

ДЗ.011. 72 73

К. Ігор Качуровський

Фоніка

Підручник

«Либідь»

3

Ігор Качуровський

Фоніка

*Затверджено
Міністерством освіти України
як підручник для студентів
філологічних факультетів
вищих навчальних закладів*

591866 з.з. □

КНІВ
«ЛИБІДЬ»
1994

НБ ПНУС



591866

ББК 83я73
К30

Розповсюдження та тиражування
без офіційного дозволу видавництва заборонено

Друкується за виданням:
Качуровський Ігор. Фоніка
Мюнхен: Український вільний університет. 1984

Рецензенти:
д-р філологічних наук *О.Д.Пономарів*
д-р філологічних наук *Н.В.Костенко*

Головна редакція літератури з українознавства
та соціогуманітарних наук

Головний редактор *М.С.Тимошик*
Редактор *Л.Л.Щербатенко*

К30 Качуровський Ігор
Фоніка: Підручник. — К.: Либідь, 1994. — 168 с.
ISBN 5-325-00514-6.

Пропонований підручник — друга частина віршознавчого триптиху (сюди ще входять «Метрика» і «Строфіка») відомого літературознавця й поета Ігоря Качуровського. Ця галузь поезики присвячена розгляду звукових особливостей творів того чи іншого автора, школи, течії, а то й літературного напрямку. Автор досліджує естетичну вартість звуків у мистецькому творі, аналізує й класифікує їх відповідно до цієї вартості. Мовностилістичний аналіз поетичних зразків вдало поєднано з естетичним.

Для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів.

К 4603010000-069 БЗ-25-16-93
224-94

ББК 83я73

ISBN 5-325-00514-6

© Ігор Качуровський, 1994

591866

ЗМІСТ

Вступ	4
Мова як база фоніки	6
Прозорість мови	10
Евфонія і какофонія	18
Визначення рими	23
Походження рими	32
Римові функції	37
Про терміни «чоловіча» та «жіноча» рими	42
Рими жіноча (парокситонна) та чоловіча (окситонна)	45
Пропарокситонна (або дактилічна) рима	50
Проблема гіпердактилічної рими	67
Рима відкрита і закрита	72
Рима нерівноскладова та різнонаголошена	74
Внутрішня рима	78
Рима омонімічна, тавтологічна і повторна	84
Римовий інтервал	89
Поняття про римовий ряд	93
Естетична вартість рими	95
Штабрайм або германська алітерація	106
Асонанс	111
Дисонанс	116
Звуконаслідування	121
Римовий коефіцієнт та коефіцієнт звукової організації	130
Символіка й містика фонічних компонентів літературного твору	135
Поетична гра звуком	151
Список рекомендованої літератури	162
Показчик імен	163

Вслухаймося в поезію Василя Пачовського:

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

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

Якими шляхами доходить до нас цей твір? Таких шляхів є три: перший — 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, за Ніцше, це насильство (тому можна говорити про більшу або меншу імперативність кожного віршованого твору).

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

Тепер спробуємо дати визначення терміна фоніка. «Словник літературознавчих термінів» В.Лесина й О.Пулинця цього терміна не подає. Немає його і в словнику Квятковського.

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 не знайдемо. Натомість у галузі постики, 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 щойно наведений вислів).

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

Відповідно до матеріалу, 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 омонімічна, 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 уже було зазначено, «добір певних фонем, їхню фреквентність та послідовність».

Іноді замість «фоніка» кажуть евфонія (милосвучність), що є прийняттям частини за цілість, бо ж 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 (тобто частоти вжитку); 3) їхньої скупченості та комбінацій (тут особливу вагу для мистецтва слова мають фактори співвідношення голосних та приголосних, а також глухих та дзвінких приголосних); 4) тривання в часі певної фонемі 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 силаботворчі сонорні), а мова австралійського племені аранта налічує лише тринадцять фонем. Принагідно зазначимо, що існування літератури мовою аранта ледве чи комусь відоме, натомість література, писана санскритом, належить до кількісно найбільших, філософськи найглибших, художньо найдосконаліших.

Українська мова має біля сорока фонем — рахуючи палатальні приголосні та іллітерати, але не рахуючи приголосних здвоєних. У 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, бо ж російська, незважаючи 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 із проявів русифікації української мови стало її оглушення (поруч із іншими прикрими явищами).

Уже правопис Синявського мав певні русифікаційні моменти щодо оглушення. В живій мові звучало тоді:

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

а треба було писати:

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

Але з зберігалось перед п'ятьма глухими приголосними: с — ф — ц — ч — ш.

За правописом Булаховського таких приголосних лишилося тільки чотири: с — ц — ч — ш...

Йдучи за народною вимовою, маємо визнати, що в двовірші

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

спав — спав лише омографи, але не омофони, бо ж в 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 фонему 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.

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 окремих розділ.

А тепер зупинимось на питанні складу та його структури.

Одинадцятитомовий тлумачний «Словник української мови» дає таке — приступне зрозумінню масового читача — визначення терміна 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

Принаймні в кордонах колишньої Гетьманщини.

й споріднені, проте фоніка, хоча іноді й зупиняється на тих самих мовних явищах, що й фонетика, але розглядає ті явища з іншого боку.

Тож, вивчаючи склад, фоніка аналізує ті елементи в його структурі, на яких граматика 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 ілітерати, що передаються літерами як *гм*, *угу*; *дз* в однозначній ономапоєї; *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 голосну і одну, дві або більше приголосних, які можуть бути розташовані перед голосною, після неї та обабіч.

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

А тепер, один дуже важливий для віршознавства момент, що на ньому переважно не зупиняється шкільна граматика: приголосна перед голосною 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, у 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*. Іспанці 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 ковтання чи скорочення будь-якої іншої приголосної взагалі немає 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 /акцентовані/ та ненаголошені /неакцентовані/) від місця наголошеного складу в слові залежить метрична структура рими.

ПРОЗОРИСТЬ МОВИ

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

Прозорими мовами називаємо ті, де кількість голосних дорівнює кількості приголосних або її перевищує.

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

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

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

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

Борис Якубський, зупиняючись на питанні співвідношення голосних 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 рівняється до італійської мови, славетної своєю милозвучністю...»

Далі автор «Науки віршування» наводить кілька віршів з «Кобзаря», де співвідношення голосних і приголосних 1 : 1, що має підтвердити його щойно цитовану 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 призвичаїлися до цієї природної музичності нашої рідної мови, що мало й 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	голосних,	11	приголосних
Од неї пахне вже землею,	9	"	12	"
Уже й мене не пізнає.	8	"	9	"
Я до попа та до сусіди...	9	"	9	"

На 35 голосних 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 голосних. Франческо Петрарка, хоч і не був янголом, але в його латинській поемі «Африка» натрапляємо на слово з трьох голосних «eoa» (від «Еос»).

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

Наведемо один невеличкий приклад, як звучить той самий вислів мовами: українською, німецькою та іспанською.

укр. повітряна пошта —	9	приголосних,	6	голосних
исп.: vía aérea —	2	приголосні,	6	голосних
нім.: Luftpost —	6	приголосних,	2	голосні

Якщо б таке співвідношення було дійсне й справедливе для великих текстів, то ми з повним правом мали

б сказати, що іспанська мова належить до прозорих, німецька — до непрозорих, а українська перебуває десь посередині, себто належить до мов середньої прозорості.

Але узявши більші тексти, ми змушені будемо внести деяку корективу щодо прозорості іспанської мови. Насправді вона недалеко відходить від української.

На жаль, ми не маємо можливості порівнювати надто великі лексичні матеріали, тому обмежимося всесвітньо-відомою баладою «Вільшаний цар» Гете, беручи її в німецькому оригіналі, в трьох українських перекладах та в одному іспанському.

ERLKÖNIG

Wer rettet 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 Schwelf?
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? —
Sel 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 іде 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 твое 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.

(Пантелеймон Куліш)

ЛІСОВИЙ ЦАР

Хто іде 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 малий?
— Ой, тату! чи бачиш? — он цар лісовий!
У довгій керей, 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 співають,
Співаючи, будуть тебе колихати».

— 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 йде — летить...
А хлопець нудьгує, а хлопець кричить.
Добіг він додому і дивиться він:
В руках уже мертвий лежить його син.
(Борис Грінченко)

ВІЛЬХОВИЙ КОРОЛЬ

Хто йде так пізно у вітрі нічному?
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 керея його... короля?
— Ні, синку, то мля простяглася здаля.

«Мій хлопчику любий, ходімо в мій дім!
Прекрасні забави в тім домі моїм.
Багато там квітів пахучих росте,
Тобі там одніня 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, як 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 вжию...»
— Ох, татку, він близько! Мені боляче!
Король той тягне мене за плече!..

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

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?
— Soslega, hijo mío, disipa tu miedo.
Son hojas marchitas que el viento remueve.

— Ven, hijo, a mis bellas, queridas regiones;
mis hijas, las Elfes, or 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! ¡ Cogérme 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 іспанському кількість голосних та кількість приголосних, то переконаємося, що

1) в оригіналі на кожні 100 голосних 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 голосних припадає 133 приголосні, коефіцієнт прозорості зростає до 0,75;

у перекладі Б.Грінченка на 100 голосних 140 приголосних, коефіцієнт прозорості поміж українськими перекладами — найнижчий: 0,71;

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

3) в іспанському перекладі Естельріча, як і в Куліша, на 100 голосних — 133 приголосних, коефіцієнт 0,75.

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

Зазначимо, що старослов'янська мова, з її законом відкритих складів, належала до мов із найвищим коефіцієнтом прозорості: 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 прозорості, відступаючи від нього чи то в бік більшої прозорості, чи, навпаки, затемнення. Наприклад, зі слів української мови з її середнім рівнем прозорості можна скомпонувати чотиривірш, де затемненість переважить навіть німецьку.

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

На двадцять голосних тут припадає сорок одна приголосна, тобто більше, ніж по три на кожну голосну.

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

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

Галицьке «сімдесят'ятьрічний», де 12 приголосних і лише шість голосних, відповідає не українській нормі, а німецькій, натомість придніпрянське «семидесят'ятьрічний» має нормальний український коефіцієнт 0,75...

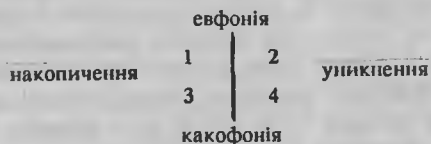
Прозорість мови побічно відбивається на характері рими. Наголос може стояти на кінці слова, на його початку, або на котромусь із середущих складів, — конкретно: на передостанньому складі, на третьому з кінця тощо. Відповідно до того у мові формуються рими окситонні, парокситонні, пропарокситонні — усі 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, fattor, sol, cammin, mar* — такі форми 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 назви є, власне, зразком синекдохи, коли ціле іменується по його частині. Бо ж фоніка включає явища як евфонії, так і какофонії. Фоніка вивчає звучання вірша під аспектом його (звучання) естетичної вартості. 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:



До фонічних явищ першої категорії (себто евфонічних, створених накопиченням звуків) належать ономатопеї, алітерація, асонанс, дисонанс, а головне — 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 української, а з російської поезії.

Г.Державін написав десять ліпограматичних 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 зустріти 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 менше досліджені третя і четверта категорії, себто какофонія.

Для української мови найтиповіші випадки какофонії це й та в між групами приголосних:

Верх й низ
Вовк в клітці — і т.д.

Особливо різке слух збіг трьох й:

Дав мені — дай й йому.

Какофонічний збіг голосних трапляється значно рідше:

Пророчества Исаии и Иисуса.
(приклад з поезики Бориса 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 справжні поети:

І чужому научайтесь,
Й свого не цурайтесь.
(Тарас Шевченко)

Там, де священна сутінь залягла
Й в дрімотнім сні спочила Візантія...
(Юрій 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 нарахували чотири:

1. Футуристи, поруч із негацією дотеперішніх естетичних вартостей —

Усім набридли Тарас Шерченко
Та гопашиник Кринівницький —

вводили чи намагалися ввести в літературу якнайбільшу брутальність:

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

Гробіанізм в «образності», дисфемія в лексиці ви-магали також какофонії в звукописі:

Есть еще хорошие буквы:
Ер, ша, ща! —

оголошує Маяковський. І пише:

Баарбей!
Баарбань!
Баарбан!

Зразки подібної антиестетичної продукції українських радянських поетів наводить Ю.Клен у «Спогадах про неокласиків»:

Самсон сопє,
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», бо ж головним ліричним героєм був тоді трактор...)

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

Незрівнянні українські пародії на футуристів належать Едвардові Стрісі:

Червоні чвари!
Час червоний!
Чурило
Череве
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, поряд із катахрезами, невдалими гіпербатонами, солецизмами, також і неокло-вірність фонічної організації твору.

Як зразок наводимо 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 фюерверк, 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.

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

Була маркіза Помпадур
Достойна рококо-кокотка...
(Порфирій Горотак)

Або:

Багато говорили вчора:
— Ми — мисль, ми — музика, ми — море,
Ми — мудреці, ми — мир, ми — мур...
А з того всього, як на горі,
Залишилось: «Ми-ми», «му-му»...
(Ганна Чернь)

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

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

Або народне:

Шурх-пурх горобець
Через безверхий хлівець!

Також і в прозі:

Нашого паламаря ніхто не перепаламарює.

Ще одне питання, на якому варто спинитися. Поняття евфонічного (чи какофонічного) в різні часи і в різних народів не завжди збігається. Аж ніяк не здається нам евфонічним одне 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 зачіпає 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 (російське розуміння рими тягнеться і над сучасним українським, а почасти, як ми матимемо нагоду переконатися, і над нашим еміграційним).

Зупинімося спочатку на російському. У підручнику для середніх шкіл П.Смирновського «Теорія словесности для середніх учебных заведений», видання 21-ше (!) знаходимо таке визначення рими (цитую в перекладі): «Співзвучне закінчення двох або кількох сусідніх віршових рядків (виділення моє. — *І.К.*) зветься римою. У віршових рядках кінцеві стопи, котрі римується поміж собою, рахуємо від останнього наголошеного складу, причому 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 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.: Тимофєєв Л., Венгеров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1963).

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 століття українські вчені принесли в Москву силабічний вірш, тодішні московитяни, не відчувачи силабічного ритму, помічали в тих віршах, так само як у 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 причому тут ми, українці?

Проте українські радянські автори повторювали 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. К., 1962).

П.К.Волинський: «Римою називається співзвуччя у закінченні рядків... (знову — рядків... — *І.К.*)» (Основи теорії літератури. К., 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. К., 1965).

Лише Олександра Бандура (Теорія літератури. К., 1969) спробувала була дати не російське традиційне, а наукове визначення, але заплуталась, звівши в одне метричне поняття «клаузула» та фонічне «рима». О.Бандура пише: «Співзвуччя частин (яких частин? — *І.К.*) і 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 рими віршові рядки об'єднуються в строфи».

На це треба відповісти, щоб не лишати читача в положі непродуманих чи фальшивих тверджень... По-перше, вірш, віршовий рядок та просто рядок це три різні речі. По-друге, тут зачеплено лише риму, що стоїть у кінці віршів, а інші роди рими — зігноровано. По-третє, слід підкреслити, що клаузули — поняття метричне, а не фонічне:

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

(Максим Рильський)

У перших трьох віршах клаузули однаковісінки, дво-складові, 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 декламації віршів до карикатури. Пункти другий і третій слушні і заперечень не викликають. Натомість твердження, що «за допомогою рими віршовані 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 іспаномовного культурного ареалу (себто для Іспанії та Латинської Америки, без Бразилії) визначення рими дає Х.Л.Іск'ердо: «Рима — це подібність або тотожність в закінченнях слів, почавши від останньої наголошеної акцентуваної голосівки» *La estética, la estilística y los generos literarios* (лекції, читані у Графотехнічному інституті, Буенос-Айрес). Під тотожністю (рима консонантна) розуміє автор повний збіг голосних і приголосних від останньої наголошеної голосної до кінця слова. Під подібністю (рима асонантна) — збіг лише наголошених голосних.

У нашій поезії ми воліємо розглядати окремо ці два явища: в першому випадкові кажемо рима, в другому — асонанс. Робимо це на те, щоб дати місце й для дисонансу (який у іспанській поезії місця не має). Бо ж у випадку асонансу можна говорити про подібність, а у випадку дисонансу радше про анти-те-тичність звучання.

Х.Л.Іск'ердо розглядає риму поза віршем. І тільки в ході дальшого викладу зупиняється на тому, 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 іспанський дослідник Фернандо Лясаро Каррертер. Даємо переклад (омінуючи приклади) визначення рими з його «Словника філологічних термінів»: «Рима. Тотожність або подібність звуків, якими закінчуються два або більше віршів, починаючи з останньої акцентуваної 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 леонінах.

В нашому Золотому віці часто зустрічалася рима поділена, яка полягає в тому, що римуються передостанні склади у вірші, а останні відкидаються (в українській поезії таке явище нам не зустрічалось. — І.К.). Вірші, які в такий спосіб римуються, зветься віршами з відламаними кінцями. В іспанській метриці бідними римами є ті, котрі постають під час римування закінчень, що ним ясніє мова, а багаті рими маємо у протилежних випадках...»

Застерігаюся, що деяким термінам ми надаємо 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 рими 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 francais, 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 якість враження,

щоб розгорнути перед нашими очима грандіозні видовища, щоб надати якійсь фігурі контурів, чистіших і непохитніших за мармур 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, ми не маємо французького видання, а лише перекладне, російське, тому є побоювання, 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) зветься риму, котра виступає на кінці перших піввіршів у двох послідовно розташованих віршах; подвійна рима (rime redoublée/Schlagreim) римує слова того самого вірша, що його зветься леонінським (leopine), 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 з усім, що після них, ідентичні щодо звукового складу».

Польський університетський підручник теорії літератури Гловінського, Окопень-Славінської та Славінського звертає увагу на те, що слово рима (по-польськи «рим» — чоловічого роду, так казали і в Галичині) спочатку означало «вірш». Таке значення існувало також у німців, а в іспанців 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 цьому підручнику їм відведено окремий розділ).

Словацький віршознавець Мікулаш Бакош присвятив окрему розвідку порівнянню в кількох різних школах

словацької поезії трьох функцій рими: евфонічної, ритмічної та семантичної.

Український дослідник Володимир Ковалевський догледів лише 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 іспанець Лясаро Карреретер, уругвасць Персс-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»: «Римою звемо 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 асонанси, дисонанси, алітерацію, звукову інструментацію (якщо вона «виконує організуючу функцію в композиції»...)

Ми на таке визначення пристати не можемо, бо інакше вийде, що поняття р и м а майже збігається з поняттям ф о н і к а; поза категорією рими в такому 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.Державіна (про що оповідається 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, базуючись на висловах німецьких дослідників, харківський вчений Горнфельд у статті про риму в енциклопедії Брокгауза-Єфрона: «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 вібруюче 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.

У старих українських поетиках доби Києво-Могилянської академії термін р и м а як такий ще 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 століття — тяжко було б вимагати від автора чогось більшого, якоїсь естетичної концепції, котра б відповідала нинішньому позовому віршознавству. 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 століття, а віршознавство відсепарується як окрема галузь ще пізніше.

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

Якубський не дає визначення рими, обмежуючись побіжною характеристикою: «...і, мабуть, доки існуватиме слово, доти приналежатиме людей той дзвінкий суголос, що зветься римою...»

«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). У нього читаємо дослівно так: «Рим (sic) (рос. рифма, італ. rima, нім. Reim) ... втворюється (...) з асонанції, переміщеної в послідній склад вірша, який через природне понизення голосу був менше помітний (...) Від асонанції відрізняється рим однозвучністю не тільки наголошеної голосівки, а й усіх тих звуків, що по ній слідує...».

«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 щойно наведена цитата).

Святослав Гординський у циклостилному, виданому «на правах рукопису» 1947 року у Мюнхені підручнику версифікації говорить 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 заримувати найцікавіше й найважливіше слово, і таким чином заакцентувати його (...)».

Щойно закінчуючи розділ про риму, Гординський додає: «Крім рим на кінці рядків, є ще і внутрішні рими; вони збільшують звучність віршів. Така внутрішня рима звичайно буває на кінці першого піввірша, там, де є цезурна перерва:

Сонце гріє, вітер віє
З поля на долину.
Над водою гніє з вербою
Червону калину...
(Тарас 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' — acento in poi...», а щойно

далі додає: «...rima mezzo (rima al mezzo) o rima interna, se cade nell'interno d'un verso...».

У «Нарисах з теорії літератури» Ів.Кошелівця дається 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 риторична фігура в прозі. Перенесена в поезію як звукова краса, що підкреслює головню ритмічну єдність рядка».

Але й це визначення неповне, бо ж і в середньовічній європейській літературі (наприклад, драми Гротсвіти з Гандерсгайму), і в літературах Сходу існувала римована проза, де рима вже не була риторичною 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: «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, магічній, строфотворчій, жанровизначальній чи гумористично-розваговій функції гомоіотелевтону (гомоіотелевтону за іншим написанням), себто однакового (чи близькоподібного) звучання закінчень суміжних або розташованих на устійненій віддалі двох або кількох слів.»

Застерігаюся, що термін **к і н ц е в а** тут не означає кінця вірша, бо ж мова про кінець слова від останнього наголосу й до кінця, причому повторення двох звуків — це мінімальна передумова для виникнення рими:

Піді мною могила жажна,
Що розкопана лише напів,
Та коли й ім'я — чужина,
То а б поваї ліпше хотів...
(Михайло Ситник)

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

ПОХОДЖЕННЯ РИМИ

Спочатку про саме слово рима. В добу барокової поезії існував термін *р и ф м ъ*, 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 *gum*, німецькому *Reim*, італійському й іспанському *gima*, французькому *gime*, англійському *rhyme*.

Походження цього слова спірне; я особисто схилиюся до думки, що його радше можна вивести від середньо-німецького *gim*, ніж від грецького *ρυθμός*.

Слово *р и м а* 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) іспанський 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 столітті, але постановня рими на терені Західної Римської імперії датується 862 роком.

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

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

Але XII століття — це вже не початок, а триумф європейської рими. Тому теорія запозичення в арабів зазнала поважної критики вже наприкінці минулого й на початку нашого століття. Такі відомі 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 вважає, 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 століття. Однак безпідставність теорії не перешкоджає їй триматися серед аргентинських учених.

2. Інша теорія намагається пов'язати виникнення рими із занепадом латинського квантитативного віршування та розвитком так званого «ритмічного» (за сучасною термінологією «силабо-тонічного», 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 іранський 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 століття), Венанція Фортуната (VI століття), Григорія Ве-

ликого, що папствував з 590 по 614 рік. Як маємо нагоду переконатися, навіть найпізніші зі щойноназваних гімнів створено за сто років до арабської інвазії на Піренейський півострів, а в основному ці гімни — за часом виникнення — відповідають доісламському періоду 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.

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 фольклору європейських народів?

Скрупульозні дослідження виявили наявність, небагатьох, правда, випадків римованого вірша в класичній латинській поезії: римований двовірш у «Посланні до Пісонів» Горація, тривірш — у наведеній Цицероном цитаті, яку ми тут наведемо також:

Haec omnia vidi inflammari,
Priamo vi vitam evitari,
Iovis aram sanguine turpari...

«Численні свідчення стверджують існування рими в народних латинських піснях», — каже мексиканський віршознавець Наварро Томас. А чилійський дослідник Хуліо Вікунья Сіфуентес зазначає, що в римській поезії автори іноді користалися такими риторичними фігурами, як семідеценція 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, притому за відмінних соціально-економічних, політичних, історико-культуральних, кліматичних і яких хоче-

Пікавим 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 впливів народних 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».

те умов та обставин, — виникають і розвиваються новела, притча, драма, роман, — виникає й рима.

Існує достатньо матеріалів, 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 неупорядковані співзвуччя у наших думках і в російських билинах.

Ось що засвідчує з цього приводу англомовний Енциклопедичний словник поетів та поезики 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 ззовні, 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».

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 Західно-Римської імперії.

Схему розвитку європейської рими можемо уявити так: до 852 р. — окремі випадки; з кінця IX по XII століття — поширення та канонізація кінцевої рими;

XVIII століття — доба класицизму. 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 століття — «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, щойно перебуваючій у стадії формування.

І є ще один момент, на який варто звернути увагу: це поява, на місці рими, буквеної 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 буквеною епіфорою: так в «Інструкціях» Коммодіана епіфоричне о проходить через усю невеличку поезію, а в Блаженного Августина 270 віршів закінчуються літерою е. Припускаю, що перетворення епіфори на риму також відіграло свою роль в процесі становлення європейської рими.

РИМОВІ ФУНКЦІЇ

У 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 вірша.
2. Мнемотехнічна функція: рима допомагає запам'ятати вірш.

3. Естетична функція (найважливіша серед усіх): рима править за мистецьку оздобу вірша.

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 поетичний 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 йдеться, ніколи не можна передбачити, що автор має на увазі: фоніку взагалі, чи ономотопейзм, чи звукову інструментацію, чи буквену анафору — а чи таки справді алітерацію.

Також не римувалася і єврейська поезія. Але існує ряд свідчень, 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 терміна: будь-яке повторення літер, що ним автор послуговується з певною метою, 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.

Отже, в античну Грецію рима не могла прийти ні від єгиптян, ні від євреїв. Як відомо, грецька і латинська поезії 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, аби замінити музику, коли вона перестала супроводити поезію. Побачимо, чи це правда.

Музика і слово відділилися одне від одного в епоху елленізму, в Олександрії. Європейська рима, якщо не брати до уваги 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 супроводжувалася 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 сапфічна, алкеєва, асклепіадова) вживаються до наших часів у поезії німецькій (Гельдерлін, Гете, Шіллер, Ленау), італійській (д'Аннунціо), російській (Пушкін, Тургенев, перекладачі з античних авторів) і українській (Франко, Рильський, Зеров, Орест). В іспаномовній поезії відома лише строфа сапфічна (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 риторичних 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 зазначає, що Горгій послуговувався фольклорними заклинаннями як

засобом чарування для «обманювання душ». Дуже можливо, що рима була невід'ємною частиною магічних формул грецького фольклору.

Друга функція рими в грецькій літературі — це функція гумористична. Як трагедія і комедія походять від релігійного культу, так само походять від нього і два 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 (наприклад, у «Вершниках») є цілі сторінки з римованими віршами. Те саме бачимо в латинських комедіографів. Рима аттичної комедії набагато ближче підходить до української, ніж рима Горгія, тому що:

1) це кінцева рима віршів,

2) в наші часи рима деколи виконує гумористичну функцію (рима-каламбур 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 диявольним. 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 фольклорних джерел рими. За браком українського перекладу подаю приклад з російського, що вийшов за редакцією Б.Ярхо:

Кто не может по ослу, тот бьет по седлу.

У ті часи, коли в усіх школах вивчали латинську мову, одним із перших речень, що їх скоплював 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 фольклор:

1. Магічні заклинання (формули знахарів і ворожитів) — 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.

Отже, рима була відома античним авторам, але, підкреслюю, не в нашому значенні. Ніколи ця рима не досягала чисто естетичної функції. Поширення її було обмежене чотирма жанрами.

У 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 зливається без рими. Якщо відніmemo риму або тільки зміниmo її позицію, вже залишається не рубаї, а звичайна чотиривіршова поезія.

Іспанський романс — це ліро-епічна поезія з невизначеної кількості октосилабічних (за іспанським рахунком) віршів, де паристі вірші пов'язані асонансом. Якщо ми відкинемо асонанс, форма романсу буде зруйнована.

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

Література греко-латинська нараховувала від сімдесяти до вісімдесяти 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 ні 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 поганських 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 adhalhending (athalhending).

Функція германської алітерації, як у ліриці, так і в епосі 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 іспаномовного читача тонічний ритм є абсолютно несприйнятний. Звідси походять дивні теорії, що вірш «Мого Сіда» — силабічний нерегулярний, або що германський вірш базується на ритмі... алітерації (!).

В IX столітті 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 она 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 передбачає з ним зв'язок. Отже, маємо тут стилістичну функцію рими.

Мусимо ще згадати літературні ігри, основані на римі — серед них найбільш відома — «буриме».

Усі ці щойноназвані 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.

Отже, рима виконує функції естетичну, ритмічну, мнемотехнічну, рідше магічну і гумористичну.

Тріумфальний похід рими тривав понад тисячоліття і скінчився на початку XX століття, коли в очах багатьох поетів усі функції рими злилися в одну, що зветься «набридливістю» — і деякі поети збунтувалися проти рими...

ПРО ТЕРМІНИ «ЧОЛОВІЧА» ТА «ЖІНОЧА» РИМИ

У всіх без винятку російських, а також і в українських працях з версифікації, шкільних і університетських підручниках, статтях і монографіях з питань фоніки зустрінемо ми ці терміни: рими 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 століття, коли замість «е» на кінці слів жіночого роду. До тих часів у французькій мові слова жіночого роду мали наголос на передостанньому складі, а чоловічі — на останньому.

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 західну культуру (спочатку від німців і голландців, а потім з Франції). А що все французьке було модним, то терміни чоловіча й жіноча рими перейшли й до деяких інших народів. Від росіян ці терміни живцем пересажені в 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

До цієї ж категорії належать грецькі чи германські запозичення з перенесенням наголосу на кінець слова: діаспора, ностальгія, діалог, вандал (замість діаспора, ностальгія, діалог, вандал), викривлені форми італійських та іспанських слів: фаянс, Гренада (замість Фаенца, Граната), спотворені імена: Евріпід, Сократ, Софокл, Сенека (замість Евріпідес, Софоклес, Сократес, Сенека...)

рука — ріка
належать, ні сіло ні впало, до категорії «чоловічих рим», натомість

півень — дивень, вулик — кулик,
посуд — осуд, межень — лежень,
короб — короб, лицар — сніцар

зараховуються до рим «жіночих».

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

о к с и т о н — слово з наголосом на останньому складі,

п а р о к с и т о н — на передостанньому,

п р о п а р о к с и т о н — на третьому з кінця.

Відповідно до того, чоловічу риму ліпше б звати окситонною, жіночу — парокситонною, дактилічну пропарокситонною. Однак я свідомий того, що терміни «чоловіча», «жіноча» — міцно закріпилися в нашій поезії, 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 іспанській та іспаномовній літературі вживаються такі терміни:

aguda («гостра»)

llana («плоска», «рівна»)

esdrújula («сковзька»)

sobreesdrújula («надсковзька»)

Щодо термінів чоловіча й жіноча, то один із найповажніших іспаномовних віршознавців, Перес-і-Куріс, категорично стверджує: «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

paroksytoniczny

(дактилічних закінчень у польській мові не існує)

* У поляків рима чоловічого роду.

У німецькій:
stumpf («тупа»)
klingend («дзвінка»)
gleitend («сковзька»)

У російській:
чоловіча
жіноча
дактилічна
гіпердактилічна
(у старих підручниках також: односкладова або
гостра, двоскладова або м'яка, трискладова або дакти-
лічна...)

РИМИ ЖІНОЧА (ПАРОКСИТОННА) ТА ЧОЛОВІЧА (ОКСИТОННА)

Парокситонна й окситонна рими 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, незважаючи на те, що в мові італійській чимало слів із кінцевим наголосом — *amor, vestir, parlar* (так тоді писалося й вимовлялося), що в поезії зчаста вживалася апокопована форма дієслова в третій особі множини — *parlano = parlan; amárgo = amágon*, а слів дактилічних нараховується також поважна кількість — *sciábola, frágola, esule, frágile, géido, magnífico, lèttère...*

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 (наприклад, Россетті-батько).

Іспанська 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 іспанського Відродження та доби Бароко відмовляються 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 дієслівних форм із наголосом на кінці.

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

(Дітмар фон Айст)

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 узрлі б ви.
Що там є ліпо,
Свідчать нині
Зламані квіти між трави.
В гаю не чуть 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 є на кінці слів жіночого роду і всі слова стали окситонними (довгий час у французькій поезії вимова різнилася від прози: слова читалися згідно зі своїм архаїчним написанням, яке суперечило живій мові).

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 немає 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,

* Але і в живій мові на місці втраченої голосної залишився ірраціональний призвук, пось на зразок слов'янського ъ.

а про цілу поему із суцільно-окситонними римами, як у англійців чи росіян, навіть і мови бути не може.

Пропоную вашій увазі мініатюру Юліана Тувіма (де чергуються окситонні й парокситонні рими):

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 дитинку мою тривогу
Як?

І лист отримав. Слова «Без слів»
Стояли в ньому.
Мов запах давніх, п'яних безів
Були для мене слова «Без слів»,
Навіяв спогад солодку втому.
Знов я твій погляд у сні ясному
Снив.

(переклад Ігора Качуровського)

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

Як щасливий виняток віршотвору без жодної дієслівної рими можна навести одну з «гербових епіграм» Тарасія Земки:

НА СТАРОЖИТНЫЙ КЛЕЙНОТ ИХ МИЛОСТЕЙ ПАНОВ БАЛАБАНОВ

Дому цных Балабанов цныи теж клейноты,
Знаками суть чулои и дѣлнои цноты.
Бо три врубы мужество, любѣ цнот досконалость,
В ры, любав, надѣи и въ троицы цалость,
А шах въ чаши, въ отчизнѣ и церковном тѣле,
Чуйность стражи, въ их дому, опѣвають смѣле,
Взором музства Маркіан, котрый полѣгъ въ бою,
Шесть кротъ бывши на герцу, въ отчизны покою.
А чулости Гедіон, епископ он Львовскій,
Сторож церкви и пастыр, смѣле, реку, бозкій.
Александръ въ тым дому дикгитар велможный,
Муж в коронѣ валечный а въ церкви побожный.
Жійте ж и вы, Димитрій и цный Даниле,
Выражайте тот клейнот Балабанов цѣле.
За чулость въ церкви стражи, за дѣлныи sprawy,
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 силабо-тонічного 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 іспанської, ні італійської, ні англійської літератур).

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 жадання
Жити і любити, але ізгасання
Всю тебе проймало — люблячу рослину,
Т 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 спо-

добалася 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 опушених 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 народному 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 клаузула — і, відповідно, дактилічна рима розвивалися повільно і не без перешкод (зокрема поважною перешкодою виявилася десятивіршова одична строфа, а пізніше — канонізовані строфи, з яких жодна не знає дактилічної рими).

В дошевченківській писемній літературі випадкова дактилічна клаузула має своїм джерелом фольклорну поезію. Так, безіменна героїчна кантілена, що стала прототипом балади «Байда» — твір невідомого автора з другої половини XVII століття, — 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 українській поезії минулого століття більше, мабуть, заважила рима російська, ніж поетика дум: адже поети українські тоді наввипередки переспівували й наслідували поетів російських. Нагадаю

переспів «Світлани» Жуковського, переклад «Полтави» Пушкіна, переробки байок Крилова...

На фольклорній основі виростає дактилічна рима Шевченка. Як на окремому і своєрідному явищі слід зупинитися на його тринадцятискладовикові з недиференційованими клаузулами двох перших чотирискладових колонів, де розташування наголосів взагалі не береться до уваги, так що на кінці колонів можуть стояти окситони, парокситони і пропарокситони, себто слова з «чоловічим», «жіночим» і дактилічним закінченням — (а якщо закінчення гіпердактилічне, тоді одне слово творить колон), причому всі ці закінчення вважаються рівними.

Є випадки, коли пропарокситони створюють більшість:

Широкая, високая
калино моя.
Не водою до схід сонця
поливана!
Широкіі сльози-ріки
тебе полили.
Іх славою лукавою
люди понесли.
Зневажають подруженьки
подругу свою,
Зневажають червону
калину мою.
Повий свою головоньку,
росою уми.
І вітами широкими
од сонця укрій...

Тут маємо гіпердактилічне слово «поливання», що набуває на кінці додатковий півнаголос і риметься зі словом «моя», внутрішню — лінійну — риму: «славою лукавою» та, що нас тепер найбільше цікавить, 10 пропарокситонних (дактилічних) закінчень колонів:

широкая — високая — широкіі — славою — лукавою —
подруженьки — червону — головоньку — вітами —
широкими

проти п'ятьох жіночих

водою — сонця — ріки — зневажають (двічі)

та одного чоловічого: свою.

У Шевченка маємо також окремі зразки безконстантного силабічного вірша, де ритм визначається загальною кількістю складів від початку до кінця віршового рядка: дактилічна рима тут дорівнює жіночій:

Туман, туман долиною,
Добре жити з родиною,
А ще лучше за горою
З дружиною молодюю.
Ой, піду я темним гаєм,
Дружинюньки пошукаю:
«Де ти? де ти? Озовися!
Прийди, серце, пригорнися»...

Припускаю, що це вірші, базовані на музичному ритмі, і що поет komponував їх на чужу чи власну мелодію. Але в іншій поезії пісенного типу дактилічні неримовані клаузули чітко диференційовані:

Утоптала стежечку
Через яр,
Через гору, серденько,
На базар.
Продавала бублики
Козакам,
Вторгувала, серденько,
П'ятака...

В іншому силабічному розмірові Шевченка (це — цезурований октасилабік за французьким, або декасилабік за італо-іспанським рахунком) трапляються нарощення першого піввірша:

Вечірнє сонечко // гай золотило,
Дніпро і поле // золотом крило...

В ямбізованому безцезурному октасилабіковій дактилічна рима зустрічається лише як виняток:

Радуйся, ниво непролїтая!
Радуйся, земле, неповїтая
Квітчастим злаком!..

Не без впливу російської народної поезії постав уривок з поеми «Царі», де Шевченко вживає пентон, у російських літературознавців відомий також як «сугубий амфібрахій»:

Не із Литви йде // князь сподіваний і т. д.

Взагалі головною базою дактилічної рими можна вважати російську народну поезію: за нечисленними винятками епічна поезія росіян, так звані «біліни» (питання про походження більшості з них лишаємо тепер поза увагою) мають дактилічні, зі спорадичними гіпердактилічними, клаузули. Односкладові і навіть

двоскладові слова на кінці билинного 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 силабічних віршів, перенесених в Росію 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 клаузули, 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 Ігоря Качуровського)

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

SERENATA

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 іспаномовної поезії

не закріпив дактилічної рими як певної норми. Єдиний знаний мені випадок закономірного застосування пропарокситонних клаузул (не рим) в іспаномовній ліриці — це твір «Останній ацтек перед статуєю Квавтемока» (Cuauhtemoc) мексиканського поета Хосе Пеона дель Вальє. В поезії одинадцять ідентичних за своєю матричною структурою строф. Наводжу строфу у власному перекладі:

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

Італійські романтики початку минулого століття ставлять на кінці вірша пропарокситонні слова (як, наприклад, «ророло»), 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 sonito
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 frigid
come i nivali vertici
onde scendeste inviolati, d'auree
sabbie flavi o sanguinei
d'argille pingui di limo o più 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 замишування романтиків народною поезією не могло не відбитися на використанні форм цієї поезії — і це, безперечно, якоюсь мірою прислужилося розвитку дактилічної рими в російському письменстві.

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

Weicher Unsterblichen
Soll der hochste Prael sein?

А в Жуковського:

Какую бессмертную
Венчать предпочтительно
Пред всеми богинями
Олимпа надзвездного?

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

Поляны мирной украшение,
Благоуханные цветы...

вірші Дениса Давидова, жодного випадку в Пушкіна, геніальна «Молитва» і «Хмари» Лермонтова та ін.

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

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

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

То не сірий туман
З Чорномор'я піднявся —
Піднімаються гуси то сірі.
То не хмару сірію
Буйний вітер навів —
Піднімаються лебеді білі.

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 Чорномор'ї доброго молодця.

Поширенню дактилічної клаузули сприяла, очевидно, популярність «Журби» Глібова:

Стоїть гора високая,
Попід горою гай.
Зелений гай, густесенький,
Неначе справді рай...

Пісня — загальновідома, тому обмежимося 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, зорина,
Видно, хоч голки збирай.
Вийди, кохана, працю зморена,
Хоч на хвилиночку в гай!

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

Дактилічні клаузули в Лесі Українки або неримовані:

Рветься осінь руками кривавими
До далекого сонечка любого,
Мов на шатах препишних шаріється,
Оксамит 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 строкотворчості, але, назагал для поетеси характерна бідність дактилічної рими. Особливо це помітно в першій строфі «Коліскової», де римуються слова однієї граматичної категорії: димінутиви прикметників: яснесенький — 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 тонацьї 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):

* Термін «бідність» та «багатство» рими пояснено в розділі про естетичну вартість рими.

НА ЛИМАНІ

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.

Очерет шелестить — нагинається,
Качки тихо пливуть — не лякаються.

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

Ці примітивні рядки якраз відповідали мистецькому смакові та загальнокультурному рівневі тодішнього українського читача, а також і літературної критики.

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

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

Інша поезія Вороного, «Інфанта», належала б до кращих речей цього поета, якби вона розміром, лексикою і постагттю ліричної героїні не нагадувала «Незнайомки» О.Блока:

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

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

До того ж поет за радянських часів доробив до «Інфанти» «революційну пуанту» — під Тичину...

На початку ХХ століття маємо дактилічну риму або неримовану клаузулу в таких поетів, як О.Олесь «Пісня сліпих», «На чужині», «Ой була на світі та удівонька», «Лебеді 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 римованості) з-поміж усіх українських поетів у Чупринки найвищий: на 423 поезії, за пражським виданням 1926 року, припадає 30 з дактилічними римами; іншими словами — сім відсотків усієї кількості поезій (не віршів). Наведемо 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 несповитеє, —
В'язнем з колиски 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 лише з дактилічними римами:

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

Гетерометрична шестивіршова строфа:

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

На прикладі Чупринки можемо переконатися, 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...) і 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, випав і на долю П.Тичини, 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 гімназику
Українську музу віддали.

І от перебивають копію
З солодких руських поетес.
Ідуть з утопіл в утопію —
І називають це sagesse.

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

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

И пока выкипчивают, рифмами пиликая,
Из любвей и соловьев какое-то варево,
Улица корчится безъязыкая:
Ей нечем кричать и разговаривать...).

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

У дерших 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...», «Ганнуса»;

«Крізь бурю й сніг» — «Ти зацілована, заплівана», «Я натомився од екзотики»;

«Де сходяться дороги» — «Ластівки літають, бо літається...»;

Поза збірками — «Журавлі».

Підсумуємо. На неповних 490 поезій першого тому творів Рильського (*Рильський Максим*. Зібрання творів у 20-ти томах. К., 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 зоветься — кінець.

Висне Райн, і ліси на горі не синітимуть,
Вище небо окутає дим, —
Та безумці, брати мої, вірно любитимуть
Лорелай з гребінцем золотим.

(1922)

І друга:

Ластівки літають, бо літається,
І Ганнуса 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 Ганнуса 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 «Каравелах» Ю.Клена.

Перший великий твір Клена — поему «Прокляті роки» — написано октавами, себто строфою з жіночою й чоловічою римами, так само, як і найбільший, писаний терцинами уривок з «Попелу імперій»: «На схід за Єнисеєм»... Однак у «Попелі» є також і пропарокситонні клаузули — зокрема в «Плачах Єремії» та в «Хорі в'язнів»:

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

Снігом зав'язні,
Грунт ми копаємо,
Лихом засяний.

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

Золото з р'к добуваємо,
Воду черпаємо
З мертвих баюр.

Щойно в «молодшого неокласика» Михайла Ореста спостерігаємо, побіч із сонетами, елеґійними дистихами, рондо, сіціліаною, газелями та рубаї, звернення до пропарокситонної рими. (Разом я нарахував 14 випадків у п'ятьох збірках Орестових). 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, безшастя 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 ми згадали Тичину і неокласиків (порядок переліку тут не має ієрархічного значення!), то годиться назвати ще двох найвизначніших поетів доби: Плужника і Свідзінського.

Плужник, попри неймовірне багатство своєї рими, пропарокситонними клаузулами, ані римами майже не користувався; 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 пропарокситонні, 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 захарашені
Уламками камінних брил,

Виходять звірі, дивні постаттю...

І далі — до кінця твору — строфи такої самої схеми: три пропарокситонні клаузули, 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 клаузули, 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 за радянських часів, 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 віщерт,
Як любов, що стає неминучою,
І всевладною, й злою, як смерть.

Глянь навкід, 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 моєю душею лежиш?

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!

У повоєнній 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, причому одна з них була видрукувана в київському журналі «Вітчизна». А сталося це так: коли після свого турне по країнах Заходу в 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 Олексою Булавицьким кораблі:

Десь у порті, в найдалшій 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» нараховуємо два десятки поезій із дактилічними (пропарокситонними) римами; у себе самого (враховуючи гумористику) — три десятки; у Михайла Ситника, в двох збірках («Відлітають птиці» 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 діалектні наголоси. Ось невеличкий уривок:

В напрузі дні серпневі я відмітив
І хлопцем усміхнувся на версень,
на те, що схоронилося дозріти
на обр'я мого березі.
Мисливим вийшов у ясне безкрає
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 осені,
 розколював моєї волі келих
 незапорошений.
 Любов несплямлену, а чисту
 до вересня, що плів долиною
 у павутинні, у поживклім 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»)

У сучасній поезії в 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.

Отже, можливості української дактилічної рими ще
 далеко не вичерпані, і саме в цій ділянці перед поетами
 розкриваються необмежені можливості для шукань і
 знахідок...

ПРОБЛЕМА ГІПЕРДАКТИЛІЧНОЇ РИМИ

Рими, що мають наголос на четвертому, п'ятому,
 шостому складах з кінця, зуться гіпердактилічними.

З західноєвропейських мов лише іспанська має
 невелику кількість слів з наголосами на четвертому
 складі з кінця, та ледве чи кому спадало на думку
 такі слова римувати.

Натомість у російському фольклорі та його імітаціях
 гіпердактилічна неримована клаузула є нормою, хоча
 рими таких клаузул трапляються значно рідше.

В геніальній стилізації Лермонтова «Пісня про купця
 Калашникова» зустрічаємо цілі групи віршів із гіпердак-
 тилічними клаузулами; (причому клаузули дактилічні
 та гіпердактилічні вважаються рівнорядними). Гіпер-
 дактилічне закінчення позначаємо літерою «г», дак-
 тилічне 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 клау-
 зул було в Державина, Пушкіна, але в російській поезії
 середини й кінця минулого століття 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), бо ж 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 сомненье 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 лампадою, Око сияющее
Глядит, грозя.
Ужель там одно, никогда не прощающее,
Одно — нельзя?
Нельзя: всь 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 невилітніваними...
(з розмови)

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

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 фольклорі де-не-де зустрічаються вроздріб гіпердактилічні закінчення, але вони підпорядковані пісенному ритмові і тому сприймаються або як жіночі або як чоловічі. Ось конкретний приклад: обличивши 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 цілована.
А вже ж моя дівчинонька — цілована.

Якщо прочитати ці строфи у відриві од музики, то 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
Грался в шинках,
І сиділи воронами
На живих мерцях.

Мріями скривавленими
Червоніє даль.
Дітками задавленими
Спить моя печаль.

Михайло Рудницький впроваджує в свої вірші гіпердактилічні клаузули зі строфотворчою функцією, однак, ці клаузули лишаються 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 студії
подувами!

Я опов'ю Тебе бажаннями згадок
Про пестоці, з якими зв'язую
Імення найсолідших, втрачених жінок
Жаги й самотности екстазою
вимріяних!

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

Ти кидаєш бад'яро завтрішній свій день,
Як щедрий дар мені... Крилатому
Ширянню ластівки — вітри моїх надхнень!
За ними йду й не жалкуватиму
втраченого!

З-поміж сучасних поетів гіпердактилічні рими уживав здерідка Микола Бажан:

Лунати пішли барабани
Над селищами, над віддалинами.
Вогнем запашіли майдани,
Пахлялям 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 вилітані
Нашими мозолями робочими...
Ми не просим у природи милостині —
Ми берем від неї те, що хочемо!

Ці вірші належать 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 захарашено всю книжку В.Ковалевського, що фактично зводить нанівець його розвідку.

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

Чи ми довго бездомно тинятимемося
Непотрібно-забутими паріями
І спочити від спеки спинятимемося
Попід пальмами чи аравкаріями?
Десь там — ниви з квітучими суголовками
І з піснями горпинно-секлетиними,
Із косниками, в косу заплетеними
Край ковбані з пукатими пуголовками...

Та в кожному разі говорити про рівновартість і рівноправність гіпердактилічних рим в українській поезії поки що 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 звуковартості вірша і дає ширші можливості для поета, вносячи більшу різноманітність у римування.

Якби існувала (а може: якби збереглася) віршована література старослов'янською мовою, то ці вірші за своїм звучанням найближче були б подібні до італійських.

В італійській поезії, завдяки особливостям мови, де домінують відкриті склади (а закриті витворюються лише через скорочення слова) фактично існує лише парокситонна рима. На світанку італійської лірики це можна зустріти у віршах закритої риму; поети з різних італійських провінцій, що пишуть кожен — своїм діалектом, іще римують

cog i fior, sammin i fin.

Та відколи у придворному гуртку Фрідріха Штаффена виробилися певні поетичні норми, а поети Тоскани їх закріпили, піднісши тосканський діалект до категорії літературної мови, канонізованою римою італійської поезії від Нового солодкого стилю через Данте, Петрарку, поетів Відродження й Бароко стає щойно згадана відкрита парокситонна рима.

Як зразок наведемо уривок з «Божественної комедії», а саме — початок 33-ї 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 frutt' infamia al traditor ch'io ne rodo,

Parlare e lagrimar vedrai insieme.

I' non so chi tu sie, né 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, samozрозуміло, ще й жертвувати змістом на користь форми), а по-друге, штучне, чуже природі українського вірша. 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-ї 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 сім'я відкриттям, —
Мовлять я й плакати ладен одночасно.

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

Принагідно зазначимо, що в італійській поезії XIX століття трапляються спроби впровадити окситонну риму, але для цього поетам доводиться або звертатися до дактилічних 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

(Максим 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 — скігги
черги — кочергами

Римування окситонного слова з пропарокситонним трапляється рідше:

гріх — горіхового

Є припущення, що нерівноскладова поезія прийшла до нас із Росії, де, як відомо, чітко вимовляється в слові лише наголошений склад, а голосні 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 силабічний принцип ще не здавав своїх позицій в нашому національному ритмосприйманні, але й в роки діяльності молодомузців (чия творчість була останньою неусвідомленою спробою зберегти силабічну метрику в Україні) про таке явище, як нерівноскладова рима, не могло бути й мови.

Аби 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 українській мові інакцентуованими: перший і другий склади у багатьох двоскладових прикметниках вимовлялися з однаковим розподілом сили виходу. Тому в поезії можна було на них ставити наголос відповідно до ритмічних вимог віршового ритму:

вогкий — вогкий
товстий — товстий
гладкий — гладкий
новий — новий
п'яний — п'яний
легкий — легкий
радий — радий

Поет Є. Григорук впроваджував нерівноскладові рими в плані «культурної революції»:

ОДЧАЙ

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

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

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

На Вкраїні, Дону, над Росією
божевільну пісню глалч,
оддавайся прилюдно повію,
аби кожен твій сором бачив.

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

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

(Євген Григорук, 1921)

Здебільшого нерівноскладові рими — це оздоба кострубатих віршів.

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 чсканні твого «здраслуй»
дивні очі зелених нот.

Білій тиші в лице зорю,
Кожен порух її ловлю.
І — тобою забуте — грію
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.

В англійській і німецькій поезії слова з дактилічним закінченням (пропарокситони) дістають додатковий півнаголос і таким чином без особливого порушення ритму можуть римуватися з окситонами (себто словами, що мають «чоловіче» закінчення). Іноді ця особливість зберігається при перекладі:

Ф а у с т (танцюючи з молодою):
Колись приснилися мені
Два яблука на яблуні;
Два яблука висять-блищать,
І я поліз, щоб їх дістать.
(Гете, «Фауст», переклад Миколи Лукаша)

Однак, на наш погляд, 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
Поливана...

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.

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 призвук до двох перших віршів наведеного фрагмента.

В інших випадках різнонаголошена рима заступає звичайну:

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

ВНУТРІШНЯ РИМА

Сучасне літературознавство 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.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 звернемося до світової поезії, то переконаємося, що внутрішні рими існують у ній завжди — хоч роль їх без порівняння менша від ролі кінцевих рим.

Уже в «Євангелії» Отфріда римується середина вірша з його кінцем, насичена внутрішніми римами лірика провансальських трубадурів та німецьких міннезенгерів (докладно на цьому питанні зупиняється Віктор Жирмунський — в книжці «Рима, її історія та теорія»).

Відродження внутрішньої рими пов'язане з романтизмом. Якщо пропарокситонна (або дактилічна) рима виникає одночасно й незалежно в творчості італійських, російських, німецьких романтиків, то внутрішні рими — розвиваються у поетів італійських (Россетті-бацько), німецьких (Тік), англійських, польських, а найбільше — в українського романтика Тараса Шевченка (хоч у

кожному випадку базою розвитку була власна національна традиція...).

Тож коли українські літературознавці повторювали російське шкільне визначення рими — як співзвуччя віршових закінчень, то вони тим самим фактично заперечували 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 ділися,
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, причому 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 мої хатині, як в степу безкраім,
Козацтво гуляє, байрак гомонить.
У мої 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:

Стоять твердині на Україні —
Все палівські на Хвастовщині...

Закінчення попереднього вірша римується із серединою наступного:

...І онде під тином
Опухла дитина голодна мре...

У поезії «Пустка»:

Може, вернеться надія
з тією водою
Цлющою, живучою, —
дрібною сльозою:
Може, вернеться в некриту
пустку зимувати
І укрис, і нагрис
Погорілу хату... >

В новітній українській поезії внутрішні рими (різних типів) також не дивина й не рідкість. Обмежуся кількома прикладами:

Крик в міжзоряному лоні:
Ми б цвіли, пили б веселе! —
Так душа, душа в полоні,
Леле.

(Павло Тичина)

Дальній парус зове у блакитний, святий океан,
Що гуде і співає мільйонами тонів і дзвонів.
Синьоока Ізольдо! Надійся — приїде Трістан...
А Бавкіди нашли вже своїх Філемонів.

(Максим Рильський)

Як синій мрець, на фосфоричне пнище
Стрибне, і скрикне, й зникне Басаврюк...

(Микола Бажан)

Серед поетів другої еміграції найчастіше внутрішні рими чуються у віршах Бориса Олександрова:

Ой, піду, побреду по сліду,
Груди — вітрові, ноги — босі...

Харківський вчений Горнфельд уважав, що рима піввіршів насправді не існує, бо, мовляв, вона в'яже так два вірші, записані як один.

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 вряди-годи і не в'яжеться закономірно із кінцевою римою чи з симетрично розташованою римою іншого піввірша, тоді немає 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 часто, але, як правило, безсистемне: ми помічаємо, що воно впроваджено свідомо, але не закріплене повторенням.

Але у французькій поезії ряд випадків внутрішньої рими вживався закономірно і послідовно — і кожен з цих випадків має окрему назву.

Великим майстром внутрішньої рими був Клеман Маро. Рими піввіршів зустрічаємо в англійських фольклорних баладах про Робін-Гуда, у «Хмарі» Шеллі; в Баладі з «Дон-Жуана» Байрона у перекладі Ю.Клена:

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 Будрису та його синів Міцкевича).

Підсумовуючи, констатуємо і повторюємо: крім кінцевої рими, що перекидає фонічний місток од вірша до вірша, в поетичній практиці натрапляємо на рими, заховані в середині віршів, чи то закінчення піввіршів, чи початки суміжних віршів, чи просто перегук слів у тому самому вірші.

Таких позицій внутрішньої рими ми нарахували дев'ять:

1. Рима початку вірша з його кінцем:

Голе неоране поле...
З боєм проходжу я полем:
Марно ми Господа молим
І кленемо тебе, доле!..

(І. К.)

2. Рима початку вірша з кінцем наступного:

Не вір, вродливко, лісунові:
Не вирій носить він, а вир...
(Олекса Стефанович)

3. Кінця попереднього вірша з початком наступного:

На зламі двох епох, — в хвості, в болоті,
Щоправда, тяжко скинути горба.
Ніяк гарба прогресу в рабським поті
Не зрушить злиднів давнього раба.
(Іван Багряний)

4. Рима піввіршів:

Але там у ярах, де шуміли заковані ріки,
Де серпанкова тінь огортала узбіччя проваль —
Ми роздвоїли шлях, і, прощаючись, може, навіки,
У чужу далечінь я поніс мою тугу і жаль...
(Борис Олександрів)

5. Рима піввірша з кінцем вірша:

Ой ходить сон коло вікон;
А дрімота коло плота.
(Народна пісня літературного походження)

6. Початки суміжних або близькорозташованих віршів:

Забіліли сніги, забіліли білі,
ще й дбровонька.
Заболіло тіло, бурлацькеє біле,
ще й головонька...
(Народна пісня)

7. Рима суміжних слів у вірші:

Зійшлись, побрались, поєднались...
(Тарас Шевченко)

8. Суцільна або майже суцільна рима:

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

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

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

У росіян маємо двовірші:

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

Внутрішня рима в ролі кінцевої

Випадки, коли внутрішня рима заступає кінцеву і виступає в її ролі, — малочисленні. Насамперед назовемо «Осіній 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 Михайла Ореста:

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

Подібне у Євгена Плужника:

День відшумів. Померхли вдалині
Гір снігових блідо-рожеві перса.
Базар безлюдіс. Давно пора й мені
З кімнати затхлої цього старого перса,
Від чару цих побляклих килимів.

Тому що рима до «килимів» приходить щойно в наступному вірші, перед яким стоїть позначена в автора відповідним відступом пауза, 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» Генріха 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 ОМОНІМІЧНА, ТАВТОЛОГІЧНА І ПОВТОРНА

Насамперед треба дати чітке визначення терміна омонім. Омонімами 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 омонімами слова типу *ку́лик* — *кулі́к*, *толока́* — *толба́ка*, *плакати* — *плакати́*, *насіпати* — *насіпати́* і т.д., себто слова, що пишуться однаково, але вимовляються по-різному. Проте ясно, що це не омоніми, бо ж однаковість їхнього написання виникає лише тому, що ми, пишучи, звичайно не ставимо наголосів. Так само не є омонімами слова полісемантичні. Наприклад, *рука* (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 омонімів зараховуємо омофони, що не є омографами: ті слова, що пишуться по-різному, але звучать однаково. В українській мові 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 омонімами слова типу *brate* (від *брат*) — *брати*. На омоніми, що при тотожнім звучанні пишуться по-різному, надзвичайно багата російська мова (*мак* — *мак*, *лес* — *лес*, *труб* — *труп* і т.д.).

Отже, омонімічна рима або рима омонімів — 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 омонімічні рими зустрічаються здебільшого спорадично, розсіяні між іншими римами:

* Тобто: плакати (мн.).

Йди, йди, Якове, з хати,
Бо на печі батько та мати,
На припічку батькові д і т и.
Ніде тебе, Якове, д і т и.
(Народна 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 !
(Євген 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 !)
(Євген Плужник)

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

Один з найцікавіших сонетів Петрарки побудовано на омонімічних римах:

XVIII

Quand'lo son tutto volto 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,

l' 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:

così davanti a' colpi de la morte
fuggo, ma non si ratto, che 'l desio
meo non venga, come venir sole;

tacito vo, ch'è le parole morte
farlan planger la gente, et l' desio
che le lagrime mie si spargan sole.

Тому що в українській мові не існує кількох пар омонімів, 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 палать 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 омонімічні рими. Ось перша строфа однієї з цих поезій:

Ты белых лебедей кормила,
Откинув тяжесть черных кос.
Я рядом плыл. Сошлись кормила.
Закатный луч был странно — кос.

У четвертій книзі поезії М.Ореста цикл «Гість і господа» починається поезією з омонімічними римами. Поезію цю наводимо повністю:

Надію будив несміливою мовою лютець,
А березень соняшне слово до простору рік, —
Бездумно бренять перебори повітряних лютець
І котяться сяючі води оновлених рік.

Невже довершиться мій визвіл од хмурної долі?
Ї мурували чужі і заблукані дні,
Лежали мої поривання простертими долі
В оковах темничних, ганебної стуми на дні.

Невже розпадуться круг серця твердіючі стопи
Сліпих існувань і розтануть порочні пили —
І в гори правічні полинуть окрилені стопи,
Де душі, в юдолі не зійшовши, свободу пили.

Свого часу в «Порогах» було вміщено каламбурного 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.

(Тарас 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 іде.
І, голову скопивши в руки,
Дивуєшся: чому не йде
Апостол правди і науки?
(Тарас Шевченко)

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

Різниця між римою тавтологічною і повторною така ж, як між тавтологією та риторичними 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:

Іду з роботи я, з заводу
Маніфестацію стрічать.
В квітках всі вулиці кричать:
Нехай, нехай живе свобода!
Сміється сонце з небозвода,
Кудись хмарки на конях мчать...

Іду з роботи я, з заводу
Маніфестацію стрічать.
Яка весна, яка природа!
У серці промені звучать...
Голоту й землю повинчать!
Тоді лиш буде вічна згода.
Іду з роботи я, з заводу.
(Павло Тичина)

Не має слів! Повіяв над полями
Вечірній подих. Світиться залив

З далекими, як мрія, кораблями...

Немає слів.

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

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

Немає слів
(Максим Рильський)

Над світом є незнана нам свобода;
Внизу є теж — не тільки там — свобода.
В просторах море ходячи нескутих,
Всім повістує берегам: свобода!
І в літній день переблиски сліпучі
На ріках обвіщають нам: свобода!
І ліс, екстазою понятий в червні,
Вручає гойну дружбу нам: свобода!
Ти, серце — наше людське бідне серце,
Чому так рідко мовиш нам: свобода.
(Михайло Орест)

Повторна рима характерна також для пісенних рефренів:

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

Ой, жаль, жаль мені буде —
Візьмуть її люде,
Візьмуть її люде —
Моя не буде. (Народна 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.

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...
(Іван Багряний)

РИМОВИЙ ІНТЕРВАЛ

Римовим інтервалом, як це витікає з самої назви, зведено відстань між двома римами.

Випадків, коли інтервал рівний нулю, тобто 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...
(Максим Рильський)

2) слова розділено цезурою:

А просто — пропасти, // покласти себе і коня...
(Олекса Стефанович)

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

І батько й мати не пускали,
Казали: вгору не залазь...
(Тарас 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 владеш 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 випадку рима зветься перехресною:

Душа поезії — не рима,
Не брязкальце для диваків.
Ї субстанція незрима
Палахкотить поміж рядків.
(Леонід 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.
(Іван 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 укріє мла,
Пришкне геній з поглядом огнистим
Із поцілунком до мого чола.
І я тоді бліда й тремтяча встану,
Покину ліжко і піду за ним,
Крізь темряву піду за гордим і величним
Тасмним генієм своїм...
(Леся Українка)

Значно рідше неспаровані рими зустрічаємо не в катрснах, 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 опнищ,
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 шотретіх 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.
(Іван Франко)

Значно частіше натрапляємо на сполуку тернарної рими з двома паристими у шестивіршових 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 полохливі дівчата,
- (4) Нависає гідля 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.

Для сучасного читача, який не звик до строф-вельтнів і до великих римованих інтервалів, ці вірші здадуться взагалі неримованими...

Часом кватернарна рима трапляється у сполуці із суміжною або перехресною, як от у Лермонтовому перекладі «Сосни» Г.Гейне, або в моєму перекладі однієї з мініатюр Ів.Буніна:

- Зірку ту, що гойдалась на темній воді (1)
- Під кушем 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 минули літа молоді, (1)
- В ту госпуду, 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 римованому інтервалі: рима до вірша, що стоїть на початку поезії, запрограмована на самому кінці тієї ж поезії. Маю на думці італійську балляту:

Узрили 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.
(Франческо Петрарка, переклад Ігоря 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 однієї, 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 приходить»), до іншого — тяжче, а ще до іншого — взагалі неможливо.

Коли певної звукосполюки взагалі немає 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. Пояснимо це прикладом. Георгій Шенгелі в книжці «Техника 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 іспанській мові, згідно зі словником рим Пасквалья

Блюаза Кампоя, ряд на аг має неповних сім тисяч слів (переважно це дієслова в інфінітиві). Відповідно до того український ряд на ати, за словником Бурячка й Гурина, має понад п'ять тисяч слів.

Різні літератури підходять до питання, як і з чого формується ряд — по-різному. В іспаномовних літературах для відкритої односкладової рими вистачає, щоб збігалися голосні; таким чином рими на ба — са — да — га і т.д. творять один лише ряд.

Якщо ми порівняємо ряди відкритих «чоловічих» рим на а 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 — блага.

Закінчення ся вимовлялося раніш як са (рима колеса—ворвался у Майкова), тому ці закінчення пороховані 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 будь-якого 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 зумовлюють такі фактори:

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

Оригінальність досягається римуванням слів, яких іще ніхто не римував (або якщо й римував, то це малому відоме). Для цього притягаються й ставляться в кінці віршів технічні терміни (головно, з поезики, 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! Люди! Людва!..
...К чорту, Вольтере-чорте!
...Ать! Два!

(Євген Плужник)

Під глибиною розуміємо поширення співзвуччя на голосні 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.)

Нагадаємо значення терміна опорна приголосна: так звуться приголосні, які передують наголошеній голосній в будь-якому слові.

Кілька прикладів. Окситонна глибока рима:

туман — лиман — дурман — оман
літ — пліт — околіт

Парокситонна відкрита:

літо — наліто
Лота — лота — болота — околата

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 Є.Плужника:

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

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

Слід підкреслити, 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 забалакать...
Самотнє серце з болю тяжкого
Не перестане довку плакать.

Рима «балакать-плакать» глибока, але досить бідна, бо римуються дієслова — обидва в інфінітиві.
Іще приклади:

овечка — вервечка
жбан — барабан

рима глибока, але бідна

глек — лелек
ваша — кваша

рима глибока й багата

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

Подиву гідну майстерність у володінні римою, у відкритті раз у раз нових рим і римових рядків у 20-х роках виявив Євген Плужник, якого з повним правом можна назвати «королем української рими». Кілька прикладів:

векше — кличний відмінок від іменників жіночого роду
легше — прислівник
сади — іменник чоловічого роду множини
суди — прислівник
подивись — наказова форма дієслова
вись — іменник жіночого роду однини

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 консеквентності наведемо три мініатюри Плужника, де всі рими поспіль багаті і свіжі. Мініатюри взято навздогад, їх можна заступити іншими — якість рим від того не зміниться:

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

Гаряча пристрасть, атома 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 —
Задавншений 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! Гаразд! Лежи, ковтай мікстуру
Та грій термометра швидку і бистру ртуть...
Та тиш себе (з нудьги, з жаху чи здуру),
Що все відмінеться, хай тільки бік натруть.

Поруч із Плузником як майстер свіжої рими може
бути поставлений 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 кожну
строфу, кожен окремий вірш: вистачає, щоб свіжі рими
зустрічалися щокілька строф, одна-дві пари на сторінку.

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

камка — вламка
простим — гостем
плеча — лірача
дорослих — ослух
лебіїв — Київ
одлюдні — студні
розпухлі — кухлі
двоїста — бандуриста
учти — не мучте
гризучи — стогнуци
бидла — їдла
салотопне — лопне
котре — лотре
невкріпле — пересипле
нема — сліпма

колобродин — жоден
кішла — недішла
тарча — старче
улучним — учнем
приструнку — трунку
потаємцем — спадкоємцем
тиші — сліпіші
підніжок — обніжок
наодлі — кодлі
мудрі — лахудрі
борщу — тшу
лізе — низе
прегарні — чинбарні
упокорені — корені

Як ми мали нагоду переконалися, 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 постові не вживані до нього рими, як це було з О.Олесеєм, 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 блокноті:

Тут десь і лотоси й іриси
В плавнях Блакитного Ніла,
Соняшне око Озіриси
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 часом призводить до пересаді, викликає несмак, а відтак служить матеріалом для пародії, яка показує хибі твору мов крізь збільшувальне 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 Спанго,
з Шанхаю, Куби, Кайра, з-понад Гангу,
і з Екватору, 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 Колосеє,
на березі любасно бовванію,

ракую щогли, траси, галеони

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

Заслуга поета в знаходженні свіжих рим — це річ відносна. Легше було знайти невживану, незатерту риму в 20-ті роки, ніж тепер, коли в Україні пише багато поетів і віршописців-версифікаторів і коли життя людського не вистачить, щоб усю їхню літературну продукцію перечитати.

Тим подиву гіднішою можна вважати творчість пізнього Пастернака (а в Росії поетична продукція почалася значно раніше, ніж в Україні, і принесла кількісно приблизно вдсятеро більший доробок — вистачає глянути на річники «День поезії» та на серію «Бібліотека поета», щоб у цьому переконатися), Пастернака, який зумів дати низку поезій, оснащених поспіль новими, не вживаними до нього римами. Так з чотирнадцятьох римових пар поезії «Зима приближається» не можна назвати жодної пари, котра не була б свіжою, щойно знайденою:

Зима приближается. Сызнова
Какой-нибудь угол медвежий
Под слезы ребенка капризного
Исчезнет в грязи непросажей.

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

Обители севера строгого,
Накрытые небом, как крышей!
На вас, захолустные 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 книгою
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 найбільшніх рим зараховуємо:

а) дієслівні (звісно, за умови, 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) флексивні 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 —

лише Борис Грінченко, і читач очікує риму «очі». І справді, далі йде:

Засліпили людям очі.

Або читаємо (також у Грінченка):

Весна. Відживає і небо й земля —

і думаємо: де ж «поля», що мають римуватися з землею? І бачимо:

Цілюються з сонцем гаї та поля...

«Найдешевша» з-поміж рим та, яка виникає наслідком переліку однорідних імен або прізвищ, як от у «Енеїді» Котляревського у сцені зустрічі Енея з померлими троянцями, або в «Євгенії Онегіні» Пушкіна — у перелікові гостей Ларіних.

Такі переліки — явище барокової поезії, але вони подеколи й тепер зустрічаються в гумористиці. Наприклад, у гуморесці Івана Смолія дається перелік українських літераторів, які нібито належали до МУРУ.

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,
 І Костецький, і Гошовський,
 І Зуевський, Нижанківський,
 Ще Ізарський, Гайдарівський,
 І Блавацький, і Купчинський,
 Міяковський, і Заклинський,
 І Пеленський, і Гординський,
 І Скорупський, Любомирський,
 Ярославська, Лятурина,
 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 меншовартості, 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 безшеселсно й рівно.
 Туманно танули огні,
 І дальній давін 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, що в інших жанрах зни-

Я особисто до МУРу не міг належати, бо вважаю, що назву дано наглу, бо ж аббревіатура відповідає популярному в колишньому СРСР МУРові, а це означало «Московский Уголовный Розыск».

жувало б рівень поезії, тут, навпаки, стає передумовою приступності для юного читача.

Неточна рима в українській поезії має давню й міцну традицію. Римування відкритого складу із закритим, римування слів із різними неакцентованими голосними, — усе це йде від фольклору через Шевченка аж до сучасності. Щоправда, німецькі, французькі та, головно, російські впливи на межі двох століть усунули були з ужитку неточну риму, але 20-ті роки, знову ж таки під впливом російської — цього разу радянської — поезії, повернули цій рими право на існування.

Як зразок подаємо одну з кращих речей Дм.Фальківського:

А він стояв тоді понуро;
 І руки зв'язані іззді...
 І тільки місяць коло муру
 Скликав сестер своїх на раду.
 В очах байдужість і покора...
 І тихо:
 — Дайте докурити.
 А ще за мить — лицем угору
 Лежав він, кулею забитий.
 Давно було. Було багато...
 І в мене ж кров — не як у риби...
 Ну чим же, чим я винуватий,
 Що трошки, тільки трошки схбив...
 Хотів у лоб...
 Тряслися руки...
 А за стіною степ широкий.
 Пустить?
 Та я ж чекіст...
 Ах, муки...
 І це страшне, розбите око...

Неточні рими можна класифікувати за такими ознаками:

1) **закрита рима**, де одна із замикаючих приголосних дзвінка, а друга глуха:

Ти, як вощина, догориш спливеш ш — глуха приголосна
 Лишиться спокій і холодний розум.
 І будеш ти один собі без меж ж — дзвінка
 Вести рахунок сльотам і морозам.
 (М.Антіох-Вороний)

2) **Велярна («тверда»)** приголосна римується з палатальною, як от в одній з останніх поезій Ол.Олеся:

Життя минає, наче сон,
 У пущі, серед лісу.

І вже чиясь страшна рука
Береться за завісу.

Постій. Ще вечір не погас,
Ще повний шуму праліс.
Ще серце кров'ю не зійшло,
Пісні не доспівались.

3) У закритому чи відкритому (на кінці) ненаголошеному складі слів, котрі римуються, стоять різні голосні. За приклад можуть правити парні рими щойнонаведеної строфи Марка Антіоха: розум-морозам.

4) В одному зі слів бракує котроїсь приголосної, яка є в іншому слові, що має римуватися з першим — або, навпаки, є зайва супроти першого слова приголосна:

Ні сестри, ні матері, ні батька.
Ні дружини. Синку, озовись.
Понімили друзі. Чорна гатка
В темені. Питьмою — хоч залийсь.
(Василь Стус)

5) Якщо слова, котрі римуються, закінчуються перше — відкритим складом, а друге закритим (чи навпаки — порядок не має значення), то неточна рима може перетворитися на римоїд або й на асонанс. «Зберегти» риму допомагає лише опорова приголосна:

вогню — багнюк

6) У словах, що римуються, переставлено порядок приголосних:

Розчинивсь безшумно грот.
Вийшли з гроту гіом і чорт.
(Яків Савченко)

Ще приклад:

Одні були царівен не гірш,
А другі — як бідні Міньйони.
Хто купляв собі долю за гріш,
А хто — за мільйони.
(Ліна Костенко)

7) Зі словом, що має подвоєну приголосну, римується слово з одинарною:

На обличчі — двічі

Ця неточність, на відміну від попередніх випадків, ледве помітна, так само, як і у випадку римування глухої приголосної із дзвінкою.

Культ чистої точної рими плекали неокласики, але й серед них Юрій Клен часто відступав від цього канону. Тим більше не трималися точної рими поети празької школи, як Олена Теліга, Євген Маланюк, Леонід Мосендз.

Від неточної рими один лише крок до римоїдів. Переважно це співзвуччя голосних, опертих на однакові приголосні, але замкнених різними. Відкривши навздогад київський журнал «Дніпро», бачу вірші досить знаної поетеси Світлани Йовенко:

Суворий смисл самотньої вечері.
Зелений з чорним,

ледь парує чай...

Це просто втома. Втома — не печаль.
А плач? Душа. В ній тон віолончелі.

Цієї строфи вистачає, аби скласти належне уявлення: що таке римоїд. Мода на римоїди, як і багато інших, як корисних, так і шкідливих мод, прийшла до нас від російсько-радянської поезії 20-х років. Але в росіян ця мода давно проминула так само, як це стається з модою на сукні чи зачіски: з'явиться на верхах суспільства (байдуже, серед аристократії чи в Голівуді), майне й зникне, проте в низах або далеко від центру вперто тримається далі. Так що римоїд у сучасній українській поезії — це зайвий доказ нашої провінційності.

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 і 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, причому 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 немислима.

Уже 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 зовемо консонансом);

2) збігаються також голосні 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, вродливко, лісунові:
Не вирій носить він, а вир

(Маємо потрібну сув'язь: вір — вирій — вир)

3) В окремих пам'ятках поезії скальдів трапляється також і кінцева рима: «рунгендінг» (див. «Введення в метрику» В.Жирмунського, 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 — причому 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.

Наводимо кілька прикладів з Олекси Стефановича:

Огонь узяв з водою шлюб,
Щоб шал поглибити удвічі...

Щоб шкали гвалтів не вгавали,
За валом взвихрюючи вал....

І рухом рук спішить прикрити
Найсоромливіше своє...

Особливо цікавий початок його «Хреста»:

В пустелі безлюдній встаєш на дорозі укрутній...
Укопано стали сталеві копита коня...
Похмурий, безрукий — 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.
Загусла в повітрі, не плине полинова горич...
За зграсю згря, і кряче, і гра вороння...

Або фрагменти з поезії «Крути»:

Як на параді йдете ви на брань,
В прості і гроз, як на грище...

Тут у трьох випадках фонемі *p* 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
Згрядне 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 із 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 замшлим процівв...

...
Вітер до вас хай підійме,
Вам розчиняю обійми...

Спробу відродити алітерований германський вірш маємо у Ріхарда Вагнера — у віршованому тексті його музичних драм. Ось невеличкий фрагмент із «Валькірії»:

Kehre der Vater nur heim!
 Mit dem Knaben noch weilt er im Forst.
 Mutter! Mutter!
 Mir bangt der Mut:
 nicht freund und freundlich
 scheinen die Fremden!
 Schwarze Dämpfe —
 schwüles Gedunst —
 feurige Lohe
 leckt schon nach uns —
 es brennt das Haus —
 zu Hilfe, Bruder!
 Siegmund! Siegmund!

Насамперед звернімо увагу, що алітеруються не початки слів, а опорові приголосні в наголошених складах: Dämpfe, Gedunst. Алітерації у Вагнера не підпорядковані якимось правилам: алітеровані слова можуть стояти поруч у тому самому вірші, можуть бути в суміжних віршах, можуть навіть перехрещуватися. Останні рядки можна перекласти так:

Дім наш у полум'ї!
 Помочи дай мені!
 Брате мій, Зігмунде!

(«полум'я» алітерується з «помочи», «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 відчуті алітеративність.

АСОНАНС

Асонансом звемо співзвучність наголошених голо-
 сних. З великих європейських літератур німецька та
 англо-саксонська (з якої витворилася пізніше англій-
 ська) перейшли від германської алітерації до рими.
 Італія, що не мала фольклорного епосу, після неримо-
 ваної ритмічної прози Франческа д'Ассізі переходить —
 у ліриці Якопоне да Тоді — до регулярної рими.
 Натомість фонічне оздоблення середньовічної французь-
 кої та іспанської поезії базується на застосуванні
 асонансу. Ледве чи можна припустити, що асонанси в
 іспанській та старофранцузькій поезії — спільного
 походження: такою мірою вони різні.

Застосування асонансів у французькій поезії обмежене
 певним часом (до XII ст.) і кількома жанрами: канті-
 лена та героїчний епос королівського («Пісня про Ролан-
 да») та феодального (біля ста chansons de geste) циклів.

Іспанський асонанс охоплює як епіку («Пісня про
 мого Сіда»), так і ліро-епічний романс, причому остан-
 ній існує далі у фольклорі та час від часу підхоплюється
 і впроваджується в писемну літературу поетами (назви-
 мо, наприклад, «Циганський романсеро» Лорки). Поза ме-
 жами цього жанру також досить часто зустрічаємо асо-
 нанс у іспаномовній ліриці, наприклад, у Габріелі Містралі.

Однак іспанський асонанс значно бідніший і менш
 розроблений, ніж французький. Він знає лише чотири
 можливі випадки: асонанси на а, е, і, о.

Кількість складів після останнього наголосу у вірші в іс-
 панській поезії в рахубу не йде, тож асонансом можуть бу-
 ти пов'язані слова з окситонним, парокситонним і про-
 парокситонним закінченням, що, до речі, дотримано в моє-
 му перекладі «Пісні вершника» Федеріко Гарсії Лорки:

Кбрлоба.
 Єдина й далека.

«Дійство про Адама» з середини XII ст. уже римоване.

Коник чорний, місяць повний
І маслини в моїй торбі.
Хоч би й знав я ці дороги,
Та повік не буду в Кордобі.

І кризь простір, і кризь 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.

Від силабічних романсів іспанський героїчний епос відрізняється системою версифікації (невпорядкований тонічний вірш із цезурою). Наводжу фрагмент із мого перекладу «Пісні про мого Сіда»:

ПЕРШИЙ УРИВОК

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 віконця,
Заплакани 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 почівлю.
І хай буде відомо тому, хто його прийме,
Що втратить він масткі і очі з обличчя,
А на додачу ще й душу і тіло.
Увесь люд хрищений у смутку великим.
Поховались од Сіда, не сміють з ним говорити.
Кампеадор вибрав місце для почівлі.
Біля дверей сплннися — вони замкнені кріпко,
Бо люди бояться королівського гніву:
Хай хоч висадить двері — пізачо 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 стремени виїняв ногу, пхнув у двері щосили,
Та не відкрились двері, бо замкнені надійно.

Дівча дев'яти років перед ним з'явилося:
— 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 пізачо 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 вираш?
Хай Творець береже вас з усіма святими!
Так дівча сказало і в своїм домі зникло.

Мій Сід Руй 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.

В іспанській 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 Роланда» 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 випадків іспанського асонансу, маємо десять:

а, е, і, о, у,
апа, епа, іпа, опа, ўпа

(де па означає будь-який ненаголошений склад). Дактилічних клаузул у старофранцузькій поезії не існувало. Наводжу початок «Пісні про Роланда» у моєму перекладі:

ПІСНЯ ПРО РОЛАНДА

1

Великий Карл, могутній наш володар,
Провоював в Еспанії сім років,
Гірський цей край завоював 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 молити,
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 наскіл зо двадцять тисяч люду —
І мовить так князям своїм і дукам:
— Почуйте, панство, про сум мій і зажуру:
Великий Карл, цар у Франції любий,
Прийшов сюди і вщент наш край сплюндрує.
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? —
Повіджте, брате, що маємо чинити.
Може, йому послати треба вістку?
Рік Олів'єр: — Не знаю, що робити.
Волю вмерти, аніж ганьбою вкритись.
Аой.

129

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

130

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

Фрагменти з «Мого Сіда» читач може знайти в моєму підручнику «Строфіка» або в збірці «Пісня про білий

парус» (стор. 153), де я фонічні особливості оригіналу відтворив з усією докладністю. Іспанський романс літературного походження знайшов у нашій літературі чимало перекладачів, почавши від Миколи Іванова, чий переклад увійшов до збірки «Вибраний Гарсія Льорка» (1958) і кінчаючи Леонідом Первомайським.

У 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 іспанського поета елементи з українського фольклору (щука — риба, ненькі — старенькі і т.п.), але ритмофонічну структуру схоплено добре:

ЦИГАНКА В ЧЕРНИЦЯХ

Мовчать німо мирти й мури,
мальви мають між трепіттям,
а черниця молода
вишива на п'яльцях квіти.
Сім пташок, сім різних барв
облітують сірий світич,
церква здалеку реве,
мов ведмідь, що ліг горізнач.
Як же шиє, як гаптує,
не гаптує — чари діє!
Хоче вдати на полотні
фантастичні свої мрії.
Ох же й сонях! А магнолій
цвіт — у лентях, у шумис!
А шафран який, а місяць
на вітарнім антими́нсі!
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 долину, 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.

ДИСОНАНС

Дисонансом (італійці та росіяни — консонансом) звуть неповне співзвуччя, коли зупадають лише приголосні, а голосні натомість — різні. Консонанс — назва не надто вдала, бо ж іспанці «консонансією» звуть риму взагалі, що, до речі, етимологічно цілком виправдано. Щодо терміна дисонанс, то він переносить нас у сферу музики і свідчить, за своїм значенням про якесь рівнозвуччя.

В українському літературознавстві назву дисонанс вживав Борис Якубський, тож підемо за його прикладом.

В історії світової літератури маємо чотири різні випадки застосування дисонансів:

1) У 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 — причому 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 оздобою французької та іспанської поезії (див. попередній розділ), а в іспанській 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 плані бунту супроти канонів загальнопоширеної поезії, знаходяться поети, котрі з метою здивувати або шокувати публіку, вживають дисонанс замість рими.

Думаю, що пальм з першості тут належить російському футуристові Ігорю Северяніну:

Заберись на рассвете на серебряный кедр
Любоваться оттуда на маневры эскадр.
Солище, воздух и море... Как я весело бодр! —

Далі поетові «не вистачило пороху», тож що 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 — заміна звичайної рими на дисонанс — знаходимо в сучасних українських поетес Лідії Далекої (померла 1983 р.) та Емми Андіївської. Наводимо 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 умошлянням рук
В переливі вечорів і ранків —
Іншим рухом мелодійних рік

Бережені приділи багаті,
Спадкоємні, богодані з нив,
А згорить в родинному багатті
Знак химер, щоб їх не знати знов.
(Лідія Далека)

Дисонанси в Лідії Далекої — глибокі, з опорними приголосними, натомість Емма Андіївська (куди більш відома українському читачеві, ніж Л.Далека) обмежується віддаленим призвучком: якщо в її дисонансах заступити котрусь із голосних на тотожню, то виникне не точна рима, а римоїд:

СПОКУСИ СВЯТОГО АНТОНІЯ

Я весь в Тобі, так ставши однооким,
Що й дихати мені, крім Тебе, нічим.
Все, що не Ти, — лиш тлін і порожнеча.
Між плівок з'яв я довго й марно никак,

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!
(Емма Андіївська)

3) Третій випадок — це застосування консонансу 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:
вида их, я плачу от безсилья
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 немова,
жемчугов, и кружев, и атласа.

А когда убьют меня страданья
иль паду подстреленным, о нинья —
ты стряхнешь 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.

В кількох сонетах (власне, це не канонічні сонети, а сонетіно, бо ж писані вони коротким, чотиристоповим, ямбічним віршем) Івана Світличного — зі збірки «Гратовані сонети» звичайний римований ряд у катренах підсилено повторенням тієї самої приголосної, що стоїть у кінцевому слові, але в іншій позиції:

ЗАВЖДИ В'ЯЗЕНЬ

Самі собі будуєм 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! Аврари! 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 дисонанс:

Хай степ, в буденний сум повитий,
Скував потомлені уста,
І шлях святинь твоїх, Славуто,
Тернами весь позароста...

Проте дисонанси у поетів ХІХ століття та початку ХХ століття мають спорадичний, випадковий характер: це радше недогляд (си «недослух») поета, ніж бунт проти нормативної поезики 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 плані «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 розплакани 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 поволи 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 дисонансу в народній поезії:

4) «Дисонанс — приналежність грайливої, жартівливої поезії, вигадливо пустотлива прикраса вірша. Він постійно обманює "римове сподівання", отож — побудований на тих самих засадах, що й не подібні до нього типи рим...»

Мовиться тут не про поезію взагалі, лише про малі жанри народної творчості.

Але коли поет (у писемній літературі) будує свій вірш виключно на дисонансах, то читач до них поволи 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 голосна, крім о. Це також римове сподівання, лише зі знаком мінус...

ЗВУКОНАСЛІДУВАННЯ

«Звуконаслідування», «звукопис», «імітативна гармонія» — з цих трьох паралельних термінів віддамо перевагу першому: адже всяке неідеографічне (себто складове, консонантне та фонематичне) письмо є, власне, тією чи іншою формою звукопису, а щодо терміна «імітативна гармонія», то він мав би охоплювати лише гармонічні звуки та звукосполюки, не заторкуючи какофонічних.

Звуконаслідування в літературному творі досягається двома шляхами: 1) вживанням ономапопей, себто слів, котрі мають звуконаслідувальний характер, імітують певне звучання: крик звіра, птаха, звуки робочого процесу, а також стихій — свист вітру, гуркіт грому, рев водоспаду тощо, 2) витворенням потрібних авторові звукових ефектів — як от шум лісу, гуркіт грому, стукіт мечів — шляхом накопичення певних слів, які самі з себе не є ономапопеями.

Ось кілька прикладів для першого випадку:

Треті півні «кукуруку!» —
шелеснули в воду...
(Тарас Шевченко)

Серпи чик-чик — і колос долі.
(Дмитро Фальківський)

І навіть квітка не дзвенить: днь-днь,
Коли бджола крилом її торкає...
(Павло Филипович)

А ось — ціла поезія (розділові знаки мої. — І.К.)

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.

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-тютчевськи звучить чотиристовповий ямб Руденка із символічним мотивом грози і грому:

Коли у небі вдарить грім,
 А блискавка розгорне крила —
 Одразу у естві моїм
 Пробудиться незнана сила.

І серце тягнеться мое
 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 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 недобрый знак віщують крики птиц, 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 похмурі — 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 переборщуючи, 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 будує фонічний антиклімакс:

Садок вишневий коло хати,	л
Хрущі 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 вечеря 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	3 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'ятивірші, але самого солов'я поет згадує щойно наприкінці другого. Фонема «у» лише відтворює удіння хрущів, не набираючи якогось глибшого, символічного значення. (До питання про «у» ми повернемося в розділі про символіку й містику звуків.)

Нагадую, що в Державіна «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.

Баладу «Утоплена» Шевченко дає в облямуванні 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;
Впливає з води мати,
Сяде 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,
Сяде 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 Кибальчич:

ШЕЛЕСТІННЯ ОЧЕРЕТУ

Як сумтно...
Сухий очерет шелестить...
Зірки ще не світять, пітьмява стала,
Вечір осінній не може вже жить,
Хмарини погасли, тумани розтали,
І сивая барва навколо лежить...
Дзвінке шелестіння бентежно біжить
Та, все заміраючи, тихіє...
Шелеснуло... менше... неначе все диха...
Знов тихо, мов руху ніде не було,
Мов щирее слово, що вирвалось тихо
І каменем знову в серце лягло,
Ніким не почуте...
Мов десь загуло...
Як сумтно, як сумно...
Хитнулася стеблина і вся задзвеніла,
Хитнулася друга — і дзвін той тремтить,
Стихаючи лине... усе заніміло...
Та відклісь 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 століття Віктора Гомулицького.
Наводимо цей твір в оригіналі:

DESZCZ LISCI

Pada i pada deszcz krwawo-złoty,
Milionem kropel szeleszcze;
Liście stracone, liście-sicroty
Sypią się jeszcze i jeszcze...

Kędy dosięgnie sucha ulewa,
Tam ziemia rdzawo się plami;
Rzekłbys, że bołem targane drzewa
Krwawymi płaczą wciąż łzami.

Już po zachwytach, słońcu i śpiewie!
Szczękneła swą kosą zima...
Na drzewie marzen, na zycia drzewie
Liść żaden już się nie trzyma...

Ach! nigdyż ziemia nie będzie syta
Ciał martwych i martwych liści?..

Zawszeż grobami ma być okryta,
Bez celu i bez korzyści?..

Z wiosną zadzwonił w świeżej gestwiny
Słowicznych piosenek echo —
Ale dia liscia, co dzisiaj ginie,
Jeszcze to jaką pociechą?..

Pada i pada deszcz krwawo-żółty,
Milionem kropel szeleszcze;
Liście strącone, 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 іспанській мові, де взагалі немає фонем «з», «ц», «ш» (у кастилійській вимові немає також і «ж»). Але іспанський вірш має власні можливості в галузі звуконаслідування: вистачає прочитати нижченаведений фрагмент із Хосе Асунсіона Сільви, який відтворює в поезії працю тартака, щоб у цьому переконатися:

...y aserrin,
aserrán...
Las maderas
de San Juan
piden queso,
piden pan;
los de Roque,
alfandoque,
los de Rique
alfatique,
los de Trique
triquitrán.

Triqui, triqui, triqui, tran!..

Послідовник Сільви Рубен Даріо у «Триумфальному 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 cascacos 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.
El 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 condores 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 mujere 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 extrana 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
el odio y la muerte, por ser por la patria inmortal,
saludan con voces de bronce las trompas de guerra que tocan
la marcha
triumfal!..

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: звуко-наслідування та символіка звуків можуть базуватися на певних звукоповтореннях та звукочергуваннях, які не творять рими, навіть якщо брати це поняття в найширшому розумінні, себто включно з асонансом, дисонансом та германською алітерацією.

Поезії без римового коефіцієнта (більші вірші тощо) — річ звичайна, поезії без жодних елементів звукової організації річ узагалі немислима.

Найнижчий коефіцієнт звукової організації маємо в перекладах неримованих поезій (білий ямб, гекзаметр), 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 задаючи собі справи) вдається час від 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 лейтмотив бога-громовержця.

«Хамсін», перша річ із циклу Лесі Українки «Весна в Єгипті», при поверх вому, зоровому читанні здається позбавленим будь-яких елементів фонічної організації: ні кінцевих, ні внутрішніх рим немає в цій поезії. Але спробуємо прочитати «Хамсін» уголос — і вслухаймось:

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. Щойно вчитавшись у ці вірші, ми виявимо, що в першій строфі початкові першого слова лан відповідає звуковий ряд:

(до)лин — (коноп)ляним — (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 відчутти звукоряд на л:

(жура)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 мое закрадається вечір поволоом,
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'ятдесяти п'ятох, котрі не римуються. Це приблизно 11 відсотків.

Візьмімо інший приклад — короткий вірш Павла Фидиповича:

Лезами слів 1) ле-лі
Значе 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 асонансом 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 відсотки всього фонічного матеріалу.

Трапляються, однак, випадки, коли поезія без кінцевої рими має високий коефіцієнт звукової організації (за підрахунком — 27 відсотків):

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...
(Павло Тичина)

Високим коефіцієнтом звукової організації відзначаються деякі поезії Олекси Стефановича, наприклад, його «Сокіл» (дві перші строфи):

Сокіл літа високо.
Сонцю і бурі-січі
Остре 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 відсотків складів відіграє 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»).

ДИМНІ ДАЛІ

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.

БАБИНЕ ЛІТО

Білій, прабабине погоже літо!
І наливайтесь золотом ліси!
Сій сяйво осінне, сонця сито,
На миготливі розсипи роси.

Минули марно марсева примани
І сподівань сповидні, світлі сни.
В серцях ропіють і ятраться 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.

Щодо суто римового коефіцієнту, то тут безконкуренційним в українській поезії лишається Грицько Чупринка, в якого помітна тенденція заримувати — все... Наводжу два приклади:

ОСІННЯ МЕЛОДІЯ

Над пожовклими покосами,
Над туманами,
Я заллюся,
Розіллюся
Серцевими одголосами, —
Пережитками весняними;

Хай мертвіння
Без проміння
Одбувається,
Хай мелодія осіння
Розливається...

З ВІКНА

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 обмеженості технічних засобів (самі лише кінцеві та внутрішні рими), а почасти й прямій залежності від російських зразків (головно Бальмонт) дзвінкоголодий 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 Западава і під керівництвом Бориса Ярхо, досліджували метрику Державіна, я робив відповідні підрахунки для російської поезії. Виявилось, що фоніка Срібного віку — через голову «позитивістського» XIX століття — перегукується з XVIII, так 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 втілюється в творчості Гельдерліна, який конструював асклепядові 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 насажена символічним і містичним змістом — звуки можуть віддавати всі нюанси людських настроїв — від безжурної прогулянки на саних 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 дзвін дзвін дзвін
У ясну морозну ніч!
Зорі сяють у глибині,
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 всесий 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 західної 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. Бо ж, на противагу одноплщинному реалізму, базованому — байдуже чи на позитивізмі Огюста Конта чи на матеріалізмі 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 геніальний і трагічний французький лірик Бодлер. Без Едгара По — зокрема без його «Лігеї» — ми не могли б уявити творчості видатного колумбійського поета, засновника латино-американського модернізму, Хосе Асунсіона Сільви із такими поезіями, як «Ноктюрн», де вже сам ритм вигворює 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 «Доріяна Грея». І пригодницькі повісті Стівенсона з пошуками скарбів, і, безперечно, детективи-аналітики англійської літератури, такі статті, як Шерлок Голмс Артура Конан Дойла, Патер Бравн Честертон та Еркюль Пуаро Агати Крісті, — усе це виростає на базі поезії й прози Едгара По із його «Золотим жуком» та Дюпенем із «Подвійного вбивства на вулиці Морґ»...

Російська «Літературная Енциклопедия» 30-х років писала, буцімто Едгар По не мав послідовників у північноамериканській літературі. Але це не так: саме новели жаху Едгара По були першоджерелом готичних новел 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 несвітським жахом «Непроханого гостя».

Фоніку та строфіку Едгара По підхопили свого часу російські поети Срібного віку, зокрема Бальмонт та Брюсов, а переклад «Ворона» найкраще вдавня 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 сонячні кларнети, задзвеніли лісові дзвіночки... Але про фоніку Тичини поговоримо трохи далі.

Питання звукової організації вірша опрацьовували як російські, так і українські віршознавці; так, поруч із книжками Бориса Гончарова «Звуковая организация стиха и проблемы рифмы» та Давида Самойлова «Книга о русской рифме» вийшла також книжка Володимира Ковалевського «Рима. Ритмічні засоби українського вірша». Але є в цій ділянці один пункт, що його не лише не насвітлює, а старанно оминає 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 1924 року, але писаний він десять років раніше і тоді ж таки опублікований на сторінках «Української хати». З огляду на те, що праця Сріблянського давно стала бібліографічним раритетом, наведемо 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 берег 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 перебрести, 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 оттого короткого к по каміню? Як клацають підкови ритмічно, рівно, виблискуючи іскрами?» Звернімо увагу на одну 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, рька Стугна, худу струю ім'я, пожрьши чужи ручьи и стругї, ростре на кусту. Уношу князю Ростиславу затвори днї при темнї березь. Плачется мати Ростиславля по уноши князи Ростиславль. Уніьша цвѣтї жалобою, и древо с тугою кь земли прьклонилось». (текст комбінований на підставі кількох різних видань.)

Жодним робом не дасться звести до звичайного звуконаслідування відомої мініатюри Романа Купчинського:

СЛОТА

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.
Снитися: Сяйво. Сонце. Сміх.

Вірші Володимира Янева з книги «Життя» рясніють звуковими повторами, але не всі ці повтори можуть бути визнані звуконаслідуванням: часто накопичення певних звуків служить для автора на те, щоб створити певний релігійно-молитовний настрій. Ось кілька прикладів:

Виходить холод у хітоні,
В муліні сивому із мряк,
І в сивих хвилях тінь холоне,
І привид в далечі заляк...

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 плакать, нум... —
І досі нумкають на глум.

(Тут якщо й можна говорити про якусь символіку, то лише в плані пародійному.)

А в Осипа Маковоя співгрі «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 елегантний 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:

НА СТОРОЖІ

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 віщі 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...

Своєрідний симбіоз звуконаслідування із символікою
спостерігаємо в популярній, що стала народною піснею,
поезії Богдана 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.

Мерехтять 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 жа..,	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 мені вас жаль,
Як жаль,	Як жаль,
Ви слези жгучі,	Ви, душі мручі,
З серця йдучі,	Дармо ждучі
Кервав, мов кораль.	Щастя. Ах, як жаль!

Містичне почуття — почуття єдності з абсолютот —
притаманне в більшій чи меншій мірі, мабуть, кожній лю-
дині. Воно несподівано, здавалось би, з'являється навіть у
тих письменників, котрі декларували себе свідомими ма-
теріалістами, як, наприклад, Іван Франко. Але у Франка
позареальне, мабуть, всупереч волі автора, час від часу
вривається, як у прозові, так і у віршовані твори (од-
нойменні поема й новела «Терен у нозі», ніч убивства в
«Перехресних стежках», поеми «Мойсей», «Іван Вишен-
ський», 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 «кладовищенських», 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 допо-
магає 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 сніг.
Пелехата біла тиша ніжно-ніжно їх колише.
І не диве — срібнорухи заворожує лісні. 2 у
Дума думку чорногрудий у сніговій шапці дуб. 6 у
Скільки білі сніжні милі заховали в полі згуб? у
Скільки шовку жовтих ниток сон уткав у килим снігу, 4 у
Скільки в кризі мертвих квіток, скільки в ній сконало квіт? у
Дума думку дуб дібровий, з жалем дивиться на кригу — 5 у
На чолі її блискучім розцвітає Снігоцвіт. у

Написання слова Снігоцвіт із великої літери не залишає сумніву щодо символічного характеру поезії, що її побудовано на звукових повторах — головню на різних категоріях внутрішньої рими; але є в ній і символіка звуків: можна припускати, що накопичення «у» — відбиває смуток дуба, якому шкода заморожених квітів, що над ними той Снігоцвіт розцвітає.

І тут ми знову повернулися до символіки «у», яка крізь віки дійшла до сучасної поезії. Ось іще приклади:

На зламаним лні, мов сама нежива,
Кунає у думах надута сова.
(Осип Маковей)

Кружить, кружить над трупамі крук...
(Ігор Качуровський)

Характерну паралель до поміченої Сріблянським (і згаданій в цьому розділі) контрастивності поміж «у» та «і» чуємо у віршах Есеніна:

Помолись перед ликом Спасителя
За погибшую душу мою...

Тут «у» (в супроводі «ш») виступає як символ зла в людині, а йому протистоїть молитовне «і» в супроводі палатального «ль».

У багатьох випадках добір певних звуків побіч із символікою може мати на меті звичайне звуко-наслідування.

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 звуко-наслідувальний 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 гущавині згублені,
Голокорі грабини густі...

Говори, гомони мені гостею,
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. Палатальне «л» це один із тих звуків, що їх найчастіше вживають поети в символічному значенні. Вслухаймося в ці рядки:

...in mildem Lichte leuchtet der Lenz;
auf linden Luften leicht und lieblich...

Чому Вагнер почуття любові передає алітерацією «л»? І чи йому тільки самому в цьому звукові вчувалася якась солодка ніжність?

У 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 щebet):

Я на холме спал високом,	2 л
Слышал глас твой, соловей,	3 л
Даже в самом сне глубоко	1 л
Внятен был душе моей:	1 л
То звучал, то отдавался,	2 л, 1 ч
То стенал, то усмехался	2 л
В слухе издалече 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 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 одне «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 невольно ловлю
Лепет зеркального лона.
«Милый! Мой милый! Люблю!...»
Полночь глядит с небосклона...

У Сологуба цей звук став самоціллю, цілковито відірвавшись од глузду:

Лила-лила, лила-качала
Два тельно-алые стекла.
Белей лилей, алес 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 здала луна озвалась 3 л
Фльоренгійських 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, лелію льо,
Льольюні я, льольюні.

Забилось сердце. Слухатъ став:
О, як вона співає!
— Чи лю, чи ні, ламае руч,
А він затоном чале.

Все ближе пісня. З-за дерев
Пурхнула голубина.
— О, хто ти, дівчино, скажи! —
(несміло): Форнарїна.

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 ласкавості 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 сказала строго леди,
Подойдя вплотную к Леде:
— «Шокинг!» — и за этим вслед
Завернула Леду в плэд.

Ах, заботливая леди!
Плэд совсем не нужен Леде.
Уверю 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 починалось з «л», а в прізвищі «л» виконувало функцію опорової приголосної: Лідія Далека. Відкривши її єдину, на жаль, збірку «Легіт і бризи» (як бачимо, постеса подбала про те, щоб її улюблене «л» фігурувало і в назві книжки) зустрічаємо там, наприклад, таку поезію:

Лине леіт, легко-легко
Гладить липи. Літо мріє.
Нахилив голову глеком
Цвіт лілей у літургії.

Хвиля лагідно колише
Білу тіль крила лелеки.

І коли вже... і коли вже
Хмелем липня персниже
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 закликаєх, просячи тепла, 2 р, 3 л
Тулили марно немовлята лица. 1 р, 4 л
Проте їм 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 вартості 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 відчувати. 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 галузей: 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 дзиччання комахи, а символ чогось злого і згубного (а водночас брязкіт кайданів):

А неофітів в Сіракузи, 1 з
В підземні страшні 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 пожару вкрадений покров.

І тут у радянських виданнях текст спотворено: замість «просим — приносим» (маєстатична множина в іронічному значенні) стоїть «просять — приносять» (невідомо хто — бо ж уся розповідь провадиться від «ми», а тут зненацька «вони»...)

Якщо Вергілій у цитованому в попередньому розділі гекзаметрі досягнув імітації кінського тупоту, то Шевченко в коротенькій поезії «Понад полем іде» не тільки відтворює ходу «косаря», а й увесь містичний жах його наближення:

КОСАР

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,
Пі 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 миша й царя...

І мене не мине,
На чужині зотіє,
За решоткою задавить.

Хреста ніхто не поставить —
і не пом'яне...

Звуковий ефект тут досягається повторами (кілька стилістичних фігур: епанастрофа, поліптотон тощо), кінцевими і внутрішніми римами, алітераціями, звуко-наслідуванням.

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 акомпанемент 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 ті любі сні, 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. 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: голосною и та приголосною н. Чималу роль відіграє у звукобудові твору також накопичення л, трохи менше — д

На горе пераозданной стояли они.
А над ними, бездонны и сини,
Поднялись небосводы пустыни,
А под ними земля, вся в тумане, в тени.

И один был блистательней Неба:
Благодать и ливалась из кроющих очей,
И сиял над главою венец из лучей.
А другой был мрачнее Эреба:
Из глубоких зениц вылетали огни,
На челе его лоба пылала,
И под ним вся гора трепетала.
И Мессии сказал сатана: Раввунни!
От заката светил до востока
Землю всю во мгновение ока
Покажу я тебе! И десницу простер...
Прояснилась даль, из тумана
Засинелася зыбь океана,
Поднялись громады маститых гор,
И земли необъятной равнина:
Вся в цвету и в тени, под небесным шатром,
Разосталась круглым, цветистым ковром
Каменистая степь — Палестина...

Тут на 22 вірші в десятках рима має обов'язковий звук н, та ще в одному вірші зустрічаємо н як опорну 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 тростниках 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 пост про нього не забуває...

Наймістичніший з українських поетів, безперечно, Юрій Клен. Вирвавшись на волю з радянської України на початку 30-х років, поет висловлює свою радість багаторазовим повторенням звукосполук довкола фонем «р»; серед них переважає «ра» (не виключено, що через асоціацію з іменем єгипетського сонячного 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 (у 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 халашці
летить на хандрі мій хабаль.

ДРУГА ВІДЬМА

Он шаснув шалиган пропащий,
шамнув він на шабаш і баль.

ПЕРША ВІДЬМА

Твій на хабеті халасусе,
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 по-вторів...

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-язиколоамки

Поширені у фольклорі та дитячій літературі. З поетів вигадував скоромовки, здається, лише напівзабутий Школиченко (Мусій Кононенко). Ось невеличкий приклад, збережений в пам'яті:

...і купую пік
Піп Прокопові пуп попк...

Кілька прикладів почутих на Ніжинщині селянських мовних забавок наведено в розділі «Евфонія та какофонія».

Каламбур

Це зіставлення двох чи кількох слів, однакових або близько подібних звучанням, завдяки чому виникає двозначність вислову.

За матеріал правлять звичайно омоніми, пароніми та слова полісемантичні, як от у відомому анекдоті про Сквороду, який на запрошення

«ви будете у нас столпом...»

нібито відповів:

«у вас і так багато стовпів...»

Ось призок каламбурів із сучасної 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 каламбур:

- А як ваш синок ховається?
- Добре ховається: третій тиждень шукає за ним поліція й не може злапати...

Накопичення омонімів призводить часом до втрати сенсу (коли не знати, котрий омонім має те чи інше значення):

Коли коли коли, а коли й обтесуй!

(іншими словами це можна сказати так: часом розколюй кілки, а часом і обтесуй...)

Анафора

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, причому автор не переслідує жодної іншої цілі, як тільки здивувати читача (слухача). Ось, наприклад, прозова народна побрехенька:

Павло Петрович пішов по птицю, поймав птицю-перепелицю, поніс продавати, просив полтину, получив половину...

Існує безкінечна 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 «Рупна рогосиш» з кількості 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
Сріпий смуток — срібний сніг, —
Сумно стогне сонний струміль,
Серце слуха смертний сміх.

Серед саду смерть сміється,
Сад осінній смуток снить, —
Сонно сиплються сніжинки,
Струміль стомлено шумить.

Стихли струни, стихли співи,
Срібні співи серенад, —
Срібно стеляться сніжинки —
Спить самотній сад.
(Володимир Кобилянський)

Щоправда, в деяких випадках важко 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 у гумористиці. Суть явища в тому, що перше римове слово має в собі як частку друге, здебільшого 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 розбравши,
По закону все зробили.
Били, били, били, били...
По закону все зробили.

І заставили у ноги
Уклонитись адвокату.
Кату, кату, кату, кату...
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, леле,
Ти мене побіч іншої мав,
Привези ти мені укелеле
І гавайську запону із трав.
(Порфірій Горотак)

Ономатопеї

Відавна відоме використання ономатопеї для створення гумористичного ефекту. Так двомовний (писав по-єврейськи й по-італійськи) поет XIII століття, Імануїл Романо, написав невеличку жартівливу, пересипану ономатопеями поему для якогось свята веронських Скалцджерів.

Гумористичний характер мають ономатопеї і в сатиричній мініатюрі Ганни Черінь: «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, молодую,
Пригорне до... серця? (Фольклор)

В російському фольклорі існують цілі композиції з подібних напівпристойних (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 — скарעד —
вперед — тижні — клюмб —
Колюмб — 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 скарעד:
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.Меем, 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 (наприклад, чотиристоповий ямб), потім хтось пише перший рядок і говорить останнє слово — риму (наприклад, «угору»). Другий член групи, не знаючи, що написав перший, пише наступний рядок і теж говорить останнє слово (наприклад, «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:

Чавунн .й змій 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 Сковорода.

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 галіматтію певний глузд.

Існує кілька типів абеткових (чи алфавітних) 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 Т.Величковський:

Аз благ всьх глубина,
Дьве едина
Живот зачах званым
Ісуса избранным,
Котрій люде мною
На объд покою
Райска собирает,
Туно 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 алфавіту.

Іноді літерами абетки починаються не слова, а вірші. Найкращий зразок такого абеткового вірша залишив нам Олександр Олесь.

АЛФАВІТ ВІРШАМИ, НАПИСАНИМИ ДЛЯ СИНА

Айстра квітне у саду,
Аер 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.
Ліс попався у тенета,
Лебідь випливає 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 пчсеться,
Орел за пташкою женеться.
Півень весело співає,
Пугач цілий день драєс.
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.
Шука в ночвах лежить,
Шур 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 немає в нашій мові.

Відгули джмелі і бджоли,
І зашерхло джерело.
Дядько споряджа гринджоли —
Вийжджати за село.

Джсрегелькам зі стрічками
Увиджатимуться сні:
Джосу їм дадуть святками
Дженджурістї джигуни!

(Гумореска була друкована в журналі «Сучасність»
під псевдонімом Хведосій Чичка)

Акростики та месостихи ледве чи можна розглядати в «Фоніці», бо ж ці засоби розраховані головно на зорові враження: те чи інше слово, що складається з перших (в акростихах) або десь у середині вірша захованих букв (у месостихах) ми знаходимо зором, а для того, щоб схопити його на слух, ми мусили 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 В.Квятковський у «Поетичному словнику» наводить приклад логогрифа:

Amore, more, ore, re sis mihi amicus

До улюблених нашими предками поетичних забавок належав сніввідносний вірш, зразки якого подає «Сад поетичний» Митрофана Довгалевського:

«Розкіш Нехтуй	люби, правду,	вмиа безчесть	шануй Бога,	не молися сатані	святим асім, поклоняйся».
-------------------	------------------	------------------	----------------	---------------------	---------------------------------

Вертикальне читання (шпальта за шпальтою) дає повчання побожно-благочестиві, а горизонтальне — вірші еретично-блюзнірські.

повчання побожно-благочестиві, а горизонтальне — вірші еретично-блюзнірські.

Зацікавленим можна рекомендувати «Сад поетичний», де вони знайдуть цілу низку різноманітних словесних іграшок (онограматичний вірш, вірш протейський, чотирикутний, лабіринт).

Там же наведені і обидва типи паліндромонів, що їх у часи давноминулі звали в Україні «раковими віршами». Наводжу за Митрофаном Довгалевським зразок словесного паліндромону:

Concillato patrem vel tibi summe matrem.

Matrem summe tibi vel patrem concillato.

(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 Довгалевський 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 collibus 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 «Теорія і практика поетического творчества» обмежується одним дистихом із цієї паліндромонічної композиції, але не забуває згадати, що за переказом, ці вірші уклад 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 мнь снь 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) упириця 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 не відокремлено, а лише в суміші з іншими засобами фонічної організації вірша. Наприклад:

Зліяло лави і вали —

у Стефановича.

Можливість застосувати цей засіб для гри звуком лишається поки що невикористаною.

Натомість споріднена з анаграмою метаграма (себто зміна в слові першої літери, завдяки чому міняється зміст) знайшла застосування принаймні в одному конкретному випадку:

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'єднуємось і ми, як мур,

І назвемо ту спілку — ШУР.

(Ганна Черінь)

Метаграма з відтінком іронії виразно помітна в іменах чотирьох куркулів: Ковб, Стовб, Довб і Щовб 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 іспанському підручнику є зразок такого розтину; подаємо 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 wei , was so ein Mai —
kafer fur 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 барокову іспанську техніку віршів «а сово гото»:

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 — .

У 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).

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Абрамович Г. Введение в литературоведение. М., 1956.
 Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.
 Брюсов В. Наука о стихе. М., 1919.
 Бурячок А.А., Гурич І.І. Словник українських рим. К., 1979.
 Волинський П.К. Основи теорії літератури. К., 1962.
 Грицай М.С. Давня українська поезія. К., 1972.
 Довгалевський Митрофан. Поетика (Сад поетичний). К., 1973.
 Домбровський Володимир. Українська стилістика й ритміка. Перемишль, 1923.
 Жирмунський В. Введение в метрику. Л., 1925.
 Жирмунський В. Рифма, ее история и теория. Мюнхен, 1970.
 Качуровський Ігор. Метрика. К., 1994.
 Квятковский А.А. Поэтический словарь. М., 1966.
 Ковалевський В. Рима. Ритмічні засоби українського вірша. К., 1965.
 Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття. К., 1993.
 Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. К., 1971.
 Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В.М.Коженикова и П.А.Николаева. М., 1987.
 Сидоренко Г.К. Основи літературознавства. К., 1962.
 Тимофеев Л., Венгеров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1952.
 Тимофеев Л. Очерки теории литературы. М., 1963.
 Томашевский Б. Теория литературы: Поэтика. Л., 1925.
 Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960.
 Якубський Б. Наука віршування. К., 1922.

- азіанський стиль 38
 алітерація — див. штабрайм
 алкеєва строфа 38
 анафора буквена 37, 152
 антиклімакс (фонічний) 125
 антитеза (фонічна) 122
 аруз 33
 асклепіадова строфа 38
 асонанс 5, 18, 25, 55, 111—115, 116
 окситонний 113
 парокситонний 113
 аспіраторний наголос 9
 баллята 91
 балада 122
 бармак 33
 безконстантний силабічний вірш 51
 буриме 41, 155

вокалізм 6

- газель 62
 гекзаметр 147
 героїчний епос 111, 112
 гіпербатон 21
 глосолялія 145
 голосівки (голосні) 10, 16
 гробіанізм 20
 готична новела 136

- дисонанс 5, 18, 25, 116—120
 дифтонг 8
 дієреза 17
 еяфонія 5, 15, 18, 22

елегійний дистих 38, 62
епіфора 35—36
епентеза 17

закон відкритих складів 16
замикаюча приголосна 8
затемнення 16
звуконпис (також: звуконаслідування, звукова інструменталізація, імітативна гармонія) 5, 37, 121—129, 138

іллїтерати 6, 8
іспанський романс 40, 111

какофонія 5, 15, 18, 19, 20, 22
канонізація та деканонізація рими 35
кантілена (та героїчна кантілена) 50, 111
катахреза 21
квантитативна система (квантитативне віршування) 33
клаузула 25
коефіцієнт звукової організації 5, 108, 130—134
коефіцієнт прозорості 11, 12, 16, 17
консонанс див. дисонанс
консонантизм 6
«краєсогласій» 32

ліпограматизм 18, 143

метрика 9

новий солодкий стиль 17
нона 41

оглушення мови 6
октасилабик 52
омографи 47
омоніми 84
омофони 7
ономатопеї 5, 18, 121—123, 154
опорна приголосна 8, 95, 149

палатальні приголосні 6
паліндромон 159
анонімний 160
пародія 18, 21, 99

пентон («сугубий амфібрахий») 52
приголосні 10, 16, 17
прозорість і непрозорість мови 5, 7, 10, 17

«рим» 27, 29
рима 5, 18, 23—31, 43—44
чоловіча (окситонна) 17, 45—49, 53, 69
жіноча (парокситонна) 17, 45—49, 53, 74
дактилічна (пропарокситонна) 17, 50—67, 69, 76
гіпердактилічна 67—71
відкрита 72—73
закрита 71—73
різноскладова 74—77
різонаголошена 74—77
омонімічна 5, 84
тавтологічна 5, 86
повторна 9, 87
кінцева 24, 132
піввіршова та ув'язнена 26
подвійна 26
поділена 26
внутрішня 34, 38, 78—83, 132
дієслівна 101, 102
флексивна 101, 102
суфіксальна 101, 102
банальна 101
окопна 90
перехресна 90
суміжна 89
римовий інтервал 89
оригінальність рими 95
глибина рими 95
багатство рими 95
неспарована 90
неточна 103
тернарна 90
кватернарна 91
рима-луна 153
римовий ряд 93—94
римовий коефіцієнт 5, 130—134
римоїди 105
рондо 62
рубаї 40, 62

садж 24

сапфічна строфа 38
свистячі (звуки) 128, 143
скоромовки-язиколамки 151
силабічний вірш 24
символіка й містика звуків 5, 125, 135—150
синекдоха 18
системи версифікації 9
сіціліана 62
склад
 наголошений 9
 відкритий 8
 закритий 8
сльока 37
солецизми 21
сонет 119
сонетіно 119
спенсорова строфа 41
строфіка 137

тонічний вірш 112

фігура паралелізму 35
фонема 5, 6, 7, 10, 108
фонетика 5, 7—8
фоніка 4, 5, 7—8, 15, 37, 137
фрежвентність 4, 5, 6, 10

цезура 112

християнські гімни 33—34

«шелестівка» 10
шиплячі звуки 123, 128, 143
штабрайм (германська алітерація) 18, 37, 38, 40,
106—110
 алітерація вертикальна 107
 горизонтальна або лінійна 107, 131
 скотгендінг 40, 107
 адгальгендінг 40, 107

Anfangsreime 83
Binnenreime 83
Endreime 83
Kettenreime 83
Mittelreime 83

Підручник

Качуровський Ігор

ФОНІКА

Художник обкладинки Г.Т.Задніпрняний
Художній редактор О.Г.Григор
Технічний редактор Є.Г.Рубльов
Коректор Л.Ф.Іванова

Здано на складання 26.01.94. Підп. до друку 21.07.94.
Формат 84 × 108 / 32. Папір, друк. №2. Гарн. Тип Таймс. Офсет, друк.
Ум. друк. арк. 8,82. Ум. фарбовідб. 9,14. Обл.-вид. арк. 10,26.
Вид. №3518. Зам. № 4-196.

Оригінал-макет виготовлений у видавництві «Либідь» на ЕОМ типу
IBM AT за допомогою програмного комплексу Xerox Ventura Publisher 2.0
інженером-програмістом Т.Г.Федоровим

Видавництво «Либідь» при Київському університеті
252001 Київ, Хрещатик, 10

Київська книжкова друкарня наукової книги
252004 Київ, Терещенківська, 4

*У видавництві «Либідь»
при Київському університеті
у 1994 році готується до видання:*

Качуровський Ігор. Строфіка: Підручник. К.: Вид-во «Либідь» при Київ. ун-ті, 1994 (IV). — 22 арк. — Мова укр.

У пропонуваному підручнику — останній частині триптиху — вперше в українській і світовій літературі на основі глибоких теоретичних узагальнень та на практичному досвіді розглядаються основні закономірності побудови ритмічної мови в поетичному творі. Всебічно аналізується строфа, як закінчена у фонічному відношенні віршова сполука. Зібраний багатий ілюстративний матеріал. Український вірш подано на тлі загальнолюдської поезії — як її невід'ємна частина.

Для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів, літературознавців, перекладачів, усіх, хто цікавиться питаннями віршування.

Книгу можна замовити в магазинах книготорговельних об'єднань та облспоживспілок, а також у державному підприємстві «Гаммаюн» (252117 Київ, вул. Попудренка, 32), які надсилають книги накладною поштою.

*3-11-9
6-55-87
8-87*

НБ ІНУС



591866