Поява в українській поезії нерівноскладових рим свідчить про вплив російської просодії на українську. Не тільки в часи Шевченка, коли силлябічний принцип ще не здавав своїх позицій в нашому національному ритмосприйманні, але й в роки діяльності молодомузців (чия творчість була останньою неусвідомленою спробою зберегти силлябічну метрику на Україні) про

Таке явище, як нерівноскладова рима, не могло бути й мови.

Щоб відчути співзвучність і гармонію нерівноскладової рими потрібно, насамперед, щоб як поет (продюцент), так і читач-слухач (споживач) прислухалися тільки до наголошеного складу, щоб склади ненаголошені звучали редуковано, недиференційовано, майже ковталися під час вимови. Адже донедавна як займенники, так і деякі двоскладові прикметники були в нашій мові інакцентуованими: перший і другий склад в багатьох двоскладових прикметниках вимовлялися з однаковим розподілом сили виходу. Тому в поезії можна було на них ставити наголос відповідно до ритмічних вимог віршового ритму:

| | | |
|----------|---|---------|
| во́гкий | - | вогкíй |
| то́встий | - | товстíй |
| гла́дкий | - | гладкíй |
| но́вий | - | новíй |
| п'я́ний | - | п'янíй |
| ле́гкий | - | легкíй |
| ра́дий | - | радíй |

Комунізу́ючий поет Є. Григору́к впроваджува́в нерівноскладо́ві рими в пляні "культу́рної револю́ції":

О д ч а й

Понад пісками, кучугурами,
над болотами, рейками криць,
над лісовими, темними мурами
голоси свої жалібниці...

Над безлюдними, вітре, майданами
проридай, вулицями міст,
де кохаємо ввечері й рано ми
неодчепну думку: їсти.

Над заводами зло-безсилимими,
по підвалах, де владар - бруд,
прошуми холодними крилами,
обійми неприкриті груди,

На Україні, Дону, над Росією
божевільну пісню плач,
одавайся прилюдно повією,
аби кожен твій сором бачив.

Роздмухуй плачем божевільним
запеклість, криваву міць,
щоб далі давеніли свавільно
леза злої, гострої криці.

Щоб молот гримав з одчасм,
сподіваючись на новий світ,
і над сумним простором без краю
зайнялась зоря привітом.

(Є. Григорук, 1921)

Здебільшого нерівноскладові рими – це оздоба кострубатих віршилищ, цитувати які означало б – захарашувати цю працю словесним мотлохом.

Рідше трапляються нерівноскладові рими і в непогано написаних творах. За приклад може правити поезія Грицька Чубая:

День відходить, кудись поквапившись.
Вечір. Тиша. Тебе нема.
І в рояля холодні клявіші,
білі, білі, немов зима.

Три зорі мов тугі бемолі.
Три тополі мов до-ре-мі.
І в тенетах німого болю
я один при отій зимі.

Сині тіні в снігах митарствують,
небо наче сріблястий грот.
І в чеканні твого "здрастуй"
дивні очі зелених нот.

Білій тиші в лице зорію,
Кожен порух її ловлю.
І – тобою забуте – грию
захололе пташа "люблю".

З явищем римування слів, різних щодо сили наголосу, ми зустрічаємося постійно, наприклад, коли іменник чи дієслово з логічним наголосом римується з часткою, прийменником чи сполучником, на які логічний наголос, самозрозуміло, не падає. Проте різниця в силі тут не виходить за певні межі.

Ванглійській і німецькій поезії слова з дактилічним закінченням (пропарокситони) дістають додатковий півнаголос і таким чином без особливого порушення ритму можуть римуватися

окситонами (себто словами, що мають "чоловіче" закінчення). Іноді ця особливість зберігається при перекладі:

Фауст (танцюючи з молодю):

Колись приснилися мені
Два яблука на яблуні;
Два яблука висять-блищать,
І я поліз, щоб їх дістать.

(Гете, "Фауст", переклад Миколи Лукаша)

Однак, я вважаю, що різнонаголошеність тут позірна: оскільки вірш іде в трохеїчному ритмі танцю, на слово "яблуні" падає додатковий півнаголос.

Так само в пісенному ритмі урівнюються різнонаголошені слова в деяких поезіях Шевченка:

Широкая, високая,
Калино моя,
Не водою до схід сонця
Поливаная...

Проте є в нього окремі випадки, котрі тяжко було б виправдати пісенним ритмом:

- Чи всі ви тут? - кличе мати.
Ходім шукати вечеряти...

Або ще:

Розплелася густа коса
аж до пояса.
Розкрилися перси-гори -
хвилі серед моря.

Я сказав би, що тут маємо народно-пісенну поетику, де різні роди співзвуч (асонанс, консонанс, різнонаголошені й неточні рими) ще не диференційовані, а точна рима щойно перебуває в процесі канонізації.

Натомість у Тичини бачимо явище протилежного характеру: різнонаголошені рими як ознака свідомого учуднення фоніки, - деталь у загальному процесі деканонізації рими.

Наприклад: різнонаголошена рима як доповнення канонічної:

Буде бій
Вогневий!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий...

"Перламутровий" тут сприймається лише як легкий привук до двох перших віршів наведеного фрагменту.

В інших випадках різнонаголошена рима заступає звичайну:

Над житами йде з медами
Хилить келехами.
День біжить, дзвенить-сміється,
Перегулюється!

ВНУТРІШНЯ РИМА

Сучасне радянське літературознавство (в тому числі, звісно, й українське) або цілковито відокремлює кінцеву риму від інших засобів фонічного оздоблення віршів, в тому числі й від внутрішньої рими, або ж усі ці засоби, включно з асонансами, дисонансами, алітерацією, звуконаслідуванням, намагається підвести під категорію рими.

"Словник літературознавчих термінів" В. Лесина та Р.О. Пулинця дає таке визначення рими:

Рима - співзвучність закінчень слів у віршових рядках, яка охоплює останній наголошений голосний і наступні за ним звуки. Інакше кажучи, співзвучність клаузул утворює риму.

Вдумавшись у це визначення, ми переконуємося, що воно стосується лише однієї категорії рим - а саме рими кінцевої.

Натомість усі випадки внутрішньої рими залишаються поза увагою як Лесина й Пулинця, так і багатьох інших українських авторів, що пишуть на теми літературознавства.

Але якщо ми звернемось до світової поезії, то переконаємося, що внутрішні рими існують у ній завжди - хоч роля їх без порівняння менша від ролі кінцевих рим.

Вже в "Свангелії" Отфріда римується середина віршу з його кінцем, насичена внутрішніми римами лірика провансальських трубадурів та німецьких міннезенгерів (докладно на цьому питанні зупиняється Віктор Жирмунський - до книжки якого "Рима, її історія та теорія" я й відсилаю зацікавлених).

Відродження внутрішньої рими пов'язане із романтизмом. Якщо пропарокситонна (або дактилічна) рима виникає одночасно й незалежно в творчості італійських, російських, німецьких романтиків, то внутрішні рими - розвиваються у поетів італійських (Россетті-батько), німецьких (Тік), англійських, польських, а найбільше -

в українського романтика Тараса Шевченка, (хоч у кожному випадку базою розвитку була власна національна традиція...)

Тож коли українські радянські літературознавці повторюють, мов папуги, російське шкільне визначення рими – як співзвуччя віршових закінчень, то вони тим самим фактично заперечують фоніку "Кобзаря", який увесь – від початку до кінця – насичений внутрішніми римами, усіх можливих варіантів і комбінацій.

Орлом сизокрилим літає, ширяє,
Аж небо блакитне широкими б'є...

- римуються суміжні слова того самого вірша.

Послухає моря, що воно говорить,
Спита чорну гору: чого ти німа?

- римуються піввірші в непаристому вірші із піввіршем паристого.

Нема Січі! Очерети
у Дніпра питають:
Де то наші діти ділись,
де вони гуляють...

- горизонтальна алітерація (див. розділ "Штабрайм або германська алітерація").

Чайка скиглить, літаючи,
мов за дітьми плаче.
Сонце гріє, вітер віє
на степу козачім

- римуються колони другого піввірша, при чому ця рима не пов'язана із римою віршових закінчень.

Весь просякнений внутрішніми римами ліричний відступ у "Гайдамаках":

Дивлюся, сміюся, дрібні утираю:
Я не одинокий, є з ким в світі жить!
У моїй хатині, як в степу безкраїм,
Козацтво гуляє, байрак гомонить.
У моїй хатині синє море грає,
Могила сумує, тополя шумить,
Тихесенько "Гриця" дівчина співає -
Я не одинокий, є з ким вік дожить.

У забракованому варіанті поезії, яка не увійшла до "Кобзаря", середина вірша римується з його кінцем і з наступним віршем:

Це не зовсім так. В окремих випадках, справді, трапляється, що дві симетричні частини довгого вірша можемо читати як окремі вірші, але якщо ці піввірші короткі, і рима в них з'являється лише вряди-годи і не в'яжеться закономірно із кінцевою римою чи з симетрично розташованою римою іншого піввірша, тоді не має підстав розбивати цілий вірш на два. До речі, італійці мають навіть окрему назву для рими піввіршів: *меццорима*.

До того ж, якщо брати до уваги європейську кінцеву риму, то вона розвинулася з рими піввіршів – а саме, з середньовічної леонінської рими, яка була двох типів:

1) перший піввірш римувався з другим:

----- а // ----- а

2) кінець першого вірша римувався з першим піввіршем другого:

----- // ----- а
----- а // -----

В українській літературі таке розташування внутрішніх рим хоча й досить часте, але, як правило, безсистемне: ми помічаємо, що воно впроваджене свідомо, але не закріплене повторенням.

Але у французькій поезії ряд випадків внутрішньої рими вживався закономірно й послідовно – і кожен з цих випадків має окрему назву:

Великим майстром внутрішньої рими був Клеман Маро.

Рими піввіршів зустрічаємо в англійських фолкльорних баладах про Робін-Гуда, у "Хмарі" Шеллі, в Баладі з "Дон-Жуана" Байрона: У Кленовому перекладі:

О, не йди навпростець, бо там чорний чернець
На горі у сутані блукає.
Там опівночі він між церковних руїн
Молитви урочисті читає...

Це саме явище спостерігаємо в польських романтиків (балада про Будриса та його синів Міцкевича).

7. Рима суміжних слів у вірші:

Зійшлись, побрались, поєднались...
(Шевченко)

8. Суцільна або майже суцільна рима:

Ці небесні самозванці, нечekanці,
Землелюбці, самогубці, себеданці...
(О. Різників)

9. Суцільний монорим у нас, на жаль, обмежується лише окремими віршами:

Там тополі у полі на волі...
(П. Тичина)

У росіян маємо двовірші:

Вы слышали, едва ли слышали,
Как стонали педали рояли?
(В. Воїнов)

Внутрішня рима в ролі кінцевої

Випадки, коли внутрішня рима заступає кінцеву і виступає в її ролі, – малочисленні. Насамперед назву "Осінній день" Рільке:

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

Те ж саме в перекладі Мих. Ореста:

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

Подібно у Плужника:

День відшумів. Померзли вдалені
Гір снігових блідорожеві перса.
Базар безлюдніє. Давно пора й мені
З кімнати затхлої цього старого перса,
Від чару цих побляклих килимів.

Тому що рима до "килимів" приходиться щойно в наступному

вірші, перед яким стоїть позначена в автора відповідним відступом павза, читач шукає риму до цього слова у попередньому тексті - і знаходить "відшумів" на кінці першого піввірша.

Старі німецькі автори зупинялися на питанні про види рими значно докладніше, ніж новітні. Так, книжка "Підручник німецької національної літератури" Гайнріха Фігофа 1882 року видання пропонує таку класифікацію рим:

- 1) Endreime - кінцева рима, що в'яже кінцеві слова віршів;
- 2) Mittelreime - серединна рима, що стоїть точно посередині вірша;
- 3) Anfangsreime - коли співзвучні початкові слова віршів;
- 4) Kettenreime - ланцюгова рима, що в'яже кінець попереднього вірша з серединою наступного;
- 5) Binnenreime - коли римуються слова того самого вірша.

Автор підручника зазначає, що з усіх цих категорій - кінцева рима найважливіша.

РИМА ГОМОНІМІЧНА, ТАВТОЛОГІЧНА І ПОВТОРНА

Насамперед треба дати чітке визначення терміну гомонім. Гомонімами називаються слова, що при різному значенні мають однакове звучання. (Наприклад, мила-мила-мила, рік-рік-рік: від ріка, від ректи і т.д.). Підкреслюю: - звучання, бо я мав нагоду переконатися, що деякі наші письменники вважають гомонімами слова типу к^улик - ку^лік, толока́ - толо́ка, пла́кати - плака́ти, ^жнасіпати - насипа́ти і т. д., себто слова, що пишуться однаково, але вимовляються по-різному. Проте ясно, що це не гомоніми, бо ж однаковість їхнього написання виникає лише тому, що ми, пишучи, звичайно не ставимо наголосів. Так само не є гомонімами слова полісемантичні. Наприклад, ручка (дитини) - ручка (для писання) - ручка (держак). Тут ми маємо справу не зі збігом кількох значень в однаковій словесній оболонці, а з розгалуженням і розмноженням значень того самого слова.

Натомість до гомонімів зараховуємо гомофони, що не є гомографами: ті слова, що пишуться по-різному, але звучать однаково. В українській мові, з її "молодим" правописом, таких слів, здається, взагалі немає. Але якщо б ми, йдучи за індивідуальною вимовою, визнали звукову тотожність ненаголошених И і Е, то для нас стали б гомонімами слова типу брате (від брат) - брати. На гомоніми, що при тотожнім звучанні пишуться по-різному, надзвичайно багата російська мова (маг - мак, лез - лес, труб - труп і т. д.).

Отже, гомонімічна рима або рима гомонімів - це рима слів, що при різному значенні і незалежно від способу їх написання - однаково вимовляються.

Як у народній творчості, так і в творчості багатьох поетів гомонімічні рими зустрічаються здебільшого спорадично, розсіяні між іншими римами:

ж тобто: плякати (мн.)

Іди, іди, Якове, з хати,
 Бо на печі батько та мати,
 На припічку батькові д і т и.
 Ніде тебе, Якове, д і т и.

(Нар. пісня)

Що менше слів, то висловити легше.
 Горни, поете, їх замети ц і л і !
 Гасай у колесі своєму, векше...
 Ах, марний біг! Ах, марний труд без ц і л і !

(Є. Плужник)

На вітах веселі гойдалися мавпи,
 Чіпкими хвостами керуючи л і т .
 (Я хисту такого ніколи не мав би,
 Хоч би й народивсь перед безліччю л і т !)

(Є. Плужник)

Але є поетичні твори, де автори не користуються ніякими іншими римами, крім гомонімічних.

Один з найцікавіших сонетів Петрарки побудовано на гомонімічних римах:

XVIII

Quand'io son tutto vólto in quella parte
 ove 'l bel viso di madonna luce,
 e m'è rimasa nel pensier la luce
 che m'arde e strugge dentro a parte a parte,
 i' che temo del cor che mi si parte,
 e veggio presso il fin de la mia luce,
 vommene in guisa d'orbo, senza luce,
 che non sa ove si vade e pur si parte:
 cosí davanti a' colpi de la morte
 fuggo, ma non sí ratto, che 'l desio
 meco non venga, come venir sòle;
 tacito vo, ché le parole morte
 farian pianger la gente, et i' desio
 che le lagrime mie si spargan sole.

Тому що в українській мові не існує кількох пар гомонімів, тематично пов'язаних зі світлом, у перекладі довелося обмежитися відтворенням змісту сонета – без намагання відтворити його фонічну структуру:

XVIII

Коли звернусь туди, де образ Пані,
 Чиє обличчя - осяйний світець,
 Тоді згадки промінно-полум'яні
 Ятрать мене і палять нанівець.

Боюсь, чи серце витримати в стані,
 І мого світу бачу я кінець,
 І потемки відходжу, мов сліпець,
 Котрий бреде в якісь краї незнані.

Так я тікаю від ударів смерти,
 Та не настільки швидко, щоб, уперте,
 Зі мною поруч би не йшло бажання.

Безмовно йду, уста мої - німі,
 Щоб словом не зродити спочування,
 Щоб мої сльози падали - самі...

У Валерія Брюсова в книзі "Опыты" є дві поезії, що в них від початку до кінця витримані гомонімічні рими. Ось перша строфа однієї з цих поезій:

Ты белых лебедей к о р м и л а,
 Откинув тяжесть черных к о с.
 Я рядом плыл. Сошлись к о р м и л а.
 Закатный луч был странно - к о с.

В четвертій книзі поезії М. Ореста цикл "Гість і господя" починається поезією з гомонімічними римами. Поезію цю наводимо повністю:

Надію будив несміливою мовою л ю т е н ь,
 А березень соняшне слово до простору р і к, -
 Бездумно брешуть перебори повітряних л ю т е н ь
 І котяться сяючі води оновлених р і к.
 Невже довершиться мій визвіл од хмурної д о л і?
 Її мурували чужі і заблукані д н і,
 Лежали мої поривання простертими д о л і
 В оковах темничних, ганебної стуми на д н і.
 Невже розпадуться круг серця твердіючі с т о п и
 Сліпих існувань і розтануть порочні п и л и -
 І в гори правічні полинуть окрилені с т о п и,
 Де душі, в юдоль не зійшовши, свободу п и л и.

Свого часу в "Порогах" було вміщено калямбурного характеру "Американські гомоніми" Хведосія Чички.

Риму тавтологічну маємо тоді, коли два вірші, що мають римуватися, закінчуються тим самим словом.

І всі регочуться, сміються,
І всі танцюють. Тільки я,
Неначе заклятий, дивлюся
І нишком плачу, плачу я...
Чого ж я плачу? Мабуть, шкода,
Що без пригоди, мов негода,
Минула молодість моя.

(Т. Шевченко)

Тавтологічна рима не обумовлюється однаковим способом подачі на письмі даного слова: Іван - Йван, ударив - вдарив - це рими тавтологічні. Так само тавтологічну риму утворюють слова одного кореня з різними частками і приростками (якщо, звичайно, ці слова не належать до різних граматичних категорій):

певний - непевний,
заїхати - приїхати і т. п.

Зразок різнописаної тавтологічної рими в літературному творі:

І день іде, і ніч і д е.
І, голову схопивши в руки,
Дивуєшся: чому не й д е
Апостол правди і науки?

(Т. Шевченко)

Хоч і в такого майстра, як Т. Шевченко, зустрічається декілька тавтологічних рим, але тавтологічна рима сприймається, звичайно, як дефект у фонічній організації віршу.

Різниця між римою тавтологічною і повторною така ж, як між тавтологією та реторичними фігурами повторів у літературному творі.

Повторна рима - це систематична і закономірна рима тих самих слів.

Найчастіше повторна рима зустрічається в канонічних строфах, де - відповідно до будови форми - повторюється вірш, піввірш або лише кінцеве слово. Таким чином, появу повторної рими ми відчуваємо наперед, в той час, як тавтологічна рима завжди буває несподіваною і необумовленою.

Зразок поезії з повторними римами:

І д у з р о б о т и я, з з а в о д а
 М а н і ф е с т а ц і ю с т р і ч а т ь.
 В квітках всі вулиці кричать:
 Нехай, нехай живе свобода!
 Сміється сонце з небозвода,
 Кудись хмарки на конях мчать...

І д у з р о б о т и я, з з а в о д а
 М а н і ф е с т а ц і ю с т р і ч а т ь.
 Яка весна, яка природа!
 У серці промені звучать...
 Голоту й землю повінчать!
 Тоді лиш буде вічна згода.
 І д у з р о б о т и я, з з а в о д а.

(П. Тичина)

Н е м а є с л і в! Повіяв над полями
 Вечірній подих. Світиться залив
 З далекими, як мрія, кораблями...

Н е м а є с л і в.

Хто висловить небесного порив,
 Святу хвилину творчої нестями,
 Коли душа виходить з берегів?

Але чи й треба вимовлять словами,
 Чи може грішним навіть буде спів
 У час, коли ні в нас, ні понад нами

Н е м а є с л і в.

(М. Рильський)

Над світом є незнана нам с в о б о д а;
 Внизу є теж - не тільки там - с в о б о д а.

В просторах море ходячи нескutih,
 Всім повістує берегам: с в о б о д а!

І в літній день переблискі сліпучі
 На ріках обвіщають нам: с в о б о д а!

І ліс, екстазом понятий в червні,
 Вручас гойну дружбу нам: с в о б о д а!
 Ти, серце - наше людське бідне серце,
 Чому так рідко мовиш нам: с в о б о д а.

(М. Орест)

Повторна рима характеристична також для пісенних рефренів:

Оце ж тая криниченька,
 Що орел купавсь.
 Оце ж тая дівчинонька,
 Що я женихавсь.

Ой, жаль, жаль мені буде -
 Візьмуть її люде,
 Візьмуть її люде -
 Моя не буде.
 (Нар. пісня)

Як виняток, до повторних рим зараховуємо риму тих самих слів і при випадковому повторі - але лише за таких умов: щоб повторювався цілий вірш (або принаймні піввірш) і щоб цей вірш був пов'язаний кінцевою римою також з іншими віршами. Пояснюємо прикладом:

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

РИМОВИЙ ІНТЕРВАЛ

Римовим інтервалом—як це витікає з самої назви — звемо відстань між двома римами.

Випадків, коли інтервал рівний нулю, себто коли римуються слова, що йдуть безпосередньо одне за одним, може бути три:

1) слова того самого вірша, що стоять упритул:

Ластівки, що сміються і в'ються й полюють на мошок...

(М. Рильський)

2) слова розділено цезурою:

А просто — пропасти, // покласти себе і коня...

(О. Стефанович)

3) слова, відокремлені віршовою павзою: перше стоїть на кінці попереднього вірша, друге — на початку наступного:

І батько й мати не пускали,
Казали: вгору не залазь...

(Т. Шевченко)

Далі йдуть рими, віддалені одним, двома, трьома словами, піввіршем, віршем, двома й більше віршами.

Рима двох або кількох віршів, що стоять поруч, зветься суміжною:

За тобою завжди будуть мандрувати
Очі материнські і білява хата.
А якщо впадеш ти на чужому полі,
Прийдуть з України верби і тополі.
Стануть над тобою, листям затріпочуть,
Тугою прощання душу залоскочуть.

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

(Василь Симоненко)

Коли римуються кінцеві слова віршів, що стоять у поезії через один, себто непаристі з непаристими, паристі з паристими – то в такому випадкові рима зветься перехресною:

Душа поезії – не рима,
Не брязкальце для диваків.
Її субстанція незрима
Палахкотить поміж рядків.

(Л. Первомайський)

Коли в чотиривіршовій строфі перший вірш римується з четвертим, а другий з третім, рима зветься охопною:

Вирядім ми слово для походу
Не в степи куманські безконечні,
А в тасмні глибини сердечні,
Де кують будучину народу.

(Ів. Франко)

Коли в чотиривірші римуються лише вірші другий, четвертий, себто паристі, то в такому випадкові ми маємо неспаровані рими:

Тебе я, може, зраджу. В ту годину,
Як тасмницею весь світ укрие мла,
Приникне геній з поглядом огнистим
Із поцілунком до мого чола.
І я тоді бліда й тремтяча встану,
Покину ліжку і піду за ним,
Крізь темряву піду за гордим і величним
Тасмним генієм своїм...

(Леся Українка)

Значно рідше неспаровані рими зустрічаємо не в катренах, а в більших строфах, наприклад у восьмивіршах Олега Ольжича:

Перекинувся на небі місяць.
Духи вже його третину з'їли,
Та доволі ще спливає світла,
Щоб пройти крізь нетри занімілі.
Ось вже чути дим безжурних огнищ,
Вже лунають співи очманілі...
В нас криві ножі, блискучі списи,
Білі знаки бойові по тілі.

(Олег Ольжич)

Досить рідким є випадок тернарної рими: коли римуються кінцеві слова щотретіх віршів:

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

(Ів. Франко)

Значно частіше натрапляємо на сполуку тернарної рими з двома паристими у шостивіршових строфах:

Що у Луцьку, славнім місті,
Там зійшлося не сто, не двісті,
А зібрався люд увесь.
Подивитись кожен хоче,
Як то смерти тут доскоче
Гайдамака славний, Лесь.

(Борис Грінченко)

Рима кватернарна, себто рима, що в'яже кожен четвертий вірш, зустрічається лише як виняток. Ось приклад з Ольжича:

- (1) Такі чужі ці низькі, синяві гори.
- (2) Когорта прийшла в село на відпочинок.
- (3) Поховались біляві положливі дівчата,
- (4) Нависає гілля могутніх дубів.
- (1) О, шляхи ці, і курява, і гальські простори.
- (2) Товариші оповідають сміховинок.
- (3) Вечір. Мариться біле кампанське місто, мати,
- (4) Скромна сестра і галас малих братів.

Боюся, що для сучасного читача, який не звик до строф-велетнів і до великих римованих інтервалів, ці вірші здадуться взагалі неримованими...

Часом кватернарна рима трапляється у сполуці із суміжною або перехресною, як от у Лермонтовському перекладі "Сосни" Г. Гайне, або в моєму перекладі однієї з мініатюр Ів.Буніна:

- Зірку ту, що гойдалась на темній воді (1)
- Під кущем верболозу в забутім саду, (2)
- Ясний вогник, що блимав до ранку в ставку, (3)
- Я на небі ніколи тепер не знайду. (2)

| | |
|---|-----|
| В те село, де минали літа молоді, | (1) |
| В ту господу, де перші складав я пісні, | (4) |
| Де плекав я на щастя надію палку, - | (3) |
| Не вернутись ніколи, ніколи мені. | (4) |

Однак, в історії світового письменства знаємо строфи, котрі побудовані на великому римовому інтервалі: рима до вірша, що стоїть на початку поезії, запрограмована на самому кінці тієї ж поезії. Маю на думці італійську балляту:

Узріли ви, що кольором незвичним
Я став на смерть подібний. Співчуття
Торкнуло вас, і серцеві життя
Лишили ви вітанням доброзичним.

Ламке життя - що гостем мого тіла -
Мені прекрасний погляд ваш дає,
А з ним і ніжний голос янголиний.
Тепер я знаю, в чім єство моє.
І вже душа збудилась, обважніла,
Як від дрючка ледача животина.
Ключі від мого серця ви єдина
Тримаєте обидва повсякчас.
Для мене честь - сповняти ваш наказ
І задля вас пливти під вітром стрічним.

(Ф. Петрарка, переклад І. Качуровського)

Рима незвичним - доброзичним - стрічним віддалена у першому випадкові двома віршами (що для нас звичне й легкосприйнятне), а в другому - дев'ятьма, і якщо ми не знаємо заздалегідь, де її чекати, то, можливо, що вона взагалі для нас загубиться.

ПОНЯТТЯ ПРО РИМОВИЙ РЯД

Не лише від таланту поета залежать його рими: важливим фактором щодо можливостей римування є також просодія: місце наголосу в слові та наявність у мові одної, двох, трьох чи більше категорій рим (окситонна, парокситонна, пропарокситонна, гіпердактилічна) та кількісна перевага котроїсь із них, коли цих категорій кілька.

Другий важливий фактор – це римові ряди: скільки тих рядів, довгі вони чи короткі.

Кожен, хто писав вірші, мав нагоду переконатися, що до одного слова легко знайти риму ("сама приходиться"), до іншого – тяжче, а ще до іншого – взагалі неможливо.

Коли певної звукосполуки взагалі нема в даній мові, говоримо про нульовий римовий ряд.

Коли є одне слово, до якого ніхто не підібрав рими, кажемо, що ряд існує в потенції. Наявне слово може стати вихідною точкою до, зрозуміло, не надто довгого римового ряду. Поясню це прикладом. Георгій Шенгелі в книжці "Техніка стиха" оповідає, що довгий час вважалося, ніби на слово лебедь в російській мові немає рими. Але хтось вигадав неологізм "обесхлебить" – і рима знайшлася.

Святослав Гординський у підручнику "Український вірш" як зразок безримних українських слів наводить церкву й моркву. Але я до моркви підібрав таку риму:

До цибулі і до моркви
 Й до картоплі приросли?..
 А чи бачили Нью-Йорк ви?
 Рим відвідали коли?

Існує велика кількість коротких рядів: з двох, трьох, чотирьох рим.

Протилежність їм творять ряди-велетні. Так, в еспанській мові, згідно зі словником рим Пасквалія Блказа Кампоя, ряд на ag має неповних 7 тисяч слів (переважно це дієслова в інфінітиві). Відповідно до того український ряд на ати, за словником Бурячка й Гурина, має понад 5 тисяч слів.

Різні літератури підходять до питання, як і з чого формується ряд - по-різному.

В еспаномовних літературах для відкритої односкладової рими вистачає, щоб збігалися голосівки; таким чином рими на ba - ca - da - ga і т. д. творять один лише ряд.

Якщо ми порівняємо ряди відкритих "чоловічих" рим на a у нас і в росіян, то побачимо таку картину:

Українська мова:

ба - ва - га - (га) - да - дя - жа - джа - за - дза - ка - ла - ля - ма - на - ня - па - ра - ря - са - ся - та - тя - фа - ха - ца - ця - ча - ша - я - (йа). Разом = 30 випадків. (Рахуючи теоретично можливе закінчення га /нульовий ряд/ та дза, де є лише одне безримне слово "ксьондза", яке звичайно римуємо зі словами на за).

Російська мова:

ба - бя - ва - вя - га (ґа) - да - дя - жа - за - зя - ка - ла - ля - ма - мя - на - ня - па - пя - ра - ря - са (й ся) - та - тя - фа - ха - ца - ча (вим. чя) - ша - я (йа). Разом = 31 (якщо рахувати риму на фрикативний г (грецька гамма). Саме цей ряд має два слова на ґа: аґа - блага́.

Закінчення ся вимовлялося раніш як са (рима колеса-ворвался у Майкова), тому ці закінчення пораховані за одне.

Приглянувшись до цих рядів, ми переконаємося, що таких рим, як скажімо ця, джа - немає в російській мові, і навпаки: рими на бя, мя неможливі в українській...

Надто довгий ряд позбавляє автора можливості - вразити читача оригінальністю рими: виникає враження, ніби поет іде по лінії найменшого спротиву, бере у свій вірш перше-ліпше, що трапило під руку.

Та значно гірша небезпека чигає на поета, коли він римує слово із котрогось найкоротшого ряду. Так, улюблене всіма поетами світу серце (Herz-Schmerz, serazón-gazón) в українській мові тягне за собою "озерце" (хоча існує ще кілька рим цього ряду).

ЕСТЕТИЧНА ВАРТІСТЬ РИМИ

Естетичну вартість рими зумовляють такі фактори:

1. оригінальність (або свіжість)
2. глибина
3. багатство

Оригінальність досягається римуванням слів, яких ще ніхто не римував (або якщо й римував, то це мало кому відоме). Для цього притягаються й ставляться в кінці віршів технічні терміни (головно, з поетики, музикознавства, архітектури, археології...), варваризми, архаїзми, діалектизми, географічні назви та імена історичних і літературних персонажів.

Ось приклад рими на музичний термін:

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

(Є. Плужник)

Під глибиною розуміємо поширення співзвуччя на голосівки та приголосні, що стоять у словах, котрі римуються, вліво від наголосу, себто для глибокої рими потрібен щонайменше збіг опорних приголосних у парокситонних і пропарокситонних римах та в окситонних закритих. (Звуки від останнього наголосу до кінця в римованих словах мають зупадати - це є *conditio sine qua non* усякої рими).

Нагадую значення терміну опорна приголосна: так зветься приголосні, які передують наголошеній голосівці в будь-якому слові.

Кілька прикладів. Окситонна глибока рима:

туман - лиман - дурман - оман
літ - пліт - околiт

Парокситонна відкрита:

літо - наліто
Лота - лота - болота - околота

Парокситонна закрита:

туманом - лиманом

Пропарокситонна:

оповитою - оковитою

Багатство рими означає римування слів, що належать до різних граматичних категорій:

дієслово з іменником: пробігаю - гаю
прикметник із числівником: крива - два
прикметник з іменником: багата - загата

Приклад з Б. Плужника:

Морський орел, шугаючи все вище,
З очей зникає. Море й самота
Ідуть на нас. Усе лютіше свище
Холодна бора. Пiн'ява й крута
Вирує хвиля...

Обидві пари рим - багаті; рима "свище-вище", крім того, ще й глибока.

Підкреслюю, що глибина, рідкісність (оригінальність) та багатство рими це речі, властиво, різні. Ряд

буриме - ні бе, ні ме - дме - Лякме

складається з рим багатих, але не глибоких.

У строфі Тичини

Проходила по полю
Обніжками, межами,
Біль серце опромінив
Блискучими ножами...

рима "межами-ножами" - глибока, але не багата.

Так само у Грабовського:

Великий світ наш... нема ж до кого
Ні пригорнутись, ні забалакати...

Самотнє серце з болю тяжкого
Не перестане довіку плакати.

Рима "балакати-плакати" глибока, але досить бідна, бо римуються дієслова - обидва в інфінітиві.

Іще приклади:

| | |
|-------------------|-------------------------|
| овечка - вервечка | рима глибока, але бідна |
| жбан - барабан | |
| глек - лелек | рима глибока й багата |
| ваша - кваша | |

Рима типу "плющ - хлющ" свіжа, але не багата, бо римуються два іменники чоловічого роду в тому самому відмінку.

Подивугідну майстерність у володінні римою, у відкритті раз-у-раз нових рим і римових рядків у двадцятих роках виявив Євген Плужник, якого з повним правом можна назвати "королем української рими". Кілька прикладів:

векше - кличний відмінок від ім. ж. р.
легше - прислівник
сади - ім. чол. р. мн.
сюди - прислівник
подивись - наказ. форма дієсл.
вись - ім. ж. р. одн.

А коли й трапиться йому заримувати слова однієї граматичної категорії, то вони мають бути або віддалені за змістом:

гарби - фарби

або ж просто вражатимуть свіжістю:

порох - порух

Для більшої консеквентности наведемо три мініатюри Плужника, де всі рими поспіль багаті і свіжі. Мініатюри взято навздогад, їх можна заступити іншими - якість рим від того не змінеться:

Обутріло. В неяснім сірім світлі
Твоє обличчя дивне і чуже...
Цей профіль ніжний, щоки ці поблідлі -
Твої невже?

Гаряча пристрасть, втома й сон глибокий,
Вони мов стерли з рис твоїх всі ті,
Що я пізнав крізь зустрічі і роки
У повсякденній суєті!

І ось тепер я наче вперше бачу
Усю тебе, незнану і чужу.
... Так чий же сон і усмішку дитячу
Я біля ліжка цього стережу?

Як він спустів, садок, де я колись
Наваживсь вперше вимовити - люба!
Альтанка зникла. Дерном узялись
Стежки колишні. Пень старого дуба
Стирчить самотньо...

Ні, не пізнаю
Картин знайомих - це буття зелене!
... Немов хтось інший молодість мою
Переживав за мене...

Знов за вікном осіння тиха мжичка...
Знов у палаті сірий смерк розквіт...
Нудьгуй, нудьгуй... Розвага невеличка -
Задавлений плеврит.

Замкнувся світ в малім і тіснім колі.
Хоч як дивись, лишилося нас три:
Я сам, та біль (над всі духові болі),
Та заспокійливий халат сестри...

Ну що ж! Гарзд! Лежи, ковтай мікстуру
Та грій термометра швидко і бистру ртуть...
Та тіш себе (з нудьги, з жаху чи здуру),
Що все відмінеться, хай тільки бік натруть.

Поруч із Плузником як майстер свіжої рими може бути по-
ставлений Микола Бажан:

Як первозданно, лоскотливо, свіжо
Запахли полонини й ручаї,
О горний ранку, вічна дивовижо,
Я п'ю, як радощі, духмяності твої.

Для того, щоб ми відчули в творі свіжість рим, зовсім не
потрібно заримовувати такими римами кожен строфу, кожен окре-
мий вірш: вистачає, щоб свіжі рими зустрічалися шокілька
строф, одна-дві пари на сторінку.

Ось (далеко не повний) список оригінальних і свіжих рим з поеми Миколи Бажана "Сліпці":

| | |
|-----------------------|-------------------------|
| камка - вламка | колобродин - жоден |
| простим - гостем | кішла - недішла |
| плеча - лірача | тарча - старче |
| дорослих - ослух | улучним - учнем |
| лебіїв - Київ | приструнку - трунку |
| одлюдні - студні | потаємцем - спадкоємцем |
| розпухлі - кухлі | тиші - сліпіші |
| двоїста - бандуриста | підніжок - обніжок |
| учти - не мучте | наодлі - кодлі |
| гризучи - стогнучі | мудрі - лахудрі |
| бидла - їдла | борщу - тщу |
| салотопне - лопне | лізе - зизе |
| котре - лотре | прегарні - чинбарні |
| невкріпле - пересипле | упокорені - корені |
| нема - сліпма | |

Як ми мали нагоду переконатися, багатство Бажанових рим досягається двома засобами: 1) римуванням слів, що належать до різних граматичних категорій (салотопне - іменник, однина, кличний відмінок; лопне - дієслово, третя особа, майбутній час); 2) римування загальнознаного слова із малознаним (Київ - лебіїв). У даному випадку маловживані (переважно невідомі читачеві) слова поет черпає з жаргону сліпців.

Іноді саме життя підказує поетові невживані до нього рими, як це було з О. Олесем, який писав, опинившись на еміграції:

Урбанікелер, Урбанікелер,
Ах, не один я лишив там гелер,
Коли б не келер, коли б не злидні,
І досі б жив я в веселім Відні.

Їдучи кораблем до Австралії, Лідія Далека фіксує в поетичному бльокноті:

Тут десь і лотоси й іриси
В плавнях Блакитного Ніла,
Соняшне око Озірися
Гріє долину збіднілу...

Наслідком мого життя в Аргентині з'явилися вірші з такими римами:

Ви, люди міста, що у вас в неласці
Гнучкий бамбук, і сейбо, і омбу,
Чи вас не вабить у зеленій казці

Провести з нами радісну добу?
 Чи вас не вабить: на поклін природі
 З камінних міст, де спека, пил, іржа,
 Піти туди, де ріки повноводні
 І дивовижний цвіт мбурукужа?

Накопичення чужомовних слів і назв – коли автор хоче показати свою вченість, ерудованість – от, мовляв, дивіться, де я був і що знаю – часом призводить до пересади, виклакає несмак, а тоді служить матеріалом для пародії, яка показує хиби твору мов крізь побільшуюче скло. Ось, наприклад, пародія Юрія Клена на псевдоерудитні вірші Юрія Косача:

Поет без тем і сюжетів

Човни, корвети, яхти, бригантини
 із Сан-Домінго, Конго і Сіпанго,
 з Шанхаю, Куби, Кайра, з-понад Тангу,
 із Еквадору, Чіле, Аргентини

везуть мигдаль, сандал і терпентину,
 дактилі, амулети, бумеранги,
 шімпанси, пуми, кобри і мустанги,
 онагри, риж, кокоси і цитрини.

А я, мов мідна постать Колеоне,
 на березі любасно бовванюю,
 рахую шогли, траси, галеони

та музу жду. Блукарка і повія
 по всіх краях накрала краму хвацько –
 і з рота рвуться вірші трамтадрацькі.

Заслуга поета в знаходженні свіжих рим – це річ відносна. Легше було знайти невживану, незатерту риму в двадцяті роки, ніж тепер, коли на Україні пише яких п'ятсот поетів і віршописців-версифікаторів і коли життя людського не вистачить, щоб усю їхню літературну продукцію перечитати.

Тим подивугіднішою можна вважати творчість пізнього Бориса Пастернака (а в Росії поетична продукція почалася значно раніш, ніж на Україні, і принесла кількісно приблизно вдесятеро більший доробок – вистачає глянути на річники "День поезії" та на серію "Бібліотека поета", щоб у цьому переконатися), Пастернака, який зумів дати низку поезій, оснащених посліпль новими, не вживаними до нього римами. Так з чотирнадця-

тьох римових пар поезії "Зима приближається" я не можу назвати жодної пари, котра не була б свіжою, щойно знайденою:

Зима приближається. Сьзнова
 Какой-нибудь угол медвежий
 Под слезы ребенка капризного
 Исчезнет в грязи непроезжей.

Домишки в озерах очутятся.
 Над ними закурятся трубы.
 В холодных объятьях распутницы
 Сойдутся к огню жизнелюбы.

Обитатели севера строгого,
 Накрытые небом, как крышей!
 На вас, захоластные логова,
 Написано: "Сим победиши".

Люблю вас, далекие пристани
 В провинции или деревне.
 Чем книга чернее и листанней,
 Тем прелесть ее задушевней.

Обозы тяжелые двигая,
 Раскинувши нив алфавиты,
 Вы с детства любимую книгу
 Как бы на середке открыты.

И вдруг она пишется заново
 Ближайшею первой метелью,
 Вся в росчерках полоза санного
 И белая, как рукоделье.

Октябрь серебристо-ореховый.
 Блеск заморозков оловянный.
 Осенние сумерки Чехова,
 Чайковского и Левитана.

До найбільдніших рим зараховуємо

а) дієслівні (звісно, за умовою, що в дієсловах, котрі римуються, збігаються час, особа, число, як от у пісні

В кінці греблі шумлять верби,
 що я насадила,
 Нема мого миленького,
 що я полюбила...

б) флективні рими іменників, прикметників, числівників та займенників (де римуються тільки флексії, а кореня слова рима не заторкує):

| | |
|-------------------|-------------------|
| годину - домовину | руками - головами |
| шістьох - сімох | лихою - чужою... |

в) суфіксальні: рукатий - головатий

Ще гірша категорія рим - це рими оклепані (зужиті, банальні), коли вони ніби спаровані - одна відразу викликає другу, а римове очікування, замість співзвуччя, обмежується конкретним словом.

Не лякайся, що темні ночі -

пише Борис Грінченко, і читач очікує риму "очі". І справді, далі йде:

Засліпили людям очі.

Або читаємо (у того ж Грінченка):

Весна. Відживає і небо й земля -

і думаємо: де ж "поля", що мають римуватися з землею?

І бачимо:

Цілуються з сонцем гаї та поля...

"Найдешевша" з-поміж рим та, яка виникає наслідком переліку однородних імен або прізвиськ, як от у "Енеїді" Котляревського у сцені зустрічі Енея з померлими троянцями, або в "Євгенії Онєгїні" Пушкіна - у перелікові гостей Ларіних.

Такі переліки - явище бароккової поезії, але вони подеколи й тепер зустрічаються в гумористиці. Наприклад, у гуморесці Івана Смолія дано перелік українських літераторів, які нібито належали до МУР-у.

Далі годі вичисляти.

Там все, так сказати, магнати,

Шляхта, козаки, дворянство,

Всяке інше наше панство:

Тут Лужницький, Коровицький,

І Тарнавський, і Керницький ✎)

І Рудницький, Качуровський, ✎)

✎) Я особисто до МУР-у не міг належати, бо вважаю, що назву дано наглум, бо ж абревіатура відповідає популярному в СРСР МУР-ові, а це означало "Московский Уголовный Розыск".

І Костецький, і Гошовський,
 І Зуєвський, Нижанківський,
 Ще Ізарський, Гайдарівський,
 І Блавацький, і Купчинський,
 Міяковський, і Заклинський,
 І Пеленський, і Гординський,
 І Скорупський, Любомирський,
 Ярославська, Лятуринська,
 Бурачинська, і Струтинська,
 Голубенко, і Глобенко,
 Одарченко, і Повстенко,
 Степаненко, Коваленко,
 Лашенко, Онуфрієнко,
 І Карпенко, і Майстренко.

Не слід, однак, забувати, що дієслівну та іменниково-флексивну риму може врятувати від банальності її доречність і свіжість, та що великі поети не боялися таких рим, і намагання за всяку ціну здивувати читача несподіваною римою радше свідчить про комплекс поетичної меншовартости, ніж про талановитість.

В ліричних шедеврах Максима Рильського раз-у-раз зустрічаємо дієслівні рими, які жодною мірою не знижують мистецького звучання. З багатьох випадків обмежимося одним:

Сніг падав безшелесно й рівно.
 Туманно танули огні,
 І дальній дзвін стояв так дивно
 В незрозумілій тишині.

Ми вдвох ішли й не говорили.
 Ти вся засніжена була.
 Сніжинки грали і зоріли
 Над смутком тихого чола.

І люди млисто пропливали,
 Шезали й гасли, як у сні, -
 І ми ішли й мети не знали
 В вечірній сніжній тишині.

Не забудьмо додати, що у віршах для дітей рима має бути якнайпростіша, отож, щоб в інших жанрах знижувало б рівень поезії, тут, навпаки, стає передумовою приступности для юного читача.

ШТАБРАЙМ АБО ГЕРМАНСЬКА АЛІТЕРАЦІЯ

Важливе місце в розвитку європейської поезії займає штабрайм або германська алітерація. Штабрайм – це співзвуччя не закінчень слів (після останнього наголосу – як рима, асонанс та консонанс), а переднаголошених – інакше, опорних – приголосних.

Терен поширення штабрайму – середньовічна поезія германських народів. А що мовам цих народів була притаманна наголошеність першого складу в корені слова, а двокорінних слів та слів із префіксами було не так багато, то поставало ілюзорне враження співзвучності початків слів.

Так писана поезія скальдів, так писані віршові частини ісландських саг, а також перші зразки німецької поезії (мерзебурзькі заклинання).

Віктор Жирмунський (книга "Рима, її історія й теорія", стор. 225–226) так описує старий германський вірш:

"Германський вірш, у своїй найдавнішій досягальній для нас формі, виступає в уже закінченій, очевидно, цілком самобутній метричній формі: довгий вірш (Langzeile) має чотири наголоси і розбитий міцною цезурою на два піввірші (Kurzzeilen), що з них кожен має по два головні наголоси за відмінної кількості ненаголошених складів. З цих чотирьох наголосів три, або щонайменше два, сполучені алітерацією опорних приголосних наголошеного складу, котрі в більшості випадків, відповідно до характеру германського наголосу, є початковими складами слова. Алітерації розподіляються за таким законом: одна

з них обов'язково падає на початковий наголос другого піввірша, а дві інші (або лише одна), на головні наголоси першого піввірша."

Мушу сказати, однак, що Жирмунський говорить тут надто загально. Детальніше зупиняється на цьому питанні Стеблин-Каменський у післямові до російського перекладу "Старшої Едди". Він подає, з відповідними прикладами, три конкретні випадки позиції алітерованих слів, при чому те, що для Жирмунського – один довгий вірш, для нього – два короткі.

Перший випадок: алітерація пов'язує перші наголошені склади непаристого й паристого віршів.

Другий випадок: вона сполучає другий наголошений склад непаристого вірша з першим наголошеним паристого.

Нарешті, третій випадок, коли алітеруються перший і другий склади непаристого вірша з першим наголошеним паристого.

Жирмунський і Стеблин-Каменський трохи розходяться в оцінці ритмічної функції германської алітерації: у Жирмунського така рима початків рівноправна зі звичайною нашою римою, за Стеблин-Каменським, ритмічна функція штабрайму важливіша, ніж функція кінцевої рими, бо ж рими у вірші, зрештою, може й не бути (від того вірш не перестане бути віршем), натомість старогерманський вірш без штабрайму – річ узагалі немисленна.

Вже в "Старшій Едді" дослідники відрізняють три розміри, що кожен із них має дещо відмінний характер штабрайму; так, поруч із вертикальною алітерацією (опорні приголосні складів першого вірша алітеруються з опорними складами другого вірша), маємо також алітерацію лінійну, де алітеруються між собою склади того самого вірша.

В поезії скальдів кількість розмірів зростає, відповідно урізноманітнюються й позиції алітерації, зокрема входять у гру три типи гендінгів.

Поруч зі штабраймом розвиваються інші фонічні явища, типові для поезики скальдів:

- 1) крім опорного приголосного в алітерованих словах збігаються також замикаючі - виникає "скотгендінг" (те, що ми зведемо консонансом);
- 2) збігаються також голосівки алітерованих складів - виникає "адгальгендінг", що його можна визначити як риму наголошених складів на початку слова.

Певне уявлення про цей фонічний засіб дає перший двовірш із поезії Олекси Стефановича "Полісун":

Не вір, вродливо, лісунові:
Не вирій носить він, а вир.

(Маємо потрійну сув'язь: вір - вирій - вир)

- 3) В окремих пам'ятках поезії скальдів трапляється також і кінцева рима: "рунгендінг".

(Див. В.Жирмунський, "Введение в метрику", стор. 235-236)

Штабрайму упорядкованого, прикріпленого до певного місця у вірші - як це було в поезії скальдів - в українських поетів ми не знайдемо. Але в добу розкладу германського алітерованого вірша існували твори із свобідним, уже не підпорядкованим суворим правилам, штабраймом.

Прикладів невпорядкованого штабрайму в українських авторів знайдемо чимало - при чому штабрайм тут не заступає кінцевої рими, а лише допомагає їй у звуковому оздобленні вірша, підвищуючи коефіцієнт фонічної організованості. А що штабрайм не прикріплений ані до початку віршів, ані взагалі до певних місць у віршовій ритмоструктурі, то його ритмотворча функція, супроти старогерманської поезії, без порівняння слабкіша.

Наводжу кілька прикладів з Олекси Стефановича:

Огонь узяв з водою шлюб,
Щоб шал поглибити удвічі...

Щоб шкали гвалтів не вгавали,
За валом взвихрючи вал...

І рухом рук спішить прикрити
Найсоромливіше своє...

Особливо цікавий початок його "Хреста":

В пустелі безлюдній всташ на дорозі укрутній...
Укопано стали сталеві копита коня...
Похмурий, безрухий – мов з муру ти викут, могутній,
Мов з муру ти викут, піднятий над заходом дня...
Вправоруч – погроза, ще тяжча погроза вліворуч,
А просто – пропасти, покласти себе і коня.
Загула в повітрі, не плине полинова горич...
За зграєю зграя, і кряче, і гра вороння...

Або фрагменти з поезії "Крути":

Як на параді йдете ви на брань,
В простори гроз, як на грище...

Тут у трьох випадках фонемі Р передують, безпосередньо або на відстані, глухі та дзвінкі губні "п", "б", а в двох – фрикативний "г".

Далі, там же:

Сталі не стало. Зостався кришталь...
Криком кривавим – воскресни!
Крикнули кровію Крути...

Зустрічаємо штабрайм і в інших українських поетів.

У Дмитра Загула:

Краще вже вихор і вир!
Хай бурі та бурні потоки...

У Дмитра Фальківського:

Дійсність чортова, чорна як тінь...

В Олега Ольжича: (випадок вертикальної алітерації)

Гори здригнулись глибоко,
Крикнули глухо ліси,
Гостре ще, втомлене, око
Згірдне на чари краси...

Однак, про більшість випадків штабрайму в українській поезії ми не можемо з певністю сказати, що автори застосовували їх, свідомо використовуючи технічні засоби старогерманської поезії - тим більше, що ці випадки зустрічаються безсистемно й непослідовно, в суміші з іншими засобами фонічної організації вірша.

Коли б не єдиний Юрій Клен, оспівуючи свій поворот з радянського Києва на землю предків, вдається і до вірша цих предків (добре йому як вченому германістові знаного). Маю на думці наступний фрагмент із "Попелу імперій":

Радість і простір без краю.
Ранок прозорий вітаю.
Трави в холодній росі,
Сонце в осінній красі.

А далі лише вроздріб:

Морок Середніх віків
Муром замшілим процвів...

...

Вітер до вас хай підійме,
Вам розчиняю обійми...

("Попіл імперій", стор. 153-154)

Спробу відродити алітерований германський вірш маємо у Ріхарда Вагнера - у віршованому тексті його музичних драм. Ось невеличкий фрагмент із "Валькірії":

Kehrte der Vater nur heim!
Mit dem Knaben noch weilt er im Forst.
Mutter! Mutter!
Mir bangt der Mut:
nicht freund und friedlich
scheinen die Fremden!
Schwarze Dämpfe -
schwüles Gedünst -
feurige Lohe
leckt schon nach uns -
es brennt das Haus -
zu Hilfe, Bruder!
Siegmond! Siegmund!

Насамперед звернімо увагу, що алітеруються не початки слів, а опорові приголосні в наголошених складах: Dämpfe, Gedünst. Алітерації у Вагнера не підпорядковані якимось правилам: алітеровані слова можуть стояти поруч у тому самому вірші, можуть бути в суміжних віршах, можуть навіть перехрещуватись. Останні рядки можна перекласти так:

Дім наш у полум'ї!
 Помочі дай мені!
 Брате мій, Зігмунде!

("полум'я" алітерується з "помочі", "дім" із "дай")

Оскільки тут алітеровано майже увесь текст поспіль, немає потреби давати завжди тричі або більше разів ту саму опорову приголосну: вистачає й двох разів, щоб відчути алітеративність.

АСОНАНС

Асонансом звемо співзвучність наголошених голосівок.

З великих європейських літератур німецька та англо-саксонська (з якої витворилася пізніше англійська) перейшли від германської алітерації до рими. Італія, що не мала фолкльорного епосу, після неримованої ритмічної прози Франческа д'Ассізі переходить - у ліриці Якопоне да Тоді - до регулярної рими. Натомість фонічне оздоблення середньовічної французької та еспанської поезії базується на застосуванні асонанса. Ледве чи можна припустити, що асонанси в еспанській та старофранцузькій поезії - спільного походження: такою мірою вони різні.

Застосування асонансів у французькій поезії обмежене певним часом (до XII в.)^{ж)} і кількома жанрами: кантілена та героїчний епос королівського ("Пісня про Ролянда") та фєвдального (біля ста *chansons de geste*) циклів.

Еспанський асонанс охоплює як епіку ("Пісня про мого Сіда"), так і ліро-епічний романс, при чому цей останній існує далі у фолкльорі та час від часу підхоплюється і впроваджується в писемну літературу поетами (назвімо, наприклад, "Циганський романсеро" Льорки). Поза межами цього жанру також досить часто зустрічаємо асонанс у еспаномовній ліриці, наприклад, у Габрієлі Містраль.

Однак, еспанський асонанс значно бідніший і менш розроблений, ніж французький. Він знає лише чотири можливі випадки: асонанси на а, е, і, о.

ж) "Дійство про Адама" з середини XII в. вже римоване.

Кількість складів після останнього наголосу у вірші в еспанській поезії в рахубу не йде, тож асонансом можуть бути пов'язані слова з окситонним, парокситонним і пропарокситонним закінченням, що, до речі, дотримано в моєму перекладі "Пісні вершника" Федеріко Гарсії Льорки:

Кордоба.
Єдина й далека.

Коник чорний, місяць повний
І маслини в моїй торбі.
Хоч би й знав я ці дороги,
Та повік не буду в Кордобі.

І крізь простір, і крізь вітер,
Чорний кінь, червоний обрій.
Смерть на мене виглядає
Поміж вежами у Кордобі.

Ах, яка мандрівка довга!
Нумо, коню мій хоробрий!
Що як смерть мене спіткає
Перш, ніж досягну я Кордобі?

Кордоба.
Єдина й далека.

(Переклав Ігор Качуровський)

Від силябічних романсів еспанський героїчний епос відрізняється системою версифікації (непорядкований тонічний вірш із цезурок). Наводжу фрагмент із мого перекладу "Пісні про мого Сіда":

Пер ш и й у р и в о к

4

Мій Сід Руй Діяс у Бургос приходить.
Шість десятків кінних із ним їдуть поруч.
Хочуть його узріти чоловіки й жіноцтво,
Міщани і міщанки припали до віконець,
Заплакані в них очі - так їм його шкода,
Ту саму думку висловлює кожен:
- Боже! цьому б васалю та доброго сеньйора!

5

Дали б йому притулок, так ніхто не сміє.
Король дон Альфонсо страшить великим гнівом.
Ще до ночі в Бургос прийшов лист королівський,
Із суворим наказом і запечатаний міцно,
Щоб ніхто Мого Сіда не приймав на ночівлю.

І хай буде відомо тому, хто його прийме,
 Що втратить він мастки і очі з обличчя,
 А на додачу ще й душу і тіло.
 Увесь люд хрищений у смутку великім.
 Поховались од Сіда, не сміють з ним говорити.
 Кампеадор вибрав місце для ночівлі.
 Біля дверей спинився – вони замкнені кріпко,
 Бо люди бояться королівського гніву:
 Хай хоч висадить двері – нізачо не відчинять.
 Ті, що з Сідом надворі – голосно кличуть,
 А з середини їм не хочуть відповісти.
 Дав остроги Мій Сід, до дверей він під'їхав,
 Із стремен вийняв ногу, пхнув у двері щосили,
 Та не відкрились двері, бо замкнені надійно.
 Дівча дев'яти років перед ним з'явилось:
 – О, Кампеадоре! В добрий час меч взяли ви!
 Король забороняє, від нього був лист нам,
 З суворим наказом і запечатаний міцно.
 Щоб ми вас не сміли прийняти нізачо в світі,
 А як ні, то загубим і майно й будинки,
 А ще до того і очі з обличчя.
 Сіде, від нашого лиха який вам буде виграш?
 Хай Творець береже вас з усіма святими!
 Так дівча сказало і в своїм домі зникло.

.

Мій Сід Руї Діяс, що взяв меч у добру годину,
 Як не пустили до хати, ночував на битім камінні,
 А довкола нього – добірне товариство.
 Так ночував Мій Сід, ніби десь на узгір'ї.

(Переклав Ігор Качуровський)

В еспанській поезії асонанс на "у" фактично не допускається. Хоч я ніде не натрапив на його заборону, але не зустрів і жодної поезії з цим асонансом. Натомість французи

- 1) не уникають асонансів на "у" (хоч і вживають їх рідше від інших – але, не слід забувати, що й сама ця фонема зустрічається в індоєвропейських мовах не так часто, як інші): вже друга тирада в "Пісні про Ролянда" має асонанс на "у" (що я й зберіг у своєму перекладі);
- 2) суворо відрізняють асонанси окситонні (чоловічі) від парокситонних (жіночих). Іноді стоять поруч дві-три тиради на той самий асонанс: одна з чоловічим закінченням, друга з жіночим.

Таким чином, у французькій поезії, супроти чотирьох випад-

ків еспанського асонансу, маємо десять:

а, е, і, о, у,
ána, éna, ína, óna, úna

(де на означає будь-який ненаголошений склад).

Дактилічних клявзуль у старофранцузькій поезії не існувало.

Наводжу початок "Пісні про Ролянда" у моєму перекладі:

П і с н я п р о Р о л я н д а

1

Великий Карл, могутній наш володар,
Провоював в Еспанії сім років,
Гірський цей край заввоював до моря -
З усіх фортець не втрималася жодна,
І кожен мур він зруйнував і город,
Крім Саррагуси, що на горі високій,
В ній - цар Марсілій, який не вірить в Бога,
Зве Магуммета й Аполіна він молить,
Та запобігти своїй біді не може.

2

От цар Марсілій у себе в Саррагусі
Зайшов у сад, де прохолодна сутінь,
На мармуровій він там приліг приступці -
А наоکیل зо двадцять тисяч люду -
І мовить так князям своїм і дукам:
- Почуйте, панство, про сум мій і зажуру:
Великий Карл, цар у Франції любій,
Прийшов сюди і вщент наш край сплюндрює.
Але людей для війська нам бракує,
Щоб у бою здолать його й подужать.
Подайте раду, мої підданці мудрі,
Мене від смерти й від сорому врятуйте.
Жоден поганин на те не відгукнувся,
Лиш Баяндрін із фортеці Валь-Фунде.

.

128 (Сварка Олів'єра з Роляндом)

Бачить Ролянд, що втрати в них великі,
І Олів'єра-товариша він кличе:
- Мій любий друже, на Бога, що подієм? -
Добрих васалів полягло вже без ліку,
Франції шкода, що прекрасна і мила,
Та без юнацтва вона тепер - пустиня...
Друже-королю! чом ви не тут, не близько? -
Повідajte, брате, що маємо чинити.

Може, йому послати треба вістку?
 Рік Олів'єр: - Не знаю, що робити.
 Волю вмерти, аніж ганьбою вкритись.
 Аой.

129

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

130

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

Фрагменти з "Мого Сіда" читач знайде в моїй праці "Стро-
 фіка" (стор. 292) або в збірці "Пісня про білий парус" (стор.
 153), де я фонічні особливості оригіналу відтворив з усією
 докладністю. Еспанський романс літературного походження знай-
 шов у нашій літературі чимало перекладачів, почавши від Ми-
 коли Іванова, чиї переклади увійшли до збірки "Вибраний Гар-
 сія Льорка" (в-во "На горі", Н.Ульм 1958) і кінчаючи Леоні-
 дом Первомайським.

В Києві 1969 року вийшла книжка "Гарсія (sic) Лорка (sic!) -
 Лірика" в дуже нострифікованому перекладі Миколи Лукаша.
 "Романсеро" в нього названо чомусь "Баладником", впроваджено
 в текст еспанського поета елементи з українського фолкльору
 (щука-риба, ненькі-старенькі і т. п.), але ритмофонічну струк-
 туру схоплено добре:

Ц и г а н к а в ч е р н и ц я х

Мовчать німо мирти й мури,
мальви мають між трепіттям,
а черниця молода
вишива на п'яльцях квіти.
Сім пташок, сім різних барв
облітають сірий світлич,
церква здалеку реве,
мов ведмідь, що ліг горізнач.
Як же шис, як гаптує,
не гаптує - чари діє!
Хоче вдать на полотні
фантастичні свої мрії.
Ох же й сонях! А магнолій
цвіт - у лентях, у шумисі!
А шафран який, а місяць
на віктарнім антимінсі!
П'ять цитрин на кухні поруч
у сиропі сахаріє,
п'ять настурцій, ран Христових,
привезено з Альмерії.
Скачуть верхи два опришки (? - І.К.)
в чорних очах у черниці,
од глухих останніх лун
аж ряса на ній рясниться.
А гляне на хмари, гори,
в далину, що ледве мріє, -
серце мліє в неї в грудях,
серце з цукру й бразилії.
Ох, високая рівнина -
двадцять сонць над нею висять!
Скільки річок прямовисних
фантазія її виснить!
Та сидить, гаптує квіти,
а знадвору світло й вітер
грають нехотя у шахи
на рясних гратчастих вікнах.

Переклад Миколи Лукаша

ДИСОНАНС

Дисонансом (італійці та росіяни - консонансом) звать неповне співзвуччя, коли зупадають лише приголосні, а голосівки натомість - різні. Консонанс - назва не надто вдала, бож еспанці "консонансією" звать риму взагалі, що, до речі, етимологічно цілком виправдано. Щодо терміну дисонанс, то він переносить нас у сферу музики і свідчить, за своїм значенням, про якесь різнозвуччя.

В українському літературознавстві назву дисонанс вживав Борис Якубський, тож я волю йти за його прикладом.

В історії світової літератури маємо чотири різні випадки застосування дисонансів:

- 1) В період формування римованої поезії, коли ще не існує твердих літературних канонів, поети не надто розрізняють такі явища, як рима точна, неточна, асонанс, дисонанс. Дисонанс тоді править за риму, дає віршам звукове оформлення, самозрозуміло - в суміші з іншими формами звукової організації вірша - при чому і автор і його читач (або слухач) не звертають уваги на те, що це окрема фонічна категорія.
- 2) Протилежно до асонансу, який був у Середні Віки оздобом французької та еспанської поезії (див. попередній розіл), а в еспанській і дотепер зберігає своє значення, дисонанс як окрему фонічну категорію слід уважати витвором модернізму в літературі - так само, до речі, як здобув він широке застосування в модерній музиці. В добу пересичення правильними

римами - в пляні бунту супроти канонів загальнопоширеної поезії, знаходяться поети, котрі з метою здивувати або шокувати публіку, вживають дисонанс замість рими.

Думаю, що пальма першости тут належить російському футуристові Ігорю Северяніну:

Заберусь на рассвете на серебряный кедр
Любоваться оттуда на маневры эскадр.
Солнце, воздух и море... Как я весело бодр! -

Далі поетові "не вистачило пороху", тож цю непогано почату строфу він зводить на безглузде накопичення слів:

Словно воздух бездумен, словно мумия, мудр.
Кто прославлен орлами, ах, тому не до выдр!

Або в іншій поезії того самого автора:

Вашим супругом, послем в Арлекинии, ярко правительство,
Но для меня, для безумца, его аристотельство,
Как и поэзы мои для него - лишь чудачество...

Публіка тодішніх часів (напередодні першої світової війни) так і сприймала подібні вірші, вважаючи, що то "лишь чудачество" (дивацтво).

Цей самий футуристичний засіб - заміну звичайної рими на дисонанс - подибуємо в сучасних українських поетес Лідії Далекої (померла 1983 р.) та Емми Андіївської. Наводжу відповідні приклади:

Зупинила довгограйні плити
І сказала: Ні! на забаг чийсь.
Збігом дат не збагатити плати,
Дочекаєш злагоди, навчись
Не приймати голосних дарунків
Із ласкавим умовлянням рук
В переливі вечорів і ранків -
Іншим рухом мелодійних рік
Бережені приділи багаті,
Спадкосні, богодані з нив,
А згорить в родинному багатті
Знак химер, щоб їх не знати знов.

(Л. Далека)

Дисонанси в Лідії Далекої глибокі, з опорними приголосними, натомість Емма Андівська (куди більш відома українському читачеві, ніж Л. Далека) обмежується віддаленим призвуком: якщо в її дисонансах заступити котрусь із голосівок на тотожню, то виникне не точна рима, а римоїд:

Спокуси святого Антонія

Я весь в Тобі, так ставши однооским,
 Що й дихати мені, крім Тебе, нічим.
 Все, що не Ти, - лиш тлін і порожнеча.
 Між плівок з'яв я довго й марно никав,

Шукаючи Твоїх дорожніх знаків,
 І от тепер я зупинився, - й наче
 На мене одягли прозорі ночви:
 І я - вже Ти, який мене спонукав,

Щоб все буття розкрилося, як жолудь,
 Тієї миті, як із мене жили
 Тягнули біси, ще й - ножем кухонним!

Та попри зло, о Боже мій коханий,
 Цей світ, де Ти створив струмки і кедри, -
 Ні, - не на друзки, як стару макітру!

(Е. Андівська)

- З) Третій випадок - це застосування консонанса як "допоміжної сили" поруч із римою для її підкреслення.

Окремі строфи в поезіях Ів. Буніна, крім рими, пов'язані ще дисонансом.

Цілу поезію, де від початку до кінця, зі строфи в строфу, переходить таке подвійне фонічне оснащення, зустрів я серед віршів Володимира Жаботинського:

Песня контрабандиста

Мне вчера сказала Карменсита:
 "Подари мне гребень в три дуката,
 подари мне серьги из граната
 и браслет, и брошь из малахита!

"На моих подругах - ожерелья,
 и смотри, как любит их Севилья:
 видя их, я плачу от бессилья
 даже в миг разгула и веселья..."

- Жди меня, гитана!
 Ловкие колена
 об утесы склона
 я израню в кровь:
 не больна мне рана,
 не боюсь я плена -
 я умру без стона
 за твою любовь.

Уж граница близко - меньше часа;
 я змеей ползу из под утеса...
 Я тебе достану, мі hermosa,
 жемчугов, и кружев, и атласа.

А когда убьют меня страданья
 иль паду подстреленным, о нинья -
 ты страхнешь короткий миг унынья
 и другим отдашь угар свиданья?

Жди меня, гитана!
 Изорву колена
 об утесы склона,
 о гранит вершин:
 не больна мне рана -
 мне страшна измена.
 Я умру без стона,
 только - не один.

(Володимир Жаботинський)

В кількох сонетах (власне, це не канонічні сонети, а сонетіно, бож писані вони коротким, чотиристоповим, ямбічним віршем) Івана Світличного - зі збірки "Гратовані сонети" звичайний римовий ряд у катренах підсилено повторенням тієї самої приголосної, що стоїть у кінцевому слові, але в іншій позиції:

Завжди в'язень

Самі собі будусем тюрми,
 Самі в них потім живемо.
 Самі себе стережемо,
 Вже тюрем - тьма, і в тюрмах - юрми.

А ми - нічого. Женемо
 За муром мур, за муром мур ми.
 Суботники! Аврали! Штурми!
 Вже й ми - не ми. Воно само

Так склалося; так повелося
 І так ведеться здавна й досі.
 Сліпонароджені в тюрмі,

Кому поскаржимося? На кого?
 На чорта лисого? На Бога?
 Тюрма ж - своя. І ми - самі.

Окремі випадки застосування дисонансів замість регулярної рими в українській літературі траплялися віддавна. Так, Микола Філянський в одній строфі відомої поезії "Ще скарб віків не весь прожито" ужив дисонанса:

Хай степ, в буденний сум повитий,
 Скував потомлені уста,
 І шлях святинь твоїх, Славуто,
 Тернами весь позароста...

Проте дисонанси у поетів ХІХ в. та початку ХХ в. мають спорадичний, випадковий характер: це радше недогляд (чи "недослух") поета, ніж бунт проти нормативної поетики з її правильною римою.

Застерігаю, що не слід сприймати за дисонанси римування складів із наголошеними е та и в галицьких поетів: ці звуки вони вимовляли однаково, й це була для них точна рима.

Василь Бобинський був, мабуть, перший, хто впровадив у свої вірші дисонанс свідомо й послідовно - в пляні "прокладання нових шляхів у мистецтві".

Прощання

Затихали, хиталися сонні
 Переклонно ласкавим музикам:
 - "Сипте спокій на струнні,
 Тремтіння осикам".

"Не барися..." - блакитно барвінок,
 Не барися, хутко".
 Затулився сльозою дзвоник,
 Перлою смутку.

Шлють розплакані шелести верби:
 (Стромовинам байдуже.)
 "Не заслонюй, недобрий горбе,
 Ми тужим".

Вірю, однак, що ніяка мистецька вартість цих віршів спричинена не дисонансами, а радше бездарністю автора.

Варто зазначити, що недоречний термін консонанс у російському літературознавстві поволі виходить з ужитку, а натомість термін дисонанс набуває дедалі поширення.

Користується цим терміном зокрема Давид Самойлов у своїй розвідці "Книга о русской рифме", де, між іншим, натрапляємо на таку, досить слушну думку щодо функції дисонанса в народній поезії:

- 4) "Дисонанс - приналежність грайливої, жартівливої поезії, вигадливо пустоглива прикраса вірша. Він постійно обманює 'римове сподівання', отож - побудований на тих самих за-садах, що й не подібні до нього типи рим..."

Мовиться тут не про поезію взагалі, лише про малі жанри народньої творчости.

Але коли поет (у писемній літературі) будує свій вірш виключно на дисонансах, то читач до них поволі звикає, і виникає, замість "римового", "дисонансове сподівання": якщо, скажімо, в кінцевому слові першого вірша під наголосом було "о", то відзвуком може бути будь-яка інша голосівка, крім о. Я сказав би, що це також римове сподівання, лише зі знаком мінус...

ЗВУКОНАСЛІДУВАННЯ

"Звуконаслідування", "звукопис", "імітативна гармонія" - з цих трьох паралельних термінів я волію перший: адже всяке не-ідеографічне (себто складове, консонантне та фонематичне) письмо є, власне, тією чи іншою формою звукопису, а щодо терміну "імітативна гармонія", то він мав би охоплювати лише гармонічні звуки та звукосполюки, не заторкуючи какофонічних.

Звуконаслідування в літературному творі досягається двома шляхами: 1) вживанням ономапей, себто слів, котрі мають звуконаслідувальний характер, імітують певне звучання: крик звіря, птаха, звуки робочого процесу, а також стихій - свист вітру, гуркіт грому, рев водоспаду тощо; 2) витворенням потрібних авторіві звукових ефектів - як от шум лісу, гуркіт грому, стукіт мечів - шляхом накопичення певних слів, які самі з себе не є ономапеями.

Ось кілька прикладів для першого випадку:

Треті півні "кукуріку!" -
шелеснули в воду... (Т. Шевченко)

Серпи чик-чик - і колос долі.
(Д. Фальківський)

І навіть квітка не дзвенить: дінь-дінь,
Коли бджола крилом її торкає...
(П. Филипович)

А ось - ціла поезія (розділові знаки - мої):

А я у гай ходила
По квітку ось яку!
А там дерева - "люлі!",
Та все отак зозулі:
"ку-ку!"

Я зайчика зустріла -
 Дрімав він на горбку.
 Була б його спіймала -
 Зозуля ізлякала:
 - "Ку-ку!"

(П. Тичина)

Значно частіше проте маємо звуконаслідування шляхом добору слів із певним звучанням, які створюють враження ономапопейчності цілого відтинку віршотвору, не будши самі ономапопеями.

Клясичний приклад такого звуконаслідування - імітування кінського тупоту в гексаметрі "Енеїди" Вергілія:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum...

В українських підручниках наводиться загальновідомий приклад з Шевченкової балади "Утоплена", де відтворено шелест вітру в осоці:

Хто се, хто се по сім боці
 Чеше косу? Хто се?
 Хто се, хто се по тім боці
 Рве на собі коси?

Або гамір підпилого панства:

Гармидер, галас, гам у гаї...

Не менш відома поезія О. Олеся, побудована на фонічній антитезі: з одного боку, - посвист селянської коси як конкретна реальність, з другого - мрія ліричного героя про романтику мінного:

| | |
|---------------------------|-------------|
| Косять коси, | ся-си |
| Луг голосе, | с |
| Косять, косять косарі; | ся-ся-са |
| А в душі моїй співають, | |
| Срібло струн перебирають, | рі-ру-ре-ра |
| Грають, грають кобзарі. | ра-ра-рі |

Євген Плужник накопиченням свистячих і дзвінких шиплячих створює враження дзеленчання шиб під час грози:

Щодо майстерности звуконаслідування, то я, серед російських поетів, волію старого Державіна:

Частая сеча меча
Сильна, могуча плеча...

Ми виразно чуємо, як свистить у повітрі і зударяється сталь об сталь.

Багато разів зверталися поети до змалювання звуковими засобами грози і бурі. Тут згадується поезія Тютчева:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

"Поезія думки" це той місток, що крізь сторіччя перекинувся від Федора Тютчева до Миколи Руденка. Недаремно Руденко і цитує Тютчева і згадує його в своїх віршах. Зовсім по-тютчевському звучить чотиристоповий ямб Руденка із символічним мотивом грози і грому:

Коли у небі вдарить грім,
А блискавка розгорне крила -
Одразу у естві моїм
Пробудиться неznана сила.

І серце тягнеться моє
В захмарну далечинь безкраю,
І світло на душі стає,
Неначе з Богом розмовляю.

Освятиться земна краса,
Поменшає моя скорбота.
Неначе я і небеса -
То є одна жива істота.

В російській поезії існує також не надто відома поезія щойноцитованого Бальмонта, який відтворює звучання грози пересадним накопиченням звуку "р":

Ржали кони по лазури,
Разоржались кони бурь.
И, дождавшись громкой бури,
Разрумянили лазурь.
Громы, рдея, разрывали
Крепость мраков, черный круг,
В радость радуги играли,
Воздвигали рдяность дуг...

Якщо в Тютчева ми ніби бачимо: надходять хмари, здалеку гримить - рокоче (рокіт - звук далекого грому), а над нами небо ще блакитне, то в Бальмонта зорові враження дисонують зі слуховими: "розрум'янена лазур" (себто блакить) асоціюється зі світанком, а ніяк не з грозою...

Бальмонтівських "коней бурі" повторив, напевно, не підозріваючи цього, Олекса Веретенченко в сонеті "Горобина ніч":

| | |
|---|--------------|
| Дерева пройнялись осінньою іржею, | р - р |
| Якийсь недобрий знак віщують крики птиць, | р - кр |
| Розбурхались вітри, за вежами дзвіниць | р - р - р |
| Погасла вечорінь останньою зорею. | р - р |
| Хитнули небеса розірвану кирею, | р - р - р |
| І горобина ніч, збираючи всю міць, | г-р - р |
| Обрушилася враз роями блискавиць, | р - р - р |
| І судний грім гримить над грішною землею. | гр - гр - гр |
| Стожарами вогнів метає з краю в край | р - кр - кр |
| Неугамований магічний блискограй, | г - г - гр |
| Освітлює степи, де обрії похмури - | р - р |
| Перекликаються ударом на удар, | р - р - р |
| Неначе угорі несуться коні Бурі | г-р - р |
| І копитами б'ють, і крешуть гори хмар. | кр - г-р - р |

Веретенченко дає дозовану імітативність, ніде не переборщує, не перенасичуючи тексту відповідними звуками, а натомість рівномірно їх розподіляючи по окремих віршах. І можна мати цілковиту певність, що досягається це не математичним розрахунком, а поетичною інтуїцією.

Високий зразок такої інтуїції маємо в Шевченка, коли поет буде фонічний антиклімакс:

| | |
|----------------------------|----------|
| Садок вишневий коло хати, | л |
| Хручі над вишнями гудуть, | 3 у, ч |
| Плугатарі з плугами йдуть, | 3 у, 2 л |
| Співають ідучи дівчата, | 2 ч |
| А матері вечерять ждуть. | ч |
| Сім'я вечерея коло хати; | ч, л |
| Вечірня зіронька встає; | ч |
| Дочка вечерять подає, | 2 ч |
| А мати хоче научати, | 2 ч |
| Так соловейко не дає. | л |

| | |
|-------------------------------|--------|
| Поклала мати коло хати | З л |
| Маленьких діточок своїх, | л, ч |
| Сама заснула коло їх. | 2 л |
| Затихло все... Тільки дівчата | 2 л, ч |
| Та соловейко не затих. | л |

Імітація солов'їного співу з'являється вже в першому п'яти-вірші, але самого солов'я поет згадує щойно наприкінці другого. Фонема "У", на мою думку, лише відтворює гудіння хрущів, не набираючи якогось глибшого, символічного значення. (До питання про "У" ми повернемося в розділі про символіку й містику звуків).

Нагадую, що в Державіна (див. вище) "Ч" означало стукіт мечів, а тут у симбіозі із "Л" воно означає солов'їний щebet - що свідчить про залежність звукових ефектів, не стільки від окремих звуків, скільки від звукосполук, а також і від загального змісту самого твору - точніше про взаємопов'язаність цих двох явищ: звучання і змісту.

Баляду "Утоплена" Шевченко дає в облямованні засобів імітативної гармонії. Ось початок:

Вітер в гаї не гуляє -
 Вночі спочиває;
 Прокинеться - тихесенько
 В осоки питає:
 "Хто се, хто се по сім боці
 Чеше косу? хто се?..
 Хто се, хто се по тім боці
 Рве на собі коси?..
 Хто се, хто се?" - тихесенько
 Спитає-повіє,
 Та й задріма, поки неба
 Край зачервоніє.
 "Хто се, хто се?" - спитаєте,
 Цікаві дівчата.
 Ото дочка по сім боці,
 По тім боці - мати...

а це закінчення:

З того часу ставок чистий
 Заріс осокою;
 Не купаються дівчата,
 Обходять горою;
 Як угледять, то христяться,
 І зовуть заклятим...

Сумно-сумно кругом його...
 А вночі, дівчата,
 Випливає з води мати,
 Сяє по тім боці;
 Страшна, синя, розхристана
 І в мокрій сорочці,
 Мовчки дивиться на сей бік,
 Рве на собі коси...
 А тим часом синя хвиля
 Ганнусю виносить.
 Голісінька, стрепенеться,
 Сяє на пісочку...
 І рибалка випливає,
 Несе на сорочку
 Баговиння зеленого;
 Поцілує в очі, -
 Та і в воду: соромиться
 На гнучкий дівочий,
 На стан голий подивиться...
 І ніхто не знає
 Того дива, що твориться
 Серед ночі в гаї.
 Тільки вітер з осокою
 Шепче: "Хто се, хто се
 Сидить сумно над водою,
 Чеше довгі коси?"

Спробу імітативної гармонії знаходимо у віршах Надії Ки-
 бальчич:

ШЕЛЕСТІННЯ ОЧЕРЕТУ

Як сумно...
 Сухий очерет шелестить...
 Зірки ще не світять, півтемрява стала,
 Вечір осінній не може вже жити,
 Хмарини погасли, тумани розтали,
 І сива барва навколо лежить...
 Дзвінке шелестіння бентежно біжить
 Та, все заміраючи, тихне...
 Шелеснуло... менше... неначе все диха...
 Знов тихо, мов руху ніде не було,
 Мов щиреє слово, що вирвалось тихо
 І каменем знову на серце лягло,
 Ніким не почуте...
 Мов десь загуло...
 Як сумно, як сумно...
 Хитнулася стеблина і вся задзвеніла,
 Хитнулася друга - і дзвін той тремтить,
 Стихаючи лине... усе зацімло...
 Та відкільсь ізнову мов стогін летить -
 Сухий очерет шелестить...
 О, Боже, як сумно!..

Надзвичайно високого рівня досягає імітативна гармонія в поезії "Дош листя" польського поета кінця XIX – початку XX в. Віктора Гомулицького. Наводимо цей твір в оригіналі:

DESZCZ LISCI

Pada i pada deszcz krwawo-złoty,
 Milionem kropel szeleszcze;
 Liście stracone, liście-sieroty
 Sypią się jeszcze i jeszcze...
 Kędy dosięgnie sucha ulewa,
 Tam ziemia rdzawo się plami;
 Rzekłbyś, że bolem targane drzewa
 Krwawymi płaczą wciąż łzami.
 Już po zachwytach, słońcu i śpiewie!
 Szczęknęła swą kosą zima...
 Na drzewie marzeń, na życia drzewie
 Liść żaden już się nie trzyma...
 Ach! nigdyż ziemia nie będzie syta
 Ciało martwych i martwych liści?..
 Zawszeż grobami ma być okryta,
 Bez celu i bez korzyści?..
 Z wiosną zadzwoni w świeżej gęstwinie
 Słowicznych piosenek echo -
 Ale dla liścia, co dzisiaj ginie,
 Jestże to jaka pociecha?..
 Pada i pada deszcz krwawo-złoty,
 Milionem kropel szeleszcze;
 Liście stracone, liście-sieroty
 Sypią się jeszcze i jeszcze...

Звернімо увагу на накопичення шиплячих і свистячих звуків у першій строфі (яка, до речі, повторюється), та на добір слів із "ж" в третій.

Такого ефекту не можна досягти, наприклад, в еспанській мові, де взагалі немає фонем "з", "ц", "ш" (у кастилійській вимові немає також і "ж"). Але еспанський вірш має власні можливості в галузі звуконаслідування: вистачає прочитати нижченаведений фрагмент із Хосе Асунсіона Сільви, який відтворює в поезії працю тартака, щоб у цьому переконатись:

... y aserrín,
 aserrán...
 Las maderas
 de San Juan
 piden queso,
 piden pan;

los de Roque,
alfandoque,
los de Rique
alfañique,
los de Trique
triquitrán.

Triqui, triqui, triqui, tran!..

Послідовник Сільви Рубен Даріо у "Тріумфальному марші"
дає цілу - якщо можна так висловитись - звуконаслідувальну
симфонію:

MARCHA TRIUNFAL

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
La espada se anuncia con vivo reflejo;
ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.
Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas
y Martes,
los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus
largas trompetas,
la gloria solemne de los estandartes
llevados por manos robustas de heroicos atletas.
Se escucha el ruido que forman las armas de los
caballeros,
los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra
y los timbaleros,
que el paso acompasan con ritmos marciales.
¡Tal pasan los fieros geurreros
debajo los arcos triunfales!
Los claros clarines de pronto levantan sus sonos,
su canto sonoro,
su cálido coro,
que envuelve en un trueno de oro
la augusta soberbia de los pabellones.
Él dice la lucha, la herida venganza,
las ásperas crines,
los rudos penachos, la pica, la lanza,
la sangre que riega de heroicos carmines
la tierra,
los negros mastines
que azuza la muerte, que rige la guerra.
Los áureos sonidos
anuncian el advenimiento
triumfal de la gloria;
dejando el picacho que guarda sus nidos,
tendiendo sus alas enormes al viento,
los cóndores llevan. ¡Llegó la victoria!

Ya pasa el cortejo.
 Señala el abuelo los héroes al niño: -
 Ved cómo la barba del viejo
 los bucles de oro circunda de armiño.
 Las bellas mujeres aprestan coronas de flores,
 y bajo los pórticos vense sus rostros de rosa;
 y la más hermosa
 sonríe al más fiero de los vencedores.
 ¡Honor al que trae cautiva la extraña bandera;
 honor al herido y honor a los fieles
 soldados que muerte encontraron por mano extranjera!
 ¡Clarines! ¡Laureles!
 Las nobles espadas de tiempos gloriosos,
 desde sus panoplias saludan las nuevas coronas y lauros: -
 las viejas espadas de los granaderos, más fuertes que osos,
 hermanos de aquellos lanceros que fueron centauros. -
 Las trompas guerreras resuenan;
 de voces los aires se llenan...
 A aquellas antiguas espadas,
 a aquellos ilustres aceros,
 que encarnan las glorias pasadas...
 Y al sol que hoy alumbrá las nuevas victorias ganadas,
 y al héroe que guía su grupo de jóvenes fieros,
 al que ama la insignia del suelo materno,
 al que ha desafiado, ceñido el acero y el arma en la mano,
 los soles del rojo verano,
 las nieves y vientos del gélido invierno,
 la noche, la escarcha
 y el odio y la muerte, por ser por la patria inmortal,
 saludan con voces de bronce las trompas de guerra que
 tocan la marcha
 triunfal!..

Rubén Darío (1895)

РИМОВИЙ КОЕФІЦІЄНТ ТА КОЕФІЦІЄНТ ЗВУКОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ

Римовим коефіцієнтом називаємо співвідношення в поезії складів, котрі римуються між собою, з тими, що не римуються. Поняття звукової (чи фонічної) організації не завжди збігається з попереднім: Звуконаслідування та символіка звуків можуть базуватися на певних звукоповтореннях та звукоцегруваннях, які не творять рими, навіть якщо брати це поняття в найширшому розумінні, себто включно з асонансом, дисонансом та германською алітерацією.

Поезії без римового коефіцієнта (білі вірші тощо) – річ звичайна, поезії без жодних елементів звукової організації річ узагалі немисленна.

Найнижчий коефіцієнт звукової організації маємо в перекладах неримованих поезій (білий ямб, гексаметр), де перекладач не помітив – особливо, якщо працює за інтерлінеарієм – або не зміг чи не зажадав відтворити звукову структуру оригіналу. Однак, і тут перекладач мимоволі (можливо, й сам не здаючи собі справи) вдається час до часу до певних фонічних конструкцій. Ось, наприклад, уривок з П'ятої пісні "Одіссеї" в перекладі Петра Ніщинського:

Рано од ліжка Тіфона хорошего в небі зірниця
Вийшла, щоб світло принести богам невмирущим і смертним,
Боги ж сиділи на раді в світлиці Зевеса, котрий
Громом орудує в небі і єсть над богами найстарший...

"... котрий громом орудує" – тут накопичення "р" в супроводі "о" звучить як ляйтмотив бога-громовержця.

"Хамсін", перша річ із циклу Лесі Українки "Весна в Єгипті", при поверховому, зоровому читанні здається позбавленим будь-

яких елементів фонічної організації: чейже ні кінцевих, ні внутрішніх рим немає в цій поезії. Але спробуймо прочитати "Хамсін" уголос - і вслухаймося:

| | |
|-----------------------------------|---------------|
| Рудий Хамсін в Єгипті розгулявся | с-з-с |
| жагою палений, мчить у повітрі, | ж-ч |
| черкаючи пісок сухими крильми, | ч-ч-с-с |
| і дише густим полум'ям пекучим. | ш-с-ч |
| Якесь весілля дике! Мов сопілка, | с-с-с |
| співа пісок, зірвавшись зненацька | с-с-з-ш-с-з-ц |
| з важкої нерухомості своєї, | ж-с-с |
| а камінці на бубнах приграють... | ц |

У цих рядках ми ніби чуємо скажений посвист Хамсину...

У поетів парнаської школи звукова організація вірша звичайно не виступає виразно назовні, не випинається явно й настирливо. За приклад може правити така ось поезія Михайла Драй-Хмари:

М. Хвильовому

Лани - як хустка в басамани,
а з підметів низьких долин
заносить духом конопляним,
і вигорілим тхне полин.

Самотний, з журавлем, колодязь
над полем журиться давно.
Вмочає сонце в сонну потязь
золототкане полотно.

Як віл, іде поволі днина.
Застигла колова шулік.
Коли ж задзвонить тут машина,
засяє електричний вік?

При зоровому читанні ми можемо пройти повз звукові повтори, навіть їх не помітивши. При читанні вголос ми відчуємо, що певні звуки, радше групи звуків, повторюються. Шойно вчитавшись у ці вірші, ми виявимо, що в першій строфі початкові першого слова лан відповідає звуковий ряд:

(до)лин - (коноп)лян(им) - (по)лин;

що в другій строфі на ненаголошене жур першого вірша відзивається наголошене жур другого, в третьому вірші маємо горизонтальну алітерацію: сон - сон, а другий і третій вірші пов'язані алітерацією пол-пол; нарешті, що в цій другій строфі дає себе відчуття звукоряд на д:

(журав)ле(м) - (ко)ло(дязь) - (зо)ло(тоткане)
(по)ло(тно)

Самозрозуміло, що, за однакових інших ознак фонічної організації, чим довший вірш, тим нижчий його римовий коефіцієнт, чим коротший – тим вищий. Порівняймо, наприклад, два уривки. Перший – "Медитація" М. Рильського:

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

Враховуючи випадкову внутрішню риму, тут маємо сім складів, котрі римуються – супроти п'ятидесяти п'ятьох, котрі не римуються. Це приблизно 11 %.

Візьмімо інший приклад – короткий вірш Павла Филиповича:

| | |
|----------------|------------|
| Лезами слів | 1) ле-лі |
| Значте скарби. | |
| Воля і гнів – | |
| Голос доби. | 3-4) ол-ол |
| В чорні поля – | |
| Гострі плуги. | 6) го-ги |
| Чує земля | |
| Пісню жаги... | 5-7) чо-чу |

Тут вісім складів, що римуються, плюс вісім, пов'язаних асономом та штабраймом (їх особливо чути тому, що вірш – короткий) – разом було б шістнадцять, але в двох випадках маємо подвійне навантаження (штабрайм і рима) на кінцевому складі. Так що виходить чотирнадцять – супроти вісімнадцятьох складів, що лишаються фонічно неорганізованими. Тут організовано, округло беручи, 44 % всього фонічного матеріялу.

Трапляються, однак, випадки, коли поезія без кінцевої рими має високий коефіцієнт звукової організації (27 % за моїм підрахунком):

Там у полі тополі на волі
(Хтось на заході жертву приніс)
З буйним вітром, свавольним і диким,
Струнко рвуться кудись в далечінь.
Йду в простори я, чулий, тривожний
(Гасне день, облітає, мов мак).
В моїм серці і бурі і грози,
Й рокотання-ридання бандур...

(П. Тичина)

Високим коефіцієнтом звукової організації відзначаються деякі поезії Олекси Стефановича, наприклад, його "Сокіл" (дві перші строфи):

Сокіл літа високо.
Сонцю і бурі-січі
Оstre соколе око
Дивиться просто в вічі.
Кігти - кігтити хмару,
Дзьоб - щоб її клювати,
Крил замашних удари -
Рвати її на шмати.

За найобережнішим підрахунком тут понад 60 % складів відограє ту чи іншу фонічну функцію.

Доброю фонічною організацією відзначаються деякі поезії не надто відомого канадо-українського поета Дана Мура ("Димні далі", "Бабине літо" в "Антології української поезії в Канаді").

Д и м н і д а л і

Дарма! Не даленійте, димні далі,
До вас шляхи верстати - не мені!
Замкну життя мого важкі скрижалі,
В сумні, імлаві дні на чужині.
Несла до сонця невгамовна сила.
Летіли легко молоді літа.
Опали спалені плавби вітрила -
І чавить неміч, ночей чорнота.
Не даленійте, димні, дальні далі.
Не дожену вас більше у житті.
Здавили давма спалахи-печалі
В глухій, холодній, хижій самоті.

Б а б и н е л і т о

Білій, прабабине погоже літо!
І наливайтесь золотом, ліси!
Сій сяєво осіннє, сонця сито,
На миготливі розсипи роси.
Минули марно марива примани
І сподівань сповидні, світлі сни.
В серцях ропіють і ятяться рани
Від нашептів настирливих весни.

Минули літа спалахи бурхливі,
Розкошів розшуки і марність мрій,
Зостались спомини сумні, слізливі,
І бовваніють стовбури надій.

Багатий вбогістю, нещастям частий,
І долею подоланий притьмом,
Під вечір віку, тихий і димчастий,
Я в осени гостюю за столом.

(Дан Мур)

Щодо суто -римового коефіцієнту, то тут безконкурентним в українській поезії лишається Грицько Чупринка, в якого, як я вже зазначив з іншої нагоди, помітна тенденція заримувати - все... Наводжу два приклади:

О с і н н я м е л о д і я

Над поживклими покосами,
Над туманами,
Я заллюся,
Розіллюся
Серцевими одголосами, -
Пережитками весняними;

Хай мертвіння
Без проміння
Одбувається,
Хай мелодія осіння
Розливається...

З в і к н а

Мов пушинки,
Порошинки,
На покрівлі,
На будівлі
Ніжно падають сніжинки,
Так легенько
Б'ються, б'ються,
Так тихенько
В'ються, в'ються
В сніговій молочній млі,
Мов не хочуть пригорнутись,
Мов бояться доторкнутись
До змертвілої землі...

Слід, однак, сказати, що хоча коефіцієнт фонічної організації у Грицька Чупринки надзвичайно високий, але завдяки обме-

женості технічних засобів (самі лише кінцеві та внутрішні рими), а почасти й прямій залежності від російських зразків (головно Бальмонт) дзвінкоголосий вірш Чупринки не належить до найвищих здобутків української фоніки, значно поступаючися зокрема Стефановичеві, який – крім внутрішніх рим – користався також германською алітерацією, асонансами й консонансами, і чий вірш часом набував якогось містичного значення...

Свого часу, ще студентом, коли ми, з ініціативи Олександра Запорова і під керівництвом Бориса Ярхо, досліджували метрику Державіна, я робив відповідні підрахунки для російської поезії. Виявилось, що фоніка Срібного віку – через голову "позитивістського" XIX в. – перегукується з XVIII-м, та що Державін у цій галузі недалеко відстав від Бальмонта...

СИМВОЛІКА Й МІСТИКА ФОНІЧНИХ КОМПОНЕНТІВ
ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Мало сказати, що класицизм не надавав особливого значення звуковій організації вірша: у зв'язку з орієнтацією на греко-римську поезію виникла була навіть тенденція – взагалі відмовитися від римування (про що згадує в своїй праці про риму Віктор Жирмунський і що втілювалося в творчості Гельдерліна, який конструював асклепіядові та алкеєві строфи – зрозуміло, неримовані).

Романтизм, що звернув увагу на фольклорні традиції, впровадив в ужиток такі елементи народно-пісенної традиції (однакової у всіх європейських народів), як внутрішня рима, а зокрема рима піввіршів.

На цій романтичній, іще не вправній грі звуком базується майстерність Едгара Аллана По, який надав звуковій організації поезії основного й вирішального значення.

Звукова інструментація в Едгара По наснажена символічним і містичним змістом – звуки можуть віддавати всі нюанси людських настроїв – від безжурної прогулянки на санях зимою, через радість і щастя шлюбної подорожі, через жах і тривоги аж до останньої мандрівки в небуття...

Поезія, про яку йде мова, – це "Дзвони". На українську мову цю річ переклав Віктор Коптілов; наводжу початок перекладу:

Слухай санок передзвін –
Срібний дзвін!
Скільки сміху, скільки світла нам віщує він!

Тільки дінь дінь дінь
 У ясну морозну ніч!
 Зорі сяють у глибінь,
 Промінь лине в темну тінь
 І летить до наших віч.
 Відгомони лун,
 Наче строфи давніх рун,
 У музичнім передзвоні стрівся з тоном тон
 без змін.
 Слухай дзвін і знову дзвін,
 Дзвін, дзвін, дзвін -
 Мелодійний і веселий передзвін.

Чи мала фоніка Едгара По якийсь вплив на українську поезію? Безперечно, що так.

Творчість Едгара По можна назвати наріжним каменем новітнього світового письменства, а самого поета - генієм, без якого годі уявити розвиток західньої літератури.

Немов у тій притчі про Правду, що її семеро шукачів побачили з сімох кінців, з якого боку не підійдеш до літератури Європи й Америки - неодмінно натрапиш на той чи інший, слабкіший чи сильніший відгомін творчості Едгара По. Бож, на противагу одноплщинному реалізмові, базованому - байдуже чи на позитивізмі Огюста Конта чи на матеріялізмі Карла Маркса - людська думка шукає і втілює в творчості незглибні ірраціональні вартості духового світу, що їх несли в літературу минулого сторіччя зі Сходу - Достоевський, із Заходу - Едгар По.

Першим обожнювачем і послідовником "безсмертного Едгара" був геніяльний і трагічний французький лірик Бодлер. Без Едгара По - зокрема без його "Ligei" - ми не могли б уявити творчості видатного колюмбійського поета, засновника латиноамериканського модернізму, Хосе Асунсіона Сільви із такими поезіями, як "Ноктюрн", де вже сам ритм витворює містичний настрій і де тінь померлої коханки наближається і йде поруч із тінню поета. Так само "Овальний портрет" Едгара По був тим джерелом, з якого черпав Оскар Вайлд, готуючи фарби для

свого "Доріана Грея". І пригодницькі повісті Стівенсона з пошуками скарбів, і, безперечно, детективи-аналітики англійської літератури, такі постаті, як Шерлок Голмс Артура Конан Дойла, Патер Бравн Честертона та Еркюль Пуаро Аґати Крісті, – усе це виростає на базі поезії й прози Едгара По із його "Золотим жуком" та Дюпеном із "Подвійного вбивства на вулиці Морґ"...

Російська "Литературная Энциклопедия" тридцятих років писала, буцімто Едгар По не мав послідовників у північноамериканській літературі. Але це не так: саме новелі жаху Едгара По були першоджерелом готичних новель і чорного гумору такого незрівняного майстра американської прози, як Амброс Бірс... Франкомовний бельгійський символіст Моріс Метерлінк теж пов'язаний із Едгаром По і містикою своєї лірики, і невітським жахом "Непроханого гостя".

Фоніку та строфіку Едгара По підхопили свого часу російські поети Срібного віку, зокрема Бальмонт та Брюсов, а переклад "Ворона" найкраще вдався В. Жаботинському. Від них ця течія йде й на Україну, де втілюється в ліриці Грицька Чупринки, а за ним і в Павла Тичини.

Уже не раз у статтях та радіобесідах мені доводилося нарікати: мовляв, певне літературне явище потрапило до нас не просто з Заходу (де воно виникло), а через посередництво російського письменства. Та немає злого, що не вийшло б на добре. Звукова інструментація Едгара По у Бальмонтових наслідуваннях позбулася своїх похмурих тонів, так що у віршах Тичини зазвучали соняшні клярнети, задзвеніли лісові дзвіночки... Але про фоніку Тичини поговоримо трохи далі.

Питання звукової організації вірша в радянському літературознавстві не належить до заборонених. Навпаки! Це галузь, яку дозволено опрацьовувати не лише російським, а навіть і українським віршознавцям; так, останнім часом поруч із книжками Бориса Гончарова "Звуковая организация стиха и проблемы рифмы" та Давида Самойлова "Книга о русской рифме" вийшла також книж-

ка Володимира Ковалевського "Рима. Ритмічні засоби українського вірша".

Але є в цій ділянці один пункт, що його не лише не насвітлює, а старано оминає радянська офіційна наука про вірш. Цей пункт – символіка й містика фонічних компонентів літературного твору.

Відкриймо першу наукову українську працю з віршознавства – "Етюд про футуризм" Сріблянського (Микити Шаповала). Окремою брошурою "Етюд" вийшов щойно 1924 р., але писаний він десять років раніш і тоді ж таки опублікований на сторінках "Української хати". З огляду на те, що ця праця Сріблянського давно стала бібліографічним раритетом, наведу з неї півсторінковий уривок:

У Куліша всі його "Досвітки" – то чудова музика: як вібрують, горять, переплітаються його звукові гами на р... бр... ор... Така внутрішня сила чується в душі того, чия мова протікає звуками о, р, б, а... Читаючи його вірші, ви чуєте, що тут голосно сурмить сурма на о, стугонить тулумбас на р, б'є бубон на б, кричить козак на а, сумує на у, ніжиться і милується на і... Тут усі звуки козацького походу, гуку, виблискування шаблею... шепоту палкого кохання... Читаючи:

Ой нема на рідний беріг броду-переходу;
Не знайти до роду броду через бистру воду, –

хіба тут не чути, що людина стоїть біля річки, чує всю музику течії – хотіла б п е р е б р е с т и, але не може. Читаєте і чуєте, що ніби самі бредете через річку, ступаєте по камінцях і відчуваєте ногами перетирання хвиль між камінцями. Або читаючи:

...Тільки коні воронії підковами крешуть –

хіба не чуєте отого короткого к по каміню? Як клацають підкови ритмічно, рівно, виблискуючи іскрами?

Звернімо увагу на один деталь: коли кінські підкови крешуть по каменю – і поет відтворює це звуком "к" – це звичайне звуконаслідування. Але чому козак сумує на у, а ніжиться й милується на і? Очевидно – напрошується відповідь, лише тому, що ці звуки мають якесь позарозумове, символічне або й містичне значення.

Задовго до Куліша та його козаків сумував на "у" автор
"Слова о полку Ігоревім":

Не тако ли, рече, рѣка Стугна, худу струю
імѣя, пожрьши чужи ручьи и стругиѣ, ростре
на кусту. Уношу князю Ростиславу затвори
днѣ при темнѣ березѣ. Плачется мати Ростисла-
вля по уноши князи Ростиславлѣ. Унѣша
цвѣтѣи жалобю, и древо с туюю къ земли
прѣклонилось.

(Текст комбінований на підставі кількох
різних видань)

Жодним робом не дасться звести до звичайного звуконаслі-
дування відомої мініатюри Романа Купчинського:

С л о т а

Ситом сіє сиві струї
Хтось химерний. Хмар хитон
Розпростер на небі вітер.
Слизько. Слізно. Сумно. Сон.
Вимок ворон на воротах.
Сльози скапують зі стріх.
Ластівка пройшла, як стрілка.
Сниться: Сяйво. Сонце. Сміх.

Вірші Володимира Янева з книги "Життя" рясніють звуковими
повторами, але не всі ці повтори можуть бути визнані звуко-
наслідуванням: часто накопичення певних звуків служить для
автора (скільки можу судити) на те, щоб створити певний ре-
лігійно-молитовний настрій. Ось кілька прикладів:

Виходить холод у хітоні,
В мусліні сивому із мряк,
І в сивих хвилях тінь холоне,
І привид в далечі закляк...

Стаккато соняшне свободи,
Полів, потоків, полонин...

Спинили парки скору кужіль,
Спинилось колесо життя, -
Стужавів скорчем сміх у стужі,
Завмерли в хузі почуття,
Як норни сплять, без руху кужіль.

(У п'ятивірші - похмура символіка звука "у").

Проте мушу зробити маленьке застереження: відомі випадки накопичення "у" з метою виключно звуконаслідувальною, як от у байці Л. Глібова "Жаби":

Нум плакати, нум... -
І досі нумкають на глум.

(Тут якщо й можна говорити про якусь символіку, то лише в пляні пародійному).

А в Осипа Маковея співгра "у", "ш" та "с" служить на те, щоб відтворити лісовий шум:

Тут душу шум смерек і пуца гір
колишуть шепотом сумним,
злітають тихі думи вище зір,
і глум над горем навісним
летить за шумом сим лісним.

У тихім шумі тім, що йде лісами,
вечірній чарівний спокій,
лиш половик десь скрикне над верхами
і стрепенеться, повен мрій
жалібний шум, сумний спокій.

І вже приспала чарівна година
мою журбу, як гори шум,
лиш часом жаль заплаче, як дитина,
сполошить сон дрімучих дум,
як половик сей тихий шум.

І вже душа під шум лісів заснула,
крізь сон лиш часом заквилить,
що теплі почуття уже забула,
що мрії будний день в'ялить,
а серце спить... а серце спить.

Тут згадане накопичення звуків с-у-ш витворює певний елегійний настрій. Та коли цей самий автор шляхом повторення "у" імітує собаче виття, в якому людині завжди вчувалося щось містичне, то тут звуконаслідування вже входить у сферу ірреального:

Н а с т о р о ж і

Сплять в кошарі вівці на горі,
а в колибі чорні вівчарі,
пси лежать довкола огорожі
на сторожі.

Догоряє ватра, мріє дим,
віє холодом з ярів твердим...
Пес піднявся і на життя собаче
тихо плаче.

Ти чого так гірко затужив,
що свій вік у наймах прослужив?
Виє пес: "Служив і за заслугу
маю ту-гу-у!"

Не сумуй, що в наймах вік провів!
Дбав же ти про вівці й баранів...
Плаче пес: "Шкода на ту опіку
мого ві-ку-у!"

Яр вторує, і ліси шумлять,
плаче пес, а вівці тихо сплять
без журби про долю їх старого
вартового...

Підкладу я ще до ватри дров,
най зогрію захололу кров.
Над горою суне біла хмара,
спить кошара...

Свосвідну симбіозу звуконаслідування із символікою спостере-
ріаємо в популярній, що стала народньою піснею, поезії Богда-
на Лепкого "Журавлі":

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

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

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

Менш відома поезія Лепкого "Жаль", де поет - також через
наскрізний звук "у" - передає смуток і тугу:

| | |
|-------------------|-------------------|
| Як мені вас жаль, | Як мені вас жаль, |
| Як жаль, | Як жаль, |
| Листки летючі | Гадки дрімучі, |
| В бурі - тучі, | Як падучі |
| У незнану даль. | Роси в море фаль. |

Як мені вас жаль,
Як жаль,
Ви слези жгучі,
З серця йдучі,
Кервавi, мов кораль.

Як мені вас жаль,
Як жаль,
Ви, душі мручі,
Дармо ждучі
Щастя. Ах, як жаль!

Містичне почуття - почуття єдності з абсолютom - притаманне в більшій чи меншій мірі, мабуть, кожній людині. Воно несподівано, здавалось би, з'являється навіть у тих письменників, котрі декларували себе свідомими матеріялістами, як Іван Франко - щоб довго не шукати прикладу. Але у Франка позареальне, мабуть, всупереч волі автора, час до часу вривається, як у прозові, так і у віршовані твори (однойменні поема й новела "Терен у ноzi", ніч убивства в "перехресних стежках", поеми "Мойсей", "Іван Вишенський", поезії "В Перемишлі, де Сян пливе зелений", "Опівніч. Глухо. Зимно" та ін.).

Тому хай нас не дивує, що і в Лесі Українки, після втрати коханої людини, з'явилися в творчості певні містичні нотки, а це, зокрема, відбилося і на її фоніці.

В одній із своїх "кладовишенських", масовому читачеві цілком незнаних речей, вона передає могильне мовчання:

Мертва могила над смертю мовчить...

Дещо подібне знаходимо пізніше і в символіста Дмитра Загула:

Минулі могили мовчать...

Часом звукова організація символічної поезії допомагає ліпше розкрити її зміст і сама таким чином набуває певного символічного значення - хоч авдитивні й візуальні образи поезії, взяті окремо, не обов'язково мають бути символами. Типова щодо цього поезія Олекси Слісаренка "Ранній сніг":

О, який розмах, розбіг! Білий сніг, ранній сніг!
Жовтий килим, шитий білим, на зів'ялих травах ліг.
Сплять у білій ніжній вовні легкі шепоти дібровні,
Срібномовні, тихокрилі, невимовні, як і сни.

Накопичення звуків "р" та "г" і, зрозуміло, їхніх сполук відтворює переважно гуркіт грому, битви, гамір людського зборища. У цій же функції, набираючи символічного значення, виступає й "г". Шевченковому

Гармидер, галас, гам у гаї -

відповідає зловісне "г" в Гумільова:

Чтоб о подвигах их говорил Огаден
Голосами голодных гиен...

Проте в Бориса Олександрова "г" має лише звуконаслідувальний характер і до того ж - сумирний і лагідний; це воркування голубів:

Говори мені, горлице, говором
Із підгірного Гориня. Грай
Погаптованим голосом, гомоном
Голубиних розгуляних зграй.

Говори у години голублені
В гомінливому гаю, в гурті,
Де гудуть, у гушавині згублені,
Голокорі грабини густі...

Говори, гомони мені гостей,
Гіркуваті гадки мої грій.
Хай загублену згоду погостимо
В голубиній гряді голубій.

Навантаження віршів свистячими й шиплячими звуками витворює враження вітру, шелесту очерету, удару меча об меч, дзижчання кулі, джмеля, бджоли, скреготу заліза об залізо. Звукоряд

ж-з-ш-с-дж-дз-ч-ц

досить великий, так що його імітативні можливості практично необмежені.

Але щодо "л" (та "ль"), то тут справа виглядає інакше. Палятальне "л" це один із тих звуків, що їх найчастіше вживають поети у символічному значенні. Вслухаймося в ці рядки:

... in mildem Lichte leuchtet der Lenz;
auf linden Lüften leicht und lieblich...

Чому Вагнер почуття любови передає алітерацією "л"? І чи йому тільки самому в цьому звукові вчувалася якась солодка ніжність?

В російській поезії традицію протиставити брутальному "р" лагідне "л" започаткував "старик-Державин". Ось його відома поезія "Соловей у сні", з якої вилучено всі "р" (явище ліпограматизму), а натомість усю поезію пронизують такі звуки, як "л" та "ч" і "ц" (які мають імітувати солов'їний щебет):

| | |
|------------------------------|---------------|
| Я на холме спал високом, | 2 л |
| Слышал глас твой, соловей, | 3 л |
| Даже в самом сне глубококом | 1 л |
| Внятен был душе моей: | 1 л |
| То звучал, то отдавался, | 2 л, 1 ч |
| То стонал, то усмехался | 2 л |
| В слухе издадалече он; | 2 л, 1 ч |
| И в объятиях Калисты | 1 л |
| Песни, вздохи, клики, свисты | 1 л |
| Услаждали сладкий сон. | 3 л |
| Если по моей кончине | 1 л, 1 ч |
| В скучном, бесконечном сне, | 2 ч |
| Ах, не будут так, как ныне, | |
| Эти песни слышны мне; | 1 л |
| И веселья, и забавы, | 1 л |
| Плясок, ликов, звуков славы | 3 л |
| Не услышу больше я, - | 2 л |
| Стану ж жизнью наслаждаться, | 1 л |
| Чаще с милой целоваться, | 2 л, 2 ч, 1 ц |
| Слушать песни соловья. | 2 л |

Сто років пізніше ці самі засоби відтворюють російські поети Срібного Віку. За приклад може правити "Влага" ("Вологість") Бальмонта: автор у всій поезії залишив тільки одно "р", а "л" натомість включив у кожне слово:

С лодки скользнуло весло.
Ласково млеет прохлада.
"Милый! Мой милый!" - Светло,
Сладко от беглого взгляда.
Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль, под луною белея.
Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея.
Слухом невольню ловлю
Лепет зеркального лона.
"Милый! Мой милый! Люблю!..."
Полночь глядит с небосклона...

У Сологуба цей звук став самоціллю, цілковито відірвавшись од глузду:

Лиля-лиля, лиля-качала
 Два тельно-альє стекла.
 Белей лилей, алее лала
 Была бела ты и ала...

Цей культ л-ль відбився і в українській поезії, де він зберігає своє символічне значення. Так, у Олеся читаємо:

| | |
|----------------------------|-----|
| Італійська ніч підкралась | 2 л |
| Розлила солодкий чад; | 3 л |
| Десь здаля луна озвалась | 3 л |
| Фльорентійських серенад... | л |

Щоб перевершити своїх безпосередніх вчителів - Бальмонта і Сологуба, Павло Тичина запроваджує у вірш слова на "ль" взагалі позбавлені змісту:

Гуляв над Тібром Рафаель
 В вечірній час в іюні.
 - Се сум, се сон, делію льо,
 Льолюні я, льолюні.
 Забилось серце. Слухать став:
 О, як вона співає!
 - Чи лю, чи ні, ламає руч,
 А він затоном чале.
 Все ближче пісня. З-за дерев
 Пурхнула голубина.
 - О, хто ти, дівчино, скажи! -
 (несміло): Форнаріна.
 І взяв за руку Рафаель,
 Не мовила ні тона.
 Заплакала. А він обняв:
 Мадонна!

Глосолялія тут має правити не то за імітацію італійської мови, не то - як вважають вчені знавці - за музику небесних сфер, що їх підслухав Тичина (бідні сфери!).

Ту саму функцію ласкавої ніжності, лагідного смутку має правити "л" і в поезії Олекси Влизька:

Одлетіла конвалійна Леда
 На далекі сніжні гаї.
 І не пахнуть вже липовим медом
 Поцілунки холодні твої.

За Срібного ж таки віку у російській поезії виникла й реакція на зловживання звуком "л". Талановитий гуморист Агнівцев написав гумореску:

Между статуй, прямо к Леде,
Шла по парку гордо леди,
А за нею чинно следом
Шел лакей с шотландским плэдом.

И сказада строго леди,
Подойдя вплотную к Леде:
- "Шокинг!" - и за этим вслед
Завернула Леду в плэд.

Ах, заботливая леди!
Плэд совсем не нужен Леде.
Уверяю вас: для Лед
Нужен лебедь, а не плэд!

Схильність насичувати вірш звуком "л" задля надання йому ніжності, м'якості, ласкавості не обмежилася в нас самим Тичиною та Влизьком.

Галина Чорнобицька навіть вигадала собі псевдонім, де ім'я починалося з "л", а в прізвищі "л" виконувало функцію опорової приголосної: Лідія Далека. Відкривши її єдину, на жаль, збірку "Легіт і бризи" (як бачимо, поетеса подбала про те, щоб її улюблене "л" фігурувало і в назві книжки) зустрічаємо там, наприклад, таку поезію:

Лине легіт, легко-легко
Гладить липи. Літо мріє.
Нахилив головку глеком
Цвіт лілей у літургії.

Хвиля лагідно колише
Білу тінь крила лелеки.
І коли вже... і коли вже
Хмелем липня перениже
Ласку слів і спів далекий?

Однак, в українській поезії існує також цілком інакше сприймання звуку "л": тут уже не тепло, а холод, не вологість, (бальмонтівська "влага"), а владність. І тут я мушу навести поезію, яку - цілком з іншою метою - наводив у книжці "Строфіка":

| | |
|-----------------------------------|----------|
| Дванадцять літ кривавилась земля | 1 р, 3 л |
| І зціпеніла, ствердла на каміння. | 1 р, 2 л |
| І застелило спалені поля | 4 л |
| Непокориме покоління. | 1 р, 1 л |
| До перс закликалх, просячи тепла, | 2 р, 3 л |
| Тулили марно немовлята лица. | 1 р, 4 л |
| Проте ім чорне лоно віддала | 2 р, 2 л |
| Доба жорстока, як вовчиця. | 1 р |
| Тепер дощі холодні і вітри, | 2 р, 1 л |
| Кудлаті хмари, каламутні ріки. | 2 р, 2 л |
| Але ростуть у присмерку нори | 4 р, 1 л |
| Брати суворі і великі. | 2 р, 1 л |

(Олег Ольжич)

Тож виявляється, що певний звук не має визначеної наперед вартости щодо свого змісту, щодо тих асоціацій, думок, настроїв, котрі ніби викликає і збуджує, а все чи майже все залежить від нашого власного, індивідуального ставлення до того звуку – від автора, який пов'язує дане конкретне звучання з чимось, відповідним його задумові, а також від читача (або слухача), який спроможний або неспроможний цю відповідність відчутти. Велику роль при цьому грає літературна традиція.

Вертаючись до наведеної поезії, де холодне "л" співдіє з грізним "р", я сказав би, що символіка тут переростає в містику, та що в галузі фоніки Ольжич може бути названий безпосереднім спадкоємцем Шевченка.

Тому що Шевченко завжди стояв і далі стоїть у центрі уваги українського літературознавства, чимало писано і про його фоніку, однак, скільки можу судити, дослідники не виділяли в ній трьох окремих галузів: внутрішня рима, звуконаслідування, символіка й містика звуків, котрі (галузі), хоч і споріднені поміж собою, але не тотожні.

Так, "з" у Шевченка це вже не дзеленчання шиб і не дзижчання комахи, а символ чогось злого і згубного (а водночас брязкіт кайданів):

| | |
|--------------------------|-----|
| А неофітів в Сіракузи, | 1 з |
| В підземній страшній узи | 2 з |
| В кайданах одвезли... | 1 з |

До речі, в радянських виданнях "Кобзаря" другий вірш цього фрагмента - випущено.

Як зразок звукової організації вірша часто наводять строфу з "Кавказу":

За кражу, за війну, за кров -
Щоб братню кров пролити просим,
А потім в дар тобі приносим
З пожегу вкрадений покров.

І тут у радянських виданнях текст спотворено: замість "просим - приносим" (маєстатична множина в іронічному значенні) стоїть "просять - приносять" (невідомо хто - бож уся розповідь провадиться від "ми", а тут зненацька "вони"...)

Якщо Вергілій у цитованому в попередньому розділі гексаметрі досягнув імітації кінського тупоту, то Шевченко в коротенькій поезії "Понад полем іде" не тільки відтворює ходу "косаря", а й увесь містичний жах його наближення:

К о с а р

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

Косаря уночі
Зустрічають сичі.
Тне косар, не спочиває,
Ні на кого не вважає,
Хоч і не проси.

Не благай, не проси,
Не клепає коси.
Чи то пригород, чи город,
Як бритвою старий голить
Усе, що даси.

Мужика й шинкаря,
Й сироту-кобзаря...
Приспівує старий, косить,
Кладе горами покоси,
Не мина й царя...

І мене не мене,
На чужині зотне,
За решоткою задавить.
Хреста ніхто не поставить -
І не пом'яне...

Звуковий ефект тут досягається повторами (кілька стилістичних фігур: епанастофа, поліптотон тощо), кінцевими і внутрішніми римами, алітераціями, звуконаслідуванням.

Щодо передачі містичного жаху (від наближення смерті) Шевченко може бути поставлений на один щабель із великим майстром готичних жанрів у поезії – Едгаром По...

Але повернімося до заторкненого вище питання про відносність фонічних компонентів художнього твору. Подібно до того, як на тому самому інструменті можна грати й сумну й веселу мелодію, так і з певних звуків мови – залежно від того, який зміст передають слова, до яких ті звуки належать, можна витворювати акомпаньямент різних (часто протилежних) настроїв. Вирішальним є не звук, а зміст. Ось як передає журливий настрій шляхом накопичення "ин-ін", "ни", "с" та "у" Богдан Лепкий:

Снуйся, снуйся, нитко павутини
по стерни!
Ніби смуток сірої години
восени.
Ніби тиї любі сни, що снились
нам колись,
Ніби спомин, що і ми любились
й розійшлись...

Достеменно цими самими звукосполуками російський поет Лев Мей – задовго до Лепкого – прагнув передати земну красу, якою Сатана намагався спокусити Христа. Звукова інструментовка (чи інструментація) без жодного натяку на будь-яке звуконаслідування чи імітативну гармонію також існує й має право на існування: автор переносить нас у сферу чистої словесної музики. Скільки мені відомо, ніхто з російських дослідників вірша не звернув уваги, що поезія Лева Мея "Отойди от меня, сатана" геть уся пронизана звуковими повторами, де найчастіше зустрічається наголошений склад НИ, підсилений вроздріб цими самими звуками: голосівкою И та приголосною Н. Чималу роль відіграє у звукобудові твору також накопичення Л, трохи менше – Д.

На горе перевозДанной стояли они.
А Над НИМИ, безДонНЫИ И сини,

Поднялись НебосводЫ пустыни,
 А под НИМИ земля, вся в тумане, в тени.
 И один был блистательней Неба:
 Благодарь Изливалась Из кротких очей,
 И сиял над главою Венец из Лучей.
 А Другой был мрачнее Эреба:
 Из глубоких зениц вылетали огни,
 На челе его злоба пылала,
 И под НИМ вся гора трепетала.
 И Мессии сказал сатана: РаввунИ!
 От заката светил до востока
 Землю всю во мгновение ока
 Покажу я тебе! И десницу простер...
 Прояснилася даль, из тумана
 Засинелася зыбь океана,
 Поднялися громады маститые гор,
 И земли необъятной равнина:
 Вся в цвету и в тени, под небесным шатром,
 Разостлалася круглым, цветистым ковром
 Каменистая степь - Палестина...

Тут на 22 вірші в десятих рима має обов'язковий звук Н, та ще в одному вірші зустрічаємо Н як опорову приголосну при іншій рими. А звукосполука НИ повторюється тринадцять разів. Далі в тексті поеми раз-у-раз натрапляємо на такі самі чи близькі до них звукосполуки:

Почернелые кедры Ливана,
 Серебристая нить Иордана...

або:

В тросниках густолиственных тянется Нил...

або ще:

Блещут синие воды Мерида,
 Пирамида, еще пирамида,
 И еще, и еще. На широких стопах
 Опершись, поднялися высоко
 Обелисков идет непрерывная цепь,
 Полногрудые сфинксы раскинулись, в степь
 Устремляя гранитное око...

Склад НИ зустрічається тут трохи рідше, але поет про нього не забуває...

Наймістичніший з українських поетів, безперечно, Юрій Клен. Вирвавшись на волю з радянської України на початку 30-их років, поет висловлює свою радість багаторазовим повторенням звуко-

сполук довкола фонем "р"; серед них переважає "ра" (не виключено, що через асоціацію з іменем єгипетського соняшного бога):

Здрастуйте, замки і брами,
Ви, що зрослися з горами!

...

Простір і воля без краю!
Ранки прозорі вітаю
В свіжості зрошених зел,
В дзвоні веселім джерел...

А малюючи відьомський шабаш (в тому самому "Попелі імперій", з якого ми щойно навели невеличкий фрагмент), Юрій Клен вкладає в уста одній відьмі слова на "х", другій - на "ш", третій - на "п":

ПЕРША ВІДЬМА

Хурделить вітер у хуртечі,
у хугу мчить чортів хурбан.

ДРУГА ВІДЬМА

Шамряє й шамотить в утечі
і шамко шастає шаркан.

ПЕРША ВІДЬМА

У хамороді по халасі
летить на хандрі мій хабаль.

ДРУГА ВІДЬМА

Он шаснув шалиган пропаций,
шамнув він на шабаш і баль.

ПЕРША ВІДЬМА

Твій на хабеті халасує,
бо є твій хахаль халаштан.

ДРУГА ВІДЬМА

То твій шалависто цілує,
а мій - шамкий шалтай-шайтан.

ТРЕТЯ ВІДЬМА

Мій - гоп на патолоч у палуб
і в пазуху пурхне, мов шпак.

ДРУГА ВІДЬМА

Я тихо в шуварах лежала б,
щоб з мене стяг він шандарак...

Обставини Вальпургієвої ночі, серед яких відбувається цей відьомський трилог, не залишають сумніву щодо позарозумового, ірреального значення звукових повторів...

ОГЛЯД "СЛОВНИКА УКРАЇНСЬКИХ РИМ" *

Під маркою Інституту Мовознавства ім. Потебні видавництво "Наукова думка" в Києві випустило "Словник українських рим", що його упорядкували Андрій Бурячок та Іван Гурін і відредагував Євген Кирилюк (К. 1979, 333 стор.).

У принципі появу такого словника можна б тільки вітати. Про актуальність видання свідчить зокрема те, що до укладання - в кожному випадку свого власного словника рим - узялися одночасно представники трьох розрізнених струменів нашої культури: офіційного, дисидентського та еміграційного. Відомо, що словник рим, у перерві між двома ув'язненнями, склав був Святослав Караванський, але цього словника конфісковано під час спроби перевезти його за кордон і прилучено до справи Караванського як речовий доказ... Маю відомості, що в Австралії над словником українських рим працювала поетеса Лідія Далека. ** І ось тепер, випередивши конкурентів, вийшов третій, офіційний, словник.

Вдумливо й блискуче написав коротеньку передмову до словника Дмитро Павличко. Він "ізсередини", будучи поетом, аналізує творчий процес, слушно розрізняючи в ньому два етапи: "У першому, 'гарячому' і священному періоді, коли відбувається ніби виверження з глибин підсвідомости забутих вражень (...)

* Цей огляд був надрукований в "Журналі" Канад.Інституту Українських Студій, Едмонтон, ч.11, Торонто 1981.

** Поетеса померла 1983 р. Доля її літературної спадщини нам не відома.

поет формує лавину почувань і думок словами, що легко приходять, оскільки вони органічно поєднані з його переживаннями. Але творчий процес (:..), мабуть, у кожного поета переможується або завершується 'технічним періодом', коли (...) свідомість аналізує недоліки або достоїнства написаного..."

До статті Павличка надавалися б як епіграф вірші М.Ореста:

... досконалість
Зворотні має, тьмяні, імена:
Біль пориву і праць тугу тривалість...

Але М. Ореста на Україні невільно згадувати й цитувати навіть Павличкові...

Я додав би до Павличкового переднього слова, що процес перекладу поезій, власне, складається лише з одного "технічного періоду", тому брак словника рим особливо давався взнаки перекладачеві чужомовних поезій.

На доброму технічному рівні стоїть "Вступ", що його писав один з упорядників словника, Андрій Бурячок. Однак, добачив я в цьому вступі й окремі похибки та недоліки. Серед російських словників не згадано, наприклад, словника рим Лермонтовського "Демона" (такий словник з'явився напередодні війни як журнальна публікація; ні автора, ні видання, на жаль, не пригадую). У назві еспанського словника рим допущено помилку. Стоїть: "Ensayo de un diccionario bable de la rima". Але слова "bable" в еспанській мові не існує. Правдоподібно, там було "dable" ("Спроба словника можливих рим").

У передмові дано перелік тих поетів, чиї твори послужили джерелом для словника. Із жалем бачимо, що в тому переліку бракує багатьох імен. Перший з-поміж українських поетів, хто буквально бавився римою, нанизуючи дзвінокозвонні слова часом на шкоду змістові, був Грицько Чупринка, але Чупринку розстріляло чека 1921 р., і тому упорядники словника не мали можливості використати його поетичну спадщину.

Якщо "королем сонета" в українській літературі може бути названий Микола Зеров, то "королем рими" був, безперечно, Євген Плужник. Проте серед поетів, чиї вірші служили базою словника, Плужник не фігурує (так само, до речі, не фігурує Зеров поміж сонетярів в "антології" "Український сонет").

Не використано (або не згадано, що використано!) творів таких поетів, як Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Дмитро Фальківський, Володимир Свідзінський, Леонід Первомайський...

Як виходить з переліку, упорядники що ближче до сучасності, то більшої переваги надавали ідеологічно-витриманим авторам, щоб не сталося, мовляв, якої диверсії з боку розстріляних чи замучених у карних таборах поетів...

На стор. 10 Бурячок наводить - як буцімто однозгідні - взаємозаперечливі визначення рими, дані різними літературознавцями. Тут і найширше визначення Віктора Жирмунського: рима - "це будь-який звуковий повтор, який виконує організуючу функцію в метричній композиції вірша". (Зазначу, що під це визначення підходять майже всі явища фоніки. Як виняток може назвати ліпограматичний вірш, де звукова гармонія досягається шляхом уникнення певних звуків). А побіч стоїть вузьке, неграмотне, призначене хібащо для учнів неповносередньої школи визначення Тимофєєва й Тураєва, для яких рима - це "повторення окремих звуків або звукових комплексів, які зв'язують закінчення двох чи більше віршів" (підкреслення моє - І.К.). Таке визначення пасує лише для російського народнього "вірша", так званого "райошника", що є фактично римованою прозою.

Скориставшись з нагоди, нагадаю, що існує з десяток позицій рими щодо вірша, який вона фонічно оздоблює.

Тож застосування в науковій передмові льокально-російських визначень і розумінь поезії, поперше, знижує науковість, а подруге, впроваджує елемент русифікації в українське літературознавство. Слід, однак, визнати, що класифікацію рим

на сторінках 10-й та 11-й дано, сливе, бездоганно: коротко, зрозуміло й вичерпно.

У деяких західноєвропейських словниках римовим таблицям передують цілий трактат з версифікації; так, в еспанському словнику рим, що його уклав Паскваль Б. Кампой, під трактат відведено 126 сторінок. Упорядники українського словника обмежилися вступом, присвяченим самій тільки римі. І, на мій погляд, це добре: увага читача не розпорошується, не переходить на речі, котрі в данім випадку мають лише побічне значення.

Взагалі, попри названі тут недоліки, "Вступ" Бурячка може правити за відповідний розділ із підручника поезики.

А тепер - про сам словник.

Еспанська мова (якщо вірити згаданому словникові П.Б.Кампоя) має приблизно шістдесят тисяч рим; у французів (знову ж таки, якщо судити на підставі словника Філіпа Мартінона) набереться лише половина цієї кількості. Але кожен із названих тут словників значно більший від "Словника українських рим" Бурячка й Гурина. Шістдесят тисяч римових одиниць у П.Б.Кампоя займають 1389 двошпальтових сторінок. У редакційній нотатці до словника Бурячка й Гурина зазначено, що "в ньому представлено шістсот тисяч римованих слів і граматичних форм". Але ці "шістсот тисяч" увібгано, збито, спресовано, мов зеків у столипінському вагоні, у 320 (також двошпальтових) сторінок. Виходить, що кожній римовій одиниці (враховуючи невеличку різницю в форматі) в українському словникові рим мало бути в яких сорок разів тісніше, ніж в еспанському.

Тож якщо б ми повірили редакційній нотатці, текст словника, навіть друкований "діамантом", не міг би вміститися на його сторінках.

Справа в тому, що словник виданий у Радянському Союзі, де жодні цифрові дані принципово не можуть відповідати дійсності і де існує явище, що його звать "показуха"... Якщо ж ми під-

рахуємо кількість слів на окремих сторінках, а тоді перемножимо на кількість сторінок, то буде вже не шістсот тисяч, а приблизно вчетверо менше... Алі й за такої кількості тіснота на сторінках така нездоланна, що віднайти потрібну риму буває не так просто... Не легше, ніж голку в копиці сіна...

Однак, це вада суто технічна: не відпустили паперу, і технічний редактор мусів увібгати колосальний матеріал у невеличку книжку. Значно гірше те, що словник укладено за хибним принципом не звукової подібності слів (як би це мало бути!), а їхньої графічної тотожності. Уявіть-но собі, що цей принцип застосовано до англійської або до російської поезії, де слова, що пишуться по-різному, вимовляються однаково і спокійно між собою римуються. В українській мові таких випадків менше, але вони є.

Насамперед це рими на и-і: крім невеликої кількості слів із відкритими наголошеними и-і на кінці, усі слова, що мають рими на и та на і, між собою римуються. (Щоправда, Рильський пробував був римувати також слова з відкритими наголошеними и-і, але його приклад не прищепився:

Пам'ятаєш високі доми,
Що стояли, як тіні, у тьмі...

Щоб було наочніше, подам кілька прикладів:

- 1) у окситонній ("чоловічій") римі в закритих складах:
ходив-спів, мрій-молодий, просинь-осінь,
пожаліть-мовчить, днів-ходив, моїх-золотих, сміх-тих;
- 2) у парокситонній ("жіночій") римі:
світі-блакиті, вітчизну-залізну
(усі приклади - зі зб. В.Сосюри "Осінні мелодії");
- 3) у пропарокситонній або дактилічній римі:
дактилічними-звичними.

Проте упорядники Бурячок і Гурін рими на и та на і дають окремо, так що шукати за кожною римою доводиться двічі: спочатку на "и", потім на "і".

У словнику "вирити" стоїть на сторінці 180, а "вірити" на сторінці 229.

Другий гандж також пов'язаний з графічним принципом упорядкування: це ігнорування авторами того факту, що ненаголошені и та е в римованих клявзулях не порушують рими, а сприймаються на слух як майже точне співзвуччя. Наприклад, на стор. 277 "феномен" стоїть у лівій шпальті, а "ромин" і "спомин" - у правій, цілком окремо.

Автори не могли (або не насмілилися!) виділити в окремий ряд рими на г, тож "книга" й "відлига" у них потрапили до тієї самої групи, що й "дзига" та "гирлига".

Деякі слова дано з неправильним наголосом без позначки, що це діалектна або ж вулична форма.

| | |
|---------|---------------|
| Маємо: | Повинно бути: |
| скраклі | скра́клі |
| удовин | удові́н |
| рапóрт | рапо́рт |

Поважним недоліком здається мені й те, що словник аж ніяк не може претендувати на повноту охоплення матеріалу. На якій би сторінці його не відкрити, відразу впаде в око відсутність значної кількості римових рядів, а в деяких наявних - брак багатьох рим. (На це вже звернув увагу Яр Славутич у рецензії "Перший український римівник", "Сучасність", лютий 1981).

Під час відмінювання слів різних граматичних категорій, завдяки внутрішній флексії, виникають несподівані одноразові співзвуччя. У словнику є, наприклад, ряди: аван(ь) = аваний = аваність = авання. У кожному ряду бідні (переважно флективні) рими: гавань = саван, удаваний = пізнаваний тощо. Але якщо б ми додали кілька рядів, котрих у словнику бракує, то отримали б кілька багатих рим, що їх упорядники не добавили: ряд аване: гаване! (кличний відм.) = удаване; ряд авані: гавані = (в) савані = удавані.

Після ахлий = ахля у словнику йде відразу ажма. Але якщо вставити ще ахлі, то відразу відкриється багата рима: кахлі = прокахлі.

Але і в наявних рядах не добавлено (чи свідомо не дано) великої кількості слів на ту чи ту риму. Ряд альп обмежено до двох слів: Альп, скальп (та ще для чогось долучено вальс, хоч вальс римується з Гальс, а більше, здається, ні з чим). Пропущено натомість кальп, від кальпа – поняття індуїстської філософії, що його (поняття) навіть упорядникам римових словників знати аж ніяк би не зашкодило...

На овен дано лише дві рими: човен і повен. А де ж Бетговен, гріховен, духовен, суєсловен...? (Архаїзми такого типу залюбки вживали Рильський і Маланюк). Є крижень = стрижень, але немає крижні = стрижні = тижні = дивовижні = нездвигні. Ряд на амен відсутній взагалі (а там би мали стояти слова екзамен, цикламен, латинське амен...). В ряді на амин знаходимо тільки два слова, мамин та дамин (третього, "мами", ліпше не рахувати). А от похрамин пропущено.

На закінчення дозволю собі продемонструвати, як би мали виглядати римові ряди у словнику, котрий був би упорядкований за фонетичним (а не за графічним) принципом.

Замість окремих коротких, ізольованих відстанню на різних сторінках чи шпальтах рядів, слід би дати у низці випадків довгі, спільні ряди. Наприклад: ижене = ижени = ижини = іжене = іжени = іжине = іжини. І до того приходять рими, що їх бракує в словнику Бурячка й Гурина: вижене = Ніжене! (клич. відм.) = пострижини (поганський ритуал) = розстрижине = ярижине... (присв. прикм.).

"Словник українських рим" може бути в пригоді перекладачеві або версифікаторові аж доти, поки ми не спроможемось видати соліднішу, докладнішу, технічно досконалішу працю з цієї галузі.

ПОЕТИЧНА ГРА ЗВУКОМ

Часто поети (а ще частіше - віршописці) бавляться звуком, вигадують різні літературні ігри, в основі яких лежать або звукові повтори й комбінації або тяжковимовні звукосполуки, або наперед задані рими. Розглянемо кожний випадок окремо.

Скоромовки - язиколамки

Поширені у фолкльорі та дитячій літературі. З поетів вигадував скоромовки, здається, лише напівзабутий Школиченко (Мусій Кононенко). У моїй пам'яті збереглося півтора вірші Школиченка:

... і купю пік
Піп Прокопові пуп попик...

Кілька прикладів почутих на Ніженщині селянських мовних забавок наведено в розділі "Евфонія та какофонія".

Калямбур це зіставлення двох чи кількох слів, однакових чи близько подібних звучанням, завдяки чому виникає двозначність вислову.

За матеріал правлять звичайно гомоніми, пароніми та слова полісемантичні, як от у відомій анекдоті про Сковороду, який на запрошення

"ви будете у нас столпом..."

нібито відповів:

"у вас і так багато стовпів..."

Ось зразок калямбурів із сучасної радянської гумористики:

Здавалось кожному, що шило
В руках шевця без нього шило.

Чимало висловив зізнань,
Що зиск добрячий мав зі знань.

Де сором ловеласу діти,
Як прийдуть всі до нього діти?

Чи то нероби з сіл, чи з міст,
В них спільне – споживацький зміст.

Те знали кузов лиш та скати,
Як цей шофер умів таскати.

Веселі зморшки йдуть від писку:
Встругнув крутій нову відписку.

(Дмитро Солодкий)

З таборових часів, коли серед українців на еміграції процвітали чорна торгівля, контрабанда та всілякі темні гешефти, пригадується такий калямбур:

- А як ваш синок ховається?
- Добре ховається: третій тиждень шукає за ним поліція й не може злапати...

Накопичення гомонімів призводить часом до затрати сенсу (коли не знати, котрий гомонім має те чи інше значення):

Коли коли коли, а коли й обтесуй!

(іншими словами це можна сказати так: часом розколуй кілки, а часом і обтесуй...)

До звукових ігор належить так звана тавтограма або буквена анафора, коли всі слова у вірші або в цілому творі починаються з тієї самої літери або з того самого складу, при чому автор не переслідує жодної іншої цілі, як тільки здивувати читача (слухача). Ось, наприклад, прозова народня побрехенька:

Павло Петрович пішов по птицю, поймав птицю-перепелицю, поніс продавать, просив полтину, получил половину...

Існує безконечна пародія на північно-російський діалект, де всі слова починаються на "о". ("Отчего окочурился основатель олонецкой обители отец Онуфрий...").

М. Шульговський оповідає, що 1530 року Публіус Порціус (псевдонім) написав тавтограматичну поему "Pugna porcorum" з кількохсот віршів, де всі слова починаються на "п".

Російський символіст Валерій Брюсов, наслідуючи когось із західних поетів, написав дві поезії, де всі слова на "с". Це, в свою чергу, викликало появу українських поезій такого ж типу - до речі, з тим самим "с":

Сипле, стеле сад самотній
Сірий смуток - срібний сніг, -
Сумно стогне сонний струмінь,
Серце слуха смертний сміх.

Серед саду смерть сміється,
Сад осінній смуток снить, -
Сонно сиплються сніжинки,
Струмінь стомлено шумить.

Стихли струни, стихли співи,
Срібні співи серенад, -
Срібно стеляться сніжинки -
Спить самотній сад.

(Володимир Кобилянський)

Щоправда, в деяких випадках тяжко буває вирішити: чи автор лише бавиться зі словом (адже в мистецтві завжди присутній елемент гри), а чи пише свій твір з поважною метою. Адже побудовані на буквеній анафорі вірші Брюсова чи Кобилянського не викликають гумористичного ефекту, а мають лише вразити, здивувати читача віртуозністю техніки.

Рима-луна використовується переважно також в гумористиці. Суть явища в тому, що перше римове слово має в собі як частку друге, здбільшого від опорової приголосної до кінця слова.

В українській літературі відома гумореска Миколи Кузьменка, де засіб рими-луни витримано від початку до кінця твору:

Пісенька.

Раз я в волості судився
З нашим сільським адвокатом.
Катом, катом, катом, катом...
З нашим сільським адвокатом.

Нас судили судді, вбрані
 В сукні й чоботи сап'янні.
 П'яні, п'яні, п'яні, п'яні...
 В сукні й чоботи сап'янні.

Вони совісті й закону,
 Як скрізь водиться, служили...
 Жили, жили, жили, жили...
 Як скрізь водиться, служили...

Дуже довго клопотались,
 Поки діло розібрали.
 Брали, брали, брали, брали...
 Поки діло розібрали.

Потім, добре розібравши,
 По закону все зробили.
 Били, били, били, били...
 По закону все зробили.

І заставили у ноги
 Уклонитись адвокату.
 Катув, катув, катув, катув...
 Уклонитись адвокату.

Тягли діло, гріх брехати,
 Довго, ну, а помирили.
 Рили, рили, рили, рили...
 Довго, ну, а помирили.

(Микола Кузьменко)

Рідше зустрічається зворотний засіб: перше слово є ніби луною до другого:

А на згадку, що в пам'яті, деде,
 Ти мене побіч іншої мав,
 Привези ти мені укелеле
 І гавайську запону із трав.

(Порфирій Горотак)

Віддавна відоме використання ономатопеї для створення гумористичного ефекту. Так двомовний (писав по-гебрейськи й по-італійськи) поет XIII віку, Імануїл Романо, написав невеличку жартівливу, пересипану ономатопеями поему для якогось свята веронських Скаліджерів.

Гумористичний характер мають ономатопеї і в сатиричній мініятурі Ганни Черинь: "Протокол засідання МУРу" ("Багато говорили

вчора"). (Текст гуморески див. у розділі "Евфонія і какофонія").

У гумористиці використовується також засіб обманутого римового сподівання:

Котилася торба з горба,
А в тій торбі - раки...
А хто мене, молодю,
Пригорне до... серця?

(Фолкльор)

В російському фолкльорі існують цілі композиції з подібних напівпрстойних (чи взагалі непристойних) куплетів. Зі зрозумілих причин їх тут не наводимо...

Буриме це - поезія на задані рими. Гра походить з Франції, звідки й назва.

В українській літературі, ні в прикладній, ні в дитячій, ця гра досі, здається, не вживалася, принаймні ані "Азбуковник" Б. Романенчука, ані словник літературних термінів Лесина й Пулинця не подають жодного прикладу українського буриме, обмежуючися описом цієї гри.

Наводжу сонет-буриме, що його написав М.Фішбейн на запропонований мною ряд рим (для сонета):

крижні - анахорет - портрет -
дивовижні - стрижні - скаред -
вперед - тижні - кльюб -
Кольюб - мавзолеї - Сірко -
молоко - алеї.

АНАХОРЕТ

Мене дратують люди, вівці, крижні,
Цапи й вовки: я єсмь АНАХОРЕТ, -
Мене дратує навіть чийсь портрет,
Чийсь слова - нехай і дивовижні.

Я на цьому самітницькому стрижні
Не знаю ані добрих, ні скаред:
Все марнота марнот. Мене вперед
Несуть мої анахоретські тижні.

Ні гомону, ні стін, ні тумб, ні клюмб -
Заїхати б подалі, ніж Колюмб,
Не чути про вождів у мавзолеї.

Хай не для мене гавкає Сірко.
Мені б самотньо пити молоко
У затінку німотної алеї.

Споріднена із буриме гра на знайдення рими: поетові дається якесь слово, що на нього ніхто не знає жодної рими, а він, той поет, має його з чимось зримувати. Відомий випадок з російським поетом Л. Меєм, якому запропонували знайти риму на прізвище Аскоченський. Той простягнув більярдний кийок і сказав:

Вот-с, господин Аскоченский,
Извольте-с, вам наточен-с кий...

Споріднена з буриме гра "в те, що вийде". Для цього потрібен гурток із чотирьох, або щонайменше трьох, осіб, котрі уміли б писати вірші. Гра відбувається так:

Спочатку визначають розмір (напр., чотиристоповий ямб), потім хтось пише перший рядок і говорить останнє слово - риму (напр. "угору"). Другий член групи, не знаючи, що написав перший, пише наступний рядок і теж говорить останнє слово (напр. "лет"). Третій член групи має написати свій рядок на одну з поданих рим, теж не знаючи, який зміст мають перші два рядки. І т.д.

При цьому бажано, щоб бодай окремі рядки були цілком безглузді. Потім усі розкривають написане і читають цілий твір:

Чавунний змії стремить угору,
В атомоград безумний лет.
Сипнув огнем, як з семафору,
В очах заблуканий аскет.

Антенний змаг і спів амфібій
 Сердито руки розкида.
 У кожній ваді, плямі, хибі
 Пішов у світ Скворода.
 Бездонне царство синіх птахів
 Спочине тихо, без турбот.
 І крізь гареми падишахів
 Засмокче все триглавий рот.

Наведений тут зразок "українського буриме" опубліковано свого часу в журналі "Пороги" в Буенос-Айресі. Це витвір гри, що її провадили автор "Фоніки" та його друзі. Найцікавіше при тому, що розум людський - це зауважили всі учасники гри - намагається знайти якийсь асоціативний зв'язок поміж окремими рядками і вкласти в цю галіматтю певний глузд.

Існує кілька типів абеткових (чи алфавитних) віршів. Найтяжчий для виконання тип абеткового вірша той, в якому кожне слово має починатися черговою літерою абетки - від "а" до "я". Такий твір написав колись І. Величковський:

Аз благ всіх глубина,
 Дѣве єдина
 Живот зачах званьм
 Ісуса избранньм,
 Котрій люде мною
 На обѣд покою
 Райска собирает,
 Туне учреждает
 Умне Феникс Христе,
 Отче царю чисте,
 Шествуй щедротами,
 Матере мольбами.

Два з, два о та два у - в нашій транскрипції з'явилися тому, що ми не маємо відповідних літер тогочасного кириличного алфавиту.

Іноді літерами абетки починаються не слова, а вірші. Найкращий зразок такого абеткового вірша залишив нам Олександр Олесь.

Алфавит віршами, написаними для сина.
 Айстра квітне у саду,
 Аєр в лузі я знайду.
 Бізон у двір забрався,
 Баран його злякався.

Ведмеді вулика знайшли,
Вовки під деревом лягли.
Грак сидить на димарі,
Голуб в'ється угорі.
Дельфін живе в морях,
Дракон лише в казках.
Жук до себе лізе в нірку,
Жабка плигає на гірку.
Зайчик вибіг із лісочку,
Зебра стала на горбочку.
Й та Е буде Є,
Й та І буде І.
Іжачок, піймавши жабку,
Іжачатку дає в лапку.
Курка сіла на гніздечко,
Качка ходить недалечко.
Лис попався у тенета,
Лебідь вплив з очерета.
Індик крутиться та дметься,
Іволга летить, сміється.
Мавпа плигає, стрибає,
Мишка з нірки виглядає.
Носорог поліз у воду,
Нирка теж шукає броду.
Осел прив'язаний пасеться,
Орел за пташкою женеться.
Півень весело співає,
Пугач цілий день дрімає.
Рибка плаває, гуляє,
Рак на неї поглядає.
Слон синка свого купає,
Сарна з лісу виглядає.
Тхір піймати хоче качку,
Тигр чатує на конячку.
Удав лиш голову підняв,
Утака кинувся у став.
Флямінго на багно летить,
Фазан на гніздечку сидить.
Хрущ над вишнею літає,
Хлопчик ловить, - не піймає.
Цап на тина злізти хоче,
Цесарочка йде, цокоче.
Чапля ходить під вербою,
Чайка в'ється над водою.
Шишка висить на ялині,
Шершень сів на деревині.
Щука в ночвах лежить,
Щур до неї біжить.
Юрта на снігу стоїть,
Юшка на вогні кипить.
Явір гнеться над водою,
Ятір сохне під вербою.

Третій тип абеткового вірша маємо, коли в певній строфі накопичені певні звуки (переважно це робиться у віршах для дітей - з навчальною метою). Мені довелося написати цілу двострофову поезію на звук дж після того, як я почув від українського вчителя, що такого звука нема в нашій мові.

Відгули джмелі і бджоли,
І зашерхло джерело.
Дядько споряджа grindжолі -
Виїжджати за село.

Джерегелькам зі стрічками
Увиджатимуться сні:
Джосу їм дадуть святками
Дженджуристі джигуни!

(Гумореска була друкована в журналі "Сучасність" під псевдонімом Хведосій Чичка)

Акростиhi та месостиhi ледве чи можна розглядати в "Фоніці", бо ці засоби розраховані головню на зорові враження: те чи інше слово, що складається з перших (ув акростиhaх) або десь у середині вірша захованих букв (у месостиhaх) ми знаходимо зором, а для того, щоб схопити його на слух, ми мусіли б уже заздалегідь знати, про що йде мова, а потім стежити за читаним текстом.

Натомість логогрифи (себто творення з певного слова ряду інших шляхом відсікання або, навпаки, додавання, першої літери) належать до звукових явищ.

Російський вчений А. Квятковський у "Поетичному словнику" наводить приклад логогрифа:

Amore, more, ore, re sis mihi amicus

До улюблених нашими предками поетичних забавок належав співвідносний вірш, зразки якого подає "Сад поетични" Митрофана Довгалецького:

| | | | | | | | | | | |
|---------|--|---------|--|----------|--|-------|--|--------|--|--------------|
| "Розкіш | | люби, | | вина | | шануй | | не мо- | | святим всім, |
| Нехтуй | | правду, | | безчесть | | Бога, | | лися | | поклоняйся". |
| | | | | | | | | сатані | | |

Вертикальне читання (шпальта за шпальтою) дає повчання побожно-благочестиві, а горизонтальне – вірші еретично-блужнівські.

Зацікавлених відсилаю до "Саду поетичного", де вони знайдуть цілу низку різноманітних словесних іграшок (онограматичний вірш, вірш протейський, чотирикутний, лябіринт).

Там же наведені і обидва типи паліндромонів, що їх у часи давноминулі звали на Україні "раковими віршами". Наводжу за Митрофаном Довгалецьким зразок словесного паліндрому:

Conciliato patrem vel tibi summe matrem.
 Matrem summe tibi vel patrem conciliato.
 /Батька собі ти з'єднай, чи хоч би матір свою.
 Матір ти хоч би свою або батька з'єднав вже для себе/.

А про паліндромон буквений Митрофан Довгалецький каже: "Зверни увагу: найкращий і рівночасно найважчий раковий вірш є такий, в якому всі букви, якщо їх читати назад, зберігають ту саму думку, яка міститься у вірші, якщо його читати прямо, як це видно з цих віршів:

Nemo te, nemo neget, o tege nomen et omen.
 Rhodos tibi subito cotibus ibit odor.
 Sis Nero fatali dono dilata forensis.
 Te vel anas artem, non metra sana levet.
 Otto tenet mappam madidam, mappam tenet Otto.
 Signa te, signa, temere me tangis et angis.
 Roma tibi subito motibus ibit amor.
 Me, rota salva, tene, terrae tenet aula satorem.
 Aspice, nam raro mittit timor arma nec ipsa.
 Si bene te tua laus taxat, sua laute tenebis.
 Ore rubore bibes, ebibe, robur ero.
 /Хай же тебе не відкине ніхто, скрий ім'я і знамення.
 Ось тобі Родос, і тут прийде із гір аромат.
 Будь ти Нероном, то качка, фатальний дарунок, не вірші
 Хай же підкріпить тебе й також мистецтво твоє.
 Мокру серветку тримає Оттон, він тримає серветку.
 Ти ось хрестися, хрестися, мене зачіпаєш тим, мучиш.
 Ось тобі Рим, і вже тут прийде до тебе любов.
 Справний ти Круг, то тримай же мене, сіяча земля
 держить.
 Зваж же, бо рідко наш страх посилає саму тільки
 зброю.
 Добре оцінить тебе твоя слава – своє все одержиш.
 Пий, посиній, випивай, я ж таки буду міцним/."

Н. Шульговський у своїй праці "Теория и практика поэтического творчества" обмежується одним дистихом із цієї паліндромічної композиції, але не забуває згадати, що за переказом, ці вірші уклав сам диявол.

Паліндромом зветься слово чи вираз (найчастіше це вірш), що однаково звучить під час читання зліва направо і справа наліво (або: спочатку і з кінця). Найпростіший випадок це слова-паліндромони:

корок, зараз, Пилип

В українській бароковій поезії відомі паліндромони Іоанна Величковського:

(говорить Діва Марія про свою матір Анну):

Анна пита мя, я мати панна,
Анна дар и мнѣ сѣнь мира данна,
Анна ми мати и та ми манна.

В російській літературі існує паліндромон Г.Державіна:

Я иду с мечем судия

Є ще анонімний паліндромон, що його можна прочитати як з українською, так і з російською вимовою:

А роза упала на лапу Азора

В готичній новелі Шерідана Ле Фану "Карміля" (Carmilla) уприця з'являється щоразу під іншим іменем, але читач пізнає її, бо ці нові імена скомпоновані з тих самих звуків, що її справжнє ім'я - Millarca, Mircalla. Цей засіб, що полягає в перестановці складів або звуків у слові, зветься анаграма:

налити в миску кумис.

В українській поезії анаграма зустрічається, скільки можу судити, не відокремлено, а лише в суміші з іншими засобами фонічної організації вірша. Наприклад:

Зілляло лави і вали -

у Стефановича.

Можливість застосувати цей засіб для гри звуком лишається покищо невикористаною.

Натомість споріднена з анаграмою метаграма (себто зміна в слові першої літери, завдяки чому міняється зміст) знайшла застосування принаймні в одному конкретному випадкові.

ОРГАНІЗУЄМОСЯ

Письменники створили МУР,
У журналістів буде ЖУР,
Театр об'єднується в ТУР -
Кругом луна пішла - гур-гур!
Вже й пацюки пишуть з конур:
З'єднаємось і ми, як мур,
І назвемо ту спілку - ЩУР.

(Ганна Черінь)

Метаграма з відтінком іронії виразно помітна в іменах чотирьох куркулів: Ковб, Стовб, Довб і Шовб у романі Майка Йогансена "Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки, прекрасної Альчести, в Слобожанську Швейцарію".

Ще виразніше окреслюється гумористичний характер метаграми в іменах "клістирної команди" - Галкін, Малкін, Палкін і Залкінд - з роману Ільфа й Петрова "Дванадцять стільців".

Гумористичний ефект спричинюється розтином слова: перша половина римується з котримсь закінченим віршем, а друга або взагалі не римується або ж римується з котримсь із інших віршів тієї самої строфи.

В еспанському підручнику знайшов я зразок такого розтину; подаю в українському перекладі:

Вітер умер. Не чуть,
Вже не гойдає тую.
А я самотньо все нудь-
гую...

У славетній гуморесці Вільгельма Буша "Макс і Мориц" усім відомі такі рядки:

Jeder weiß, was so ein Mai-
käfer für ein Vogel sei...

До барокових поетичних іграшок належать поширені свого часу в Іспанії (Сервантес, Гонгора) вірші з відрубаним кінцем. На жаль, Лукашів переклад "Дон-Кіхота" для нас неприступний, тому подаємо гумореску Хведосія Чички, де відтворено бароккову іспанську техніку віршів "a cabo roto":

Я люблю Вівальді і Скарля - ,
Поважаю Моцарта і Глю - .
Шостаковичі мені не лю - ,
Я не заздрю навіть їхній сла - .

Ліру і перо я взяв од му -
Ще й до віршів пристрасть і охо - .
І пишу як автор "Дон-Кіхо - ":
Кожну думку спорзно зариму - .

В цих віршах - парокситонні асонанси, від яких відтято останній ненаголошений склад (передумовою такого відтинання, однак, має бути певність, що читач сам доточить в уяві бракуючу частину слова).

БІБЛІОГРАФІЯ

- Абрамович, Г.: Введение в литературоведение, Москва 1956
- Ажманова, О. С.: Словарь лингвистических терминов, Москва 1966
- Брюсов, В.: Наука о стихе, Москва 1919
- Брюсов, В.: Опыты, Москва 1918
- Бурячок, А. А.; Гурин, І. І.: Словник українських рим, Київ 1979
- Волинський, П. К.: Основи теорії літератури, Київ 1962
- Гончаров, Б. П.: Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, Москва 1973
- Гординський, Святослав: Український вірш, Мюнхен 1947 (циклостиль, на правах рукопису)
- Грицай, М. С.: Давня українська поезія, (Київ) 1972
- Довгалецький, Митрофан: Поетика (Сад поетичний). Mytrophanes Dowhalewskj. Hortus Poeticus. (Переклад, примітки та словник імен і назв В.П.Маслюка), Київ 1973
- Домбровський, Володимир: Українська стилістика й ритміка, Перемишль 1923
- Жирмунский, В.: Введение в метрику, Ленинград 1925
- Жирмунский, В.: Композиция лирических стихотворений, Мюнхен 1971
- Жирмунский, В.: Рифма, ее история и теория, Мюнхен 1970
- Кацуrowsький, Ігор: "А. А. Бурячок і І. І. Гурин. Словник українських рим" (рецензія). "Журнал українських студій" ч. 11, Торонто 1981

- Качуровський, Ігор: В'язнична лірика й балади Володимира Янева. (Зб. *Symbolae in honorem Volodymyri Janiw, У.В.У.* Мюнхен 1983, стор. 96 - 105)
- Качуровський, Ігор: Евфонія і какофонія. (Українська літературна газета ч. 9, Мюнхен, вересень 1958)
- Качуровський, Ігор: Рима та її функції. (Зб. "Слово" 2, Нью-Йорк 1964)
- Качуровський, Ігор: Рими гомонімічні, тавтологічні та повторні. (Українська літературна газета ч. 25, Мюнхен, 3.12. 1952)
- Качуровський, Ігор: Строфіка, Мюнхен 1967
- Квятковский, А. А.: Поэтический словарь, Москва 1966
- Ковалевський, Володимир: Рима. Ритмічні засоби українського вірша, Київ 1965
- Кошелівець, Іван: Нариси з теорії літератури. Випуск перший. Вірш, Мюнхен 1954
- Краткая литературная энциклопедия. Гл. ред. А. Сурков (без місця й року видання)
- Лесин, В. М., Пулинець, О. С.: Словник літературознавчих термінів, Київ 1971
- Литературная энциклопедия, томи 1-9, 11, Москва (початок вид. 1929)
- Марузо, Ж.: Словарь лингвистических терминов. Перевод з французского, Москва 1960
- Нитченко, Дм.: Елементи теорії літератури і стилістики, Мельборн 1979
- Романенчук, Богдан: Азбуковник, томи 1 і 2, Філядельфія 1969 та 1973
- Самойлов, Давид: Книга о русской рифме, Москва 1973
- Сидоренко, Г. К.: Основи літературознавства, в-во Київського університету 1962
- Смирновский, П.: Теория словесности для средних учебных заведений. Перепечатано с двадцать первого издания. Отделение типографии КВжд 1928

- Сріблянський, М. (Микита Шаповал): Етюд про футуризм, Каліш 1924
- Тимофеев, Л., Венгеров, Н.: Краткий словарь литературоведческих терминов, Москва 1952
- Тимофеев, Л.: Очерки теории литературы, Москва 1963
- Томашевский, Б.: Стих и язык, Москва-Ленинград 1959
- Томашевский, Б.: Теория литературы. Поэтика, Ленинград 1925
- Чижевський, Дмитро: Історія української літератури, Нью-Йорк 1956
- Чижевський, Дм.: Поза межами краси. (Літературно-науковий збірник, Нью-Йорк 1952, стор. 195 - 214)
- Шевченківський словник, том перший: А-Мол, том другий: Мол-Я. Гол. ред. Євген Кирилук (фактично Микола Бажан), (Київ) 1976-77
- Шенгели, Г.: Техника стиха, Москва 1960
- Шульговский, Н. Н.: Теория и практика поэтического творчества, Петербург-Москва (рік видання не позначений)
- Щепилова, Л.: Введение в литературоведение, Москва 1956
- Эйхенбаум, Б.: Мелодика русского лирического стиха, Петербург 1922 (передрук: Ляйпціг 1973)
- Энциклопедический словарь, том XXVI-а. Изд. Ф. Л. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (С. Петербург)
- Якубський, Б.: Наука віршування, Київ 1922
- Ярхо, Б. И.: Лекції, читані на літ. факультеті К-ського пед-інституту (рукопис)
- Ярхо, Б., Романович, И., Лапшина, Н.: Метрика Пушкина, Ленинград 1934
- Bakoš, Mikulaš: Vyvin slovenského verša od školy Štúrovej, Bratislava 1968
- Banville, Théodore de: Oeuvres. VIII. Petit traité de poésie française, Genève 1972

- Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe, Frankfurt am Main 1972
- Bianchi, L., Nediani, P.: Compendio di stilistica e metrica e principi di letteratura, Bologna 1953
- Bloise Campoy, Pascual: Diccionario de la rima. Tratado de versificación, Madrid 1946
- Encyclopedia of Poetry and Poetics, Alex Preminger, Editor, Princeton 1965
- Glowinski, M., Okopień-Slawinska, A., Slawinski, J.: Zarys teorji literatury, Warszawa 1966
- Izquierdo Hernández, José Luis: La estética, la estilística y los géneros literarios, Buenos Aires (sin fecha, mimeógr.)
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1951
- Lázaro Carreter, Fernando: Diccionario de términos filológicos, Madrid 1953
- Lecciones de teoría literaria (anónimo), Buenos Aires 1932
- Navarro Tomás, T.: Arte del verso, México 1959
- Obligado, Pedro Miguel: Qué es el verso, Buenos Aires 1957
- Oyuela, Calixto: Teoría literaria, Buenos Aires 1950
- Pérez y Curis: Arquitectura del verso, París 1913
- Soldevilla, F.: Compendio de literatura, París (sin fecha)
- Vicuña Cifuentes, Julio: Estudios de métrica española, Santiago de Chile 1929
- Viehoff, Heinrich: Handbuch der deutschen Nationalliteratur, Braunschweig 1882

* * * * *

ПОКАЗНИК ІМЕН ж)

- Абрамович, Г. 199
 Августин Блаженний 45
 Авзоній 51
 Агнівцев 172
 Амбросій Мілянський 43
 Андієвська, Емма 139, 140
 Арістофан 49
 Ахманова, О.С. 9, 199
- Багрянний, Ів. 101, 109
 Бажан, Микола 87, 99, 120, 121
 Байрон 59, 100
 Бакош, Мікулаш (Bakoš, Mikulaš) 35, 201
 Бальмонт, К. 146, 147, 148, 159, 162, 170, 171
 Банвіль, Теодор де (Banville, Théodore de) 33, 54, 201
 Бандура, Олександра 30
 Бекер, Густаво Адольфо (Béquer, Gustavo Adolfo) 41
 Бердяєв, Сергій 74
 Бест, Отто Ф. (Best, Otto F.) 202
 Бєляєв 9
 Бірс, Амброс (Bierce, Ambrose) 162
 Біянкї, Л. (Bianchi, L.) 202
 Блок 70, 73, 79
 Блюаз Кампой, Паскваль (Bloise Camproy, P.) 47, 115, 182, 202
 Бобинський, Василь 142
 Бодлер (Baudelaire, Ch.) 161
 Боровиковський, Левко 70
 Боскан, Хуан (Juan Boscán) 58
 Брокгауз, Ф.Л. 201
- Брюсов, Валерій 84, 106, 162, 188, 199
 Булавицький, Олекса 80
 Булаховський 12
 Бунін, Ів. 28, 112, 140
 Бурячок, Андрій 179, 180-183, 185, 199
 Буш, Вільгельм 197
- Вагнер, Ріхард 130, 131, 170
 Вайльд, Оскар 161
 Вальтер фон дер Фогельвайде (Walther von der Vogelweide) 59
 Василевська, Людмила (Дніпрова Чайка) 72, 73
 Васнецов 79
 Вега, Гарсілясо де ля (Garcilazo de la Vega) 58
 Величковський, Тоан 192, 196
 Венанцій Фортунат 43
 Венгеров, Н. 29, 201
 Вергілій 145, 174
 Веретенченко, Олекса 80, 148
 Вікунья Сіфуентес, Хуліо (Vicuña Cifuentes, Julio) 44, 202
 Влизько, Олекса 171, 172
 Воїнов, В. 102
 Волинський, П.К. 30, 199
 Вороний, Микола 73
 Вундт 36
- Гаєвський, С. 37
 Гайне, Г. 112
 Гельдерлін (Hölderlin, E) 45, 48, 160
 Гіппіус, Зінаїда 84, 87
 Глібов, Л. 70, 71, 165
 Гончаров, Борис П. 162, 199
 Горацій 43

ж) Маловідомі імена, або такі, де фонетична кирилична транскрипція надто відрізняється від оригінальної, даємо також латинським шрифтом.

- Горгій (Gorgias) 49
 Гординський, Святослав 38, 114, 199
 Горнфельд 35, 99
 Горотак, Порфирій 27, 189
 Грабовський, Павло 71, 118
 Гребінка (Євген) 70
 Григорій Великий 43
 Григорук, Є. 93, 94
 Грицай, М.С. 199
 Грінченко, Борис 19, 21, 112, 124
 Гротсвіта з Гандерсгайму (Hrotsvit von Gandersheim) 39
 Гурін, Іван 179, 182, 183, 185
 Гарсія Льорка, Федеріко (García Lorca, Federico) 132, 133, 136
 Гете, Й.В. 17, 28, 48, 69, 95
 Гловінський, М. (Glowinski, M.) 34, 202
 Гомулицький, Віктор 151
 Гонгора (Luis de Góngora y Argote) 198
 Граммон 12
 Гумільов 16, 169
 Давидов, Денис 70
 Далека, Лідія 121, 139, 140, 172, 179
 Д'Аннунціо, Габріель (D'Annunzio, Gabriele) 48, 68
 Данте 58, 89
 Даріо, Рубен (Darío, Rubén) 68, 152, 153
 Державін, Г. 24, 36, 84, 147, 149, 159, 170, 196
 Деснянський 25
 Дітмар фон Аїст (Dietmar von Aist) 59
 Дніпрова Чайка 72, 73
 Довгалевський, Митрофан 36, 37, 194, 195, 199
 Дойл, Артур Конан (Sir Arthur Conan Doyle) 162
 Домбровський, Володимир 37, 199
 Достоевський 161
 Драй-Хмара, Михайло 70, 77, 155, 181
 Дроб'язко, Євген 90
 Евріпід (Евріпідес) 54
 Еррера, Фернандо де (Herrera, Fernando de) 58
 Естельріч, Х.Л. (Estelrich, J.L.) 21
 Ефрон, І.А. 201
 Єсенін, С. 25, 168
 Жаботинський, Володимир 140, 141, 162
 Жирмунський, Віктор 35, 42, 50, 67, 97, 126, 127, 128, 160, 181, 199
 Жуковський 65, 69, 70.
 Загул, Дмитро 20, 129
 Западов, Олександр 159
 Земка, Тарасій 60
 Зеров, Микола 48, 77, 181
 Іванов, Микола 136
 Іларіон, Митрополит (Ів.Огієнко) 48
 Ільф 197
 Ірлявський (Рошко), Іван 81
 Іск'ердо, Х.Л. (Izquierdo, J. L.) 32, 202
 Йогансен, Майк 37, 197
 Кайзер, Вольфганг (Kayser, Wolfgang) 34, 42, 202
 Канупас, Януарій (див. Деснянський)
 Караванський, Святослав 179
 Кардуччі (Carducci, G.) 41, 91
 Кар'єр 36
 Качуровський, Ігор 113, 133, 134, 168, 199, 200
 Квятковський, А.А. 8, 194, 200
 Кирилюк, Євген 179, 201
 Кибальчич, Надія 150
 Клен, Юрій 25, 26, 77, 100, 122, 130, 176, 177
 Кльопшток (Klopstock, F.G.) 45
 Кобилянський, Володимир 188
 Ковалевський, Володимир 35, 87, 88, 163, 200
 Кольцов 71
 Коммодіян 45
 Кононенко, Мусій (Школиченко) 186
 Кониська, Марія 85
 Конт, Огюст (Comte, Auguste) 161
 Коптілов, Віктор 160

- Коротич, Віталій 80
 Косач, Юрій 122
 Костецький, Ігор 90
 Котляревський 61, 124
 Кошелівець, Ів. 39, 200
 Крилов 65
 Крісті, Аґата (A.Christie) 162
 Кузьменко, Микола 188, 189
 Куліш, Панько 19, 21, 71, 163, 164
 Купчинський, Роман 164
- Ленау (N. Lenau) 48
 Лепкий, Богдан 166, 175
 Лермонтов 59, 70, 79, 83, 112, 180
 Лесин, В. 8, 31, 97, 190, 200
 Ле Фану, Шерідан (Joseph Sheridan Le Fanu) 196
 Ломоносов 41, 61
 Лукаш, Микола 95, 136, 137, 198
 Люґонес, Леопольдо (Lugones, Leopoldo) 42
 Луїс де Леон, Фрай (Fray Luis de León) 58
 Лясаро Карретер, Фернандо (Lázaro Carreter, F.) 32, 35, 202
 Льорка (див. Гарсія Льорка)
- Майков 115
 Маковей, Осип 165, 168
 Маланюк 185
 Мануель і Вільєґас, Естебан (Manuel y Villegas, E.) 48
 Маркс, Карл 161
 Маро, Клеман 100
 Мартінон, Філіп 182
 Марузо, Ж. 34, 200
 Маслюк, В. 36
 Маяковський 26
 Мей, Лев 175, 191
 Метерлінк, Моріс (Maeterlink, Maurice) 162
 Містраль, Габрієля 132
 Міцкевич 100
 Мур, Дан 157, 158
- Наварро Томас, Т. (Navarro Tomás, T.) 35, 202
 Недіянї, П. (Nediani, P.) 202
 Некрасов 71, 79
 Нехода, Іван 87
 Нитченко, Дмитро 39, 200
 Ніщинський, Петро 154
- Обліґадо, Педро Міґель (Obli-gado, Pedro Miguel) 202
 Ожуеля, Калісто (Oyuela, Calixto) 202
 Окопень-Славінська, А. (Okopień-Slawinska, A.) 34, 202
 Олександрів, Борис 22, 81, 99, 101, 169
 Олесь, Олександр 73, 121, 145, 171, 192
 Ольжич, Олег 111, 112, 129, 173
 Орест, Михайло 48, 77, 102, 106, 108, 180
 Отфрід (Otfried) 45, 52, 97
- Павличко, Дмитро 179
 Пастернак, Борис 122
 Пачовський, Василь 8
 Пеон дель Вальє, Хосе (Peón del Valle, José) 68
 Первомайський, Леонід 79, 111, 136, 181
 Перес-і-Куріс (Pérez y Curis) 35, 56, 202
 Петрарка, Франческо (Petrarca, Francesco) 16, 41, 58, 89, 105, 113
 Петров 197
 Петроній 49
 Плужник, Євген 78, 102, 105, 117-120, 145, 181
 По, Едґар Аллан (Poe, Edgar Allan) 146, 160, 161, 162, 175
 Полоцький, Симеон 41
 Полтава, Леонід 80
 Порціус Публіус 188
 Премінджер, Алекс (Preminger, Alex) 44, 202
 Пруденцій 51
 Пулинець, О. 8, 31, 97, 190, 200
 Пушкін 48, 70, 84, 124

- Рильський, Максим 31, 48,
76, 86, 91, 99, 108, 110,
125, 156, 183, 185
Різників, О. 102
Рільке 102
Романенчук, Богдан 190, 200
Романо, Імануїл 189
Россетті /Д.Г./ 58, 97
Руданський, Степан 71
Руденко, Микола 82, 147
Рудницький, Михайло 86
- Самоїлов, Давид 143, 162, 200
Свідзінський, Володимир 78,
79, 181
Світличний, Іван 141
Северянин, Ігор 139
Седулій, Целій 43
Сенека 54
Сервантес 198
Сидоренко, Галина К. 30, 200
Симоненко, Василь 110
Синявський 12
Ситник, Михайло 40, 81
Сільва, Хосе Асунсіон (Silva,
José Asunción) 67, 68, 151, 152, 161
Сковорода 186
Скуба, Микола 146
Славінський, Й. 34
Славутич, Яр 184
Слісаренко, Олекса 167
Смірновський, П. 29, 200
Смолій, Іван 124
Сократ (Сократес) 54
Собогуб 171
Солодкий, Дмитро 187
Сольдевілья, Ф. (Soldevilla,
F.) 202
Сосюра, В. 183
Софокл (Софоклес) 54
Сріблянський, М. (Микита
Шаповал) 163, 201
Старицький, Михайло 71
Стеблін-Каменський 127
Стефанович, Олекса 101, 110,
128, 157, 159, 196
Стівенсон (Stevenson, R.L.) 162
Стріха, Едвард 26
Сурков, А. 200
- Тимофєєв, Л. 29, 35, 181, 201
Тичина, Павло 45, 73, 74, 75, 78,
95, 99, 102, 108, 118, 145, 156,
162, 171, 172
Тік (Tieck, L.) 97
Томашевський, Б. 25, 201
Томський 24
Тронський 49
Тувім, Юліян 60
Тураєв 181
Тургенєв 48
Тютчев, Федір 147, 148
- Українка, Леся 71, 73, 111,
154, 167
Уртадо де Мендоса, Дієго
(Hurtado de Mendoza, Diego) 58
- Фальківський, Дмитро 129, 144, 181
Филипович, Павло 144, 156, 181
Фігоф, Гайнріх (Viehoff, Hein-
rich) 103, 202
Філянський, Микола 142
Фішбейн, М. 190
Франко, Іван 48, 71, 72, 111,
112, 167
Франческо д'Ассізі 132
Фрідріх Штаффен (Гогенштаффен)
89
- Цицерон 43
- Черинь, Ганна 28, 80, 189, 197
Черкасенко 74
Чернявський, М. 74
Честертон 162
Чижевський, Дм. 201
Чичка, Хведосій 27, 106, 194, 198
Чорнобицька, Галина (див. Далека, Л.)
Чубай, Грицько 94
Чупринка, Грицько 74, 75, 158,
159, 162, 180
- Шаповал, Микита (див. Сріблян-
ський)
Шевченко, Тарас 9, 16, 25, 38, 65,
66, 71, 85, 92, 95, 98, 102, 107,
110, 144, 145, 148, 149, 169, 173,
174

Шеллі (Shelley, P.B.) 100
Шенгелі, Георгій 35, 114, 201
Шіллер 48
Школиченко (М. Кононенко) 186
Шульговський, Н.Н. 35, 42,
43, 188, 196, 201
Щепилова, Л. 201
Щоголів, Яків 62, 71

Эйхенбаум, Б. 201

Якопоне да Тоді (Iacopone da
Todi) 132
Якубський, Борис 15, 16, 37,
138, 201
Янів, В. 7, 164
Ярхо, Борис 49, 159, 201

ZUSAMMENFASSENDE ERLÄUTERUNG

Dieses Handbuch der PHONIK umfaßt den - entsprechend bearbeiteten, d.h. erweiterten und systematisch erfaßten - Teil des vom Verfasser an der Ukrainischen Freien Universität mehrere Semester hindurch gelesenen Kurses der allgemeinen Verslehre, die an sich aus drei Hauptteilen besteht: Metrik (im engeren Sinne), Phonik und Strophenlehre. Letztere ist in einem gesonderten Band als eine literaturwissenschaftliche Monographie unter dem Titel Strofika (Strophik) erschienen (Instytut Literarny, München 1967). Bei der Verslehre (I) handelt es sich lediglich um den ersten Abschnitt des Vorlesungskurses der Poetik und Stilistik; die beiden anderen sind: II. Grundbegriffe der Analyse sprachlicher Formen und III. Aufbau und Gattungslehre.

Obwohl von den anfangs genannten drei Zweigen der Verslehre die Phonik den am meisten individuellen, jedem einzelnen Volk mehr oder minder angepaßten, darstellt, bringt der Verfasser im Sinne der komparativen literaturwissenschaftlichen Darlegung mehrere Beispiele aus der spanischen, polnischen, italienischen, deutschen und russischen Dichtung.

Die meisten der dem Autor bekannten und bislang erschienenen Abhandlungen zur Verslehre befassen sich vorwiegend mit den Fragen des Reims. Der Verfasser der PHONIK war nicht nur darum bemüht, den diesbezüglichen Stoff zu vertiefen und zu detaillieren, vielmehr widmet er einige Kapitel auch anderen phonischen (klanglichen) Mitteln der Dichtkunst, wobei sein Augenmerk im besonderen der Mystik und Symbolik des Klanges im poetischen Werk gilt, vor allem deshalb, weil diese Gebiete aus der heutigen sowjetukrainischen Verslehre verbannt sind.

Erwähnt sei der Versuch einer Wiedereinführung in die ukrainische literaturwissenschaftliche Terminologie der nahezu vergessenen Begriffe ryma oksytonna (aus dem griechischen ὀξύτονος) statt čoloviča (männlicher Reim), paroksytonna anstelle von žinoča (weiblicher) und proparoksytonna statt daktylična (daktylischer oder gleitender Reim).

Im Anhang findet der Leser einige Themata, die bei den Vorlesungen an der UFU nicht angeschnitten wurden; darunter mag das Kapitel über die "Poetischen Klangspiele" besonderes Interesse erwecken.

Was den allgemeinen Zweck dieser Arbeit betrifft, so ist sie selbstverständlich nicht nur auf die Studenten der UFU ausgerichtet. Ihr Ziel ist es vielmehr, auch das Wissen um die mit dem sprachlichen Kunstwerk verknüpften technischen Mittel sowohl bei den ukrainischen Kritikern und Literaturhistorikern sowie den literarischen Kollegen des Verfassers, als auch bei all denjenigen zu vertiefen, die die Poesie schätzen und lieben.