



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

**THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED**

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

**LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE**

IVAN FRANKO'S VERSIFICATION

by William Vasyl Niniowsky

Thesis presented to the School of Graduate Studies
in partial fulfilment of the requirements for the
degree of Ph.D. in Slavic Studies

UNIVERSITY OF OTTAWA
OTTAWA, CANADA, 1977

ВЕРСИФІКАЦІЯ ІВАНА ФРАНКА

Василь Ніньовський

ДИСЕРТАЦІЯ

пред'явлена як часткова вимога студійної програми для
ступня доктора філософії в Департаменті Славістичних
Студій Оттавського Університету

ОТТАВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ОТТАВА, КАНАДА, 1977

VITA

Niniowsky, W. V.:

February 9, 1914 Born - Zhukotyn, Western Ukraine

1936 State Teacher's College, Zališchyky, Ukraine

1942-1944 School of Fine Arts, Kolomyia, Ukraine

1963 Teacher's Certificate, University of Alberta

1961-1965 Junior High School teacher in Edmonton
Separate School System

1965-1967 Instructor at the University of Alberta,
Polish language

1965-1967 M.A. (Slavic Linguistics), University of
Alberta

1967-1969 Senior High School teacher in Edmonton
Public School System

1969 Summer Session Studies at the Ukrainian
Free University, Munich

1969-1971 Doctoral Studies at the University of Ottawa

1972 Lecturer at the University of Saskatchewan,
Regina

PUBLICATIONS

Ukrainian Reverse Dictionary. Munich-Edmonton, 1969.
Ukrainian Institute of Technology and
Economics.

Rhyme and Versification in Hutsulian Carols and Ščedrivky.
Munich, 1967. Ukrainisches Technisch-
Wirtschaftliches Institut. Wissenschaftliche
Mitteilungen. Vol. XIV (XVII). Pages 100-116.

Dichterische Bildnisse und Mythologische Spuren in den
Weihnachtsliedern des Hutzulenlandes. München,
1968. Ukrainisches Technisch-Wirtschaftliches
Institut. Wissenschaftliche Mitteilungen.
Vol. XV (XVIII). Pages 45-75.

"Look, Listen, Speak". A Text for Ukrainian Language.
Winnipeg, Man., 1973. Language Editor.

Art. Ukrainian Canadiana. Published by Ukrainian Women's Association, Edmonton, Alberta, 1976.

A Bird of a Violinist. A short story of the Second Literary Award. Edmonton, 1965. "Northern Light" Almanac.

Love With Brother. A short story. Edmonton, 1965. "Northern Light" Almanac.

Numerous articles in English and Ukrainian Dailies and Weeklies on Literature, History, Languages, Child Psychology, Art and Reviews.

Graphic Art Activities: Portraits, Sceneries, Book Covers, Plaques, Cards, Illustrations, etc., published in the Canadian and U.S.A. Ukrainian and English Dailies, Weeklies and Magazines. Participant at the Art Exhibits in: Kolomyia and Stanislaviv (Ukraine); Feldkirch and Hohenems (Austria); London, Ont. and Edmonton, Alberta.

ACKNOWLEDGEMENTS

The author would like to express his sincere gratitude to Dr. J. B. Rudnyc'kyj for his valuable suggestions in the supervision of this work and for his efforts in obtaining invaluable rare publications for it.

A word of thanks is due to Mrs. D. O. Hawryshko for typing this thesis.

Хай ця скромна праця стане
причинком до відзначення стодвадцятої
річниці від дня народження та шестидесятої
річниці від дня смерти Івана Франка --
Великого Каменяра України.

ЗМІСТ

	Сторона
Preface	1x
Передмова	xiii
Умовні позначки і примітки	xviii
Introduction	1
Вступ	4
Перша частина: Двовірш	7
Підсумок першої частини	27
First Chapter Résumé	28
Друга частина: Терцети	29
Підсумок другої частини	46
Second Chapter Résumé	47
Третя частина: Чотирирядкові строфи	48
Підсумок третьої частини	116
Third Chapter Résumé	118
Четверта частина: П'ятирядкові строфи	120
Підсумок четвертої частини	140
Fourth Chapter Résumé	142
П'ята частина: Шести й семирядкові строфи	144
Підсумок п'ятої частини	167
Fifth Chapter Résumé	168
Шоста частина: Восьмирядкові строфи	169
Підсумок шостої частини	196
Sixth Chapter Résumé	197
Сьома частина: Дев'яти й десятирядкові строфи	198
Підсумок сьомої частини	229
Seventh Chapter Résumé	233
Восьма частина: Одинадцяти, дванадцяти, тринадцяти, чотирнадцяти і п'ятнадцятирядкові строфи	237
Підсумок восьмої частини	270
Eighth Chapter Résumé	274
Дев'ята частина: Вольні вірші	278
Підсумок дев'ятої частини	288
Ninth Chapter Résumé	289

Десята частина: Мова в поетичних творах Івана	
Франка	290
Підсумок десятої частини	325
Tenth Chapter Résumé	327
Загальний підсумок	329
Résumé	332
Додаток I: Використані терміни в дисертації	335
Додаток II: Використані приклади віршових строф	
Івана Франка	339
Додаток III: Розміщення рим і клявзуль у сонетах	
Івана Франка	341
Додаток IV: Характеристика метрики вольних віршів	
Івана Франка	348
Бібліографія	350

PREFACE

For the last sixty years, the literary inheritance of the talented Ukrainian writer and poet, Ivan Franko, has been the subject of several treatises by more than sixty academics, scholars and researchers who, for the most part, concentrated their studies upon the ideology and content rather than upon the style of Franko's poetic works. Jurij Ševelov writes: "The poetic artistry of 'Mojsej' -- is a theme almost untouched ... its use of 'superfluous' stress and repetition of sounds ... demand special investigation ..." and "Zerov, -- continues Ševelov -- in spite of the line configuration of 'Mojsej', calls its meter 'energetic five-foot anapest'."¹ With regard to the technique of the poem 'Mojsej', Ševelov says: "Mountains of paper have been consumed in describing 'anticipation of a social revolution' or 'nationalism' in the poem, but almost nothing has appeared treating the poetic technique of the work."²

The published works dealing with the style of Ivan Franko's poetry only partially depict the poet's capricious technique in poetic expression because of their generalized approach. However, even in some of these treatises, a reader may come upon contradictory statements or conclusions. Evaluating Franko's collection "Zivjale lystia", Professor K. Kysilevs'kyj states: "The form is extremely varied: most

¹J. Ševelov, "Poza meži moľbyvoho", Ivan Franko, *Mojsej* (New York: Ukrajin's'ka vilna Akademija Nauk u SSA, 1968), pp. 119, 123, 124.

²Ibid., p. 119.

frequently the iamb is used for lyrical and egotistical verses."³ Thus, one may conclude that the metric motif is identified with a particular VERSE FORM, although this motif is only one factor of poetic expression. Professor Kysilevs'kyj also maintains that: "A favorite verse of Ivan Franko is the amphibrach: stressed [syllable], unstressed [syllable], stressed [syllable],"⁴ but this metric pattern is that of amphimachre (/ /) and was never used by Franko throughout an entire line. The above statement should be corrected to read: "A favorite METRIC PATTERN of verse of Ivan Franko is the amphibrach..." However, such a modified statement is still incorrect according to ^{the} frequency of metric motifs in Franko's poetry. In his 622 poetic works the poet demonstrates greater frequency of iamb (313 times), trochee (128 times), amphibrach (only 90 times), anapest (49 times), and finally dactyl (42 times).

Professor Kysilevs'kyj extends the properties of tonic verse to all of Franko's works: "Franko's verse -- is exclusively tonic..."⁵

As an example ^{of} what Kysilevs'kyj calls trochaic verse, the researcher cites Franko's stanza:

³K. Kysilevs'kyj, "Stylistyčni i rytmični zasoby poezij Ivana Franka", Zapysky Naukovoho Tovarystva im. Ševčenko, Tom CLXXXII (New York-Paryž-Toronto: Nakladom Naukovoho Tovarystva im. Ševčenko v ZDA, 1967), p. 121.

⁴Ibid.

⁵Ibid., p. 122.

Raz zижšlys'a my slučajno,
Hovoryly kilka xvył --
Hovoryly tak zvyčajno,
Mov krajany, ščo nečajno
Zdybluts'a z-za tr'oxšot myl...⁶

If the above stanza is read in trochaic meter, then the words "Hovoryly, zdybluts'a," are subjected to the abrupt and choppy trochaic stress as well as to their natural stress. Actually, the poet substituted the trochee with the acatalectic-catalectic third paeon, or with the motif (4 + 4), (4 + 3) -- the rhythmic pattern of a Ukrainian folk song.

Regarding one of Franko's revolutionary masterpieces, Kysilevs'kyj remarks: "'Berkut' lacks rhythmic precision as well as euphonic refinement,"⁷ but the analyst does not show where and to what extent "Berkut" suffers in rhythmic precision and euphonic refinement.

Another investigator, Professor Doroškevyč, states that: "... in spite of their various motifs, Franko's lyrics evolve throughout his collections, each requiring individual investigation."⁸ But apropos the "Z veršyn i nyzyn" collection, Doroškevyč remarks:

But this didacticism (ideolohizm) is not always cloaked in faultless aesthetic language, not always does it conform to the laws of poetry. The poetries' lack of euphony in its expression

⁶Ibid., p. 121.

⁷Ibid., p. 122.

⁸O. Doroškevyč, Pidručnyk istoriji ukrains'koji literatury (Vydann'a tret'e; Knykhospilka, 1927), p. 173.

and rhyme the artificiality of its accents, and mannered eloquence; -- all these factors obstruct the instant aesthetic perception. Even the language of Franko's first works betray somewhat too many features limited specifically to the Halyčyna dialect (especially in its stresses).⁹

Nevertheless, the investigator did not cite any specific examples to strengthen his argument. Concerning Franko's "Iz dniv žurby" collection, Doroškevyč says: "The elegiac lyricism of the collection delights the reader along with the exquisite metrics and stanzaic exploration."¹⁰ Again, the stated commendation is not supported by corresponding examples.

The above quotations from the works of only a few investigators contain so many contradictions and generalizations that one is compelled to conduct more extensive research into all of Franko's poetic achievements in order to ascertain the poet's great ability to feel and express beauty by the nature and laws of poetic technique.

V. N.

⁹Ibid.

¹⁰Ibid.

ПЕРЕДМОВА

Приблизно шістдесят академіків, професорів і літературознавців окремо досліджували поетичний дорібок Івана Франка. У деяких публікаціях про поетичну спадщину Франка знаходимо певні розходження між авторами щодо оцінки ідейно-тематичного характеру в тих чи інших творах поета та розходження в відношенні певних поетичних засобів, якими поет користувався у своїй роботі.

І справді, про ідейно-тематичну оцінку, наприклад "Мойсея", літературознавець Ю. Шевельов розважливо відмітив: "Гори паперу списано про 'передчування соціальної революції' або про 'націоналізм' поеми, але майже нічого про поетичну техніку твору".¹

Знов же О. Мороз несприємливо відмічує, що "... в Західній Україні, виступають із статтями К. Чехович, Л. Білецький та інші, які висвітлювали творчість Франка з клерикальних та неціоналістичних позицій" і тому то "Радянські вчені багато попрацювали над тим, щоб очистити спадщину Франка від націоналістичного бруду..."²

О. Мороз своїм публікованим виступом скривдив велич Івана Франка тим, що намагається затаїти ту істину, яку поет опублікував про себе: "Та скрізь і завжди у мене

¹ Ю. Шевельов, "Поза межі можливого", Іван Франко; Мойсей (Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1968), стор. II9.

² О. Мороз, "Огляд критичної літератури про Івана Франка за 40 років (1917-1957)", стор. 401 і 391.

була одна провідна думка -- служити інтересам мого рідного народу..." тому "... я не міг удержатися на все ані... при галицько-руських радикалах... ані при німецьких поміркованих соціялістах..."³

У публікованих працях, оцінка поетичної техніки Івана Франка охоплена так скупо, що не дає повного її образу, або в своїй поспішній поверховності охоплює значні суперечності. Юрій Шевельов, наприклад, натякає на те, що "Поетична майстерність 'Мойсея' -- тема майже не торкана." ... " 'Зайві' наголоси, звукові повтори... вимагають спеціального дослідження...", а "Зеров усупереч рядковій конфігурації 'Мойсея' назвав його вірш 'енергійними' п'яти-стоповими анапестами -- ." ⁴

Розцінюючи поетичну форму Франка, проф. К. Кисілевський, про "Зів'яле листя" відмічує -- "Щодо форми, то вона дуже різноманітна: найчастіше ямб вживаний для ліричних, еготичних поезій: ..." ⁵ З наведеного ствердження можна зрозуміти, що ритмічний мотив (ямба) утотожнений з формою вірша, хоч ритмічний мотив є одним з факторів форми вірша.

³І. Франко, Поезії і поеми, т. XI (Київ, 1952), стор. 546.

⁴Шевельов, "Поза межі можливого", стор. 119, 123 і 124.

⁵К. Кисілевський, "Стилістичні й ритмічні засоби поезій Івана Франка", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXXXII (Нью-Йорк-Париж-Торонто: Накладом Наукового Товариства ім. Шевченка в ЗДА, 1967), стор. 121.

Ствердження д-ра Кисілевського про те, що "Улюблений вірш Франковий: амфібрах⁶ акцентована, неакцентована, акцентована: ..." ⁶ ледви чи вірне бо "акцентована, неакцентована, акцентована" в ритмічному мотиві становить не амфібрах, але амфімакр //, яким поет, як одиницею виміру рядка, ніяк не користувався причому, "Улюблений вірш Франковий: амфібрах" було б вірніше заступити "Улюблений ритм вірша -- амфібрах", хоч ми, при уважливому обліку ритмічних мотивів у поетичному дорібку поета покажемо, що амфібрах далеко поступився перед іншими ритмічними мотивами.

Зауваження д-ра Кисілевського, що "У Франка -- суто тонічний вірш..." ⁷ слід прийняти з застереженням, а в іншому прикладі -- "Буває також хорей (трохей):

Раз зійшлися ми случайно,
Говорили кілька хвиль --
Говорили так звичайно,
Мов країни, що нечайно
Здибляться з-за трьохсот миль... ⁸

хорей ледви чи влучно віддає мелодіку вірша бо в рядках -- другому, третьому й п'ятому, в словах -- "Говорили, Здибляться", крім граматичних наголошень, додаткові ритмічні наголошення хорея викликають наглі, рубані відрізки. Поет заступив хорей гладшими мелодійними III-тіми пеонами акаталектично-каталектичного закінчення, які ще зручніше

⁶ Там же, стор. 121.

⁷ Там же, стор. 122.

⁸ Там же, стор. 121.

заступаються наспівним мотивом народного вірша з колінниками (4 + 4) і (4 + 3):

Один з революційних шедеврів Франка-проф. Кисілевський характеризує -- "'Беркутові' бракує ритмічної чіткості та евфонічної викінченості"⁹ і ради цікавості читача в обслі́дженні "Беркута" не показано до якої міри потерпіла ця поезія на ритмічній чіткості та евфонічній викінченості.

Літературознавець О. Дорошкевич, при оцінці Франкової поетичної спадщини, між іншим, відмітив: "... при всій розмаїтості своїх мотивів, Франкова лірика еволюціонує в кожній своїй збірці, що вимагає кожна окремого дослідження", а про збірку "З вершин і низин" написано -- "Але цей ідеологізм її не завжди прибраний в бездоганне мистецьке слово, не завжди підпорядкований законами поетики. Неевфонічність виразів і рим, штучність наголосів, розтяглість і загальний реторизм поезій, -- усе це стоїть на перешкоді безпосередньому мистецькому сприйманню. Навіть мова цих перших творів Франкових відбиває занадто специфічні особливості галицької говірки (особливо в наголосах),..."¹⁰

Безпереч, хоч кілька прикладів О. Дорошкевича скріпили б його наведені зауваження та вони відсутні, як і відсутні приклади для збірки "Із днів журби" в якій

⁹ Там же, стор. 122.

¹⁰ Ол. Дорошкевич, Підручник історії української літератури (Видання третє; Книгоспілка, 1927), стор. 170 і 171.

дослідник відмічує -- "Елегійний ліризм збірки захоплює читача поруч з витворною метрикою й строфічними шуканнями."¹¹

У вище наведених уривках досліджень лише кількох дослідників, з частими суперечностями або й з узагальненими ствердженнями наклонюють нас до ширшого, скажемо -- мікроскопійного дослідження Франкової поетичної спадщини, щоб упевнитись про категорії засобів поетичної форми поета.

В. Н.

¹¹ Там же, стор. 173.

УМОВНІ ПОЗНАЧКИ І ПРИМІТКИ

Умовні позначки	Пояснення позначки
/	Знак головного метричного наголосу складу слова.
˘	Знак ритмічного наголосу народно-наспівного вірша.
\	Знак побічного метричного наголосу в слові.
-	Знак ненаголошеного метричного та народно-наспівного ритмічного складу слова.
	Знак ритмічного словоподілу.
	Знак цезури.
∟	Стопа метричного хорей (трохея).
∟	Стопа метричного дактиля.
—/	Стопа метричного ямба.
—/	Стопа метричного анапесту.
—/	Стопа метричного амфібрахія.
(-)	Ненаголошений склад, передбачений на даному місці метричною схемою віршового розміру, але порушений в аналізованому вірші.
(/)	Наголошений склад, який мав би стояти на даному місці метричної схеми віршового розміру, але пропущений в аналізованому вірші.

Примітка І. В аналізованих віршах, для розмежування метричних стоп не застосовується окремої позначки, але інтервал, що відділяє групу складів, відповідних

одній стопі, від наступної стопи -- становить помітну прозірку. Наприклад, рядок тристопного акаталектичного анапеста --

Сорок літ проблукавши Мойсей
(І. Франко, "Мойсей") --

записуватимуться так:

--/ --/ --/

Примітка 2. При ритмічних схемах цитованих віршів, у праворучних колонках, арабськими цифрами позначені ритмічні клявзулі. Наприклад, 123 послідовно означає чоловічу, жіночу та дактилічну клявзулі.

Примітка 3. Границю складів одного ритмічного коліна народно-наспівного вірша визначають дужки з арабськими числами. Наприклад, (4 + 3) означає чотири плюс три колінні склади. Праворучна позадужкова арабська цифра означає повторену границю ритмічного коліна. Наприклад, коліно (4 + 3)2 означає чотири плюс три колінні склади двічі повторені.

Примітка 4. В цитованих строфах, категорії рим у їхньому горизонтальному й вертикальному розміщенні позначуємо малими літерами чергувального порядку української абетки наприклад, аабб, абаб, вггвгг, тощо.

Примітка 5. У тексті цитованих віршових строф, у складах

слів або й повномісно в словах, великі літери введено в цитатах як позначку для виділення компонентів звукоповторення. Наприклад, в оригіналі джерела:

А Мойсей борикався, горів,
Добивався до ціли,
А, як ніч залягла на горі,
Впав на землю зомлілий.
(Іван Франко, "Мойсей") --

буде в цитаті:

А Мойсей борИКАВСЯ, ГОРІВ,
ДобИВАВСЯ до ЦІЛИ,
А, як ніч ЗаляГЛА на ГОРІ,
Впав на ЗеМЛю ЗоМЛІЛИЙ.

Примітка 6. Цитовані строфи з поетичних творів Івана Франка закінчують дужки в яких римська цифра називає том, а арабська цифра показує сторінку джерела -- Іван Франко, Твори в двадцяти томах. Державне видавництво художньої літератури, Київ.

INTRODUCTION

The aim of this dissertation is to investigate all Franko's poetic legacy by, on the one hand, examining a certain group of his poems which are classic in form, and on the other hand, by studying another group in which the poet manifests his creativity through the imaginative use of classic elements. Another group of Franko's work which exhibits distinct traits of the folk verse form will also be explored along with that group of poems in which the poet transforms in his own original manner the various elements of folk verse.

This treatise primarily concerns itself with analysis of stanzas two, three, four, five, six, seven, eight, nine, ten, eleven, twelve lines and longer with regard to their language content and their placement within the linear boundary of rhythmic motifs. The frequency and quality of various syllabic patterns, the euphonic structure of stanzas, the vertical and horizontal placement of rhyme, and the stress placement of metric motifs will be examined in this work to establish the nature and the laws of Franko's poetic technique.

The patterns and the frequency of classical meter will be investigated in Franko's use of binary meters (trochee and iamb), ternary meters (dactyl, amphibrach and anapest), as well as their modification, alternation, substitution and variation, and the combining of hexameter and pentameter.

The occurrence of catalectics, acatalectics, hypercatalectics and caesura -- singly or in various combinations -- will be studied.

Some of Franko's work which is not classic in form preserves the following melodic rhythms of Ukrainian folk songs: (3 + 3), (4 + 3) and (4 + 4) of the Ukrainian kozačok (a cossack dance/song): (5 + 4), (5 + 5) or (5 + 6) of the Ukrainian carol; (3 + 3) + (4 + 2), (4 + 4) + (4 + 1), (4 + 4) + (4 + 2) of the Ukrainian kolomyjka (a lively Ukrainian dance/song); and lamentations.

The poet would either use specific rhyme patterns as they are used in Ukrainian folk songs, or he would alter these traditional rhymes to fit a particular poem, thereby demonstrating his creative ability at inventing new rhyme patterns through original variations and combinations of Ukrainian folk song rhymes.

Also to be studied are Franko's use of traditional rhyme patterns, patterns of alternate rhyme, assonance, broken rhyme, consonantal rhyme, couplet, double-couplet, enclosing rhyme, hetero-consonantal rhyme, hetero-syllabic rhyme, homonymic, internal rhyme, triplet and truncated rhyme. Masculine, feminine, dactylic and hyperdactylic rhymes and their stanzaic application will be examined.

Sound structures and how they are used by Franko will be discussed at the phonetic, morphological and lexical levels. Also, four basic stress patterns favored by the poet

(standard stress, dialectical stress, reduced stress of words more than one syllable long, and a stress invented by Franko himself) will be explored.

The imaginative and effective use of various figures of speech to re-inforce and describe images, ideas and emotions will also be investigated in this dissertation.

ВСТУП

В цій дисертації, дослідження над поетичною спадщиною Івана Франка буде проведене чотирма окремими розмежуваннями, а саме: вирізнення віршів за класичними формами; віршів у яких класичні форми модифіковані за власним уподобанням поета; віршів за формою народної поезії та віршів з витвором власної, оригінальної форми поета.

Будову Франкового вірша розглядатиметься, по-окремішньо, щодо урегульованості строфи дво-, три-, чотири-, п'яти-, шести-, семи-, восьми-, дев'яти-, десяти-, одинадцяти- і дванадцятирядкової та строф неурегульованих вище дванадцяти рядків.

При обговорюванні строфічного змісту, вкажеться на його помісність щодо границі даного метричного розміру або ритмічного мотиву української народної пісні чи танку.

Крім цього, в границі рядків Франкової строфи обслідиться частоту та розмір складочислення, евфонічні позначки, вертикальне і горизонтальне розміщення рими, її складовимірювання та звуконавантаження, щоб таким чином упевнитися про спосіб та закони поетичної техніки поета.

При досліджуванні класичного метра, у Франкових віршах вирізниться ті строфи, які підпорядковані двоскладовим метричним стопам ямба і трохея (хорея) та трискладовим метричним стопам дактиля, амфібраха і анапеста при чому, окремо відмітяться різні переміни, модифікації чи чергування цих згаданих метричних одиниць.

Ув окрему групу виділиться ті Франкові вірші, яких строфічні рядки підпорядковані розмірові гексаметра та пентаметра.

Окрему увагу звернеться на рядкове примінення цезури, акаталектик, каталектик та гіперкаталектик і на їхню систему вертикального розмішування в даних метричних розмірах.

У тих віршах, яких строфи підпорядковані ритмічним мотивам народної пісні чи танку окремо вирізняться рядкові системи сперті на ритмічних колінах -- козачка (3 + 3), (4 + 3) і (4 + 4); колядки і щедрівки (5 + 4), (5 + 5) і (5 + 6); коломийки (3 + 3) + (4 + 2), (4 + 4) + (4 + 1) і (4 + 4) + (4 + 2), як теж на ритмічних мотивах обрядово-плакальних голосінь.

Поруч Франкових поезій з мережею рим за взором народного вірша, виділиться теж такі вірші, в яких мережу рим народного вірша поет змодифікував за своїм власним витвором.

При обговорюванні системи Франкового римування за класично-традиційним укладом, окремо відмітяться віршові строфи з модифікованим традиційним укладом рими та строфи віршів у яких поет засвідчив свою виїняткову оригінальність у розмішуванні рим перехресних, асонансових, консонансових, переривистих, паристих, двоїсто-паристих, кільцевих, багатоспівзвучних, багатоскладових, однорідних, внутрішніх, троїстих, обрізаних, чоловічих, жіночих та дактилічних.

Рядкове звуконавантаження у Франковій строфі розглядатиметься зі становища фонетичного, морфологічного та лексичного.

При поетичному наголосі Івана Франка обслідиться причини четверного виду наголошування, а це літературний наголос, діалектний наголос, редукований наголос та наголос авторський, викликаний стопою даного метричного розміру.

В досліджуванні Франкового вірша звернеться увагу на примінювання головно таких фігур та тропів, які послужили поетові в побудові оригінальних поетичних образів.

ПЕРША ЧАСТИНА

Дистихові рядки

Теми дистихових віршів Івана Франка групуються за чисто філософічним роздумуванням, філософічно-моралізаторськими повчаннями про багатство, скупість, кривду, самоаналізу людської вдачі та чисто ліричні теми про безвзаємну любов.

Відносно римових закінчень, дворядкові строфи віршів Франка розмежовуються на неримовані -- чого вимагала приміненна антична метрика дистиха та вірші з дворядковими строфами об'єднані римами. В цій другій групі двовіршів, за своїми ритмічними ознаками, деякі прилягають до силлябічного, або до силлябо-тонічного вірша, а ще інші зодягнені в форму народного вірша з наспівною мелодією.

Форма елегійного дистиха яскраво відбилась у I-шому вірші з III-тього розділу "Паранетікон" (друк. 1898 р.) з якого наводимо другий дистих.

Глянь, ось убогий до церкви прийшов, що його ти
Покривдив --
СПЛАКАВ і ВАЖКО зітхнув -- СВИЧКА ПОГАСЛА твоя!
(XI, 319)

/ _ / _ / _ / || _ _ / _ / 2
 / _ / _ / || / _ / _ / 1

Двовірш скований цупкими кайданами античної форми. Гексаметр першого рядка двовірша, як вимога античної метрики, складений з шести стоп дактиля причому, шоста стопа, обов'язково в жіночій клявзулі, завдяки каталектичній скороченій стопі на один склад, перемінилась з дактиля на хорей.

В середині першого рядка дистиха цезура ділить

гексаметр на $10 + 7$ складів, а рядок -- на два піврядки. В четвертій стопі гексаметра цезура відділила від довгого складу два короткі склади.

Другий рядок дистиха розмірений пентаметром у якому місце цезури та її завдання різняться від цезури гексаметра. Цезура пентаметра ділить ритмічний рядок симетрично на дві частини $7 + 7$ складів, як вимога -- з чоловічими клявзулями. Окрім цього, цезура замикає лише один довгий склад третьої стопи дактиля й відкриває, теж довгим складом, цілу стопу дактиля другої половини рядка.¹

Завдяки гексаметрові й пентаметрові рядки дистихів вірша "Багач" неримовані бо в античному віршуванні греків і римлян не вживались рими. Для античних поетів важлива була міра метра, яким визначували чергування голосних у складах при виголошуванні вірша. Склад з довгою голосівкою передував складові з короткою голосівкою тож і склад стався первинною ритмічною одиницею.

Чергування довгих і коротких голосних утворювало в античному віршуванні різну систему сполучення, себто стопи в яких словесні наголоси могли закріплюватися за будь-яким складом. Хоч в українській мові відсутній поділ голосних на довгі й короткі та все ж таки Франко гладко упорався з приміненням античного гексаметра й

¹ В. Ковалевський, Ритмічні засоби українського вірша (Київ: Радянський письменник, 1965), гексаметр, стор. 241; пентаметр, стор. 264; цезура, стор. 278-280. В.О. Unbegaun, Russian Versification (Oxford: Clarendon Press, 1956), hexameter, pp. 47, 66, 99-100, 152 and 153; caesura, pp. 59-68.

пентаметра в українському вірші добираючи для змісту такі слова, що в реченні акуратно вирівнювались з метричними рядками не затрачуючи своїх природних наголосів.

У вірші "Багач" заособом озвучення рядків поет, наче, заступає відсутні рими. Часті повторення слів "Свічку, свічка, свічка, церкви, церкви", або повторені приголосні св--св, рк--р--р, пр--пр, чи відвернені приголосні бр--рб (ДоБРе зРоБив), а то й повторені приголосні з голосними с п л а а а - а п а с л а виділяють поодинокі слова й підкреслюють їхній зв'язок у змісті строфи та допомагають контрастувати в темі вірша владний моралізаторський тон.

Мудрий вислів Франко часто викладав у формі дистиха на подобу гном стародавніх грецьких мудреців. Такі, афористичні судження, лаконічні, короткі, стислі й зручні до запам'ятування, з помісною глибиною думки, зібрав поет у розділі "Стріли" (1903-1905 р.).

Весело інших СТРІлять, не болять! А візьми лише,
СТРІльче,
Власнії хиби на цІЛЬ. Власну гидоту підСТРІль!
(XIII, 313)

/_ /_ /||_ /_ /_ /
 /_ /_ /||_ /_ /_ /

Метрика рядків гномістичного дистиха, як і в попередньому прикладі, розчленовується на гексаметр і пентаметр. Місце цезури, згідно з вимогами античного гексаметра, на третій стопі дактиля, хоч часом допускались

відхилення, що ми засвідчили при гексаметрі дистиха вірша "Багач" де цезура примостилаь у четвертому дактилі.

Оба рядки дистиха гноми починають слова з відверненими приголосними Всл--Влс і з іншими звуковими комплексами "стріл-, власн-" підносять емоційну силу афористичного змісту. В другому рядку дистиха, внутрішньо-прикінцева рима цілЬ--підстрілЬ вибагливо складена з односкладового йменника та двоскладового дієслова творить поетичну іновацію в метриці античного пентаметра.

Вишукана метафора, що надає обмовникові рис стрільця й стріляння до власної гидоти поглиблює висказану мудрість надаючи їй еластичнішого пам'ятевого забарвлення. Переставлювання певних членів речення, пунктуація та розділові знаки у реченнях служать часто поетові теж одним з засобів поетичного вислову.

В дистиху вірша "Багач", клична форма "... багачу!", опинившись в кінці рядка, підсилює внутрішню міць змісту образу й спонукує читача очікувати антоніму -- контрасту, яким є в слідуючому рядку "убогий". Знак тире в "Сплакав і важко зітхнув -- свічка погасла твоя!" напрошує читача сприймати "Сплакав і важко зітхнув, а свічка погасла твоя!" де сполучник (а) є тим пропущеним словом, яке наче обірвалось зітхненням по плачі.

У змісті першого піврядка дистиха наведеної гноми у "Весело інших стрілять, не болить!" введена кома заступає сполучник бо, якого відсутність глибше малює вдачу егоїста.

Знова ж крапка для двох закінчених речень "А візьми лише,...
Власній хиби на ціль. Власну гидоту підстріль!" заступає
сполучник і, який у контексті сповільнив би дію, а теж
створив би за гостру межу між "власною хибою" та "власною
гидотою".

Моралізаторський 3-тій вірш з "III Паранетікон"
своєю формою прилягає до силябічного вірша.

Не мав багач що ліпшого робИТИ,	а
Приобіцяв цареві дань платИТИ.	а
Коли багатство в багача пропАЛО	б
Цареві все віддай, і того МАЛО.	б
Обіцянка пожерла всю мамОНУ,	в
В ярмо запрягшися, тягни до скОНУ.	в
(XI, 319)	

/ / / _ _ / _	2
_ _ / / / / _	2
/ / . _ / / _	2
/ / / / / _	2
/ _ _ / / / _	2
/ / _ _ / / _	2

Силябічний вірш, що пережив свою епоху в
українській літературі від XVI-XVIII ст. включно, при-
браний був у питому поетичну одежу. Норми силябічного
вірша зі своїми кількісними, а не якісними вальорами
чітко позначились на строфах вище наведеного прикладу.

Кожний рядок двовіршів вимірений одинадцяти-
складами з вільним розташуванням наголосів у середині

рядків. Норма однакового складочислення викликала неначе рубаний ритм рядків. Тривалість тону й його висота відійшли в тінь та зате наявною в кожному рядку й обов'язковою константою піднесено на силі кожний останній склад по-рядочно.

В віршових рядках, перед цезурами виступають силові склади в роді константи. Передцезурні склади, згідно з нормами силлябічного вірша, можуть поміщуватись у чоловічій клявзулі, що бачимо в перших двох рядках першого двовірша ритмічного малюнка. Передцезурні склади можуть знаходитись у жіночій клявзулі, як показано в першому рядку другого двовірша і, як заведено, передцезурні склади можуть творити дактилічну клявзулю, про що засвідчує перший і дургий рядки третього двовірша.

В рядках силлябічних віршів, радше принагідно, вичувались стопи античної метрики. В вище наведеному двовірші Франка, відрізки стоп здебільш промовляють розміром ямба, а всі жіночі клявзулі примостились у стопах амфібраха. Згідно з силлябічною нормою рядки вище наведених двовіршів прикрасив Франко паристими римами, в жіночій клявзулі.

Ось приклади одинацятискладових віршів інших письменників з доби перед виступом Франка:

Что то за волность? Добро в ней какое?
Ини говорят, будто золотое,...

Г. Сковорода (1722-1794)

/ _ / _ / _ / _

/ _ / _ / _ / _

----- -----	(5 + 5)
----- -----	(6 + 5)
----- -----	(5 + 5)
----- -----	(6 + 5)
----- -----	(6 + 5)
----- -----	(6 + 5)

Текст і будова рядків пов'язані з мелодією і разом творять дворядкову строфу, яку теж зовуть куплетом. Фрази розміщуються в строфах симетрично й без перенесень (енжамбементів). Мелодія одного куплета передається іншим куплетам. У рядках куплетів наявні групи складів об'єднані колінами. До передцезурних колін, з одним наспівним наголосом, входять п'ять або й шість складів, що в куплеті мелодійно вигладжується, а всі поцезурні коліна, теж з одним наспівним наголосом, охоплюють лише п'ять складів.

Наголос у п'ятискладових поцезурних колінах примощується на передкінцевому складі. Цей наголос, викликаний мелодією ритму, важливий ще й тим, що на ньому, в українській пісні, спирається обов'язкова рима в якій завершується мелодія рядка. Отже ж, рима має певне ритмічне значення.

Співзвучність закінчень слів у віршових рядках з їхнім останнім наголошеним голосним, що творять паристі рими, сягає трьох або чотирьох звуків МУШУ--ДУШУ, ТЕРНЯ--ЗЕРНЯ. Римова співзвучність, що підсилює зміст, ідейне та емоційне звучання вірша, характерна тим, що не

переступає границі клявзулі ліворуч. Принагідна, п'яти-звучна внутрішня рима поспіл з анафорою ТЕБЕ видаЮЧИ--ТЕБЕ кохАЮЧИ та дієслівні форми з відверненими звуками ЛЮБити--загуБЛЮ скріплюють зміст куплета, а в цілісному змісті вірша витягають на поверхню глибину контрастування почувань ліричної драми.

Блискучу майстерність проявив Франко теж у доборі лексики, якою поглиблює ліричність змісту й цією лексикою надає віршеві приманної народно-поетичної форми. Метафоричної сили порівняння -- дівчини з горіховим зерням або з ясною зорею, дівочого серденька з колючим терням, дівочих уст з тихою молитвою, дівочих очей з темною ніччю, дівочого усміху з лютою бурєю, -- діапазоном своєї чуттєвості урівноважуються з меріжкою яскравих контрастів: горіхове зерня -- колюче терня, тиха молитва -- острє, як бритва, темніші ночі -- сонця не хоче, мої радощі -- мєє горе, любити -- загубити душу.

Ось один куплет коломийки в якому образні епітети нагадують епітети у Франковому вірші:

Любила́м тя, парубочку, як о́ріха зернѝ,
А тепер тя обминаю́, як ко́люче тернѝ.²

Уклад ритму скороченого колядкового наспіву при-мінив Франко в VI-му вірші другого жмутка "Зів'ялого листя" (1895 р.).

²В. Гнатюк, Коломийки, Етнографічний збірник, т. XIX (Львів, 1907), ч. 7007.

Ой ти, дубочку КУЧЕРЯВИЙ,	а
Ой, а хто ж тебе СКУЧЕРЯВИВ?	а
Скучерявили густІ ЛОЗИ,	б
Підмили корінь дрібні СЛЪОЗИ.	б
Скучерявили темні НОЧІ,	в
Зранили серце чорні ОЧІ.	в
Чорніі очі, ПишНа вроДА,	г
Гордая мова, НеПогоДА.	г
Гордая мова -- віТеР зимний,	г
Вічна розлука -- жаль неСТРИМний.	г

.

ПАДУть листочки ЗВ'ЯЛІ, ЗВ'ЯЛІ --	д — д
От так і сам Я ВПАДУ далІ. (ХІ, 25-26)	д

.

----' ----'	(5 + 4)
----' ----'	(5 + 4)

Ритмічний мотив рядків куплета в попередньому прикладі вірша "Ой ти, дівчино, з горіха зерня" обнімав два варіанти колінників (5 + 5) і (6 + 5), а в наведеному вірші "Ой ти, дубочку кучерявий" праворучне коліно скорочене до чотирьох складів, отже колінники (5 + 4) покриваються з кожним куплетом вірша. В першому й другому коліні наспівні наголоси симетрично розміщені на передостанніх складах, а цезура, по кожному п'ятому складі від права, ділить куплетні рядки на дві частини. В кожному рядковому коліннику мелодія вирівнюється зі змістом закінченої мовної фрази.

Парні рими куплетів по-окремішньо, творять само-стійні мережива озвучення. У першому куплеті, завдяки епіфорі рими поширилися на п'ять звуків до ліва від

константи й на три звуки по константі. Римові пари, позначені вв, гг, гг, побудовані зі складених слів різною переривистою або нарощуваною комбінацією, часто з відворотними позиціями, за поміччю звуків: (н, і, ч) темНІ НОЧІ--ЧорНІ ОЧІ, (п, н--н, п) ПишНА вроДА--НеПоГОДА, (т, р, н--н, т, р) віТеР зимНий--жаль НестРИМНий.

Рими куплета позначені дд--д різняться від рим попередніх куплетів тим, що крім свого трикутного прикінцево-внутрішнього пов'язання шести і три звуками ЗВ'ЯЛІ--ЗВ'ЯЛІ--ДАЛІ, в їхнє озвучення вплітається теж анафорично-епіфоричний комплекс відверненими я, в--в'я та а, д--д, а: ПАДУть--зВ'Ялі--Я ВПАДУ--ДАлі.

Наростання почуттів передає поет, між іншим, епанастрофою (зіткненням), як одна із рис народної пісні, що своїм повторенням від куплета до куплета, розкриває або момент радощів, або безнадійности, а то й болю:

Скучерявили темні ночі,
Зранили серце ЧОРНІ ОЧІ.

ЧОРНІЙ ОЧІ, пишна врода,...
ГОРДАЯ МОВА, непогода.

ГОРДАЯ МОВА -- вітер зимний,...

Самий виклад змісту вірша "Ой ти, дубочку кучерявий" цікавий своєю формою, яка допомагає читачеві глибше проникати в його алегоричний характер. Безіменний мовець, турбуючись долею дубочка, ставить йому запитання мовно-стилістичним запитом народної пісні "Ой..." з пестливим здрібненням "дубочку".

Кучерявий дубочок, що символізує героя серцеболучої драми, під осінню пору, скаржиться про свою журбу і біль заподіяний йому докільням і обставинами. Магічною силою чудової метафори вода перемінюється в сльози -- корінь підмили дрібні сльози. Метонімічна метафора -- зранили серце чорні очі символізує коханця, що втратив дівчину -- чорнявку. Метафора уосіблення -- серце сохне, тане, краса в'яне, поетично поглиблює біль по безуспішній любови.

Поруч метафор постійні епітети народної пісні -- кучерявий дубочок, дрібні сльози, темні ночі, чорні очі, вічна розлука, чи психологічно-ритмічний паралелізм -- "Скучерявили темні ночі, / Зранили серце чорні очі." враз із мелодійною композицією строф завершують високомистецький вірш.

Іван Франко, пишучи розвідку про незавидну долю жінки відображену в народних співанках навів строфу пісні, яка своїм мотивом, образами, та ритмо-мелодикою прилягає до поетового вірша "Ой ти, дубочку кучерявий".

Ой дубе, дубе кучерявий,
Ой, а хто ж тебе скучерявив?
Скучерявила темна нічка,
Темная нічка, бистра річка.³

В деяких віршах Івана Франка, що побудовані під народний мотив наспівного ритму, читач може несподівано

³ І. Франко, Жіноча неволя в руських піснях народних (Львів, 1883).

попасти на силябо-тонічний (метрико-тонічний) вірш завдяки окремим обдаруванням поета трансформувати, при komponуванні певного вірша, рівноцінність елементів одного ритму в ритм з іншими вальорами, наприклад:

Ой ти, дівчино, з горіха зерня,
Чом твоє серденько -- колюче терня?..

$\frac{-}{-} \frac{/}{-} \frac{-}{-} \frac{/}{-} \frac{-}{-}$ 2
 $\frac{-}{-} \frac{/}{-} \frac{-}{-} \frac{/}{-} \frac{-}{-}$ 2

Ой ти, дубочку кучерявий,
Ой, а хто ж тебе скучерявив?...

$\frac{-}{-} \frac{/}{-} \frac{-}{-} \frac{/}{-} \frac{-}{-}$ 2
 $\frac{-}{-} \frac{/}{-} \frac{-}{-} \frac{/}{-} \frac{-}{-}$ 2

У наведених двох ритмічних малюнках, по-окремішньо двох віршів, поєднана норма тоніки -- рівне число наголосів у віршових рядках з нормами силябіки -- рівне число складів у рядках.. У віршових рядках обох ритмічних схем вирізняється ямбічна тенденція -- з ненаголошеного складу до наголошеного, поруч інших стоп.

У вірші "Ой ти, дівчино, з горіха зерня" в першому рядку схеми, перед кінцевим хоресом, примостився пеон III ($\frac{-}{-} \frac{/}{-}$), а в другому рядку, між двома ямбами, заняв місце пірихій ($\frac{-}{-}$)..

У ритмічній схемі вірша "Ой ти, дубочку кучерявий" в першому рядку, по двох ямбах, слідує пірихій ($\frac{-}{-}$), а другий рядок, що почався анапестом, закінчує пеон III ($\frac{-}{-} \frac{/}{-}$). Рядки обох ритмічних схем закінчені жіночими клявзулями.

Ось приклад II-го вірша з дворядковими куплетами, з "III Паранетікон" (друк. 1906 р.), в якому поет, під ритм чотирнадцяти складника, навіть з легким скочно-танцювальним гумором прикритим під антонімним контрастом (щасливо дораблятися й бідувати), будує зміст формою діалога на народному повір'ї в ворожбу та в магію певного непаристого числа.

"ПовОРОж мені циганко чоРноока ЦОРО,	а
Чи діжду я днів щасливих, ДОРОблюся скоро?"	а
А циганка із долоні узяла читАТИ:	б
"Будеш, -- каже, -- чоловіче, сім літ бідуВАТИ".	б
(XI, 320)	

---//---//----- (4 + 4 + 6)

---//-----//----- (4 + 4 + 6)

В обох рядках куплетів рівне число складів. Коломийковий колінник куплетного рядка обнімає два коліна на (4+4) склади перед цезурою і шестискладове коліно по цезурі. В чотирискладових колінах лише один ритмічний наголос, часто з довільним розміщенням. У шестискладових колінах по два ритмічні наголоси причому, перший наголос може міняти свою позицію, але другий наголос постійно приміщується на передкінцевому складі рядка. Цей передприкінцевий наголос важливий тим, що на ньому спирається рима, яка несе з собою певне ритмізуюче значення.

Класичною силлябо-тонічною формою позначився X-тий вірш Івана Франка "На ріці вавилонській -- і я там сидів"

повторюються й завдяки цьому розповідь наче розчленовується й уповільнюється. Уповільненому проміжкові часу сприяють теж часті полісиндетонічні зачини (сполучники -- і), які кличуть собі відповідників у слідуючих рядках (теж сполучники -- то, але): "І хоч зріс я мов кедр.../То душа в мні похила...", "І хоч часом ... гримне слово.../То се бляшаний грім...", "І хоч душу манить ... волі приваб,/ Але кров моя -- раб!"

Чоловічі клявзулі, своєю підвищеною інтонацією, припинивши уповільнену розповідь, спрямовують увагу читача на зміст розповіді, на її гру думок.

Зміст двадцяти чотири-строфного вірша "На ріці вавилонській -- і я там сидів" дався б скоротити до коротшої форми стандартними рядками з римами. Та поет свідомо відкидає таку форму, яка, скажім, засвідчила б про штучний вірш насильно прибраний поетичною формою.

Добір фразеологічного словника засвідчує, що поет і обережливо й терпеливо пересівав слова крізь решітце поетичної мови. З рядків віршових строф не виходять самі голоси з гортані. В змісті строф діє ум і думка з красою вислову повної широти бо не має більшого ворога сприймального мовлення, як нещирість. Якщо загальна атмосфера вірша є нікудишня то й на цьому мусить потерпіти мова.

У Франка так не є! Перш усього, поет розцінює значення й акуратний промовистий зміст слова, а це вирішує про його силу переконливості в поетичному образі чи контексті. Поспитаємо, чи є бляшаний грім? Саме

поняття цього слова, залежно від досвіду, наносить сильнішого або слабшого -- але страху чи жаху. Франковий грім з епітетом "бляшаний" це відзвук лопотіння бляхи, що акуратно пояснює скаргу поета про свої поезії, якими важко зрушити душу слухача чи читача. Епітет "бляшаний" чітко вирізняється в довкіллі контрастного сусідства інших звуків "... МОВ ГРІМ ГРИМне слово МОє/То се бляшаний ГРІМ..."

Частим повторенням одного чи двох звуків поет виділює певний душевний стан, наприклад -- здивування "БАВИ-лоНські жіНки, ВідВерНуВшись, ідіть/І на меНЕ здИВоВАНО так НЕ глядіть!" Вибагливою поетично-описовою метафорою-порівнянням побудованою на образі обов'язку раба, віддає поет ліричний салют трудові -- уявному символів "І хоч труд свій люблю, а все сіпа гачок:/Ти>прикутий до нього, мов раб до тачок."

Псалом 136 із Книги Псалмів імовірно послужив Франкові стимулом для написання вірша "На ріці вавилонській -- і я там сидів". З цього псалому ледь чи два-три мотиви пригадуються у Франковому вірші. У псалмі:

Над річками Вавилонськими, -- там ми сиділи та й плакали, ... Заспівайте но нам із Сіонських пісень!...
Вавилонська дочко, що маєш і ти ограбована бути,
-- блажен, хто заплатить тобі за твій чин, ...⁴

⁴Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту (Британське й Закордонне Біблійне Товариство, 1962), стор. 771.

У Франка:

На ріці вавилонській -- і я там сидів,...
 ..."Заспівай нам що-будь! Про Сіон! Про Табор!"...
 ..."Вавилонські дівчата, минайте мене,...

Наше зауваження буде більш шире, якщо скажемо, що Франко в своєму вірші користувався не образами, чи мотивами з Псалму І36-того, а радше темою поневолення та вузьким запозиченим словником -- вавилонська ріка, вавилонський собор, вавилонські жінки й дівчата, Табор, Сіон, Ливан, кедр.

Тема поневолення з псалму опинилась на рідному ґрунті поета й Сіон став символом нації поета в якій рабство й поневолення породило підлабузництво й покірність ворогові. Утрачені національні гордості й чесноти викликають у поета зневіру -- "Я рабом уродивсь та рабом і умру!"

Рими в дворядкових строфах віршів Івана Франка, які ми вище розглянули, характерні одноманітністю свого паристого укладу. Ось вірш Газель (1884 р.) в якому римування ускладнюється редифом -- однією дієслівною формою повтореною в римі через кожний другий рядок дворядкової строфи й це повторення творить своєрідний заспів.

Ця форма римування газелі невимовно комплікується ще й внутрішніми римами, які непропорційно повторюються то в перших то в других рядках, або й мають своїх римових відповідників в трьох рядках двовіршів чи навіть сягають

до останньої строфи.

Чом так зір мій ДО тебе, О ПАНІ, ЛЕТИТЬ?	б	а
Наче човник з-між хвиль ДО ПРИСТАНІ ЛЕТИТЬ?	б	а
Наче хмарка, що ніччю дрімала в ярах, Проти сонця сквапливо ВЗАРАНІ ЛЕТИТЬ?	б	а
Мов таємною силою гНАНИЙ мотиль З пільми в блиски зРАДні Полум'ЯНІ ЛЕТИТЬ?	б	а
Мов із сівера к вічній весні КУРавель З ЖУРним криком понад ОкеАНИ ЛЕТИТЬ?	б	а
Мов серна зі смертельним пострілом в грудях В німім болю ДО матЕРі -- ЛАНІ ЛЕТИТЬ?	б	а
Мов з тоскою болючою дУх до знання, Чом так взір мій ДО тебе, О ПАНІ, ЛЕТИТЬ?	б	а

(XIII, 165)

Рядки строф газелі розмірені чотиристопним акаталектичним анапестом і, як у вірші "На ріці вавилонській -- і я там сидів", прилягають до системи силяботонічного віршування. Акаталектика анапеста з чоловічими клявзулами вплинула на прикінцеві рими (позначені а) висхідною інтонацією.

Поет komponував зміст вірша так складно, що слова, вирівнюючись з передостанньою стопою анапеста виділяють з себе внутрішні рими (б) в жіночій клявзулі з парним римуванням у першій і третій строфах та їхнім простірним пов'язанням у інших строфах.

Поруч рим редифа -- повторені слова летить на п'ять звуків, -- контрастно виділяються внутрішні тризвучні рими розпрацьовані допоміжними звуками (д,о,п,р) і, де загодно, навіть переривистими: ДО О ПАНІ--ДО ПРИСТАНІ--

вЗАРАНИ--ЗРАДНІ ПОЛУМ'ЯНІ. Редифна рима ЛЕТИТЬ творить довгу мережу епіфори в роді заспіву, якій, праворуч, для звукового урівноваження розмістились простірні анафори "Чом так зір мій до тебе.?", Мов...", якими підніс поет емоційну силу строф.

Емоційність ліричного змісту вірша різьбить поет яскравими контрастами "... що НІЧЧЮ ДРІМАЛА.../Проти СОНЦЯ СКВАПЛИВО летить?, З ПІТЬМИ в БЛИСКИ ... летить?"

У дальшому процесі нашої праці ми розглянемо форму строф у границі трьох рядків.⁵

⁵ В першій частині та в слідуючих частинах цієї дисертації, для установлювання рис Франкової строфи, її метра, ритму та рими послужили дотичні розділи в працях: В. Ковалевський, Рима. Ритмічні засоби українського вірша (Київ: Радянський письменник, 1965); В.О. Unbegaun, Russian Versification (Oxford: Clarendon, Press).

Праця Р. Burgi, A History of the Russian Hexameter (Hamden 17, Connecticut, 1954), допомогла в досліджуванні Франкового гексаметра.

Широкий жанр Франкових віршів досліджувано за поміччю дотичних розділів у працях Ігор Качуровський, Строфіка (Мюнхен: Інститут Літератури ім. Михайла Ореста, 1967) та В.О. Unbegaun, Russian Versification (Oxford: Clarendon Press).

У визначуванні мелодики Франкового вірша допоміг дотичний матеріал праці В.М. Жирмунський, "Мелодика стиха", Мысль, No. 5 (1922), сторони 109-131.

Підсумок першої частини

Між віршами Івана Франка дистихового укладу, за своїм жанром, привертають увагу читача елегійні дистихи та дистихи комплікованої газелі.

Неримовані дистихи поет переважно підпорядковує античній метриці сімнадцятискладового гексаметра та чотирнадцятискладового пентаметра, яких зміст охоплює філософічні роздумування висловлені короткими, лаконічними, легкосприймальними думками.

В римованих дистихах, поруч класичного п'ятистопного ямба та чотиристопного анапеста, поет користується теж ритмомельодикою народного вірша -- щедрівки (5 + 6), колядки (5 + 5) $\bar{\wedge}$ (6 + 5) чи скороченим мотивом колядки (5 + 4) та коломийковим колінником (4 + 4) + (6).

У тих римованих дистихах, що носять позначки одинадцятискладового силлябічного або силляботонічного вірша чи форму серце-наливної лірики народного вірша, паристі рими в жіночій клявзулі домінують над римами в чоловічій клявзулі.

First Chapter Résumé

The genre in Ivan Franko's couplet stanza, elegiac couplet and the couplet of the intricate ghazel prevail.

The ancient seventeen-syllable hexameter and the fourteen-syllable pentameter form the non-rhymed couplets which contain philosophical meditations expressed usually by short and laconic but easily receptive moralistic and didactic phrases.

The rhymed couplets use the classic five-foot iamb and the four-foot anapaest meters also Franko adapts the rhythm of Ukrainian melodic folk songs, particularly that of the Ukrainian carol (5 + 5), (6 + 5) or ščedrivka (Ukrainian Epiphany carol) (5 + 6) as well as the motif of the lively Ukrainian song kolomyjka (4 + 4) + (6).

The doublet rhymes in feminine closure (klauzula) dominate the rhymes of masculine closure in the rhyme couplets of the eleven-syllable line and of the syllabic or syllabic-tonic verse form as well as in the lyric stanza of the folk song form.

ДРУГА ЧАСТИНА

ТЕРЦЕТИ

Трирядкові строфи віршів Івана Франка, що до римового розміщення, становлять три групи. До основної й багатой групи входять терцини. В другу групу, меншу за попередню, попадають трирядкові строфи з римами складеними терцетним способом, а майже в непомітній групі зібрались ті вірші в яких трирядкові строфи розташовані вільним віршем (верлібром) поруч таких же строф з парним або терцетним римуванням.

Довжина рядків у Франкових трирядкових строфах теж різноманітна. Незначне число становлять трирядкові строфи з рядками на вісім складів або з 9-ти, 10-ти, 11-ти й 12-ти вимішаними, поруч себе, складами. Однотипні трирядкові строфи з рядками на одинадцять складів становлять найчисленнішу групу й вони передують строфам з дванадцятьскладовими рядками; а вже рідкісно подібуються однотипні трирядкові строфи з рядками на десять та одинадцять складів.

Амфібрах та ритм народної пісні значно поступились перед ямбом гіперкаталектичним, акаталектичним або й мішаним, а це завдяки, як ми вже згадали, терцині про яку, буде окремо мова з прикладами.

Безнадійне кохання, як головна тема збірки -- палкої ліричної драми "Зів'яле листя", поступінно переходить

у розпуку й зневіру, яка сягає вершини болю у третьому жмутку названої збірки. Сум і зневіра промощують шлях крайній безнадійности бо кохана відмовою "Не надійся нічого!" відкинула любов героя драми, одружилась з іншим, викликала "Убійство серця, духа і думок".

Привид милої переслідує залюбленого: "А образ твій яснів з душі/Мов сонце верх калюжі". Безнадійність, самотність, безцільність породжують у героя душевну порожнечу й він накликає "Розвійтеся з вітром листочки зів'ялі". Порожнеча душі веде над прірву й герой, наче Гете, звертається "Чорте, демоне розлуки,... Буду раб, невольник твій,... Лиш те серце заспокій!"

Розпанахана душа не витримує й герой бачить одинокий рятунок -- смерть "Радше темную ніч, аніж світло зустріть!" Та ще одне передсмертне бажання, наче сповідь героя -- попрощатися з матір'ю бо в її образі все -- життя, природа, світ.

Матінко моя ріднесенька!	а
В нещасний час, у годину лиху	б
ТИ ПОРОДИЛА МЕНЕ на СВІТ!	в

.

ТИ ПУСТИЛА МЕНЕ сиротою у СВІТ,	в
Та дала ще мені ТРИ НЕДОЛІ в наділ,	г
ТРИ НЕДОЛІ важкі, невідступнії.	г

ЩО одна НЕДОЛЯ -- то СЕРЦЕ м'яке,	д
ТО співацьке СЕРЦЕ вРАЗЛИВЕ,	е
На красу, на добро ПОДАТЛИВЕ.	е

А ЩО друга НЕДОЛЯ -- то хлопський РІД,	в
ТО ПОГОРДЖЕНИЙ РІД, замуРОВАНИЙ СВІТ,	в
ТО ЗАТРОЄНИЙ хліб, безславний ГРІБ.	с

А ЩО третя НЕДОЛЯ -- то горда ДУША
Що нікого не впустить до свого уНТРА,
Мов запертий огонь сама в собі зГОРА.
(XI, 47)





$\angle$	$\angle$	$\angle$	3
$\angle$	$\angle$	$\angle$	1
$\angle$	$\angle$	$\angle$	1

$$\begin{array}{ccccccc} (-) & (-) & / & - & / & - & / & - \\ (-) & - & / & - & (-) & / & - & / & - \\ (-) & (-) & / & - & / & - & / & (-) & / & - \end{array}$$

— / — / — / — /	1
— / — / — / — /	1
— / — / — / — /	3

4
 3
 2

-- / (-) -- / -- /

-- / -- / -- /

-- / -- / -- /

— / — / — / — /	1
— / — / — / — /	1
— / — / — / — /	1

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $(-)\frac{1}{2}$
 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$
 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $(-)\frac{1}{2}$ $(-)\frac{1}{2}$

— / — / — / — /	1
— / — / — / — /	1
— / — / — / — /	1

Наведена схема ліворуч репрезентує рядковий зміст, кожної з-окрема, п'яти наведених строф. З цієї схеми догідно відчитати, що в деяких строфах (наприклад, перша строфа) рядки складаються з дев'яти й десяти складів, а в інших строфах число рядкових складів збільшилось до десяти, одинадцяти, а то й дванадцяти.

Ритмічна схема, -- ліворучний малюнок, -- одинокої першої строфи, з витриманням природних наголосів, засвідчує свою тенденцію прилягання до дактилічних стоп, хоч її

другий рядок, як наперекір, побудований з ямбів і анапестів тоді, як у слідуючих строфах, за незначними розбіжностями, домінує анапест.

Щоб вирівняти всі строфи до однотипного ритмічного укладу нам необхідно було -- (до чого часто вдаються поети) -- покористуватись ритмічно-часовим вистукуванням стоп -- позначене короткими складами (—) -- і завдяки цьому кожний рядок строфи вірша розмірений анапестом. (Гляди схему ритму доповнену ліворучним малюнком.)

Виникає питання в яку категорію ритмічних позначок віршування попаде вірш "Матінко моя ріднесенька"? Чи цей вірш силябо-тонічний, тонічний, чи павзник (дольник)? Наведемо характерні риси ритміки строф вірша "Матінко моя ріднесенька", а це й напровадить нас на визначення категорії віршування.

Ми зацікавленні в наведеній ліворучній ритмічній схемі в якій, в деяких строфах, склади творять окремі групи побудовою собі відмінні наприклад, перший склад довгий з двома короткими, перший склад короткий перед довгим, або й два перші склади короткі передують довгому складові. Ця остання група переважає у рядках строф причому, така три-складова основа творить більшу ритмічну упорядкованість строф з висхідною інтонацією.

Іншою цікавою рисою є ще й та, що короткі склади в ритмічних рядках залишаються в межах від 1--2, а поруч чотиринаголосних рядків виникають, хоч рідше, тринаголосні. Частота відмінних груп, складів, на які розкладаються

ритмічні рядки деяких строф, надає в рядковому змісті окремішності поодиноким мовним частинам, а ці сприяють здатності поглиблювати в вірші ліричність пристрасно, гаряче, з хвилюванням.

Наведена характеристика ритмічного укладу вірша "Матінко моя ріднесенька" своїм ускладненням наклонює нас поставити цей вірш на границі між тонічним і силлябо-тонічним віршем, а такою рисою, до великої міри, втішається павзник (дольник).

У змісті вірша "Матінко моя ріднесенька", з емоційною силою виразу почуттів і з психологічною глибиною, Франко зумів довести до поетичних вершин поєднання композиційних засобів і лексичних мотивів народної творчості з власним оригінальним ідейно-мистецьким задумом. Ось уривок з народної драми плакального голосіння з апострофом до матері: "Моя матінко, моя ріднесенька! Моя матінко, моя старесенька! Як мені, моя матінко, горювать? Як мені, моя матінко, по чужих людях ходить, та чужим людям годить..."¹

Іван Франко, у поетичному блиску, зберігає такі промовисті форми народного голосіння, як здрібнення, а поруч них постійні прикметники, йменники, чи дієслова: ріднесенька, чорна (хмара), тяжкий (гріх), важка (недоля), доля, серце, хліб, гріб, плакати, тужити, клясти, сумувати, затулити (очі), тощо.

¹ Етнографічний збірник, т. XXXI-XXXII (Накладом Наукового Товариства ім. Шевченка, Львів, 1912), стор. 96.

Оригінально і чутливо закомпонував поет у вірші триподію з народного голосіння, скріплюючи анафорою: "Ти дала ще мені три недолі в наділ,... Що одна НЕДОЛЯ -- то серце м'яке,... А що друга НЕДОЛЯ -- то хлопський рід,... А що третя НЕДОЛЯ -- то горда душа,...". Описову метафору руху з народного голосіння поет поширює емоційно поетичним порівнянням: "Не сумуй... Що прийдеться самій у гріб лягати,/Що не буде кому очей затулити!... Доки міг, то я тяг сю тачку життя..."

Між наведеними строфами з вірша "Матінко моя рід-несенька" дві початкові строфи складені білим віршем (верлібром). У інших строфах, рядки закінчені римами, які викликають враження, хоч принагідних, але вибагливих рим щодо помісності й чергування їхніх звуків. Найсильніше позначаються в змісті строфи рими на сім і п'ять звуків з нарощуванням (з,т): м'яке--вРАЗЛИВЕЄ--подАТЛИВЕ, отже між трьома прикметниками неримований "м'яке" набрав повної сили підкреслення.

В інших строфах, рими закомпоновані вузеньким рядом звуків, але з цікавим способом їхнього переставлювання: РІД--свІТ--гРІБ, дУшА--нУтРА--згоРА, а це причинилось до поокремішнього вирізнявання змісту слів рими. Розміщування рим і їхнє пестре озвучення має певне композиційне відношення до римових клявзуль, які своєю мінливою інтонацією вірно відтворюють настрій речитативного народного плачу, скарги -- голосіння.

Дактилічні клявзулі акаталектикою двох коротких складів своєю спадною протяжністю ніби продовжують хвилюванням послаблену силу голосіння -- ріднесенька ($\_ \ / \_$). Спадна інтонація гіперкаталектичного анапеста одним коротким складом відтворює коротшу протяжність виголошування -- податливе ($\_ \_ / \_$). По спадному короткому складі один довгий склад акаталектичного ямба підніс хвилю інтонації -- згора ($\_ /$), а хореїчний каталектичний довгий склад рівно обірвав піднесену інтонацію, затримав її на висоті -- мене на світ ($\_ \ / \ /$) і в цій інтонації помічнися трагізм болючого дорікання в сторону матері.

Як і в народних плачах -- голосіннях, у вірші "Матінко моя ріднесенька" ритмізована мова підпорядковує собі змістовий текст, при виголошуванні якого вичувається в його ритмі манеру мельодеклямації чи жалісного співпроказування.

Блискучою майстерністю укладу римування строфи в границі трьох рядків Іван Франко вславився в його терцинах -- строфічна форма якою користувався Данте в "Божественній комедії". Поема Івана Франка "Похорон", за конструкцією строфи цікава тим, що крім чотири, шість і вісім рядкових строф ще інші строфи складені терциною.

... Почався бенкет. Шумно! Не бентежить а
 Нікого з тих шести соток ізбраних б
 Ніякє горе, шляху їх не стежить а

Ніякий ворог, в ясных блисках ранних, б
 У пурпуровім сьайві перед ними в
 Весть світ. Нема убогих, безталанних! б

Так дзвінко ті сміються жерувими в
 У модних сукнях! Широ так жартують г
 Пани створіння. Мов солодкі рими в

Складаються в гармонію, римують г
 Розмови, й брязкіт срібної посуди г
 І колір вин, що в келихах шумують... г
 (XII, 34G)

/_/_/_/_/_/_ 2
 //_/_/_/_ 2
 //_/_/_/_ 2

Якщо подовжити мережу римових закінчень в дальших терцетах
 вище наведеного прикладу, то терцинна конструкція укладеться
 таким візерунком: гдг дед еєє єже жзж зиз і т.д.

Для кращої ілюстрації винятково складної римової
 системи терцини, замінімо умовні знакування римових
 закінчень (вище наведеного прикладу) з вертикального укладу
 на горизонтальний, що виразніше унаочнить підтасовування
 собі однорідних рим.

Терцет

Римові закінчення
 рядків: I 2 3

Перший	а	б	а
другий	б	в	б
третій	в	г	в
четвертий	г	г	г
п'ятий	г	д	г
шостий	д	е	д
сьомий	е	є	е
восьмий	є	ж	є
дев'ятий	ж	з	ж
десятий ...	з	и	з ...

На повищому зведенні, перші дві рими у першому терцеті (а а) повторюються перехресно лише раз. Натомість, римове закінчення другого рядка кожного терцета сповняє дві конструкційні функції: 1) воно розділює два тотожні римові закінчення першого і третього рядків і 2) воно повторюється в слідуючому терцеті в двох скрайніх рядках, беручи між себе закінчення нової рими. Таке чергування творить безпереривний римовий ланцюг. Своєрідною характерною рисою терцини є ще й те, що в останньому терцеті закінчення другого рядка творить відокремлений острівчик у ланцюговій мережі римових закінчень.

У поемі "Похорон" аж 142 терцети на 426 рядків, складені мережею терцинної рими, заставляють нас задуматись над широким лексичним словником поета з якого він підбирав такі слова, які кожночасно викликали нові римові закінчення причому, зміст тих слів не порушував змісту ані терцетів, ані стрункості змісту розділу поеми. Терцинні рядки поеми "Похорон" розмірені п'ятистопним ямбом у якому кінцеві стопи, збагатившись одним кінцевим ненаголошеним складом, попали в гіперкаталектику, яка викликала лише жіночі і клявзулі і рими в усіх терцетах. Завдяки гіперкаталектиці, кінцеві стопи ямба перемінились на амфібрах.

У тих відступах поеми "Похорон", що складені терцинами, поет наперед передбачав у численних терцетах часті перенесення (енжамбемани) і без жодних труднощів примінював

їх -- як окремі сплетення з римами в границі не лиш сусідніх рядків, але й простірно поширював на два терцети. Щоб упевнитись у цьому зауваженні, ми перепишемо розповідною формою два перші терцети наведеного уривку:

... Почався бенкет. Шумно! Не бентежить нікого з тих шести соток ізбраних ніяке горе, шляху їх не стежить ніякий ворог, в ясних блисках ранних, у пурпуровім сяйві перед ними весь світ. Нема убогих, безталанних...

У повище наведеної розповідній формі, підкреслені слова одною рисою містять у собі римові закінчення. Двічі підкреслені ті слова, які сповняють функцію продовжування думки, чи речення з рядка до рядка, або з терцета до терцета. Розірваною рисою підкреслене те слово, що містить у собі нове римове закінчення для своїх двох римових відповідників у слідуючому терцеті.

Рядки в терцетних строфах поеми "Похорон" закінчують рими з шести, п'яти й три звуками праворуч константи та не без того, що деякі римові з'єднання збагачуються додатковим звуком перед константою: бентежИТЬ--стежИТЬ, ізбРАННИХ--РАННИХ--безталанНИХ, НИМИ--хеРуВИМИ--РИМИ, жартУЮТЬ--РимУЮТЬ--шумУЮТЬ. Слова, що входять до гніздових рим своїм нерівним складочисленням надають римах помітної рухливості.

Алегоричний вірш "Х. Женина" складений теж три-рядковими строфами, чи пак терцетами, де в першому терцеті, кожний перший і третій рядки, але на десять складів, беруть

між себе другий -- одинадцятискладовий рядок. У слідуючій строфі, як принцип, такий порядок обернено: одинадцятискладові, -- перший і третій рядки, огортають другий рядок на десять складів.

В пустині темній, вбогій і сумній	а
Мармуру білого лежала брила,	б
Поблискуючи в білизні сніжній.	а

Тим блиском своїм здалека манила	б
Кочуючі ватаги дикарів,	в
Між ними свари й бої розбудила...	б

(XI, 42I)

//_/_/_/_	1

//_/_/_/_	2

//_/_/_/_	1

//_/_/_/_	2

//_/_/_/_	1

//_/_/_/_	2

Як показано на повищому прикладі терцетів вірша "Х. Жінчина", рими укладені терциною. Мимо цієї дуже складної римової системи, поет, на здивування та на подив читача, застосував аж у двадцяти терцетах обернений порядок ритмічного укладу. У першій строфі, перший і третій рядки п'ятистопного ямба акаталектичного беруть між себе другий рядок п'ятистопного ямба гіперкаталектичного. В слідуючій строфі, перший і третій рядки п'ятистопного ямба гіперкаталектичного огортають другий рядок п'ятистопного ямба акаталектичного. Відвернене терцетне чергування акаталектик і каталектик причинилось теж до докладно збереженого оберненого чергування чоловічих і жіночих клявзуль аж у двадцяти, терцетах вірша.

В деяких рядках строф вірша "Х. Жєнщина", грама-
тичні наголоси поет підпорядкував ритмічному малюнкові
стоп, що, незнайомленого читача з сукупністю проявів
ритму, може наклонювати до певних сумнівів. Щоб в'яснити
цю проблему, нам необхідно ще раз переписати перший тер-
цет вірша з позначеними граматичними наголосами та їхнє
місце в ритмічному малюнку, а вслід за цим повторити
ритмічну схему.

В пустині тёмній, вбóгій і сумній
Мармóру бiлого лежáла брiйла,
Поблiскуючи в бiлизні снiжній.

А. Ритм за граматичними наголосами:

```

_/_/_/_/_/_/
_/_/_/_/_/_/
_/_/_/_/_/_/

```

Б. Ритм п'ятистопного ямба:

```

_/_/_/_/_/_/
_/_/_/_/_/_/
_/_/_/_/_/_/

```

На ритмічному малюнку А, в першому рядку по третій стопі
і в другому рядку по другій стопі зліва пірихії (__)
заступили ямбічні стопи в таких же рядках ритмічного ма-
люнка Б. Знову ж, в третьому рядку ритмічного малюнка
А, по першій стопі зправа, два пірихії (__ __) заступають
дві стопи ямба по першій стопі ритмічного малюнка Б.

Якщо в наведеному вище тексті вірша "Х. Жєнщина",

з граматичними наголосами, позначимо ще наголоси побічні за прийнятим способом дослідників,² тоді графічно і ритмічно одержимо слідуючі види:

В пустині тёмній, вбогій і сумній
Мармору білого лежала бріла,
Побліскуючи в близні сніжній.

//_/_/_/_/_/
 //_/_/_/_/_/
 //_/_/_/_/_/

Наведений ритмічний малюнок з граматичними і побічними наголосами, за винятком третього рядка, нагадує вірну відбитку ямбічного метра. У фразі третього рядка терцету, для поетичної образності і антонімічної виразності співставлення з "темною пустинею", п'ятискладове слово "Побліскуючи" своїми наголосами порушує фразовий ритм рядка. Та поети користуються мовою поезії "І в ній трапляються окремі випадки вагання щодо наголосу, до чого спричиняються почасти різноговіркові впливи, а почасти специфіка поетової праці над віршем, коли думку обов'язково треба вкласти в певні рамки; визначені метром вірша, ..."³

Пролог до поеми "Мойсей" складений з шістнадцяти терцетів плюс один кінцевий рядок. Усі терцети закінчені римами укладу терцини.

²Академія Наук УРСР, Сучасна українська літературна мова. Фонетика (Київ: Наукова думка, 1969), стор. 360.

³Там же, стор. 363-364.

Народе мій, замучений, розбитий,	а
Мов паралітик той на роздорозжю,	б
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!	а

Твоїм будучим душу я тривожу,	б
Від сорому, який нащадків пізніх	в
Палитиме, заснути я не можу...	б
(XII, 48I)	

- / - / - / - / - 2
 - \ - / - / - \ - / - 2
 \ / / / / / 2

В рядках терцетів пролога по одинадцять складів, що творять п'ять стоп ямба, якого остання стопа, завдяки гіперкаталектиці, перемінилась на стопу амфібраха зі спадною інтонацією тому й римові слова набрали сповільненого вдумливого настрою.

П'ятистопний ямб гіперкатаlecticний, з жіночими клявулями, приміює Франко у вірші "Данилові Млаці" (1882 р.) і цей ритм став догідним для описового, сповільненого мовлення з відтінком гумору і сатири.

... Пішов Павлусь. Аж похорон тащить. а
"Се добре діло! - мот, вклонивсь та й каже: - б
Помайбі! Най вам всім отак щаститься!" а

"Цур дурня! – скрикли люди. – Що ти, враже,
Не знаєш, що як здиблеш похорбни,
То "Вічна пам'ять" мов і бий поклони?"

Пішов Павлусь та й , на біду, спіткав же б
Весільних; ну він лобом в землю биться... а
"Най вас, мот, Бог від того всіх хоронить!" в
(XIII, 127)

$$\begin{array}{ccccccccc} \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup \\ \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown \\ \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup \\ \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown \\ \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup & \diagup \\ \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown \end{array} \quad \begin{array}{c} 2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \end{array}$$

У вище наведених терцетах класичне терцинне римування поет оновив своїм способом розкладу рим. Одна терцинна рима (б), з першої строфи цікаво перекинулась до перших рядків двох слідуєчих строф у яких паристо-розділеним способом пов'язані (вв) рими.

Лексичний склад у наведених терцетних строфах перетканий соковитими діалектними елементами -- мот, по-майбі, скрикли, поруч яких синоніми з народного мовлення наділені поетичними почестями народного гумору-сатири: "похорон тащиться" замість похоронна валка йде повагом, повільним кроком чи протяжним ходом; "ну він лобом в землю биться" замість прилякнув з поклоном.

У діалектному словонанизуванні Франко підхоплює часом промовисті рими або мовні комплекси з оригінальним звукосплетенням: т-щ-т-с, щ-с-т-с, л-б-м ТАЩИТЬСЯ--ЩАСТИТЬСЯ, ЛоБоМ в зеМЛю БИТЬСЯ.

В деяких віршах моралізаторського змісту Франко будує трирядкові строфи розміром шестистопного ямба, який, так би сказати, дає можливість покриватись з довгими думками в границі строфічних рядків, як ось у "Притчі про двох рабів" (1913 р.).

Один могутний цар багато мав рабів,	а
На двох із них упав його великий гнів;	а
Від служби їх як стій відкликать він велів.	а
По справедливості, чи лиш через помилку	б
Він, не вагаючись ані малую хвилю,	б
В далекий край обох заслать велів у зсылку...	б

(XIII, 351)

/ / / / /	1
/ / / / /	1
/ / / / /	1
/ / / / /	2
/ / / / /	2
/ / / / /	2

Одноманітність, що могла б виникнути при читанні "Притчі про двох рабів", аж на двадцять дев'ять терцетів, у тоні розповідної та вдумливопопвчальної мови, поет редукує двома засобами: 1) переміщенням однорідних рим; 2) зміною закінчень ритмічних стоп, що й веде за собою переміщення двояких клявзуль. Рядки кожного терцета закінчені лише однорідними троїстими римами, які асиметрично повторені у прями цілого вірша таким розміщенням: рими ааа першого терцета подибуємо аж у терцеті десятому; рими ввв третього терцета прикрашують терцет одинадцятий; терцети -- четвертий і шістнадцятий об'єднані римами ггг; ггг рими -- незвичайно простірні, перекликаються у п'ятому і двадцять п'ятому терцетах і подібна доля зустрінула ддд рими у шостому і двадцять третьому терцетах; рими еее сьомого терцета потрапили до терцета дванадцятого, а дев'ятий і двадцять перший терцети закінчуються римами жжж. Двадцять три терцети з розміром шестистопного акаталектичного ямба з чоловічими клявзулями переткано асиметрично шести терцетами з шестистопним ямбом гіперкаталектичним з жіночими клявзулями.

Ритмічні малюнки, які ми навели для терцетних строф

поеми "Похорон", вірша "Данилові Млаці" і "Притчі про двох рабів" позначились максимальною симетричністю свого укладу.

В їхніх рядках рівне число складів -- характерне для силлябічного вірша, рівне число природних наголосів -- основна риса тонічного вірша й рівне число ритмічних стоп.⁴ Ці спільні позначки засвідчують про те, що названі поетичні твори є зразковим прикладом силлябо-тонічного вірша.

⁴В. О. Unbegaun, Russian Versification (Oxford, 1966), pp. 12-13, 16, 86-88, 93, 95, 102.

Підсумок другої частини

Вірші Івана Франка з трирядковими строфами, за своїм жанром укладу, поруч рідкісного верлібра, складені майстерними терцинами та терцетами з комбінованим вертикальним розміщенням рим -- кільцевих, паристих, паристих простірних відвернених або розірваних, перехресних, перехресних простірних та троїстих по-сусідству.

В терцетах з розміром ямба чи амфібраха поет віддає перевагу дев'яти-, десяти-, одинадцяти- і дванадцятискладовим рядкам над восьмискладовими рядками.

В терцетних віршах зі змістом виїняtkово налитого спочутливого ліризму, поет вимірює рядки драматичною ритмомельодикою народного плакального голосіння з характерними традиційними епітетами та триподією.

Рядки терцетних строф у розмірі ямба чи амфібраха закінчують цікаві мережі однойменних клявзуль чоловічих чи жіночих -- 111, 222 або перехресних таких клявзуль відверненого укладу -- 121, 212. У мелодії народного голосіння, поруч однойменних чоловічих клявзуль, подибуємо нагло-зударні відвернені клявзулі дактилічні з чоловічими -- 311, 113 та переплетені по-сусідству 132.

Second Chapter Résumé

As far as the form is concerned, Ivan Franko's three-line stanzas are composed of the intricate trios and tercets (tercyna), whose rhymes are set -- in vertical order -- into the patterns of circlets, doublets, interspaced reversed doublets and sometimes are separated cross-wise, as well as into trinals of recurrent pattern. In the iambic or amphibrachic tercets nine, ten, eleven and twelve syllables prevail over eight-syllable lines.

The poet makes use of the dramatic rhythm of Ukrainian folk mourning trenody in the three-line stanza, especially where in tender-hearted lyricism dominates and is supported by the traditional folk epithets and three-fold repetitions (trypodija).

The tercet in iambic or amphibrachic meter is terminated by patterns peculiar to Franko homogeneous masculine or feminine closures 111, 222 or those mixed and set in reverse and cross-wise order 121, 212.

In Franko's trenody, beside the homogeneous masculine closures, one may unexpectedly find violently clashing patterns, in reverse order, of the dactylic and masculine closures 311, 113 or interweaving 132.

ТРЕТЯ ЧАСТИНА

ЧОТИРИРЯДКОВІ СТРОФИ

На тлі дистихових і терцетних віршів Івана Франка, вірші поета з чотирирядковими строфами, або катренами, позначаються далекоскладнішою комбінацією ритмічного та римового укладу, як теж і рядкового складочислення.

У рамках катрена, залежно від довжини ритмічних варіантів, подибується рядки не коротші за три та й не довші за п'ятнадцять складів. Амфібрах, анапест, дактиль, хорей (трохей) та ямб з різними каталектиками та різним числом стоп вирізняють катренні вірші ритмічно з багатократним оригінальним римовим укладом, або й без рим, що творить окрему частину системи праці Франка в його багатому поетичному дорібку.

Характеристику чотирирядкових строф віршів Івана Франка будемо вести за ритмічними ознаками, групуючи катрени на амфібрахічні, анапестичні, дактилічні і т.д. і при цьому обговоримо рими, а часто й зміст та мовно-поетичні форми.

Ми підібрали п'ять віршів Івана Франка з чотирирядковими строфами, які вміщуються в амфібрахічний розмір. Зміст кожного вірша, в якому розгортає поет окрему тему, набрав своєрідного настрою, завдяки неоднаковій ритмічній формі строфічних рядків.

Тема війни, в якій неоднакова доля судилась кожному, увійшла до змісту вірша "Ой брязнула шибка" (1915 р.). Трагедію війни малює поет не ревом гармат і не колонадами наступаючих з вереском воїнів, не димами й не пожежами, не стогоном ранених, не морем крові чи валкою грізних гармат, як, наприклад, у поемі "Похорон".

Кілька мазків у рамках мініатюрного вірша відображують трагічний образ шалу війни жертвою якої стала невинна мати, залишаючи осиротілу дитину, як символ продовження життя.

Ой брязнула шибка	а
І збилася;	б
Се в вікно газдиня	в
Дивилася.	б
Ой свиснула кулька,	г
Не злілася,	б
А газдиня кровю	г
Залілася.	б
На лаві дитина	д
Дивилася,	б
Як мама додолу	е
Звалилася.	б

(XIII, 387)

— / — — / —	2
— / — —	3
— / — — / —	2
— / — —	3

Шести і чотири складові рядки строфи напереміну з амфібрахом акаталектичним з жіночою і одностопним гіперкаталектичним з дактилічною клявзулами творять свій музично-ритмічний мотив

поруч звучно-мелодійних рим, які перетикають пряжу усіх катренів симетрично у других і четвертих рядках. За ритмічними ознаками, усі шість рим -- дактилічні, двоскладові спадні по правій стороні від константи причому, ланка цих рим прикрашена двома римами складеними -- сполучник + дієслівна форма і заперечна частка + дієслівна форма: І ЗБИЛАСЯ--ДИВИЛАСЯ--Не ЗЛИЛАСЯ--ЗАЛИЛАСЯ--ДИВИЛАСЯ--ЗВАЛИЛАСЯ..

Звукова інструментація рим всебічно розвинена. До засягу спадної інтонації, по правій стороні константи, ввійшло по чотири звуки, а перед константою окремої автономії набрали звуки (з,б,в,а,л) часом переривисті або нарощені (б,л) зБилася--зЛилася, залилася--зВалилася. У римовому гурті дві епіфоричні рими закомпоновані для психологічного ефекту: мати ДИВИЛАСЯ, наче накликала собі ненадійну смерть, а дитина ДИВИЛАСЯ не розуміючи тріумфу смерті.

В катренах вірша VI-го з циклю "Скорбні пісні" не важко помітити, що тема про настрої тюремних буднів ви-магала організування рим та їхніх клявзуль відмінним способом, як у попередньому прикладі.

В чотирьох катренах, перші три віршові рядки охоплені тернарними римами з жіночими клявзулями, а четверті рядки заримовані простірно окремими собі парами у чоловічій клявзулі.

Вій, вітре, горю	а
Над сею тюрмою,	а
Заплач надо мною,	а
Як рідний, як брат!	б

Розвій ті надії	в
Злудні, хоч яркії,	в
Що серце, мов змії,	в
Гризуть і палять! (X, 25)	б

.

/ - / -	2
/ - / -	2
/ - / -	2
/ - / -	1

В перших трьох рядках катренів, по шість складів; у розмірі двостопного амфібраха, жіночі клявзулі своєю спадною інтонацією надають метафорі "... вітре, ... Заплач надо мною" ширшого простору. В четвертому рядку, завдяки висхідній інтонації, в чоловічій клявзулі рядок скоротився до п'яти складів. Висхідна інтонація унаочнила іншу алегоричну метафору, якою описується повів вітру, як символу волі, а співчутливий для вітру епітет -- брат, у переносному розумінні, означає тугу тюремника за позбавленою волею.

У четвертому рядку звернемо увагу ще на одну ритмічну позначку, а це те, що завдяки каталектиці (--затрата одного кінцевого складу) розмір амфібраха закінчує одна стопа ямба, який і підніс інтонацію цієї стопи.

Обсяг озвучення рими, по правій стороні константи, дуже вузький і убогий (ю, ії). Поет надає римах більш громадної дії способом їхнього укладу, яким контрастується

інтензивність образів, як ось по терцетних жіночих римах, наче на сторожі, приміщена одна чоловіча рима (аааб).

Одноманітність нанизаних терцетних рим, у рамках строфи зі значно коротким рядковим змістом, поет оживлює рухливими звуками то нарощеними (н, д, к) то повтореними (м) перед константою: ГОРОЮ--тЮРМОЮ--надо МНОЮ--бРАТ, НАДІІ--ЯРКІІ--Мов зМІІ--паЛЯТЬ.

Часом, у значно короткому вірші, на три строфи, з дев'ятискладовими рядками, поет примінює цікавий римовий стовпчик, що до певної міри допомагає яскравіше контрастувати образи по-окремішньо у помісності строфічного змісту. Ось у VI-му моралізаторському вірші збірки "III Паранетікон" (друк. 1911 р.) у першому катрені три однорідні рими розділені окремим неримованим рядком, а в слідуючих катренах півбілий вірш прикрасився перехресними римами.

Нема чоловіка, в котрого	а
Не було б добра, окрім злого,	а
В котрого, крім гнилі й зопсуття,	б
Не було б в душі щось цілого.	а

Вівця не здичіє ніколи,	в
А вовк освоїться не може,	г
Бо рід його дикий від віку;	г
Не те в твоїм серці, небоже. (XI, 320-321)	г

.....

/ - / - / -	2
/ - / - / -	2
/ - / - / -	2
/ - / - / -	2

Ритмічний малюнок тристопного акаталектичного

амфібраха зберігає ізометричну й ізотонічну вирівняну симетрію -- кожний ритмічний рядок, з однаковим числом стоп і наголосів, починається і кінчиться спадною інтонацією, а спадні кінцеві рядкові склади причинились до самих жіночих клявзуль.

У змісті вузенької рамки вірша, поет виклав філософічне міркування про характер людини: У першому катрені, тезу теми, в заперечній формі, підсилено антонімічним співставленням добра й зла -- двох уявно-абстрактних понять, що змагаються в душі людини.

В другому катрені, двома наочно-конкретними антонімічними співставленнями вівці з вовком, виділені контрастні риси вдачі приписані їм природою. Як висновок міркування, поет, у третьому катрені, поновно уявними антонімічними контрастами метафорично співставить "волю вольную" з "путами законів природи".

У римовому стовпчику виділюються складені рими з заперечної частки, дієслова й іменника НЕ МОЖЕ--НЕБОЖЕ які привертають увагу читача до співставлення вдачі звірини й людини.

Окремий вид чотирирядкової строфи в поетичному дорібку Івана Франка становлять станси. В кожній строфі поміщується окрема синтаксична завершеність, а в змісті цілого вірша вона вплітається в одну головну глибшу тему.

ДІВЧИНО, моя ти РИБЧИНО,
ДІВЧИНО, кохання моє,
Ти мого страждання ПРИЧИНО.
Скарбнице, що щастя дає!

а	—	а
а	в.	б
	в	а
		б

.....
 Ти стрілиш очима -- і ГОРЕ.
 Розвієсь, мов мла на версі;
 Всміхнешся -- й розбурхане МОРЕ
 Поклониться твоїй красі.

г
г
г
г

(ХІ, 235)

/	/	/	2
/	/	/	1
/	/	/	2
/	/	/	1

Поет особливо уважливо поставився до укладу рим та до клявзуль ритмічного розміру, які разом творять однакову перехресну схему абаб, 2121.

Строфічні рядки тристопного акаталектичного амфібраха з жіночими клявзулями, перехресно чергуючись з рядками тристопного каталектичного амфібраха з чоловічими клявзулями, створили переривисту ритмічну симетрію строфи.

Композиція рим у стансових строфах становить окремі свої гнізда поетичної сили й головне в першій строфі. З початковими римами анафори, на сім звуків, в'яжуться рими прикінцеві, перехресні, шестизвучні з нарощенням (б):
 ДІВЧИНО--РИБЧИНО--ДІВЧИНО--ПРИЧИНО.

Перехресні рими (б.б), щоб не приглушувати з помісністю рими гарних епітетів, обмежились до двох звуків моє--дає. У гнізді усіх цих рим дві внутрішні паристі рими кохання--страждання поглиблюють ліризм строфічного змісту.

Зміст строф станси поетично викінчений. Окрім постійних епітетів народного словника, як дівчина--рибчина, дівчина--кохання та народної метафори "Ти стрілиш очима"

замість -- глянеш приманчиво, інша поетично розвинена метафора "Всміхнешся -- й розбурхане море/Поклониться твоїй красі" розширює зміслову межу й конкретизує появу образу.

Як у попередньому прикладі, укладові перехресних рим, у вірші "Не винен я тому, що сумно співаю", відповідає такий же уклад жіночих і чоловічих клявзуль.

Не винен я тому, що сумно СпіВАЮ,	а
Брати Мої!	б
Що слово до слова неСКЛАДно СКЛАДАЮ --	а
Простіть Мені!	б

Не радість їх РОДИТЬ, не втіха їх ПЛОДИТЬ,	в--в
Не грА ПУСТА,	г--г
А в хвилях недОлі, задуми тяжкоЇ	г--г
Самі УСТА	г

Їх шепчуть, безсонний робітник заКЛЯТИЙ	д
Склада їх -- СУМ;	е
Моя --- бо й народна неволя -- то МАТИ	д
Тих сКорбних дУМ.	е

(Х, 23)

/ - / - / - / -	2
/ - /	1
/ - / - / - / -	2
/ - /	1

Усі попередні наші приклади катренних віршів амфібрахічної конструкції відмінні своєю довжиною від амфібрахічного укладу вірша "Не винен я тому, що сумно співаю" в строфах якого вражає різкий контраст симетрії стоп.

На ритмічному малюнку, перші і треті рядки, на дванадцять складів, обнімають по чотири стопи акаталектичного амфібраха з жіночими клявзулями спадної інтонації, а другі й четверті рядки, на чотири склади, наче ритмічно

покривджені, розмірені двома стопами каталектичного амфібраха з чоловічими клявзулами висхідної інтонації.

Спадисто-висхідно-спадиста інтонація амфібраха, в довгих рядках строфи, своєю протяжністю дає нагоду розвиватись змістові й поглиблювати скаргу про довший душевний настрій суму. Висхідна інтонація, що замикає короткі рядки, при вузькому змісті, позначає виразисто джерело душевного болю, яке наглядно й відчутно спосне з римами внутрішньо-прикінцевими та прикінцевими перехресними: РОДИТЬ--ПЛОДИТЬ, ГРА--ПУСТА--УСТА, НЕДОЛІ--ТЯЖКОЇ.

В наведених прикладах чотирирядкових строф віршів Франка з ритмічними варіантами амфібраха ми заважили головну рису стоп цього розміру в тому, що ці стопи побудовані тернарним способом. Кожна стопа амфібраха обнімала три склади між якими два зовнішні -- короткі й ненаголошені, а середній склад -- довгий, репрезентант наголосу.

Тепер розглянемо чотирирядкові строфи Франкових віршів у яких примінена тернарна будова стоп анапеста. Його стопа відкривається двома короткими ненаголошеними складами які замикає один довгий наголошений склад.

Рядки Франкових анапестичних катренів вимірюються двома або трьома стопами, які, залежно від словного складу, часом подовжені на один кінцевий ненаголошений склад рядка.

Збірку Івана Франка "З вершин і низин" відкриває цикл поезій "Веснянки", що настроєм змісту нагадують народні веснянки які, як відмітив поет "... дихуть здоровим, чистим чуттям радощів життя і мелодії, свіжої сили."¹

У своїх веснянках Франко розгортає дві категорії тем, -- переважно завуальовані алегоричною формою, -- про тяжке й злиденне життя селянина за обов'язками його праці та про народне визволення. Образи зими, провесни, весни, сонця, неба, грому, землі, природи та оптимістичний колорит промовляють силою поетичного вислову зі змісту кожної веснянки.

ДИВУВАЛАСЬ ЗИМА,
ЧОМ се тають сніги,
ЧОМ леді приСли всі
На шиРокий РіцІ?

а
б
б в
в

ДИВУВАЛАСЬ ЗИМА,
Чом так слабне вона,
Де той легіт бересь,
Що теплом прониМА?

а
а
г
а

ДИВУВАЛАСЬ ЗИМА,
ЯК Се СкриПЛА ЗемЛЯ
Наливаєсь тепЛОм
Оживає щодНЯ?

а
а
г
а

.....

ПОХИЛИЛИСЬ квітки,
ПОСУМНІЛИ замКЛИСЬ:
ШУРЯ-БУРЯ пройШЛА --
Вони знов підняЛИСЬ. (Х, 9-10)

д
е
а
е

.....

¹ І. Франко, Літературно-критичні статті, т. XVIII, див. Переднє слово Івана Франка "До Перебенді Т. Г. Шевченка" (Київ, 1955), стор. 49.

--/	--/	1
--/	--/	1
--/	--/	1
--/	--/	1

Інтонація двостопного акаталектичного анапеста, в усіх шестискладових рядках катрена, піднесена чоловічими клявзулями, викликала особливий мотив музичальності веснянки. Цій музичальності сприяє рядковий зміст коротких однорідних речень, які, завдяки безсполучниковості (асиндетонів) набрали швидкого руху й раптові зміни в ритмі. Розміщення наголосів, себто упорядковування довгих наголошених складів анапеста у рядках катрена прибрало форму докладної симетричної рамки.

Озвучення строф веснянки "Дивувалась зима" (1880 р.) має трояке завдання -- озвучення повного рядка, окремих слів та озвучення рими. В чотирьох строфах вірша перші рядки складені синтаксично-анафоричним мотивом у якому епіфоричні закінчення, в ролі епіфоричної рими, в'яжуться з вузько-звучними сусідніми або простірними римами в довжині цілого вірша: ЗИМА--вона--пронИМА--ЗеМЛЯ--щодНЯ--неМА.

У деяких рядках катренів, щоб привернути увагу до змісту певних слів, поет виділяє їх алітерацією та асонансом: ЧОМ ледї ПРИСЛИ вСі/На шИРокій Ріці? попереджуючи початково-прикінцево-внутрішньою римою ЧОМ ... сніги,/ЧОМ ледї. Ще в інших строфах приємно милує слух звукомережання контрастності антонімів: ... ЗИМА,/ЯК Се СкріПЛА ЗеМЛЯ,.. теПЛОм,.. ПОХИЛИЛИСЬ ... ПОСУМніЛИ заМклиСЬ ... ПідняЛИСЬ.

У циклі "Веснянки", XIV вірш "Думи, діти мої" (1880 р.) на п'ять катренів з шестискладовими рядками притягає нашу увагу м'якістю ліричного змісту та особливо складним розміщення різновиду рим.

ДУМИ, діти МОЇ,		а
ДУМИ, любі МОЇ!		а
З усміхнутим лицем		б
В тій понурій тюрмі!		а
.		
Наче запах Весни,		в
Налітаєте ви,	г	в
Скорбне серце моє		г
Потішаєте ви!	г	в
.		
Де хитається ще	є	д
Сумнівається ще	є	д
Ум, де думка нова		е
Загоряється ще, -- (X, 18)	є	д
.		

Рядки катренів наведеного прикладу укладаються в довжину двостопного акаталектичного анапєста з чоловічими клявзулями. З цим розміром ми познайомились у прикладі вірша "Дивувалась зима".

Темою для змісту вірша "Думи, діти мої" послужили поетові його власні переживання в тюрмі. Понурі тюремні будні накликають думки -- роздумування. Сумнів, що часом підкрадається до душі поета не триває довго бо "думка нова загоряється", повертає свіжа духовна сила й мужня витривалість.

Згадка про земляків породжує особливо пекучий біль. Землякам треба свіжого духово підсилення і поетові залишилось одинокє духове єднання з ними: "Там ви, думи,

летіть,/Слабосилих кріпять,..." Образи поетичного слова побудовані на сильному контрасті перемоги оптимізму над песимізмом: понура тюрма--усміхнене лице, скорбне серце--потіха; журбі, болеві серця, втомленому духові, сумніву ума протиставиться нова думка, що загоряється, а радісний світ кріпить горювання слабосилих.

У римовому стовпчику кожного катрена повторене однакове чергування рим, -- одна початкова римова пара з собою-римою у четвертому рядку беруть між себе неримоване закінчення третього рядка.

Інтенсивність римового озвучення прикінцевих рим, на два й чотири звуки, радше передається прекрасно закомпонованим редифним комплексам (г г вгв, є є дед), які, за своїм розміщенням, в обох катренах, розділені третім строфічним рядком.

Один комплекс редифних рим, з нарощеними й переривистими звуками (-єсн-, -т-, -ш-), побудований з іменника, дієслів і тотожних займенників --

... Весни
Налітаєте ви,
Потішаєте ви!

В другому комплексі, до редифних рим увійшли дієслівні та тотожні прислівникові форми --

Де житається ще
Сумнівається ще
Загорається ще, --

В обох наведених редифних комплексах, прикінцевим чоловічим римами передують п'ятизвучні жіночі рими, на позиції внутрішніх рим.

Система римового стовпчика ліричного вірша "Промине, проплине" (1880 р.) позначилась своєрідним укладом.

ПРОМИНЕ, ПРОПЛИНЕ,
Наче лист по ВОДІ,
Все, що в ДНІ молодІ
Так боліло МеНЕ.

а--а
б
б--б
а

Чорні сунуться ДНІ,
Бій, і праця, і ТРУД, --
МозолІ наРостУТЬ
На руках і ДушІ.

в
г
г
в

І Не РАЗ в сумний час
Гадка чорна ЛетИТЬ:
Що невже ж ти наРАЗ
Перестала ЛюБИТЬ?..
(XIII, 82-83)

г--г
д
г
д

Ритмічна схема катренів з шестискладовими рядками, як і в попередніх двох прикладах, це двостопний акаталектичний анапест. У двох початкових катренах рими складені способом кільця, в якому дві однорідні скрайні рими беруть між себе одну римову пару. В першому катрені, в першому рядку, одна початкова рима на сім звуків в'яжеться з двома переривистими скрайніми римами: ПРОМИНЕ--ПРОПЛИНЕ--МеНЕ, а до паристих прикінцевих кільцевих рим прилягає одна внутрішня рима: ВОДІ--ДНІ--молодІ.

В другому катрені, одна початкова бідна рима зайняла середню позицію відносно її прикінцевих скрайніх рим. Змінного порядку набрали своїм укладом рими в третьому катрені. Одна початкова рима прилягає до своїх римових категорій перехресного укладу: НЕ РАЗ--час--ЛетИТЬ--наРАЗ--ЛюБИТЬ.

Поет, у змісті вірша, ремінісценційним прожектором
 обслідує свою молодість, а з нею утрачену любов, яку
 приховує в тіні серця, а там ... одиноке чуття "гризтиме
 все". Особисте дасть, погребане в минулому, заступає
 посвята для загального добра прибрана поетично вишуканою
 метафорою "Мозолі наростуть/На руках і душі".

Видавалося б, що катрен, зі своїм досить вузьким
 простором, не підходить на численні варіанти пов'язування
 рими. Навпаки, Франко засвідчив і в цьому свою оригіналь-
 ність бо вузький простір акуратно використовує для ширшого
 римового репертуару.

Ось приклад вірша з "Другої пісні" поеми "Лісова
 ідилія" ще зі слідуючим способом розмішування рим.

ОЙ РОЗПУЩУ Ж Я мрії
 По зеленому гаю,
 Чей знайду очі ті
 Що безмежно кохаю

а
 б
 а
 б

ОЙ РОЗПУЩУ Ж Я тугу
 Та від ДУБА до ДУБА,
 Чей знайду дружину,
 Що над все мені ЛЮБА.

в
 Г--Г
 Г--Г
 Г

ОЙ РОЗСПЛЮ Я співи,
 Як росу по РОЗМАЮ,
 Гей, прибудь, моє серце,
 Бо я втіхи не МАЮ. (XI, 259)

д
 б
 е
 б

---/---/ 2
 ---/---/ 2
 ---/---/ 2
 ---/---/ 2

Двостопний акаталектичний анапест з чоловічими клявзулями в обговореному вірші "Дивувалась зима" (див. стор. 57) прибрав змінену форму (праворуч) в наведених строфах вірша "Ой розпущу ж я мрії". Рядки вірша розбудовані на сім складів і завдяки одному кінцевому ненаголошеному складові, друга ритмічна стопа перемінилась на анапест гіперкаталектичний з жіночою клявзулею спадної інтонації. Остання стопа анапеста, цим разом на чотири склади, прибрала вартість III-го пеола (___/_), який надав анапестові витонченої мелодії.

Завдяки частим анафорам, головно в перших рядках катренів, звуковий обсяг рим витриманий у вузько-середньому діапазоні. Дві перехресні рими (б б) першого катрена сягнули таким же розміщенням аж до третього катрена. В другому катрені виїнятковно комплікуються своїм розміщенням внутрішньо-прикінцеві рими (г--г, г--г) в границі одного й чотирьох звуків причому (г--г) рими не мають свого перехресного відповідника.

Рядки вірша "Як не бачу тебе" з "Другого жмутка" (1895 р.), зі збірки "Зів'яле листя" теж розмірені анапестом:

ЯК НЕ БАЧУ ТЕБЕ,	а
Кожна хвиля -- тяга БЕЗКОНЕЧНА.	б
ЯК ПОБАЧУ ТЕБЕ,	а
Відновляється рана СЕРДЕЧНА.	б

ЯК НЕ БАЧУ ТЕБЕ,	а
То довкола і зимно і ТЕМНО;	в
Я ПОБАЧУ ТЕБЕ,	а
Запече <u>щось</u> у серці СТРАШЕННО..	в

Щоб ПОБАЧИТЬ ТЕБЕ,
Мов несуть мене ангельські РУКИ;
ЯК ПОБАЧУ ТЕБЕ,
Геть мов гонять пекельніі МУКИ.

а
г
а
г

НІ-БЕЗ ТЕБЕ неМА,
НІ Близ ТЕБЕ спокою, мій свІТЕ!
І земля не прийМА,
Ох, і небо навіки закРИТЕ.

е г
е д
г--г
д

(XI, 33)

--/	--/	1
--/	--/	2
--/	--/	1
--/	--/	2

Вірші "Ой розпущу ж я мрії" (див. попередній приклад), та "Як не бачу тебе" розмірені анапестом у якому неоднакове число його метричних стоп надає цим віршам окремої ритмічної автономії.

Зразкова ізометричність строфи у вірші "Ой розпущу ж я мрії" відсутня в вірші "Як не бачу тебе" в строфах якого два рядки, двостопного акаталектичного анапеста, закінчені висхідною інтонацією в чоловічій клявзулі, перехресно чергуються з двома рядками тристопного гіперкаталектичного анапеста зі спадною інтонацією в жіночій клявзулі. В обох віршах природні наголоси в словах сходяться з довгими метричними складами.

В силібо-тонічних віршах кількість складів визначається кількістю голосних звуків. І, навпаки, кількість приголосних у ритмічних рядках не обмежується метричним розміром. Свободу в користуванні довільною кількістю приголосних досвідчений поет може використовувати для фонетичних і ритмічних ефектів.

У вірші "Як не бачу тебе" в перших і третіх строфічних рядках, завдяки синтаксичним анафорам, кількість приголосних видержана в границі між семи й восьми звуками. Між другими й четвертими строфічними рядками, на чотирнадцять і п'ятнадцять приголосних, два рядки обмежились до десяти й одинадцяти приголосних.

Поменшення числа консонантів ніяк не порушило метрики рядка, але вплинуло на прискорення ритму, викликало в ньому дещо коротшу пливкість. З семантичного становища ці рядки набрали сильнішого значення в наростанні й завершенні драматизму підсиленого яскравим контрастом "То довкола і зимно і темно", "Ох, і небо навіки закрите".

Рими строф вірша "Як не бачу тебе" укладені оригінальним візерунком. Рими (а а) розміщені перехресно в межі трьох перших строф причому, вони повнозначні -- складені з однорідних звуків (тебе--тебе). Багаті анафоричні з'єднання піднесли емоційну силу змісту строф, поглибили ліричність вірша, а при цьому й поетична мова збагатилась стрункістю й завершеністю.

Перехресні рими (гдгд) з початковими переривистими римами складеними "НІ Без ТЕБЕ--НІ Близ ТЕБЕ" причинились до відокремлення строфи в вірші, в якій ліричність змісту сягнула кульмінаційного драматизму.

Літературознавець Юрій Шевелов, у своїй статті "Поза межі можливого", про поему Івана Франка "Мойсей" між іншим відмічує: "Поетична майстерність 'Мойсея' -- тема

майже не торкана. Гори паперу списано про 'передчування соціальної революції' або про 'націоналізм' поеми, але майже нічого про поетичну техніку твору".²

Поема складена чотирирядковими строфами й ми дещо ширше зупинимось над її технікою та поетичними рисами.

Для рядків 'строф перлини поетичного дорібку -- поеми "Мойсей" (1905 р.) Франко підібрав стопи анапеста з відворотним укладом чергування, як у вірші "Як не бачу тебе".

В поемі, перший і третій рядки строфи творять схему тристопного анапеста акаталектичного з підвищеною інтонацією в чоловічій клявзулі, а другий і четвертий рядки укладені двостопним гіперкаталектичним анапестом зі спадною інтонацією в жіночій клявзулі. Гіперкаталектику викликав один кінцевий ненаголошений склад і тому остання анапестична стопа перемінилась на III-тій пеон (___/_).

У ритмічних рядках строф поеми заважається постійна й регулярна виміна чоловічих і жіночих клявзуль.

Сорок літ проблукавши Мойсей	16	а
По арабській країні,	10	б
Наблизився з народом своїм	15	в
О межу к Палестині.	8	б
(I, 1)		

___/_/_/_/_/	1
___/_/_/_/	2
___/_/_/_/_/	1
___/_/_/_/_/	2

²І. Франко, Мойсей (Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1968), стор. II9.

По моавських долинах марних
 Ось Узраїль кочує;
 За ті голі верхи перейти
 Він охоти не чує.

14	г
8	г
11	д
7	г

(I, 3)

--/ / . --/	1
--/ / . -	2
--/ / --/	1
--/ / -	2

(Під наведеними строфами з поеми "Мойсей", в дужках, перше число відноситься до розділу поеми, а слідуючим числом знакуємо порядок катренів розділу.)

У наведених рядках ритмічних схем, ритмічні наголоси розміщені докладною виміною згідно з характером ритмічних інтервалів до яких входять два ненаголошені склади закінчені складом наголосним. Кінцеві рядкові наголоси, що набули собі постійного громадянства в силябо-тонічному вірші, ритмічно витримані й тому ж кожна остання стопа рядка наголошена.

Витримуючи ритм строфи в анапестичному метрі, поет, у деяки словах, часто поминає природні наголоси й зовсім вірно. Цього вимагає, як ми вже перед тим згадали, метрична одиниця, якою в силябо-тонічному вірші є рядок, а не слово.

Наприклад, "С́орок літ проблукáвши Мойсе́й" можна б переписати /_/_/_/_/ де в першій стопі наголос слова "Сорок" перемінив стопу трискладового анапеста на, властиво, рівновартісну стопу трискладового амфімакра (/_/_/).

У наведених ритмічних схемах для двох катренів з поеми "Мойсей" завважуємо розходження між словоподілом і

ритмічними інтервалами з приводу різноскладовості словникового добору.

Односкладове слово відповідає одному довгому наголошеному елементові інтервалу (літ /). Двоскладові слова або вирівнюються з двома ненаголошеними елементами інтервалу й тому затрачують свій наголос (сорок __), або двоскладові слова підпадають наростаючій інтонації на два елементи (Мойсей, марних _/). Трискладові слова, звичайно, захоплюють три елементи двох інтервалів (арабській, моавських, кочує _/_), а чотирискладові слова примощуються в одному інтервалі до якого прилучується один ненаголошений елемент слідуєчого інтервалу (проблукавши, Наблизився, к Палестині __/_).

Ритмічна схема другого катрена нашого прикладу досить гладко упорядкована щодо узгодження словоподілу з ритмічними інтервалами.

У змісті поеми "Мойсей", поруч значного відсотка західньо-української лексики, поет часто користується західньо-українськими словесними наголошеннями, які до речі, в строфічних рядках вирівнюються з ритмом анапестичної метрики, як ось: Підня́лись до похóду (II, 9) замість Підня́лись; Почина́ється рух у шатра́х (III, 2) замість ~~у~~ шатра́х; З глиня́ними збанка́ми (III, 3) замість З глиня́ними зба́нками; На каркі́ їх упа́де (IX, 15) замість упаде́; І в буду́щі дорб́ги (IX, 16) замість б́удуці; Та на бли́зькі терні́ та пенькі́ (IX, 16) замість бли́зькі, то́що.

Примінення наголосів літературного мовлення нівечить ритм визначений поетом: Піднялись до походу $\_ / \_ \_ / \_$ (амфібрах з III-тім пеоном); Починається рух у шатрах $\_ \_ / \_ \_ / \_ \_$ (анapest з амфібрахом); З гліняними зб́анками $\_ \_ \_ / \_ \_ \_$ (дактиль з II-гим пеоном); Та на близькі терні та пенькі $\_ \_ \_ / \_ \_ \_ / \_ \_ \_$ (дактиль з хореем).

Літературні наголоси викликають покоєну ритміку при якій строфи поеми затрачують свій ритмічний настрій.

Строфічні рядки поеми "Мойсей" побудовані, перехресним розміщенням, з дев'яти й семи складів які й є вимірними відрізками помісности слів з їхніми ненаголошеними й наголошеними голосними та приголосними звуками. На довші строфічні рядки припадає по дев'ять, а на коротші -- по сім голосних звуків.

Приголосні звуки, що не обмежуються ритмічними стопами, групуються окремими кількісними варіантами в довших і коротших рядках строфи. На нашому прикладі з поеми "Мойсей", по лівій стороні римового стовпчика двох наведених катренів, позначена кількість приголосних: у довших рядках -- 10 і 15, 14 і 11, а в коротких рядках -- 10 і 8 та 8 і 7, хоч і подібуються коротші рядки ще з іншими варіантами -- 13 і 11 "... Гірл сто тисяч повторить;.. Люд героїв сотворить." (XX, 14) чи 7 і 6 "... Із усіми шпилями,.. У колисці у мами." (XVI, 2).

Варіанти кількості приголосних у строфічних рядках викликають фонетичний і ритмічний ефекти. Менша кількість

приголосних у рядку, викликавши ритмічну пливку скорість, надає відмінного кольориту окремим поетичним образам від тих образів, які, завдяки більшій кількості приголосних, підпали дещо сповільненій ритмічній пливкості.

Таке відчуття виправдається хоч би і співставленням двох, по-окремішньо, семантичних одиниць в границі двох однакових ритмічних стоп "Гірл сто тисяч повторить; У колисці у мамі."

В строфах поеми "Мойсей" Іван Франко дуже часто користується протилежністю ритму й синтакси. Примінення такого поетичного засобу не випадкове.

Поему поділив поет на двадцять розділів у яких кількість строф становить різне число -- від тринадцять (XII-тий розділ) до тридцять двох (XIX-тий розділ). Розбіжність синтакси з ритмом у багатьох строфах, -- а їх є у поемі 410, -- причинилась до поменшення ритмічної монотонності рядків з одноманітним повторенням стоп, яку, звичайно, викликає рівномірний і постійний синтаксичний поділ, що сходиться з поділом ритмічних рядків у строфі.

Пересуваючи синтаксичний поділ з кінця рядка до середини як енжамбеман, рядки, при читанні змісту за синтаксою, наче зникають і головні тоді, якщо поет намірюється надати строфам тону наближеного до розповідної форми. Ролю енжамбеману в строфі визначає Б. О. Унбегаун як "The break in the rhythm, occurring in a place where no syntactical break is expected, enhances the significance of the word at

the enjambment, whether in the part of left behind or in the part carried over."³

Енжамбеман часом сильніше витягає в строфі на поверхню зміст слова або й поетичний образ:

... Чи ж я кинути в силі
Свої цвіти пахучі та свій
Плід -- солодкі дактилі? (V, 11)

Як душа їх душі, підіймавсь
Він тоді многи рази
До найвищих, піднебних висот... (II, 5)

"Зрозумійте й затямте собі
Ви, сліпців покоління,... (IV, 3)

Із збанками на головах, ген
Під скалу до криниці,... (III, 4)

"Тим-то буду до вас говорить
Не від себе, а владно,... (IV, 13)

"Наче кінь той здичілий, летиш
У безодню з розгону... (IX, 17)

"Хтось говорить! Чи в моїм нутрі
Власне горе шалене,... (XIII, 4)

"І коли з мільйонів тебе
Вибрав Він собі в слуги,... (X, 11)

Укладаючи рядки за узгодженням синтаксичного й ритмічного поділу, строфа поеми "Мойсей" набере ось такого графічного вигляду зі своїм ритмічним укладом:

Було темно. Лиш зорі яркі миготіли з простору.
Простував при їх блиску Мойсей усе вгору та вгору.
(XIV, 1)

--/---/---/||---/---/--- 2
--/---/---/||---/---/--- 2

³В. О. Unbegaun, Russian Versification (Oxford, 1966), p. 124.

Синтаксичні й ритмічні рядки підпали тяжкій, лінійній одноманітності, а катрен перемінився на дворядкову строфу з шістнадцяти складами (по-одинокі). Енjamбемани зникли, в рядках появилось по п'ять ритмічних стоп з цезурою, яка сходиться з закінченням стопи й ділить рядок на два незалежні піврядки.

Повищена інтонація чоловічих клявзуль катрена зникла в дворядковій строфі в якій жіночі клявзулі своєю пониженою інтонацією долучуються теж до тяжкої сповільненої одноманітності. Через узгодженість з поділом ритму, в довгих синтаксичних фразах затирається зміст таких слів, як "ярі, усе вгору".

Самі жіночі рими, що декорують дистиховий вид строфи, додатково долучуються до монотонності й зникає форма оригінального напівбілого вірша, яким поет наблизив строфи поеми до живої розмовної мови, одночасно гранично виразної, емоційно насаженої. В дистиховій формі розгубились би численні римові різновиди, які, в напівбілому вірші поеми, звільнені від дворядкової герметичності, своєю звуковістю підсилюють емоційне звучання рядкового змісту й доповнюють музикальність анапеста.

Розглянемо в поемі "Мойсей", по-окремішньо, озвучення строфи, звукову фактуру рим, їхню морфологічну конструкцію та їхнє строфічне розміщення.

Фонічна гра звуків у строфах поеми засвідчує про чуйне вухо поета. Властиво, випадкові збіги звуків не

мають окремого вимовно-мистецького значення. Та де авторові йдеться про ефективний спосіб підвищення, чи поглиблення емоційності й відчутності поетичного образу, він організує змістові слова за асонансом чи алітерацією, а іншим разом удасться до анафор, які, часом, об'єднані у симетричні візерунки. Поруч анафор можуть появлятися, хоч рідше, епіфори, що поширюють фонічну гру строфи.

Початок стихії, як передвісник появи Єгови, поет, крім словесного дієслівно-прикметникового добору -- "гуркнув, ревнув, чорна (хмара) заморгала", підсилює наростання стихійної грози нагромадженням відповідних звуків.

Гуркнув грім, задрожали нараз	гр--грі--р--р
Гір найглибші основи; ...	гір--г
(XIX, 1)	

І ревнув понад горами грім,	р--гр--грі
З жаху їжить ся волос,	ж--ж
Завмира серце в груді ... та ні,	р--р--гр
Не Єгови се голос.	г--г
(XIX, 5)	

Настрій жаху, викликаний громовищею, міняється на благий, спокійний настрій природи й душі:

Та ось стихло, лиш води дзюрчать,	т--т--хл--л--т
Мов хтось хлипає з жалю;	хт--хлп--л
З теплим леготом запах потяг	тпл--лт--пх--пт
З теребінт і мигдалю.	тт--л
(XIX, 8)	

Момент буднів -- лінивого життя таборової гебрейської громади, поет -- обсерватор збоку, зображує кількома штрихами. Зір проникає в далечинь і занотовує подрібно поодинокі предмети без яких картина стала б статичною, спрощеною. У словному доборі домінує декілька

звуків з переміщеною епіфорою на місце анафори.

Звільна, плавно ступаючи, йдуть,
Кам'яними стежками
Чорноокі гебрейки бичем
З гляняними ЗБАНКАМИ --

н--н
кмнм--км
нк--к
ннм--нкм

(III, 3)

Із ЗБАНКАМИ на головах, ген
Під скалу до криниці,
А в руках їх мішки шкіряні,
Щоб дойти ягниці.

нкм--н--н
к--крн
рк--шк--шкрн
н

(III, 4)

Як контраст до образу монотонних буднів у пустелі,
поет вводить нову постать і поява Мойсея неочікувано зрушує
акцію:

... Ні, Мойсей! Глянь, Мойсей виходжа
Із свого намета.

н--мйсь--гн--мйсь
сьг--нм

(III, 13)

Символічність освяченого місця традицією й законом
віри яскравіше позначають алітерації й асонанси поруч кон-
трастних слів за своїм змістом "святого -- жах, день і ніч":

Та давно вже не входить ніхто
До намета святого,
Його жах стереже день і ніч,
Мов собака порога.

двно--в--н--вхо--нхт
до--нт--втоо
оо--ж--ж--днн
оо--о--оо

(III, 18)

Алітераціями й асонансом сильніше відчувається
нарастання душевного болю викликане в пророка конфліктом
з народом, а в іншій строфі проявляється виїнятковий
душевний радісний настрій.

Та тепер його голос зомлів
І погасло відхніннє,
І не слухає вже його слів
Молоде покоління.

ого--голо--л
огсло--ннн
сл--ого--сл
оло--оол--нн

(II, 7)

Ще момент -- і Єгошуї крик	момт--о--крик
Гірл сто тисяч повторить;	сто--тис--оторит
Із номадів лінивих ся мить	ом--и--мит
Люд героїв сотворить.	ре--соторит

(XX, 14)

Словні анафори й епіфори всуміж з алітераціями й асонансом яскравіше позначають самовідречення провідника від особистого щастя для справи народу та нарід віддачується ненавистю.

ТИ МІЙ рід, ТИ дитина МОЯ,	ти--мій--д--ти--дитина--ма
ТИ вся честь МОЯ й слава.	ти--с--ст--ма--саа
В тобі дух МІЙ, будуще моє	т--ду--мій--уду--м
І краса і держава.	раса--драа

(X, 6)

Сорок літ, мов коваль, я клепає	соок--л--ов--ковл--клв
їх серця і сумління	сс--нн
І до того дійшов, що уйшов	ооо--ов--о--ов
Від їх кпин і каміння.	кн--кнн

(XII, 8)

У рядку "Сорок літ, мов коваль, я клепає" оригінально складені повторені відвернені комплекси асонансу клв--квл--квл.

У філософічному роздумуванні окремі думки вирізнені синтаксичними анафорами та відверненим асонансом з алітерацією ласт--тасл--стла.

В НІМ САМІМ його керма і власть,	нм--смм--м--ласт
В НІМ САМІМ ота сила,	нм--смм--тасл
ЩО назначує місце йому,	нн--м--м
ЩО його сотворила.	стла

(XVI, 14)

Однорименні анафори, порізнені флексійними формами, підсилюють матірне співчуття й пожаління:

БІДНИЙ, БІДНИЙ мій сину! (XVI, 4)
БІДНА, БІДНА дитино моя! (XVI, 8)

Емоційність перехресних і міжстрофних анафор за-
тирає границю між прокльоном, докором і повчанням:

ЗАМІСТЬ СТАТися сіллю землі,	МС--СТТ--СЛЛ--МЛ
СТАНЕШ попелом підлим;	СТ--ППЛМ--ПЛМ
ЗАМІСТЬ всім з'єднать ласку, ти сам	МСТ--СМ--Т--ЛСК--Т--СМ
СТАНЕШ ласки негідним.	СТ--ЛСК--М

(VI, 23)

"ГОРЕ ВАМ, нетямущі раби ... (IX, 2)
 "ГОРЕ ВАМ, бунтівничі уми! (IX, 3)
 "ГОРЕ ВАМ, непокірні, палкі, (IX, 4)
 "ГОРЕ ВАМ, що зробив вас Господь ... (IX, 6)

Відвернений спосіб укладу двох категорій алітерації
 надає відчутну теплоту дитячої широти та довіря до старика,
 а відвернені комплекси інших чотирьох категорій алітерації
 привертають увагу читача до хвилини задумання або зневіри
 громади.

Ось гебрейська біжить дівтора,
 Що по полю гуляла.
 Окружила Мойсея, за плас
 І за руки чіпляла.

П--ПЛ--ЛЛ
 ру--Л--ПЛ
 ру--ПЛЛ

(XI, 3)

Похилившись, слухали всі
 Мовчазливі, нонурі,
 (IX, 20)

хлвс--слхв--с
 влв

І на хвилях бурхливих їх душ
 У дні проби і міри
 Попадав він із ними нераз
 У безодню зневіри.

хвилх--хливх

з--н--нерз
 зн--знер

(II, 6)

Наводимо ще такі приклади з поеми "Мойсей, в яких
 мозаїка звуків різних комбінацій має своє вигідне місце в
 побудові поетичних образів спертих на функції вражін
 змислів -- дотику, зору, слуху або психічних процесів.

"Якби хтів вас в спокою держать,
 Наче трупа у крипті,...

трп--рпт

(IV, 12)

Під подертими шатрами спить
Кочовисько ледаче,...
(I, 4)

р~~т~~м--т~~р~~м

Він стоїть і до неба простяг
Розпростертії руки.
(XV, 4)

ст--прост
розпрост--р

А як ніч залягла на горі,
Впав на землю зомлілий.
(XV, 1)

зл~~л~~--н
н--змл--змл~~л~~

...То ще гори горіли,
І манив пурпуровий їх шлях ...
(XI, 1)

гор--гор
пурпур

У сходовому сяйві небес,
В пурпуровім промінню
Кольосальний його силует
Видно ген у пустиню.
(XV, 5)

св--св--с
пурпуро--про
лсл--сл
с

Се Мойсей на молитві стоїть,
Розмовляючи з Богом,
І молитва та небо буде,
Мов поломінним рогом.
(XV, 8)

се--м~~о~~е--молтв--ст
мол~~л~~--бо
молтв--бо--бо
мов--лом--ом

Покотились слова по степу,
Наче розкоти грому.
(IX, 1)

покотлс--сло--по--стп
розкот--ро

Горе тому нездарі-послу,
Що в ході задрімає ...
(VI, 8)

здар
задр

Так, ідучи, молився Мойсей
У сердечному горі, --
Та мовчала пустиня німа,
Тихо моргали зорі.
(XII, 13)

мол--мо
р--мгор
мол--м
моргл--ор

Та щасливий посол, що свій лист
Понесе скоро й вірно!..
(VI, 20)

т--слив--сл--св--лист
с--ср--р

І, зірвавшись, з сеї землі
Та розбивши всі скарби,
Ви розвістесь світ здобувать,
Його соки і скарби.
(XIX, 20)

зрвс--з--с--з
рзбв--вс--срб
рзвс--св--збв
с--срб

Хто здобуде всі скарби землі
І над все їх полюбить,
Той і сам стане їхнім рабом,
Скарби духа загубить.

(XIX, 22)

зб--вс--срб--зл
вс--лб
с--с--рб
срб--зб

Строфи поеми "Мойсей", за розміщенням їхніх рим,
з першого погляду, складені способом напівбілого вірша з
перехресним римуванням, яке починає перший неримований
рядок:

Сорок літ проблукавши Мойсей
По арабській ПУСТИНІ,
Наблизився з народом своїм
О межу к ПалеСТИНІ.

(I, 1)

а
б
в
б

Одначе форма напівбілого вірша в багатьох строфах
мінється на повне перехресне чергування чоловічих і
жіночих рим:

Чоловічі рими закінчені наголошеним голосним --

Стане свято в вас, мов у храму,
В той момент незабутній,
І озветься до вас із огню
Отой голос могутній. (XI, 16):

Чоловічі рими з приставними приголосними по на-
голошеному голосному римуються з початковою римою слова --
заглядав:

Як народи Єгова создаВ,
Мов літорослі в ПОЛЮ,
ЗагляДАВ всім у душу й читАВ
З неї кожного ДОЛЮ. (VI, 3);

В чоловічих римах з нарощеним комплексом (-звал-) вибагливо введені обернені склади (-ор, ро-) по лівій стороні константи:

"Іде раз храм Єгови ГОРИТЬ, . -ОРИТЬ
І сей раз уОСТАННЕ: РОИТЬ
Бо що тая рука РОЗВАЛИТЬ,
То вже більше не ВСТАНЕ. (XVIII, 20);

Чоловіча рима своїм відверненим складом (-ам, -ма) заторкує жіночі рими і при словесних анафорах доповнює вимовний музикальний мотив строфи:

Щось дрібненька ворухиться ТАМ,
Коло мурів СалиМА:
НОВИЙ люд, НОВИЙ бог, НОВИЙ храм.
НОВА сила незРИМА. (XVIII, 11);

Чоловіча рима з нарощеним (-р-) враз з іншою чоловічою внутрішньою римою творить яскравий контраст поруч жіночих внутрішніх епіфоричних та прикінцевих рим:

"Хто ВАС ХЛИБОМ НАКОРМИТЬ, Той ВРАЗ
З ХЛИБОМ піде до ГНОЮ;
Та хто духа НАКОРМИТЬ у ВАС,
Той зіллється зо МНОЮ. (XIX, 27);

Вибагливо вишукані чоловічі складені рими з іменника, сполучника і займенника відчутно домінують переривистими (-р-, -н-) перед константою і приставним (-х) по константі:

Поміж скелі завили ВіТРИ,
Їх сердитії нуТИ
Кліщать душу, мов стогін, Та В НИХ
Ще Єгови не чуТИ. (XIX, 6).

Нерідко натрапляємо в поемі "Мойсей" на прекрасні комбінації розташування рим на різних відрізках строфічних рядків, як ось:

Третій рядок прикрашений початково-внутрішніми і внутрішньо прикінцевими переривистими римами --

Понад голови люду того
Йдуть всесвітній БУРІ,
ПАНСТВА, царСТВА встаЮТЬ і паДУТЬ,
Мов фантоми понУРІ. (XVIII, 13);

Перший і третій рядки облишені без чоловічих рим,
а прикінцеві жіночі рими, в другому й третьому рядках,
пов'язані і внутрішніми римами в яких міняються переривисто
(-ім.-р-) --

І зірзався той крик, мов орел,
Над НіМОЮ ЮрБОУ,
Покотився луНОЮ до гір:
"До походу. до БОУ!" (XX, 12);

Перший і третій рядки творять самостійні одиниці
внутрішньо-прикінцевих чоловічих і жіночих рим на два й
три звуки обабіч константи --

"І не взяв богАЧІВ-дукаЧІВ,
Що всю землю пліндрУЮТЬ,
Людським зЛОТОМ і ПОТОМ собі
Домовини муРУЮТЬ. (VI, 6);

У першому рядку емоційно діють словесні анафори-
епіфори й утворюють початково-прикінцеві точні чоловічі
рими на п'ять звуків --

"О, ДАВНО, я знайомий, ДАВНО
З опікункою тою!.. (XII, 2);

Рими першого й третього рядків складені епіфорами
з обрізаним кінцевим приголосним, а внутрішня рима першого
рядка перемістилась на початкову риму в другому рядку, --

А Мойсей борИКАВСЯ, ГОРІВ,
ДобИВАВСЯ до ціЛИ,
А, як ніч Залягла на ГОРІ,
Впав на ЗеМлю ЗоМЛІЛИЙ. (XVI, 1);

Другий і четвертий рядки об'єднані прикінцево-
початково-прикінцевими римами з трьома звуками по константі

та трьома звуками з одним нарощеним (-п-) перед констан-
тою --

І безмежна скорбота лягла
На затвердле сУМЛІННЯ,
І весь табір, мов чаром, попав
В отупІННЯ й зомЛІННЯ. (ХХ, 7);

Оригінально складені чоловічі рими з трьох слів з
алітераціями й консонансом --

"Хтось говорить! ЧОм ЧОло моє
Покривається ПОТОМ?
Страшно? Ні! Та ПО СЕРці СЕ йде
Мов розпаленим дроТОМ". (ХІІ, 6);

Чоловічі подвійні внутрішні рими, пов'язані з
прикінцевою римою в першому рядку, як і чоловічі початково-
внутрішні рими в третьому рядку, враз із багатим асонансом-
алітерацією, звуково прилягають до жіночих рим --

Так, з низин ТИХ, мраЧНИХ і ляЧНИХ,
Я хотів їх підВЕСТИ
ТАМ, де САМ СТАВ, до СВіТлих ВиСоТ
І СВОбоди, і ЧЕСТИ". (ХІІІ, 12);

Вимовної виразистости набрали чоловічі рими складені
з прийменника, займенника й числівника з переривистими (р-,
-в-) на тлі жіночих прикінцевих та двох початкових суміжних
анафоричних рим --

"Бережіться, а то він до вас
ЗАГОВОРИТЬ по-сВОМУ,
ЗАГОВОРИТЬ страшніше сто раз,
Як в пустині рик гроМУ. (ІV, 5)

При полісиндетоні -- який, в роді біблійного
полісиндетону, повторюється ораторським зверненням у 108-ми
катренах поеми та при рядкових епіфорах і суфіксальних
(на-), жіночі рими складені з прикметника, займенника й
іменника, повновидно виринули на поверхню строфи --

"Бо Єгови НАтягнений лук,
 І ТеТиВа НАп'ЯТА,
 І НАложена СТІЛКА на ній --
 І То Ви є СТІЛА ТА. (IV, 14);

Часом, між рядками напівбілого вірша, редифна рима з нарощеними (-е,б-), складена зі заперечної частки, дієслова й повторених займенників однакової форми, залишається глибше в пам'яті читача, як редифна рима --

"Чи новим фараоном для них
 І ще тяжчим Не БУВ ТИ,
 Бо в їх душу контролем своїм,
 В їх сумління сягнув ти? (XIV, 9)

Ще інші зразки римових ускладнень читач може знайти в: I-шому розділі -- 4-та, 7-ма, 9-та, 11-та і 12-та строфи поеми "Мойсей"; II-гому розділі -- 3-тя строфа; IV-тому розділі -- 3-тя строфа; VI-му розділі -- 13-та строфа; XI-тому розділі -- 10-та і 13-та строфи; XIII-тому розділі -- 5-та строфа; XIV-тому розділі -- 7-ма строфа; XVI-тому розділі -- 23-тя строфа; XVII-тому розділі -- 19-та строфа; XVIII-тому розділі -- 3-тя строфа і XIX-тому розділі -- 8-ма строфа.

Поруч озвучення та строфічного розміщення, динамічність рим у поемі "Мойсей" поширює їхня граматично-морфологічна побудова. На 410 катренів одnogруnnі рими -- складені з однієї категорії частин мови за однаковими граматичними формами, становлять 32 відсотки, наприклад:

однакові дієслівні форми: не змінить--не спинить
 (XIV, 15);

однакової форми чоловічі йменники: пориві--
 Хориві (XI, 15);

однакової форми жіночі йменники: пустині--
Палестині (I, 1);

однакової форми йменники середнього роду: від-
хніння--покоління (II, 7);

однакової форми жіночі йменники й дієслова в пере-
хресному чергуванні: юрби--дрімає--журби--літає (II, 1),
тощо.

Для різногрупних рим -- складених з різних частей
мови за різними граматичними формами, відведено в поемі
68 відсотків:

дієслово з прикметником: бриніла--сніжно-біла
(XVI, 3);

займенник, прислівник, числівник і чоловічий
іменник: до вас--по-свому--сто раз--грому (IV, 5);

чоловічий іменник (одн.), прикметник (одн.),
жіночий іменник (мнж. і одн.): пророк--слабосилий--жінок--
могили (II, 2);

займенник, прислівник, дієслово і йменник середнього
роду: про се--широко--несе--око (XI, 14) й інші.

Між римами поеми "Мойсей" виділяються ще інші дві
окремні групи, а це рими повно -- й неповноконтрасні. В
повноконтрасних римах морфологічний контраст може бути
повним, себто -- рима здійснюється за поміччю окремих різ-
них морфологічних частин, наприклад:

рими двох різних коренів: говорЕ--морЕ (XVII, 11),
сонцЕ--кончЕ (XVI, 22);

рими складені з суфікса й кореня: закортіЛО--діЛО
(V, 10), МАТИ (мама)--вмиРАТИ (VIII, 7), широКО--ОКО
(XII, 1);

рими складені з кореня і флексії: ЯМИ--князяМИ
(VIII, 14);

рими складені з суфіксів: вродЛИВИЙ--тужЛИВИЙ
(V, 21);

рими складені з суфікса і флексії: дівочИЙ--ночИЙ
(III, 6) і рими складені з різнородних флексій: люДЕ--
буДЕ (III, 20), гебрЕЇ--нЕЇ (VI, 1).

Неповноконтрасні рими в поемі "Мойсей" здійсню-
ються почасти шляхом морфологічного повторення, але так, що
повторена морфема не обнімає собою всього складу рими. Якщо
морфологічно розложити рими за формулою $x + y$ та $z + y^4$ то
наголошений голосний належить різним морфологічним частинам,
а замкнуті звуки морфологічно повторюються в ненаголошеній
флексії.

зВб + дить	$x + y$
гоРб + дить (I, 7)	$z + y$

Звуки двох категорій -- [в] і [р] у (х) і (з), як компонен-
ти морфологічної формули є опірними приголосними в позиції
прилягання ліворуч до константного голосного, а [-дит'], як
замкнуті звуки, опинились праворуч константи.

Такою ж будовою здійснюються ще ось такі рими

⁴ Див. Б. Томашевский, Вопросы поэтики, Выпуск II,
Русское стихосложение (Петроград, 1923), стор. II6.

виХб + дять--поВб + дять (III, 7), туМа + ном--гурага + ном (III, 8) і багато ще й інших. До цієї групи відведемо ще й такі рими, в яких різні опірні звуки перед константою попереджуються однорідними складами й рими набирають виразнішої рельєфності неПОГá + но--ПОМá + но (II, 12), а ще в інших римах, однорідні опірні звуки попереджуються вставно-випадним звуком і таке звукове порушення виразніше утримується рими слухово: діЙмáс--дрімáс (I, 10).

До неповноконтрасної групи відведемо теж рими з ненаголошеними суфіксами: жіно́ЦТВА--парубо́ЦТВА (IV, 16), нешáСНИЙ--влáСНИЙ (XIII, 16), сусі́дСЬКІ--ті́ЦЬКІ (III, 9) де [дс'] + [ц']. Незначну групу неповноконтрасних рим творять наголошені корені: ра́ду--зра́ду (VIII, 3), а́ків--фа́ків (XVI, 26), ка́рби--ска́рби (XIX, 20), тощо.

По побуті в тюрмі від березня до травня, 1880 р., Іван Франко повертає до рідного села -- Нагуєвичів. Замість широї теплоти спочувань за те, що поет, як народний трибун, добровільно прийняв на себе "... Малую мірку мук і болю... За правду, за добро, за волю" (X, 41), "... люди, -- як завважає В. Верниволя -- зустріли його як якого проклятого,..."⁵

До глибини душі вражений поет поведінкою рідного люду, скаржився:

⁵ І. Франко, 3 вершин і низин (Київ-Ляйпціг: Українська Накладня; Коломия, Вінніпег Ман., 1920), стор. 36.

Відцуралися ЛЮДИ МЕНЕ!
 Сей та той надійДЕ і МИНЕ!
 Тільки БОЯЗКО СКОСа ЗИрНЕ...
 Чи БОЯться ті ЛЮДИ МЕНЕ?

а
а
а
а

...Якби в СЛьОзи КРиВаВіі ЗнОВ
 Міг я ВСе СВОє ГОРе РОЗЛИТЬ,
 Я би ВиплаКав ВСю СВОЮ КРОВ,
 Щоб нічого з Людьми не ДІЛИТЬ.
 (X, 26-27)

б
в
б
в

--/---/---/ 1
 --/---/---/ 1
 --/---/---/ 1
 --/---/---/ 1

Кожний строфічний рядок у ритмі тристопного акаталектичного анапеста закінчений чоловічою клявзулею. Висхідня інтонація останніх ритмічних стоп викликала ритмічний обрив, що в мовному змісті наголошує мінливість діапазону душевного болю й підсилює ліризм вірша.

У катренах, чоловічі монорими (аааа) або перехресні чоловічі рими (бвбв) чітко зливаються з окремими поетичними образами. У катрені з моноримами, описово розповідну мову з протиставними собі стверджувальними та запитальними зверненнями, поет розмірежив алітераціями і асонансами згущеними по правій стороні строфи.

Як контраст, зміст строфи з перехресними римами, при розкинутих алітераціях та асонансах, хоч лаконічний та глибше поетичний. Яскраві гіперболічні описові метафори відслонюють поразену болем душу поета. Умовним способом розмальовані образи: зоровий--кривавих сліз і слуховий--небуденного плачу--"виплакати всю свою кров", свою

афористичною закраскою вказують, що поет, неможливим актом бажав би добитись заспокоєння болю тим, "Щоб нічого з людьми не ділити".

Розглянемо спосіб Івана Франка в примінюванні в границі катрена мотивів, у яких стопи, складені з першого наголошеного і двох ненаголошених складів, створюють систему дактилічного ритму.

Пісне, моя ти підстрелена пташко,	а
Мусиш замовкнути і ти.	б
Годі ридати і плакати тяжко,	а
Час нам зо сцени зійти.	б

Годі вглибляться у рану затрутую,	в
Годі благать о любов,	г
З кожною стрбфою, з кожною нutoю	в
Капас з серденька кров.	г

З кожною стрбфою, з кожною нutoю	в
Слабшає відгомін твій...	г
Пісне напоєна горем-отрутою,	в
Час тобі вже на спокій.	г

(XI, 48)

/_ /_ /_ /_	2
/_ /_ /	1
/_ /_ /_ /	2
/_ /_ /	1

Чотиристопний дактиль з жіночою клявзулею перехресно чергується з тристопним дактилем з чоловічою клявзулею. Нас цікавлять рядкові кінцеві перехресні дактилічні стопи бо одні й другі попали в каталектичний відрізок ритму тому й ці кінцеві стопи, своїм складочисленням, різняться від своїх попередніх стоп.

Жіночі клявзулі, в вартості хорєя вплинули на редукцію одного кінцевого ненаголошеного складу, а в

чоловічих клявзулях, дактилічна стопа скоротилась на два кінцеві ненаголошені склади. Жіночі й чоловічі клявзулі, при дактилічному розмірі, в закінченнях рядкових ритмічних одиниць викликали різкий удар інтонацій -- спадних з висхідними і в строфі відчутне припинення ритмічного розгону.

Розміщення рим у строфах вірша "Пісне, моя ти підстрелена пташко" оригінальне тим, що поруч перехресних строфічних рим, поет вводить у деяких строфах подвійне перехресне римування де, наприклад одна категорія рим (зв) повторена за своїм місцем у двох катренах (згвг згвг).

Ліризм змісту вірша підносить поетична мова: вишукане порівняння зоровим образом заступає уявний символ -- пісня, підстрелена пташка; метафора розкриває душевний стан і біль -- це рана затрута; народно-поетична гіпербола діє на змісл зору й дотику -- "Капас з серденька кров", а уосіблення уявного поняття доповнює образ душевного болю -- "Пісне, напоєна горем-отрутою".

Думка, висловлена в другій строфі наведеного прикладу "... З кождою строфою, з кождою нutoю/Капас з серденька кров" це неначе коротенький підсумок наукової довідки поета про зміст, форму й мистецьку вартість поезії:

... Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності але ще й другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтензивніше, щоби пережите могло вилитися в слова ... попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті

Його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якась вище, символічне значення, то бодай будила в душі читача певні суголосні тони як частин якоїсь ширшої мелодії...⁶

Відмінну композицію строфи, щодо довжини рядків, примінює поет у веснянці "Земле, моя всеплодущая мати". Вірш обнімає чотири катрени в яких перший і третій рядки на одинадцять, другий рядок на десять складів, а четвертий рядок обнімає лише чотири склади.

В кожному катрені віршові рядки пов'язані прикінцевими перехресними римами, а в деяких катренах, по двох внутрішніх римах окремих двох рядків, введені рядкові анафори, які, по-сусідству, творять гарні внутрішні рими на просторі одного рядка.

Силу РУКАМ дай, щоб пута ЛАМАТИ,
Ясність ДУМКАМ -- в серце кривди вЛУЧАТЬ,
Дай ПРАЦЮВАТЬ, ПРАЦЮВАТЬ, ПРАЦЮВАТИ.
В праці сконАТЬ.

б а
б в
г--г а
в

(X, 12)

/ _ / _ / _ / 2
/ _ / _ / _ / 1
/ _ / _ / _ / 2
/ _ / 1

На повищій схемі дактиля цікаво закомпоновані другий і четвертий ритмічні рядки. В другому рядку, третя дактилічна стопа з кінцевою каталектичною стопою в чоловічій клявзулі разом творять хоріямб (/ _ /), який став такою ж ритмічною одиницею чотирискладового четвертого рядка.

⁶І. Франко, Літературно-критичні статті, т. XVI (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 251-252.

У границі чотирирядкової строфи, окрім трискладових стоп метрико-ритмічної побудови рядків, Франко користується двоскладовими стопами метрико-ритмічного мотиву, а це ямбом і хореем.

Хорей, з першим довгим, себто наголошеним складом, по якому слідує один склад ненаголошений, становить відвернений складопорядок за ямб, який відкривається одним коротким ненаголошеним складом по якому слідує один довгий склад наголошений.

Інтонація ямба і хорей, противно як у трискладових метричних стопах, скорочена на один склад і творить відвернене чергування в ритмічному рядку. За ямбом прикріплена непорушна тенденція від слабого тону до підвищеного, а це створює чоловічу клявзулю на яку спирається чоловіча рима. І, наоборот, хорей починається підвищеною інтонацією, яка спадає до слабкої позиції в жіночій клявзулі й кличе за собою жіночу риму.

Завдяки двоскладовості ямба і хорей ритмомельодійні інтервали скорочуються, а при цьому ж і викликають рясніше чергування наголосів, що викликає відчуття окремого мельодійного настрою.

Ямб і хорей своєю метричною двоскладовою будовою визначають словам дещо іншу функцію від їхньої функції при трискладових метричних стопах. Маємо на увазі метрико-ритмічні рядки ямба чи хорей в яких границя слів може покриватись, або й не мусить, з границею метричних стоп

поруч синтаксичного розламу. Поет зобов'язаний маніпулювати словами уважливіше і так, щоб вони в контексті і в метричних рядках ямба чи хорея не викликали частот конвульсійності.

Стопи ямба вирівнюються бездоганно при доборі двоскладових слів з останнім складом наголошеним. І, наоборот, хореїчна стопа найкраще здійснюється двоскладовим словом з першим наголошеним складом. Односкладові слова з їхнім мовним наголосом та слова три -- й більше складові з різним місцем граматичних наголосів викликають певні ускладнення і заставляють поета до окремого маневрування в побудові метрико-ритмічних рядків ямбом чи хореем.

Характерною рисою хореїчних чи ямбічних рядків у силябо-тонічному вірші є ще й та, що любий склад, наголошений або ненаголошений, завжди творить пів метричної стопи тоді, як у трискладових стопах одному складові відводиться одну третю частину метра.

При дво-, як і при трискладових метрах слід взяти під увагу теж рід вірша за суто виразовими ознаками. В строфах з наміченою сильніше позначеною гармонією за звуковими ефектами, слова наче розпливаються в ритмічних хвилях. Натомість у вірші, скажемо, з риторичними прикметами, чи з виразом розповідної мови, слова набирають ширшої автономії і їхньої виразистої функції в метрико-ритмічних одиницях.

Ось приклади хореїчних віршів Івана Франка, які набрали різних композиційних познач. У мініатюрному вірші, "Також знання" (1915 р.), розходження між границями слів і метричними стопами з наголосом на різних стопах, -- при вирівнюванні синтаксичного розламу з метрико-ритмічними одиницями, -- обчислені поетом на дієву силу змісту кінцевих слів у чоловічих клявзулях. Чоловічі рими складені двома окремими скомплікованими пов'язаннями. В двох строфах лише одне трискладове слово. Катрени вірша побудовані три-подійним (трисопним) хоресом.

Знай, коли де йТИ,
Щоб добро знаЙТИ;
Поки НЕ ЗНАЙШОВ,
Хоч лицем свіТИ.

А як НЕ ЗНАЙШОВ,
ВЛАД се, чи не В ЛАД,
Як раз відійдеш,
Не вертай назад.
(XIII, 387)

а-
а-
б-
а-
б-
в--в
г
в

/	/	/	1
--	/	/	1
/	--	/	1
--	/	/	1
//	--	/	1
/	--	/	1
//	--	/	1
--	/	/	1

Між хореїчними каталектичними рядками, на п'ять складів, спондеї (//) сильніше підкреслюють умовно-наказові способи.

Триподійним хоресом складений вірш "Не минай з погордою" і в його метрико-ритмічних перехресних рядках, -- по сім і по п'ять складів, -- поет шукає ефекту в паралелі осередніх і кінцевих наголосів. Декотрі кінцеві наголоси (перший і третій рядок), завдяки гіперкаталектиці хорea, інтонаційно послабилися дактилічною клявзулею і створюють враження легко зміненого ритму.

Дактилічні клявзулі, перехресно з чоловічими клявзулями викликали сильний контраст на якому, в рядках, скористав вирізнений зміст кінцевих слів.

Не минай з погордою	a
І не смійсь, дИТЯ!	b
Може, в тім. осміянім	b
Суть твого ЖИТТЯ...	a
(XI, 14)	b

-- / / -	3
-- / /	1
/ / / -	3
/ / /	1

У вірші VII N.N., з циклю "Знайомим і незнайомим" поет звертається до ефекту нерівноскладовості по-окремішних рядків, -- (8, 3, 4 і 6 складів), -- чим викликає наче клаптики різної мелодії хорea з одною чоловічою та трьома жіночими клявзулями.

Стогне, Віє, РВє і сВИЩЕ	a
В гРі стРашній...	b
БЛИЖЧЕ, БЛИЖЧЕ	a--a
Наше БоєВИЩЕ. (X, 76)	a

/ / / /	2
/ /	1
/ /	2
/ -- /	2

У наведеній строфі вірша VII N.N. анафора, епіфора, алітераційні (б.в,р) та прикінцево-внутрішня рима сильніше виділяють слухове враження шалу вітру та образ побовища -- метафори, яка репрезентує близький крах кохання. В цьому вірші вибагливу мережу рим творять катренні римові стовпчики в роді кільця абаа, вбвв, гбгг, гбгг і т.д. з виділюванням однієї категорії рими (б) за однаковим її місцем у всіх катренах.

Іван Франко вніс до української поезії різноманітність іспанського романсу, яка вимагає після чотиристопного акаталектичного хорей ставити один рядок хорей чотиристопного каталектичного. Таке хореїчне чергування викликає три рядки з жіночими клявзулями, які закриває один рядок з чоловічою клявзулею.

Способом іспанського романсу склав поет поему "Пригоди Дон-Кіхота" з темою запозиченою з іспанської літератури.. Три рядки катренів поеми обнімають по вісім складів, зі спадною інтонацією, а останній рядок -- скорочений на один склад, своєю висхідною інтонацією викликає різке відмежування в рядкових метрико-ритмічних одиницях.

Такий спосіб організування строфи поглиблює вдумливий настрій та драматизм розповіді змісту.

.....
 Тільки лицар Дон-Кесада
 При свічках сидить на кріслі,
 Пальці впутав у волосся
 І чита, чита, чита.
 (XII, 111)

/	/	/	/	2
--	/	/	/	2
/	/	--	/	2
--	/	/	/	1

Форму іспанського романсу примінив Франко в своїй прекрасній поемі "Іван Вишенський" з українською історичною тематикою. В метрико-ритмічних рядкових одиницях поет викликає ефект мінливим словорозділом у відношенні границі хореїчних стоп та розділу синтаксичних комплексів. У першому й останньому рядках катрена наступили розходження, а в другому й третьому рядках границя розділу слів сходиться з розділом стоп та з розділом синтакси.

.....
 Спить? Та ні! Природа мати
 НЕНАСТАННО ТУТ працює
 НЕНАСТАННО СТроїть, бавить
 ТУ пестієчку Свою. (XI, 185)

/	/	/	/	2
--	/	/	/	2
--	/	/	/	2
--	/	--	/	1

У поемі "Іван Вишенський" строфи побудовані відносно однотипною синтаксичною організацією рядків з численними перенесеннями. Ритмічна мелодійність синтагм, себто змістовних частин з поетичними фігурами і тропами та фонічні

засоби надають віршовій мові виразного емоційного на-
снаження, що й заступає відсутні рими строф.

.Прикмети вередливої вдачі героїні в "Притчі про
сокиру" (1887 р.), як і морально-повчальний висновок
позначаються питомою окремішністю завдяки різним строфіч-
ним варіантам хореїчної ритмомельодики та складному
розміщенні рим у римових стовпчиках.

.....
Все РОЗТЯТИ, РОЗруБАТИ.
РОЗдробить мов палаШЕМ!
"Із сокири хочу СТАТИ
Двоєвістрим бердиШЕМ". (XIII, 239)

а--а
б
а
б

.....
/ / _ / 2
_ / _ / 1
_ / / / 2
_ / _ / 1

.....
"На два боки вістря МАТИ?
А чому не на чОТИРИ?
То була б я ПЕРНАЧЕМ,
Та й носили б гранАТИРИ".
(XIII, 240)

а
в
г
в

.....
_ / / / 2
_ / _ / 2
_ / _ / 1
_ / _ / 2

А як стала ПЕРНАЧЕМ,
Нуже далі міркуВАТИ:
"Що на шТИРИ? На всі боки
Хочу самі вістря МАТИ".
(XIII, 240)

г
а
г
а

--	/	--	/	1
/	/	--	/	2
/	/	--	/	2
/	/	/	/	2

"От тоді я НЕдотИКА
Стану зовсім, як цибуля,
Що ніхто її без сліз
Доторкнутися не може".
(XIII, 240)

д
е
с
ж

--	/	--	/	2
/	/	--	/	2
--	/	/	/	1
--	/	--	/	2

Ласка божа НЕвелиКА, --
Сталось їй чого бажАЛА:
Острота її пропАЛА,
Бо з сокири куля стАЛА.
(XIII, 240)

д
з
з
з

/	/	--	/	2
/	/	/	/	2
--	/	/	/	2
--	/	/	/	2

В кожній наведеній строфі "Притчі про сокиру" жіночі та чоловічі клявзулі, завдяки хорейчним акаталектикам і каталектикам, уклались окремими строфічними сплетеннями (2121, 2212, 1222, 2212, 2222). Така ж доля судилась не-наголошеним складам по константі, яких сателітами є жіночі рими.

Озвучення рим комплікується внутрішньо-прикінцевими римами та трьома римовими категоріями стовпчиків (а, г, д) які прибрали собі в катренах різну позицію розміщення причому, категорія (а) повторюється в стовпчиках трьох катренів.

Кожний римовий стовпчик утішається автономією свого візерунка (а--абаб, авгв, гага, дешж, дззз).

Філософічне роздумування над життям, його доцільністю і над смертю стало темою вірша "Човен" (1880 р.) з циклу "Excelsior". Поет примінив у катренах вірша п'ятнадцятискладові рядки в границі восьмистопного хорея і катрен набрав вирівняного ізометричного вигляду.

Протяжні рядкові метрично-ритмічні одиниці хорея викликають враження ніби вередливого хвилювання. Відчувається то приплив то відплив хвилі, яка наче вдаряється об висхідну інтонацію останніх стоп каталектичного хорея в чоловічих клявзулях й у цьому ритмічно-мелодійний ефект вірша.

.

І повзе ліниво Човен, і воРкоЧе, і бурЧИТЬ:	б	а
"Відки взявся я -- НЕ ЗНАЮ: чим прийдеться		
закінЧИТЬ	б	а
Біг мій вічний -- тож НЕ ЗНАЮ. Хвиля ноСИТЬ,		
буРя Рве,		в
Скали гроЗЯТЬ, надЯТЬ -- проСЯТЬ к собі		
беРеги мене.	г--г--г	в

"Хвилі! -- то життя, то гріб мій, пестоці і		
смерть МОЯ.		г
Понад власним гробом вічно ховзаюсь тривожно		
Я.		г
Поти лиш живу правдиво, поки гріб той ПІДО		
мНОВ:		д
Вітер гоНИТЬ, хвиля лоМИТЬ -- і я вже на ДНО		
ПІшов.	е--е	д
(Х, 47)		

-- / / / -- / -- /	1
/ / / / -- / -- /	1
/ / / / / / / /	1
/ / / / / -- / - /	1

У ритмічній побудові вірша "Човен", зразково витримана цезура розділяє ритмічні рядки на два чотиристопні відрізки. Стопи, що прилягають до цезури ліворуч, закінчені спадним складом. Натомість між стопами, що прилягають до цезури праворуч, деякі піддались спадній, а деякі затримались у висхідній інтонації.

Ліворучна передцезурна ритмічна полоса катрена, за винятком однієї стопи, наголосно витримана хореем. У праворучній поцезурній ритмічній полосі розміщення наголосів створює враження, наче концепція хореїчних стоп розминулась зі своєю метрикою.

І справді, на ритмічному малюнку, кількість ненаголошених складів між наголосами порізнилась. По перевазі одного ненаголошеного складу слідує три, а опісля два склади ненаголошені, що порушує метрико-ритмічну структуру силлябо-тонічного вірша. Поет урізноманітнив ритмічну систему катренів так, що вірш наблизився ритмічно до тонічного виду.

Рядки катренів вірша "Човен" побудовані так догідно, що вони теж укладаються в козацьково-шумковий наспівний ритм, який наводимо для двох рядків катрена:

---- _/_	(4 + 4)
---- _/_	(4 + 3)
---- _/_	(4 + 4)
---- _/_	(4 + 3)

У вірші "Човен", поруч прикінцевих рим, оригінально закомпоновані внутрішні рими двох рядків (б б) НЕ ЗНАЮ--НЕ

ЗНАЮ та подвійні внутрішні рими (г--г--г) НОСИТЬ--ГРОЗЯТЬ--
 НАДЯТЬ--ПРОСЯТЬ що своєю звуковістю викликають сильний
 ефект. Звукова відворотність вирізняє вибагливо складені
 прикінцеві рими з переривистими (м,ш) ПІДО МНОВ--ДНО ПІШОВ.

Вірші Івана Франка, в яких рядки катренів підкорені
 метрико-ритмічному укладові ямба, позначаються відмінними
 композиційними прикметами за хореїчні катрени. Це пояс-
 няється своєрідною побудовою стопи ямба, яка відкривається
 першим ненаголошеним складом.

Іноді обставини акуратного добору слова за його
 силою образного вислову наклонюють поета наголошувати
 ненаголошений склад ямба, а це засвідчує про композиційну
 рутину віршотворця замінювати вартість стоп двох собі
 окремих метричних систем.

Рядки катренів вірша >Не раз безсонному здається <
 (1883 р.) складені чотиристопним ямбом з перехресним
 чергуванням гіперкаталектик і акаталектик, яким дотримують
 кроку жіночі й чоловічі клявзулі.

В ритмічних рядках -- першому й третьому останні
 ненаголошені склади викликали гіперкаталектику й тому
 останні стопи ямба прибрали одержу амфібраха.

.

А кінь, як вихор, степ як море,
 Я як пилинка на воді...
 А ти, моє пекуче горе, --
 В ніщо щезаєш ти тоді!

а
б
а
б

(XIII, 153)

/	/	/	/	2
/	/	--	/	1
/	/	/	/	2
/	/	--	/	1

В другому й четвертому рядках ритмічної схеми поет покористувався способом іпостас, себто стопами іншого виду ніж основний вид ямбічного розміру катрена. Іпостаси в ролі хоріямба (/ /) об'єднали стопу хорєа зі стопою ямба, які, по суті, виконують рівнозначну роль одиниць виміру. Хоріямби, в ліричному змісті, своєю висхідною інтонацією промовисто виділили хвиловий незвичайний душевний настрій і відмежували його від гарних порівнянь.

Ритмічна побудова вірша >Божеське в людськiм дусі<, в збірці >Із літ моєї молодости< (1874-1878 р.); становить три окремі комплекси.

Слова, що ввійшли до мовного змісту двох початкових катренів, синтаксично складені так, що рядки, перехресно, начислюють по вісім і дев'ять складів. У третьому катрені, третій рядок на десять складів висунувся на чоліве місце між дев'ятискладовими рядками. Навпаки, в четвертому катрені, між дев'ятискладовими рядками, третій рядок скоротився до восьми складів.

Примінення такого розряду складочислення викликає в ямбічному ритмі ефект строкатої мінливості головно в двох останніх катренах.

Коли Ти в світ слав рід людський.	а
Життя людей зробив бОрБОУ,	б
Свою Ти божеськість їм дав --	в
Дух, творчу силу ІЗ ЛЮБВОЮ.	б

_/ _/ _/ _/ 2
 _/ _/ _/ _/ 2
 _/ _/ _/ _/ 1
 // _/ _/ _/ 2

Людськеє серце гріх сплямив
 І роз'єднав людей з ТОБОЮ,
 І помрачилась в їх серцях
 Та ТВОРЧИСТЬ ДУХА ІЗ ЛЮБВОЮ.

г
б
г
б

_/ _/ _/ _/ 1
 _/ _/ _/ _/ 2
 _/ _/ _/ _/ 1
 _/ _/ _/ _/ 2

Та встало світло по тьмі ночі,
 Ти поєднав людей з СОБОЮ,
 Нове життя у світ живий влила
 Знов ТВОРЧИСТЬ ДУХА ІЗ ЛЮБВОЮ.

н
б
е
б

_/ _/ _/ _/ 2
 _/ _/ _/ _/ 2
 _/ _/ _/ _/ 1
 // _/ _/ _/ 2

Дух наш із Твого духа родом,
 І вічно зв'язаний з ТОБОЮ,
 А вічній огнива ті,
 Лиш ТВОРЧИСТЬ ДУХА ІЗ ЛЮБВОЮ. (ХІ, 448)

є
б
ж
б

_/ _/ _/ _/ 2
 _/ _/ _/ _/ 2
 _/ _/ _/ _/ 1
 _/ _/ _/ _/ 2

Ямбічні мережі чотирьох наведених катренів по-
 значились окремими ритмічними прикметами. Ті кінцеві стопи
 ямба, що піддались гіперкаталектиці, завдяки одному кінце-
 вому додатковому ненаголошеному складові, перелицьовались на
 стопу хорей.

В другому катрені, рядки чотиристопного ямба закінчені акаталектичними й гіперкаталектичними стопами з перехресним чергуванням чоловічих і жіночих клявзуль. У першому, третьому й четвертому катренах ритмічні закінчення комплікуються тим, що чоловічі клявзулі осамітнено огортаються двома й одною жіночими клявзулями.

Функція цих чоловічих клявзуль, щодо довжини ритмічних рядків, неоднакова. В третьому катрені чоловіча клявзуля примістилась у п'ятій стопі, а в четвертому катрені поет затримав її в четвертій стопі ямба.

Філософську тему про успадкування людиною обдарувань Творця поет розчленовує на етапи Божої діяльності, вимірюючи кожному етапові границю мовного змісту одного катрена. В мережі ямбічного ритму інші комбіновані ритмічні елементи надають певним словам у змісті питомого відзначення:

... слав рід людський (/) антиспаст складений з ямба і хорей; Дух, творчу силу..., Знов творчість духа... (// /) III-тій епітрит складений зі спондея і ямба; ... тьмі ночі, (//) антибакхій в роді гіперкаталектичного спондея; І роз'єднав..., І помрачилась..., (/) IV-тий пеон складений з пірихія і ямба, тощо.

В двох перших рядках першого катрена та в третьому рядку третього катрена границя між словами чітко сходиться з границею ямбічних стоп і таким чином сказане сильніше підкреслене в тексті.

В римовому укладі вірша "Божеське в людськiм дусі" поет застосовує в кожному катрені перехресну ланку однієї

категорії рим (б б) у формі напівбілого вірша. Рими відмежовуються троїстим розрядом звукосокупності: з повторними римами синтаксичної анафори "ТВОРЧИСТЬ ДУХА ІЗ ЛЮБВОЮ" пов'язана одна епіфорична рима "ІЗ ЛЮБВОЮ", а до цих з'єднань прилягають рими з нарощеним (р) бОрБОУ--ТОБОУ--СОБОУ--ТОБОУ так, що прикінцевий словесний римовий комплекс охоплює три склади.

Глибше ритмічно скомплікований, ніж у попередніх прикладах ямба, вірш >Ви плакали фальшивими сльозами< (1880 р.) у розділі "Думи пролетарія" в якому скарга й дорікання поета суспільству виділені окремими ритмічними полосами.

Відмінність у побудові ритмічних одиниць становить рядкове складочислення -- три рядки на одинадцять і один рядок на тринадцять складів з двома перенесеннями, які ломлять синтаксичну єдність.

Ви плакали фальшивими сльозами
Над мобою недолею, жаліли
Мене, махали жалісно руками,
Та допомогти мені не вміли й не хотіли.
(X, 41)

а
б
а
б

.....

— /	— —	/	— —	/	2
— /	— —	/	— —	/	2
— /	— /	/	— —	/	2
— —	/	/	/	— —	2

Три рядки з п'ятистопним і один рядок з шести-стопним ямбом, -- всі закінчені гіперкатаlecticною стопою у вартості амфібраха лише з жіночими клявзулями, завдяки

яким перехресні рими катрена тільки жіночі зі спадною інтонацією.

Границя слів у перших двох ритмічних рядках, з трьома симетрично розкладеними наголосами, гладко вирівнюється з границею ритмічних стоп. У двох останніх ритмічних рядках симетрія чотирьох наголосів витримана та між границями стіп і слів наступили помітні розходження.

Розміщення ненаголошених ритмічних стоп (з короткими складами), в перших двох ритмічних рядках творить симетрію, яка відсутня в двох останніх рядках.

На початку четвертого ритмічного рядка поет користується анакрузою, себто -- двома складами, які висунулись до ліва, поза ритмічну міру. Завдяки анакрузі, перша стопа з наголосом дала побудову IV-го пеола, який починає ритмічний рядок нежданим сповільненням ритмом.

Ритмічна течія двох перших рядків влучно створює сповільнений настрій плачу. У мовному змісті двох останніх рядків безпорадність, розгубленість чи байдужість, описово заступлені вимахуванням рук, набрали рухливого оживлення прискішеними короткими хвилями ямба з частотною піднесеною інтонацією.

Ритмічний малюнок вірша >Ви плакали фальшивими сльозами< теоретично мав би вигляд такого укладу:

```

  /  --  /  --  /  -(-)
  /  --  /  --  /  -(-)
  /  (-)  /  -(-)  (-) /  --  /  -(-)
--  /  (-)  /  (-)  /  --  /  -(-)

```

На теоретичній схемі охоплені дужками ті склади, які, завдяки доборові слів, поет зредукував і ритміка ямба увінчалась ефектом достосованим до мовного змісту.

Ритмічні ямбічні одиниці (рядки) складені так догідно, що катрени вірша "Ви плакали фальшивими сльозами" трансформуються теж на два відмінні ритмічні мотиви: Акаталектичний мотив II-го пеона з анакрузою --

```

  /      /      /
 /      /      /
 /      /      /
 /(-)  /(-)  (-)/
-- /(-) /(-)  /

```

Гіперкаталектичний мотив IV-го пеона з початковими ямбічними стопами й анакрузою --

```

  /      /      /
 /      /      /
 /      /      /
 /(-)  /(-)  /(-)
-- /(-) /(-)  /(-)

```

СОНЕТИ

Між поезіями Івана Франка українській літературі успадкувались його дев'яност сім сонетів, які засвідчують про те, як поет дисциплінував свою думку й уяву щодо чіткості та строгої вимоги цієї форми вірша вбираючи майже кожний зокрема "В майстерну форму, мов різьблена чарка".⁷

До виступу Франка сонети не були чужі українській поезії. Перший сонет О. Шпитковського появився 1830 р. і

⁷І. Франко, XVII сонет, т. X, стор. 146.

це була перерібка вірша Сапфо. Формою сонета користувались, хоч рідко, Л. Боровиковський, А. Метлинський, Ю. Федькович і М. Шашкевич.

Справжнім і небувалим новатором у сонетному ремеслі став Франко -- автор циклів "Вольні сонети" та "Тюремні сонети" в яких поет у стару форму увіллає нове життя, значно розширив тематику, позначив її революційним змістом, поєднав лірику з сатирою в гнівному тоні обвинувачення жорстокого соціально-політичного ладу імперіальної Австрії і Росії. В сонетах Франка залишився живий глибоко-хвилюючий документ доби громадсько-політичної сваволі окупанта.

Форма сонета, якою користувався і вславився в Італії Данте (XIII в.) і Петрарка (XIV в.), у Франції П. Ронсар (XVI в.) та В. Шекспір у Англії (XVII в.), незвично складна композицією строф, визначеною метрикою рядків і розташуванням рим та розгортанням теми закладеної в змісті.

Згідно з традиційними вимогами класичних майстрів, сонет обнімає окремі два катрени й два терцети, що становить разом вірш на чотирнадцять рядків. Сонетні рядки не переступають границі п'ятистопного ямба, хоч, іноді, допускались шестистопний та, рідше, чотиристопний ямби.

В мережі рим сонета зобов'язували докладно визначені уклади двох способів, а саме: абба абба ввг ггг або абаб абаб ввг ггг. Ці уклади доводять, що між римами на п'ять категорій (абвгг) заіснував докладно визначений порядок двоякого чергування: якщо в катренах кільцеві рими то в

терцетах слідують перехресні. І, наоборот, по укладених катренах перехресними римами слідують терцети з римами кільцевими.

Примінення в сонеті двох катренів і двох терцетів виправдується в композиції вірша тим, що дві перші строфи творять зав'язку (теж зовуть заспівом), а дві слідуєчі строфи відмежовуються від перших розв'язкою (теж зовуть виспівом).

Розгортання змісту в сонеті, відповідно до своєї композиції, підкорене усталеному принципові. В першому чотиривірші поет закладає основну тему, яку поглиблює в другому чотиривірші вслід за чим слідує злам бо тему першого терцета ставиться протилежно до закладеної теми в першому катрені. Розв'язку протиріччя тем обнімає другий терцет.

Катрени сонета, своїм числом рядків підказують графічно, метрико-ритмічно та змістовно очікувати їхнього ширшого, спокійнішого відчуття настрою. Натомість тривірші, скорочені на один рядок, створюють враження чіткості й лаконічності.

Франко, з його оригінальністю й незаспокоєним бажанням досягати вершин власними новими засобами, вніс до скваних форм сонета нові відхилення. На "майстерній чарці" Франкових сонетів залишилися своєрідні ритовини поетичних доліщат і різців поета. Сонети юних днів Франка, тендітні й навіть кострубаті, поступінно заступались новими рельєфами з новим шліфом щодо змісту й форми.

В 1874 р. у часописі "Друг", за підписом Джеджалик
появився сонет "Народный пѣсни":

Глянь на крыницю тиху, що изъ стопъ могилы
Середъ степу слезою чистою журчить, --
Въ маломъ ей оцъ мѣсяця личко блищить
И солнца лучъ купаеся въ ей серебряныхъ фаляхъ.

Чи бачишь, якъ въ ей груди бѣе житье -- якъ въ жилахъ
Живой струи ярухъ николись не кончить,
Якъ тихими водами тысячи живить
Весны дѣтей, що кругомъ путь ей обьѣли?

Крыница та съ живыми чудными струями,
То духъ народа твоего, -- а хочъ въ сумъ повитый,
Спѣва' до сердца сердцемъ -- и живыми словами.

А якъ тыхъ струй початокъ всѣмъ во вѣкъ закрытый,
Такъ зъ темныхъ, вѣчныхъ жерель тѣ слова повстали,
Щобъ наши сердца жаромъ чистымъ запалити.

(XI, 548)

/	/	/	/	/	/	2
/	/	/	/	--	/	1
/	/	/	--	/	/	1
/	/	/	/	/	/	2
.						
/	/	/	/	--	/	2
/	/	/	/	/	/	2
/	/	/	/	--	/	2
.						

Як на вісімнадцятилітнього юнака, що відважно за-
атакував ускладнену форму строф, сонет Франка, окрім
значної язичної домішки, вийшов досить удатно, але й не без
слабких, виразимось, місць.

Рядки сонета розмірені шестистопним ямбом. Оба
катрени й оба терцети витримані окремими собі ритмічними
симетріями. Зовнішні рядки катренів, на тринадцять складів,
закінчені гіперкатаlecticними стопами ямба в жіночих

клявзулях, огортають два рядки -- скорочені на один кінцевий склад -- акаталектичні з чоловічими клявзулями. Рядки обох терцетів закінчуються лише гіперкаталектичним ямбом з жіночими клявзулями.

В метрико-ритмічному укладі ямба юний поет натрапляв на чималі труднощі підбору слів за граматичними наголосами. "Глянь на..." (перший катрен) -- односкладовий імператив перед службовим словом викликає розхитане чергування стоп ямба. Наголошений імператив зі службовим словом відповідає хореві який зі слідуючою стопою ямба творить хоріямб..

Дотримуючись метрики ямба, як вимога сонета, з не-наголошеного імператива наголос перекинеться на допоміжне дієслово "на", а це теж послаблює гладку зручність оперування наголосами. Під наголоси попали силоміць теж "що" в "... криницю тиху що...", "як" у "Чи бачиш як...", "а" в "... а хоч в сум...", "не" в "... ніколись не кончит...", хоч "як" чи "що" в інших рядках залишилися без ритмічних наголосів. Завдяки ямбові в декотрих дво чи трискладових словах граматичні наголоси зредукувались силовими ритмічними наголошеннями -- "личко́, живи́мі" замість личко, живими.

Юний поет відважно користується в сонеті перенесеннями -- "... стопь моги́лы/Середь степу..., "... вь жилахъ/Живо́ї струи..., "... живи́ть/Весны дѣтей..." при яких сильніше виринають поетичні образи.

Мережа рими наведеного сонета відповідає класичному її розміщенні, однак римові традиційні категорії (абвгг) поет

зредукував до (абвг). Озвучення рим вутле й головно в
скрайніх римах катренів: могила--фаляхъ--хилахъ--объсьли,
хоч у такій звуковій будові можна б добачатись поетичної
меткости поета-початківця підбирати рими спільними звуками
(л.х).

Чіткість протиставлення тем, як і зав'язка та роз-
в'язка послабились. потонувши в яскравій символічно-романтич-
ній декоративности і в протяжних реченнях з нанизанням
метафор, епітетів, порівнянь та мінливих розкинутих образів.

Сонет "Народныя пѣсни" всеціло відчашнувся від,
наприклад, IV-го сонета (1889 р.) у збірці "Тюремні сонети".
Майстерна конструкція цього IV-го сонета засвідчує, що
тридцяти трилітній поет набрав повної рутини плянового роз-
гону в вислові з економізованим мовленням і його шліфом.

Сиджу в тюрмі, мов в засідці СТІЛЕЦЬ,-	а
Усякий звір поперед мене мЧИТЬСЯ,	б
Не криється від мене, не БОІТЬСЯ,	б
Показує, в чому хто є МИСТЕЦЬ.	а

Лис -- злодій тут, не скромник, не СВЯТЕЦЬ,	а
І вовк -- не музикант, а просто ВБІЙЦЯ,	б
Медвідь -- дерун і лютий КРОВОНІЙЦЯ,	б
Забув про жарт, бубен і ТАНЕЦЬ.	а

Тут всяку видно нагого ОСОБУ,	в
Мов фрак, роздівши й мундур урядОВИЙ,	г
Вони і людську скинули ПОДОБУ.	в

Я в засідці дрібній точу стрІЛИ	г
І напинаю лук свій все ГОТОВИЙ --	г
Ну, бачність, звірі! Не хиблю я ЦІЛИ!	г
(Х, 148-149)	

- / - / - / - /	1
- / - / - / - /	2
- / - / - / - /	2
- / - / - / - /	1

// - - / - /	1
- / - / - / - /	2
- / - / - / - /	2
- / - / - / - /	1

- / - / - / - /	2
- / - / - / - /	2
- / - / - / - /	2

// - - / - / - /	2
- / - / - / - /	2
- / - / - / - /	2

В цьому сонеті, п'ятистопні ямби -- акаталектичний в десятискладових рядках і гіперкаталектичний в рядках подовжених на один додатковий склад, творять дві окремі ритмічні симетрії. В катренах, жіночі клявзулі огортаються чоловічими, а терцети закінчуються лише жіночими клявзулями.

У змісті рядків, вище наведеного сонета, ритмічному наголосові підкорились деякі службові слова (тут, і, не все) й таке співвідношення службових слів до ямба подобиється майже в кожному сонеті Франка. Два спондеї, як підмінка ямбічних стоп, викликані повнозначними односкладовими словами, інтонують підмет з епітетом (Лис--зłodій...) і спочутливе підкреслення обставин героя (Я в засідці...).

Рими наведеного IV-го сонета майстерно складені за

розміщенням та озвученням. У катренах, мережа рими показалась точним класичним взірцем -- дві скрайні рими оповивають одну римову пару. В терцетах, поет відступив від класичного укладу (ввг ггг), який підмінив своїм власним, чітко перехресним пов'язанням (вгв ггг).

Цікаво розкладені звуки й головно в римах катренів. Нарощені (-ріл-) у СТрілЕЦЬ--миСТЕЦЬ порізнялись з переривистими (-вя-, -ан-) у СвятЕЦЬ--ТанЕЦЬ. Графічні форми в фонологічній вартості в закінченнях (-ться, -ця) наблизили собі паристі рими мЧИТЬСЯ--БоЇТЬСЯ--вБІЙЦЯ--кровопІЙЦЯ [мчиц'а--бойіц'а--вбійц'а--кровопійц'а]. Гарну звукову декорацію становлять (н--б, н--бл--л) у змісті рядка з запевненням успіху в наміченому ділі "Ну, Бачність, звірі! Не хиБлю я ціли!"

В IV-му наведеному сонеті образи чітко розмежовані за строфами. Злам між темою першого катрена й першого терцета такі ж виразисті, як і поставлена зав'язка та розв'язка в цілому сонеті. Епітети, метафори, протиставлення, антоніми тощо, конкретно-образні, влучно закомпоновані й легко сприймальні.

Іван Франко в деяких своїх сонетах показався новатором ще й у тому, що в межі строф одного сонета користується двома ритмічними довжинами ямба. Ось приклад строфи з шести й п'ятистопним ямбом:

.

Чи за той гордий хід, за ту красу твою,
За те тасмне щось, що тліє полускрито
В очах твоїх і шепче: "Тут сповито
Живую душу в пелену тісну"?

(XI, 9)

- / - / - / - /	1
/ / / / - - /	2
/ / - / - /	2
/ / - / - /	1

Між значним дорібком віршів Івана Франка сонетної форми, на чотирнадцять рядків, ми подибали один сонет на сімнадцять рядків із п'ятистопним ямбом -- "Не впору був твій плач і сміх не впору," де по класичному укладі катренних рим слідує винятково оригінальна мережа рим поета в трьох терцетах -- абба абба вгв ггг гвг (XIII, 127).

Між 97-ми сонетами Івана Франка лише в чотирьох сонетах поет користується класичним способом укладу рим п'яти категорій, що становить ледь 4.1 відсотка. Класичні категорії рим у числі п'ять, у багатьох своїх сонетах, поет скорочує до чотирьох або й поширює до шести й семи категорій.⁸

⁸ Рими чотирьох, п'яти, шести й семи категорій в сонетах Івана Франка охоплені таблицями в додатку III.

Підсумок третьої частини

Довжина рядків у Франкових катренах не коротша за три та й не довша за п'ятнадцять складів.

У чотирирядкових строфах поет користується хореем, ямбом, анапестом, дактилем і амфібрахом. У цих метричних розмірах поет використовує, хоч рідше, стопи хоріямба, спондея, антиспаста, епітрита, амфімакра та пеона. Ритмічні каталектики, акаталектики, чи гіперкаталектики становлять свою видну, складну й багату мережу. Поруч класичних ритмічних розмірів, поет теж користується у чотирирядкових строфах ритмічними видом народного вірша.

Рими, як співзвучність закінчень слів у віршових рядках Франкових катренів підсилюють зміст, ідейне та емоційне звучання строфи. Чотирирядкові строфи напівбілого вірша відходять у тінь перед чотирирядковими строфами з розташуванням у всіх рядках прикінцевих, початкових, внутрішніх, внутрішньо-прикінцевих, внутрішньо-початкових, чи початково-внутрішньо-прикінцевих рим.

Стовпчик прикінцевих рим у границі чотирирядкової строфи, а часом у границі кількох катренів, творить вибагливу мережу оригінального укладу — по сусідству, перехресности, кільцевого пов'язання, монорими, терцета тощо.

У чотирирядкових строфах Франка рими, своїм становищем у чоловічій, жіночій чи дактилічній клявзулі пов'язані в оригінальні чергувальні візерунки. У відношенні границі

римового озвучення, у чотирирядкових строфах, поет користується точними, неточними і приблизними римами. Неточні рими, в яких збігаються лише голосні звуки, становлять незначну групу асонансних рим, а ті, в яких збігаються приголосні звуки -- становлять головну групу рим консонансних.

У залежності від кількості й якості звуків, що входять до римової границі, багаті рими передують римам бідним. Щодо граматичних форм, у границі катрена Франко користується римами одногрупними -- складені зі слів ув однакових граматичних формах та римами різногрупними -- в яких сходяться слова неоднакових частин мови з різними граматичними формами. Різногрупні рими переважають над римами одногрупними. В залежності від кількості слів, що поміщуються у границі рими, Франко рідше будує складені рими.

На спосіб іспанського романсу, Франко збагатив техніку українського вірша з чотирирядковою безримною строфою.

Незвичку й оригінальну майстерність проявив Франко в композиції сонета. Зберігаючи традиційну рамку чергування строф сонета 4 + 4 + 3 + 3 та його ритмічну метрику ямба, поет збагатив свої сонети власним різновидом примінювання категорій рим: чотири категорії -- абвг з восьми способами розміщення; п'ять категорій -- абвгг з двадцятисеми способами розміщення; шість категорій -- абвггд з семи способами розміщення і сім категорій -- абвггде з сімнадцяти способами розміщення.

Third Chapter Résumé

The length of lines in Franko's quatrains is no less than three and no more than fifteen syllables.

In the quatrains, the poet makes use of iambic, trochaic, anapaestic and amphibrachic metres.

Among the line units of these classic rhythms, though very seldom, the poet benefits by the application of the amphimachre, antispast, epitrite, paeon's, spondaic and trochaic-iambic feet. The rhythmical catalectics, acatalectics and hypercatalectics constitute a variable and intricate system of composition. Beside these classic metrics, the poet takes advantage of the use of Ukrainian folk song rhythms.

The four-line stanza in semi-blank verse is used far less than the quatrains which employ ultimate, penultimate, initial, internal, internal-ultimate, internal-initial or initial-internal-ultimate rhymes in all four lines, reinforcing their content and ideological effect as well as aesthetic perception.

Franko uses inaccurate, accurate, and near rhymes. Inaccurate rhymes composed of accurate vowels only constitute an insignificant group of assonant rhymes and those formed by simultaneous combinations of sounds comprise a significant group of consonant rhymes.

Rich rhymes take precedence over the modest (bidni) rhymes, in Franko's quatrains, in both the quantity and the quality of sounds.

With respect to the grammatical aspect of rhymes in Franko's quatrains, the poet utilizes homogeneous rhymes, of words of identical grammatical form, and heterogeneous rhymes, composed of words of grammatical and semantic dissimilarity, -- this second group prevails over the first. Depending on the number of words which are utilized within the boundary of the rhyme, the poet seldom takes advantage of composed (skladeni) rhymes.

On account of the old Spanish romance verse that Franko was acquainted with, Ukrainian versification benefited by the new technique of the four line, non-rhymed stanza.

An unusual and unique mastery was manifested by Franko in his composition of the sonnet. Retaining the traditional pattern of sonnet stanza succession 4 + 4 + 3 + 3, as well as the iambic metre, the poet enriched his sonnets by his own rare and very fanciful rhyme patterns: four components -- abcd with eight ways of distribution; five components -- abcde with twenty seven ways of distribution; six components -- abcdef with seven ways of distribution and seven components -- abcdefg with seventeen ways of distribution.

ЧЕТВЕРТА ЧАСТИНА

П'ЯТИРЯДКОВА СТРОФА

П'ятирядкова строфа в своїй конструкції характерна тим, що це, власне, катрен збагачений одним додатковим рядком. Ствердження вірне, але спрощене бо саме ж поширення границі катрена міняє його простірне обличчя.

Один додатковий рядок викликує в катрені ускладнення тим, що він своїми складами може вирівнюватись з катренними рядками, або й може подовжитись, чи скоротитись, що викликає окремий ефект між ритмомельодикою одиниць.

На позиції першого або останнього рядка в катрені, додатковий рядок готовий ускладнювати мережу каталектик, акаталектик, чи гіперкаталектик у даній метрико-ритмічній схемі й не без того, що певна клявзуля цього рядка, своєю інтонацією, може окремо позначуватись на тлі інтонацій клявзуль інших рядків.

Мережа римового стовпчика катрена теж ускладнюється римою додаткового рядка й римове розміщення часом укла-дається в різноманітні пов'язання.

В п'ятирядкових строфах своїх віршів Франко віддає перевагу двоскладовим стопам над трискладовими стопами метричних одиниць та при перших і при других поет укладає клявзулі численними відмінами мереж. Уклади римових стовпчиків п'ятирядкових строф рухливі й різноманітні з

обсягом від двох до дев'яти категорій.

У недокінченій поемі "Сон князя" (1887 р.), Іван Франко дошкульним тоном політично-громадської сатири заговорив "Про сліпих, що завзялися/Вести нас, та про німих,/Що учать нас говорити."

Чи не добре Було Б Браття,
НОВУ ПІСНЮ нам Почати,
НОВУ ПІСНЮ, НОВИМ ладом,
Для НОВИх же ПОКОЛІнь?

Не по замислу "Боянів",
Що гадками розтікались
По деревю, по цвіточках,
Що ДЗВОНИЛИ ВЛАСНУ СЛАВУ
В ДЗВІН оглушуючих фраз, --
(XIII, 7)

--	/	--	/	2
--	/	--	/	2
--	/	--	/	2
--	/	/	/	2
/	/	/	/	1

Що життям Собою й Співом
ЗабавЛЯЛИСЯ приємно,
То кВИЛИЛИ, то смІЯЛИСЬ,
Наче діти, що пускають
МиЛЯніі БамБульки.
(XIII, 7)

--	/	/	/	2
--	/	--	/	2
--	/	--	/	2
/	/	--	/	2
--	/	--	/	1

Не на КОБЗі "КОБЗАревій",
БО Та КОБЗА ГОЛОСНАЯ
Вже ЗАМОВКЛА, ЗАНіМіЛА,
БО ті СТруни ЗОЛОТіі
ЗАчаРоваНі ЗАМеРЛи.
.....

В строфах заспіву до поеми "Сон князя", як і в строфах недокінченої цієї поеми відсутні рими. З ритмом білого вірша міняються образи, настрої, слухово-зорові враження, тощо. Поетично організована мова заступає рими.

Поет звертається до читача поетичним традиційним зворотом "Чи не добре було б браття", а так зацікавляв своїх слухачів невідомий автор "Слова про Ігорів похід": "Не ліпо ли ни бяшеть, братіє..."¹

Від невідомого автора успадкувалась Франкові згадка про блискучого співця Бояна: "Не по замислу Боянів,/Що гадками розтікались/По деревю..." і в "Слові про Ігорів похід": "Боян бо віщий, аде кому хотяше піснь творити, то растікашеть ся мисію по деревю..."²

Поруч фразових анафор "НОВУ ПІСНЮ", поет використовує тавтологічні мережі "НОВУ--НОВИМ--НОВИХ; ДЗВОНили--ДЗВІН; КОБЗі--КОБЗАревій--КОБЗА" і подібними прикрасами користувався творець "Слова про Ігорів похід" "... труби трубять в Нові Граді... ((ТРУБ--ТРУБ), "... і кожухи начаша мости мостити по болотом і грязивим містом..." (МОСТ--МОСТ--МІСТ).³

У Франкових строфах, з озвученням анафор і тавтологій передзвонюються звуки алітераційних і асонансових

¹ Митрополит Іларіон, Слово про Ігорів похід (Вінніпег: Наша Культура, 1949), стор. 125.

² Там же, стор. 125-126.

³ Там же, стор. 127 і 131.

з'єднань "Почасти--Поколінь, Собою--Співом, ЗаБАВЛЯЛИСЯ--
кВИЛИЛИ--сміЯЛИСЬ--миЛЯніі--БАМБульки, ГОЛОСная--
ЗАМовкла--ЗаніМіла--ЗОЛОтіі--ЗАчаРовані--ЗАМеРЛИ" і в
"Слові про Ігорів похід" "Ріки мутно текут... поросі поля
покривають... своїм златим шеломом посвічивая, тамо лежать
погання голови половецкия..." (ПО--ПОЛ--ПО, ЛА--ЛО--ЛЕ--
ПО--ОЛО--ПОЛО).⁴

Строфи поеми "Євшан-зілля" (1889-1914 р.), або
"Половецька пригода з р. 1126" побудував Франко дистихами,
катренами і строфами з 5-ти, 6-ти, 7-ми, 8-ми, 10-ти,
12-ти, 13-ти, 16-ти, 20-ти, 22-ма та 46-ти рядками. Та нас,
у цьому розділі, цікавить п'ятирядкова строфа.

.....

"Чи тому, аби в куточку
Тут спокійно проживАТЬ,
Не захочеш роду СВОГО,
Брата СВОГО й серця СВОГО
Ти потребу нехтуВАТЬ?"
(XIII, 362)

а	(4 + 4)
б	(4 + 3)
в	(4 + 4)
в--в	(4 + 4)
б	(4 + 3)

.....

Хоч не перший ти ТАКИЙ!
А от я від тата СВОГО
Чув ще пісню про такоГО
Що тікав із краю СВОГО
Ще туди, до Дон-ріКИ.
(XIII, 363)

г	(4 + 3)
в	(4 + 4)
в	(4 + 4)
в	(4 + 4)
г	(4 + 3)

.....

"Не на тое ми родилиСЬ
Щоб журИТЬСЯ і корИТЬСЯ,
Щоб трудИТЬСЯ і молИТЬСЯ, --
Поки сила, будем бИТЬСЯ,
Як і предки наші бИЛИСЬ.
(XIII, 364)

г	(4 + 4)
д--д	(4 + 4)
д--д	(4 + 4)
д	(4 + 4)
г	(4 + 4)

⁴ Там же, стор. 132 і 133.

-- / / /	2
/ / -- /	1
-- / / /	2
/ / / /	2
/ / -- /	1
/ / / /	1
-- / / /	2
/ / -- /	2
-- / / /	2
/ / / /	1
-- / / /	2
-- / / /	2
-- / -- /	2
/ / / /	2
/ / / /	2

На графічному прикладі, три строфи порізнялись між собою рядковим складочисленням. (Гляди складові колінники в дужках позначені до-права від римових стовпчиків.) У першій строфі, рядки, за кількістю своїх складів, асиметричні: 8, 7, 8, 8, 7 складів. Відосередню симетрію складочислення прибрали рядки в другій строфі: 7, 8, 8, 8, 7 складів. У третій строфі рядкове складочислення витримане в симетрії: 8, 8, 8, 8, 8 складів.

На ритмічних малюнках завважуємо, що, від строфи до строфи, клявзулі порізнялись своїм розміщенням. У першій і другій строфах, чотиристопний хорей з жіночою клявзулею переважає над катаlecticним хоресом з чоловічою клявзулею. Рядки третьої строфи підкорені чотиристопному

акаталектичному хоресві лише з жіночою клявзулею.

Різна кількість ненаголошених складів, перед і між наголосами засвідчує, що строфи поеми "Євшан-зілля" піддались ритміці тонічного вірша з більш виразистими позначками хореїчної метрики, як у обговорених строфах з поеми "Сон князя".

Колінна схема примінена в п'ятирядкових строфах поеми "Євшан-зілля" зустрічається в народній пісенности з козацьково-шумковою ритмікою:

Чом(у) не маєш сорома?
Тільки би ся реготала
І з іншими розмовляла!⁵

---- || ____ (4 + 3)

---- || ____ (4 + 4)

---- || ____ (4 + 4)

Порівняй колінники перших трьох рядків другої строфи наведеної з "Євшан-зілля".

Наводимо інший варіант народного вірша:

Треба дощок добувати
Хоромину будувати.
Без двер хата, без віконць,
Бо вже прийшов йому кінець.⁶

---- || ____ (4 + 4)

---- || ____ (4 + 4)

---- || ____ (4 + 4)

---- || ____ (4 + 4)

Порівняй колінники третьої строфи наведеної з "Євшан-зілля".

⁵Ф. М. Колесса, Фольклористичні праці (Київ: Наукове Думка, 1970), стор. 93.

⁶Там же, стор. 258.

Тонічний ритм з хореїчними познаками в строфах "Євшан-зілля" бездоганно заступається III-тім пеоном, якого стопи, властиво, побудовані з гіперкаталектико-акаталектичних анапестів і мелодійність рядків набирає приємного легкого хвилювання з мінливою висхідньо-спадною інтонацією.

.

Хоч не перший ти такий!
А от я від тата свого
Чув ще пісню про такого
Що тікав із краю свого
Ще туди, до Дон-ріки! (XIII, 363)

.

```

--/  --/
--/  --/
--/  --/
--/  --/
--/  --/

```

Рими в наведених строфах з "Євшан-зілля" становлять окремі скомпліковані візерунки оригінального пов'язання в римові стовпчики. В першій строфі, кільцево-дистихові, внутрішньо-прикінцеві рими (в--вв), завдяки словній епіфорі, перекинулись до другої строфи в виді терцетного кільця.

В третій строфі, завдяки паралельним внутрішньо-прикінцевим терцетним римам (д--д ддд), дидактичне повчання про хоробрість виділилось у змісті своїм передзвінням звуків.

Наводимо приклад з IX-го вірша (в розділі "На старі теми"), де римові ланки укладені відмінним способом від наших попередніх прикладів п'ятирядкових строф.

.....
 "Завдали ж ЛИСИЦЯМ жаху
 Ті щити! І досі СНИТЬСЯ
 Їм та руськая вольНИЦЯ,
 ТЕ гулящєє юНАЦТВО,
 ТЕ коЗАЦТВО, гайдаМАЦТВО.

а
 о
 о
 в
 в--в

ЩО не знаЛО ВОЛі вЛИНУ,
 ЩО БОРОЛОсь до заГИНУ;
 І ПРОЙшло як МОРе КРОВИ,
 Як ПОжежа ПО СТЕПОВИ,
 ПО іСТОРіі ВкРАїНИ...

т
 т
 т
 т
 н

НАВІТЬ згаДки, НАВІТЬ ТІНІ
 Тих великих мар донині
 Страшно виплодам яскиНІ,
 І огню зубами КРЕШУТЬ,
 На щити ЧЕРвоні бРЕШУТЬ.

н
 н
 н
 е
 е

(ХІ, 286)

У першій строфі, уклад римового стовпчика -- неримований рядок + дві пари двох категорій рим відвернувся своїм порядком у другій строфі на дві римові пари окремих категорій + неримований рядок.

Порядок римового стовпчика в третій строфі зовсім відчужений -- неримований рядок другої строфи зазублюється з троїстими римами, по яких слідує окрема категорія римової пари. Римові стовпчики наведених трьох строф побудовані з шести окремих римових категорій.

Озвучення рим (у вище наведених строфах) досить ускладнене, якщо взяти під увагу при укладанні строфи такі композиційні чинники, як зміст, кількість рядків та їхня складочислення за ритмічним мотивом, поетичні образи, тощо. В першій строфі своєрідним задумом позначаються внутрішньо-прикінцеві рими: ЛИСИЦЯМ--СНИТЬСЯ--вольНИЦЯ, в яких випадний м'який /т/ перед м'яким /с/ у вимові передається

м'яким /ц'/ [сниц'а]. Окремого звукового пов'язання на-
бирають прикінцево-внутрішньо-прикінцеві рими на п'ять
звуків від константи юНАЦТВО--коЗАЦТВО--гаЙдаМАЦТВО.

В другій строфі, в прикінцевих римах, на три звуки
від константи, підсилені -евфонічними різновидами -ЛО,
ВОЛ-, -ОРО-, ПРО-, ПО яскравіше виринають антоніми
"волі -- загину" та гіперболічні порівняння "... як море
крови, Як пожежа по степови." Анафоричні початково-
внутрішні та прикінцеві рими на три звуки від константи, в
третьій строфі, відокремлюються від прикінцевих дво-
складових рим на п'ять звуків двосторонньо константи з
розташованим поетичним метафоричним синонімом "І огню
зубами крешуть." В слові "червоні" звукові елементи -ЕР-,
-НІ повторюються в прикінцевих римах третьої строфи.

Дві категорії рим складені способом дистиха й
терцета прикрашують моралізаторський однострофний III-тій
вірш у розділі "Паранетікон".

Не хвалися родом своїм, що ти благородний,	а
Най діла твої покажуть, чи й чого ти годний.	а
Коли скажеш: "Батько пан був, а брати святії,	б
Мати до всіх милосердна", -- то не май надії,	б
Коли сам ти, наче вовк той, вівці жреш чужії.	б
(XI, 320)	

-- / / / // -- /	2
-- / / / / / /	2
-- / / / -- / /	2
/ / -- / -- / /	2
-- / / / / / /	2

Строфічні рядки містять у своїй довжині чотирнадцять складів і, як засвідчує наведений ритмічний малюнок, поміщуються в границі семистопного акаталектичного хорea з жіночими клявзулями.

Синтаксичні одиниці, згідно з ритмічним розламом, розмежовуються цезурами. Всі метрико-ритмічні стопи, що прилягають до цезури з-ліва, закінчені ненаголошеними складами. Перші по-цезурні стопи, згідно зі словними наголошеннями, відкриваються наголошеним, або ненаголошеним складом.

При відчитуванні довгих рядків наведеного вірша відчувається наче скочний наспівний ритм з сильним наголосом на кожному тринадцятому складі, що нагадує 14-ти складовий, триколінний вірш народної пісні з середини XVII віку.

Постій, прошу, голубоньку, розмовлю з тобою,
Коли буде воля Божа, жить будем з собою...⁷

----|----||-----
----|----||----- (4 + 4 + 6) 2

У вірші Франка:

... Коли скажеш: "Батько пан був, а брати святії,
Мати до всіх милосердна", -- то не май надії,..
(XI, 320)

У п'ятирядкових строфах Івана Франка з метрикою ямба, подібно як і в п'ятирядкових строфах хорейчних, читач подибає різну довжину рядків, численні варіанти

⁷ Там же, стор. 65.

розміщення клявзуль та виїнятковий уклад римових стовпчиків.

До вірша "Відцуралися люди мене" (стор. 86) тематично прилягає IV-тий вірш (1880 р.) з циклу "Скорбні пісні". Зі змісту вірша пробивається велика мужність поета -- готовість навіть добровільною смертю окупити оборону своїх чеснот, нових ідей та кличів за правду.

Іновацією в римових стовпчиках цього вірша є те, що в обох строфах дистихові чоловічі рими кільцевої позиції в'яжуться зі своїми посестрами в перших рядках строф. Між небагатим римовим озвученням привертають увагу гарні внутрішні рими з переставленими звуками ГОР--ГРО та з нарощеним (б) ГОРЮ--ГРОБУ.

Анафори "Нехай і так,..." повторені в виді початкових комплексних рим, створюють відчуття докірливої байдужности й резигнації.

НЕХАЙ І ТАК, що згину Я,
Забутий десь під тИНОМ,
Що всі мої думки, діЛА
Сліду не лишать, мов та мГЛА
На небі синіМ!

а
б
а
а
б

НЕХАЙ І ТАК! Я радо йду
На чесне, праве діЛО!
За нього радо в ГОРЮ вмуру
І аж до ГРОБУ додержу
Свій прапор ціЛО.

в
г
г в
г в
г

(Х, 24)

_/ _/ _/ _/ , 1
 _/ _/ _/ 2
 _/ _/ _/ _/ 1
 _/ _/ _/ _/ 1
 _/ _/ 2

Розміщення рядків за їхнім складочисленням розхитує строфу, що й відбилось на ефекті рухливості метрико-ритмічних одиниць. Між трьома восьмискладовими рядками примостився рядок на сім складів, а строфу закінчує п'яти-складовий рядок.

Рядкове складочислення визначило мінливість інтонації ямба. У трьох рядках, роздільно, чотиристопний акаталектичний ямб з чоловічими клявзулями набрав розгону висхідної інтонації напереміну зі спадною інтонацією одного тристопного й одного двостопного ямбічних гіперкаталектичних рядків з жіночими клявзулями. Останній рядок своїм коротким ритмічним відрізком значно змінив у строфі наспівну мелодику.

Грамотичні наголоси словної мережі покриваються у строфі з наголошеними складами ритмічних стоп і завдяки цьому ямбічний вірш увінчався чистою силябо-тонічною формою.

Силябо-тонічною формою позначився XVI-тий вірш з "Третього жмутка" (1896 р.) у збірці "Зів'яле листя". У метрико-ритміці цього вірша ефект розчислений на самі чоловічі клявзулі висхідної інтонації в нерівномірному чергуванні акаталектичного ямба чотиристопного з тристопним. Цікаво відмітити, що в строфах, паристо виділеним рядкам чотиристопного ямба поет відвів зміст з помісністю безнадійности й душевного пригноблення.

ДАРЕМНО, ПІСНЕ! Шез твій чАР --
 Втипати серця БІЛЬ!
 Не вирне сонце вже з-за хМАР!
 ПРОПАЛА ЯРЬ! ПРОПАЛА ЯРЬ!
 На душу впала цвІЛЬ.

а-
 б
 а-
 а-
 б

ДАРЕМНО, ПІСНЕ! Тихо БУДЬ!
 Не сип ще МУК до МУК!
 Без Тебе Туга Тисне грудЬ, --
 ТА ТИ В ТУ Ж ПУТЬ, ТА ТИ В ТУ Ж ПУТЬ
 Несеш жалібний згУК.

в-
 г-г
 в-
 в-в-
 г

ДАРЕМНИЙ СПІВ! В акордах слІВ
 Не вилю своїх скруТ.
 ЯК МОВЧКИ я терпІВ болІВ,
 ТАК МОВЧКИ впаду без жалІВ
 В Нірвани темний куТ.

г-г-г
 г-г-г
 г-г-г
 д

(ХІ, 49)

//_/_/_/ 1
 //_/_/_/ 1
 //_/_/_/ 1
 //_/_/_/ 1
 //_/_/_/ 1

Розміщення прикінцевих рим витримане своїм повторним порядком у всіх строфах вірша. Внутрішні рими в своєму розміщенні комплікуються тим, що вони з прикінцевими собі-римами групуються в виді одного трикутника, двох схрещених трикутників або в виді трапеза.

Звукова інструментація рим і строф незвично мінлива. І справді! Чоловічі односкладові рими є: однобічні на один додатковий звук праворуч константи чАР--хМАР--ЯРЬ, БІЛЬ--цвІЛЬ, двобічні на один додатковий звук ліворуч константи болІВ--жалІВ або повнозвучні МУК--МУК.

Багаті й улюблені Франкові анафори або алітерації (Без Тебе ТуГа Тисне Грудь) створюють враження окремої звукової симфонії вірша. У-фразі "Не вирне сонце...",

ради збереження непорушності стопи ямба, поет допустився поетичної елігії випускаючи в слові, "вирне" голосний (и).

Дуже складно побудовані римові стовпчики в вірші "Непереглядною юрбою" (цикль -- "Нічні думи").

Терцетні рими, охоплені кільцями, порізались тим, що дві скrajні рими, зі стовпчика першої строфи, опинились на позиції кільцевого терцета в третій строфі, пригорнувши собі посестру з нарощеним (л) для вирізнення душевного стану -- БОЛЮ.

Непереглядною юрБОУ
Ідуть за днями дні мої,
Так страшно одностайні всі,
Як олов'яні хмари ті,
Що звільна лину́ть надо мно́Ю.

а
б
б
б
а

Без діл, з закутими руКАМИ,
Без мислей деревію Я,
Минає молодість моя,
Мов чиста річка степова
Безслідно гине між пісКАМИ.

в
г
г
г
в

Гинь, гинь хоч жити ще не вспІВ,
І слід загине за тобою,
Розслизнеться, мов сніг весно́Ю, --
Лиш в серці тиск важкого бо́лю
Єдиний слід минувших днів.

г
а
а
а
г

(X, 29)

-- / -- /	2
/ / / /	1
/ -- / /	1
/ / / /	1
/ / -- /	2

/ / -- /	2
/ -- / /	1
/ / -- /	1
/ / -- /	1
/ / -- /	2
// / / /	1
/ / -- /	2
/ -- / /	2
/ / / /	2
/ / / /	1

Ступені наростання душевного розчарування на згадку про минуле відмежовуються химерним розмішуванням дев'яти й восьмискладових рядків з чотиристопним гіперкаталектичним і акаталектичним ямбом.

Перша строфа з одноманітною безнадійністю і друга строфа з бездіяльністю на границі отупіння піддалися вимовній симетрії жіночих і чоловічих клявзуль, де осередні рядки висхідної інтонації чуть приглушуються спадною інтонацією скрайніх рядків. Відворотне симетричне чергування клявзуль примінив поет у третій строфі зі змістом резигнації та болючої ремінісценції.

В перших двох строфах чотирьом і п'ятьом стопам ямба без наголосів поступились дві такі стопи в третій строфі, тому й ритміка вірша виразніше схиляється до силябо-тонічного виду.

Іван Франко, в п'ятирядкових строфах, рідше користується амфібрахом чи дактилем. Рядки деяких віршів,

що складені тернарними стопами цих двох метричних систем, здебільш закінчуються двоскладовими стопами, а це творить окрему клявзульну систему в ритміці амфібраха чи дактиля.

В амфібрахічних і дактилічних п'ятирядкових строфах поет користується переважно однотипним укладом римових стовпчиків з кільцевим пов'язанням.

Вимірення рядків вірша "Підгір'я в зимі" (1885 р.) одинадцяти й дев'яти складами та спосіб розміщення цих рядків у п'ятирядковій строфі, засвідчує про доцільний задум поета.

.

"Невже- таки вимерло всяке життя,	а
Змагання не бореться жадне	б
З всесильною смертю, з туманом отим,	в
Невже ж ти на правду спиш сном гробовим,	в
Підгір'я моє ненаглядне?" (XIII, 173)	б

.

/ _/_ _/_ _/	1
/ _/_ _/	2
/ _/_ _/_ _/	1
/ _/_ _/_ _/	1
/ _/_ _/	2

Протяжно-хвилястий ритм підсилює меланхолійний настрій змісту строфи. Трьом рядкам чотиристопного амфібраха, з каталектикою викликаню останніми стопами ямба з підвищеною інтонацією чоловічих клявзуль, поет виділив зміст з підкресленням власного сумніву та ствердженням відсталості й байдужности села. Двом рядкам тристопного акаталектичного амфібраха, з жіночого клявзулею в спадній

інтонації, припало завдання сильніше наголосити в змісті інертність і безпорадність.

Розміщення метричних наголосів сходиться зі словними наголосами мовлення й вірш прибрав силябо-тонічну форму в ритмі амфібраха. В рядкових фразах строфи поет, радше, передає глибину поетичного вислову не так римами, як частій емпізі, якою напружив мову й посилив її емоційну виразність.

У дактилічній метриці п'ятирядкових строф Франко віддає перевагу ритмічним екстремам, розміщуючи помірно довгі рядки з рядками незвично короткими.

Як приклад послужить нам вірш "Ночі безмірні..." в якому три дванадцятискладові рядки чотиристопного акаталектичного дактиля з дактилічними клявзулями, за неоднаковим розміщенням, відділяються двома чотирискладовими рядками двостопного дактиля каталектичного з чоловічими клявзулями.

.

О моя ясна блискуча зіРНИЧЕНЬКО,
Де ти живЕШ?
Чи за життя ще я вЗдрю твоє ЛИЧЕНЬКО?
Чи аж по смерті на гріб мій, горЛИЧЕНЬКО,
Плакать прийдеШ? (X, 28)

а
б
а
а
б

.

/ / / /	3
/ /	1
/ / / /	3
/ / / /	3
/ /	1

У другому й п'ятому ритмічних рядках двостопний дактиль, з обрізаними двома ненаголошеними складами (в другій стопі) прибрав вид хоріямба, який своїм коротким часотриванням створив значний розлам у дуже сповільненій ритмічній мелодії. Гладке чергування ямбічних стоп у відношенні граматичних наголосів мовлення надає віршові силлябо-тонічної форми.

Рими, в дактилічних клявзулях з двома ненаголошеними складами по константі, своєю багатозвучністю чітко відмежовуються від рим у чоловічій клявзулі на один звук по константі. В цьому незвичному контрасті виділилось промовисте здрібніння "зірниченько, личенько, горличенько".

До ритмічної схеми X-тої веснянки поет вніс частинні зміни, які дактилічний візерунок цього вірша порізняли з візерунком дактиля обговореного вірша "Ночі безмірнії..."

Весно, ох, довго ж на тебе чекАТИ!	а
Весно, голубко, чому ж ти не йдЕШ?	б
Чом замість себе до вбогої хАТИ	а
ГОЛОД і ХОЛОД, руйну і стрАТИ	в--в а
В гості ти шлЕШ?	б

. (X,15)

/_ /_ /_ /	2
/_ /_ /_ /	1
/_ /_ /_ /	2
/_ /_ /_ /	2
/_ /	1

Другий дактилічний рядок з обговореного вірша "Ночі безмірнії..." подовжився в X-тій веснянці на шість

складів як теж і дактилічні клявзулі (обговореного вірша) замінені в веснянці жіночими клявзулями, завдяки яким остання стопа дактиля, коротша на один склад, перемінилась на каталектичну стопу в ритмічній вартості хорєя.

В змісті четвертого рядка X-тої веснянки початково-внутрішніми римами (в--в) поет підкреслив гірку недолю села замість сподіваних радощів провесни.

Підсумок четвертої частини

Поширюючи катрен одним додатковим рядком, поет збагатив п'ятирядкові строфи вибагливо-оригінальними мережами рим: Двох категорій -- 1. По паристих прикінцевих слідують прикінцево-внутрішні трикутного виду; 2. Паристо-терцетні в сусідстві; 3. Кільцеві з прикінцево-внутрішніми в виді трапезоїда; 4. Кільцеві перехресні александріни; 5. Кільцеві перехресно-трикутні; 6. Кільцеві подвійно-трикутні з прикінцево-внутрішніми та початково-прикінцевими; 7. Кільцеві в виді поширеного трапезоїда з прикінцево-внутрішніми; Трьох категорій -- 8. Перехресно-кільцеві з початково-внутрішніми горизонтально та внутрішніми вертикально; Чотирьох категорій -- 9. Катренні, розламані на просторі двох строф; П'яти категорій -- 10. Кільцеві терцета через третю строфу, що беруть свій початок двох скрайніх рядків першої строфи.

1.	а б б в в--в	2.	а а б б б	3.	г д--д д д д г	4.	а б а а б	5.	а б а а--а б
6.	в г--г в в--в г	7.	г--г д г--г г д	8.	а б а а а в--в		в г г в в г		
9.	г г г г д	д д д е е	10.	а б б б а	в г г г в	г а а а г			

У ритміці п'ятирядкових строф поет користується частіше хорезм, ямбом і анапестом, а рідше амфібрахом чи дактилем причому, двоскладові стопи ведуть перед три-складовим стопам рядкових метричних одиниць.

Клявзулі рядкових метричних одиниць у п'ятирядкових строфах укладаються в мереживо з різноманітними зорами -- 11111, 12112, 12221, 21112, 21221, 22221, 22222 і 31331.

З ритміки народного надбання, Франко приміняє в п'ятирядкових строфах козачково-шумковий мотив (4 + 4) і (4 + 3) та наспівний мотив народної пісні з XVII в. з колінниками (4 + 4 + 6) .

Рядкове складочислення Франкових п'ятирядкових строф різноманітне та й узористе -- 78887, 86886, 87885, 88887, 98889, 10 9 10 10 9, 11 10 11 11 4 і 12 4 12 12 4 .

Fourth Chapter Résumé

Enlarging the quatrain by one additional line, Franko enriched his five-line stanza with a range of capriciously eccentric rhyme patterns:

Two categories result: 1. A final couplet precedes another final couplet with its internal rhyme, forming a triangular profile; 2. A couplet followed by a tercet; 3. Circlets with internal-ultimate in the shape of a trapezoid; 4. Cross-wise circlets of Alexandrian pattern; 5. Cross-wise circlets triangularly distributed; 6. Circlets triangularly double-folded with penultimate-internal and initial-penultimate combinations; 7. Circlets in the shape of a trapezoid with penultimate-internal sets;

Three categories result: 8. Cross-wise circlets and initial-internal couplet set horizontally, as well as the internal couplet set vertically;

Four categories result: 9. A quatrain set broken between two stanzas:

Five categories result: 10. Circlets of tercets united by every third stanza which originated in the first and the last lines of the first stanza.

1. a b b c c--c	2. a a b b b	3. g h--h h h h g	4. a b a a b	5. a b a a--a b
6. b c--c b b--b c	7. g--g h g--g g h	8. a b a c--c a b	9. b c d b d b c	

9.	d	f	10.	a	c	e
	d	f		b	d	a
	e	f		b	d	a
	e	g		b	d	a
	f	g		a	c	e

In the five-line stanza, the trochee, iamb and anapaest are more frequently used^{and} also predominate over the amphibrach or dactyl. However, in the line patterns of the metric units, the two-syllable foot prevails over the three-syllable structure.

The closures of the metric units of Franko's five-line stanza appear in variable and colorful patterns -- 11111, 12112, 12221, 21112, 21221, 22221, 22222 and 31331.

In his five-line stanzas, Franko borrows the Kozak - Šumka (Cossack-lively song) rhythm (4 + 4) and (4 + 3) or (4 + 4 + 6)2 -- the rhythmic motif of the XVII century Ukrainian folk song.

Franko's syllabic structure in these stanzas is depicted by the exquisite and very colorful patterns of 78887, 86886, 87885, 88887, 98889, 10 9 10 10 9, 11 10 11 11 4 and 12 4 12 12 4 syllables.

П'ЯТА ЧАСТИНА

ШЕСТИ Й СЕМИРЯДКОВІ СТРОФИ

У шести й семирядкових строфах своїх поезій Франко залюбки користується хоресом, який переважає над ямбом, анапестом і амфібрахом. Ці три останні метричні розміри використовує поет у, приблизно, однаковому відношенні. Дактиль своєю метрико-ритмікою, бачиться, не притягав чутливого вуха поета в шести й семирядкових строфах.

Мережа римових стовпчиків у шестирядкових строфах творить тринадцять окремих візерунків, а в семирядкових строфах римові стовпчики обмежені до десяти окремих візерунків. Рідше потрапляємо на строфічні римові стовпчики складені з чотирьох категорій рим. Стовпчики на три категорії рим ведуть перед між стовпчиками з однією та двома римовими категоріями.

У деяких своїх віршах, у шестирядкових строфах, Франко вводить дві окремі мережі рим та три ритмічні комбінації, а це ще раз засвідчує про широкорозвинену техніку організування вірша. Технічна зміна привертає увагу читача, розбуджує його цікавість до "... наскрізь поетичного розуміння життя, того найвищого скарбу чоловіка..."¹

¹І. Франко, Поезії і поеми, т. XI (Київ, 1952), стор. 516.

У збірці поезій "Мій ізмарагд", у розділі "Поклони", вірш "Моїй не моїй" складений з чотирьох шестирядкових строф у яких римові стовпчики творять дві окремі мережі.

ПОКЛІН тобі моя зівяла квітко,
Моя розкішна, невідступна мріє,
Останній мій ПОКЛІН!
Хоч у житті стрічав тебе я рідко,
Та все ж мені той спогад серце гріє,
Хоч як болючий він.

а
б
в
а
б
в

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

г
г--г
г
д
д
г

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

е--е
е
е--е
ж
ж
е

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

з
з
и
і
і
и

(ХІ, 61-62)

/	/	/	/	/	2
/	/	/	/	/	2
/	/	/	/	/	1
/	/	/	/	/	2
/	/	/	/	/	2
/	/	/	/	/	1

/	/	/	/	/	2
/	/	/	/	/	2
/	/	/	/	/	1
/	/	/	/	/	2
/	/	/	/	/	2
/	/	/	/	/	1

/	--	/	/	/	2
/	/	/	/	/	2
/	/	/			1
--	/	/	--	/	2
/	/	/	/	/	2
/	/	/	/	/	1
/	/	/	/	/	2
/	--	/	/	/	2
--	/	/	/	/	1
/	/	/	/	/	2
--	/	/	--	/	2
/	/	/	/		1

У перших двох строфах, перший, другий, четвертий і п'ятий -- одинадцятискладові рядки відповідають гіперкаталектичному п'ятистопному ямбові якого останні стопи в виді амфібраха причинились до появи жіночих клявзуль. Третій і шостий рядки, скорочені до шести складів, вирівнюються з тристопним акаталектичним ямбом з чоловічими клявзулями.

В деяких рядках строфічних ямбових малюнків поет уводить IV-ті пеони (__ _/) завдяки яким слабкі склади, перед наголосами, не виходять з ритмічних стоп метричного ряду.

Друга строфа нашого прикладу, графічно й метрично, цікава тим, що вона побудована способом вірелё, яким користувались поети в французькій середньовічній поезії. Строфа вірелё ускладнюється римовим і ритмічним укладами. Перший і другий та четвертий і п'ятий рядки значно подовжені

й закінчені римовими собі-парами. Третій і шостий рядки, значно скорочені, й об'єднані своїми римами.

У третій і четвертій строфах поет користується римовим укладом вірелé, але в ритмічних малюнках цих строф заіснувало відхилення, яким урізноманітнилась музикальність вірша; у третій строфі лише третій рядок скорочений до трьох стоп, а в четвертій строфі одинокий шостий рядок поет обмежив до чотирьох стоп.

Римовий стовпчик першої строфи складений тернарним способом. У цій строфі, анафори й епіфори в ролі початково-прикінцевих рим -- двоскладових по шість звуків, вибагливо пов'язані через два рядки з прикінцевою односкладовою дво-звучною римою ПОКЛІН--ПОКЛІН--ВІН.

У другій строфі, поруч словних анафор, прикінцева чотиризвучна переривиста рима (т,ш) пов'язана з внутрішньо-прикінцевими двоскладовими -- три й чотиризвучними римами ПУСТИЛА--зглуШИЛА--вгасИЛА. Третя строфа прикрашена алітераціями, які переривисто сплітаються з прикінцевими римами ДіЛять ДОЛИ--ГОРИ--Злії ЗМОРИ. Окреме слухове враження викликають гнізда з відверненими звуками (ш,у,а) ШУКА--ДУША--втиША.

Читач може часом потрапити на шестирядкову строфу Франка, яку відкриває перший рядок -- неримований. Зміст цього рядка, доповнений змістом рядка другого, виділяється в окремий образ, який служить поетові для яскравішого підкреслення моралізаторської паралелі закомпонованої в змісті

слідуючих чотирьох рядків.

Услід за неримованим закінченням першого рядка, чергова рима зі своєю простірною посестрою беруть між себе моноримний терцет.

Вода, що довго КАпає на КАМІНЬ,
І в КАМЕНІ проверчує ДІРУ,
Отак, хто книги праведні читає,
З Болота Буденности ВИЛІТАє,
З душі брудоту й погань ВИМІТАє,
Що уподобляє його звІРУ.

а
б
-в
в
в
б

(ХІ, 330)

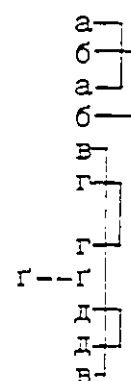
Зміст наведеної строфи промовляє тоном досвідченого педагога-мудреця, що описовим порівнянням, запозиченим з народної мудрости, підтверджує психологічне свідчення, мовляв -- повторність певної діяльності вирабляє пам'ятеву техніку готовости сприймання, уявлення, утривалювання й засвоювання нових концепцій, ідей, тощо.

Слухово-зорове враження з часотриванням та алітерації надають вислову з народної мудрости особливої поетичної краси "... КАпає НА КАМІНЬ/І в КАМЕНІ проверчує..."

Пригляньмось іншому способові, яким поет відтворює душевний настрій по безвзаїмному, несповненому коханні в вірші "Душе моя! Душе душі моєї!" (1888 р.). З душевним терпінням людини "потерпіли" строфи, потерпіли деякі строфічні рядки у своїй довжині, порозбігались рими в усіх напрямках, повривались тут і там ритмічні стопи.

Лице твоє, чудове і невинне,
 ОТУТ РАЗ в РАЗ у серці моїм сяє.
 І вся ТИ ТУТ, мов марево дитинне,
 І жадний пил на тебе не сідає,
 Ні жадна пляма. Чиста мов хрусталь,
 Як сонце ясна ти передо мною.

Я п'ю твій блиск, хоч він мені важкою
 Отрутою, бо ми НАВІК, НАВІК
 Розлучені! І все те дастя гоже
 Комусь дісталось, а мені дати може
 Лиш вічний жалі! (XIII, 241)



/ / / -- /	2
/ / / / /	2
/ / / -- /	2
/ / / -- /	2
/ / / / /	1
/ / / / /	2

/ / / / /	2
/ -- / / /	1
/ -- / / /	2
/ / -- / //	2
/ /	1

Строфічний зміст придавила якась важка герметичність "І жадний пил на тебе не сідає..." Осліплюче порівняння "Як сонце ясна ти..." нагло міняється на неможливі гіперболи "Я п'ю твій блиск, хоч він мені важкою/Отрутою..." і підготовляє читача пережити вічну розлуку.

В римовому стовпчику шестирядкової строфи початкові чотири рядки, з перехресними жіночими римами, відмежовані чоловічою римою, яка з п'ятого — десятискладового рядка сягнула аж до останнього — чотирискладового рядка в

п'ятирядковій строфі. В мовному змісті, такий розклад рими повернув увагу читача до жалю — як вислід душевного болю по несповненому коханні.

Одинокий п'ятий рядок, у шестирядковій строфі, своєю чоловічою клявзулею висхідної інтонації нагло припинив останні спадні хвилі попередніх рядків і з мертвих літер ніби нагло появилася ідеалізована постать милої "Чиста мов хрусталь".

Уклад клявзуль у шестирядковій строфі 222212 зовсім розійшовся з чергуванням рим стовпчика в якому перші чотири рими перехресного розміщення закінчуються двома безримними категоріями, які стали скрайніми римами в п'ятирядковій строфі.

Вірш "Святовечірня казка", друкований в "Ділі" за 24 грудня, 1863 р., побудований з чотирнадцяти строф на два, три, чотири, шість, сім, вісім, дванадцять і тринадцять рядків.

У шестирядкових строфах цього вірша поет додержується докладної упорядкованості: рими в строфічному стовпчику розміщені способом дистиха; строфічні рядки, на тринадцять складів, з їхнім ритмічним розміром шестистопного гіперкаталектичного ямба, з жіночими клявзулями, творять ізометрично-ізотонічну фігуру з рівним числом ритмічних стоп.

Схилившись о вікно, сиджу́ я в час вечірний,	а
І зір мій мчить в простір глухий, мрачний, безмірний;	а
І думи в світ летять, в хатки, низькі й палати,	б
Як буде мир Христа рожденного витати.	б
Бо вечір се святий; палає світло всюди,	в
І огник радості у кожній тліє груди! (XI, 313)	в

...	
//_/_/_/_	2
//_/_/_/_	2
//_/_/_/_	2
//_/_/_/_	2
//_/_/_/_	2
//_/_/_/_	2

Шестистопний ямб причинився до протяжності фраз з виразним відмежовуванням їх строфічними рядками. Популярно-розповідний тон мови прикрасив поет коротким, але яскравим зорово-дотиковим образом для увиразнення уявного поняття "... палає світло всюди, / І огник радості у кожній тліє груди!"

Гіперкаталектики ямбічних рядків своєю спадною інтонацією підкреслюють у змісті строфи задуму, ширяння думками в просторі й душевно-святковий урівноважний настрій. Початково-внутрішня рима з алітераційним (м) "І зір Мій Мчить в простір..." надає спокійній задумі хвилевого руху й оживлення настрою.

Спосіб укладу римового стовпчика з вірша "Свято-вечірня казка" поет переносить до першої строфи IX-того вірша в розділі "На старі теми".

ВИЙШЛА В ПОЛЕ РУСЬКА СИЛА,
 КОРОГВАМИ ПОЛЕ ВКРИЛА;
 КОРОГВИ, ЯК МАК, ЛЕЛІЮТЬ,
 А МЕЧІ, ЯК ІСКРИ, ТЛІЮТЬ, --
 НЕ ТАК ТЛІЮТЬ, ІСКРИ КРЕШУТЬ,
 А ЛИСИЦІ В ПОЛІ БРЕШУТЬ.

а
а
б
б
б в
в

ВИЙШЛА В ПОЛЕ РУСЬКА СИЛА,
 НЕ ЩОБ БРАТА ЗАДУШИЛА,
 НЕ ЩОБ СЛАБШИХ ГРАБУВАТИ,
 А ЩОБ ОРДИ ВІДБИВАТИ,
 ЩО ЖИВИМ ТРУНУ НАМ ТЕШУТЬ, --
 А ЛИСИЦІ В ПОЛІ БРЕШУТЬ.

а
а
г
г
в в
в

НЕ ЧУЖОГО МИ БАЖАЄМ,
 ТА Й СВОЄ НЕ ЗНЕВАЖАЄМ,
 ТА Й НЕ ПЕНЬ МИ ДЕРЕВ'ЯНИЙ,
 ЩОБ ТЕРПІТИ СТИД І РАНИ,
 ПОКИ НАС ГРАБЛЯМИ ЧЕШУТЬ, --
 А ЛИСИЦІ В ПОЛІ БРЕШУТЬ.

г
г
д
д
в в
в

(ХІ, 285)

/ / / / 2
 -- / / / 2
 -- / / / 2
 -- / / / 2
 -- / / / 2
 -- / / / 2

Труднощі в побудові римових стовпчиків, в наведених трьох строфах, проявились у тому, що дистихові категорії рим (аа) повторені за своїм місцем лише в двох строфах, а (вв) категорії повторені, теж за своїм місцем, у трьох строфах.

Складно розміщені прикінцево-внутрішні рими (б--бб) на п'ять і на шість звуків закомпоновані з двох епіфор. Першу й другу строфу відкривають синтаксичні анафори одного змісту, а всі три строфи закінчуються теж синтаксичними анафорами іншого змісту. Озвучення строф збагачується ще додатковими словними анафорами. Гарною композицією

інструментації звуків, -- пов'язаних з попередньою прикінцевою римою, -- відзначив поет першу строфу надаючи зброї поетичної краси: "... ЛЕЛІЮТЬ,/А мечі, як ІСКРИ, ТЛІЮТЬ, --/Не так ТЛІЮТЬ, ІСКРИ крешуть,..."

Для першої строфи вірша "На старі теми" ми навели ритмічний візерунок чотиристопного акаталектичного хорей з жіночими клявзулями в якому, за винятком першої стопи в першому рядку, перші стопи слідуєчих рядків побудовані двома складами слабкої позиції, що в метричній схемі прибрали вид пірихіїв. Читач може впевнитись, що в другій і третій строфах хорей заступлений частіше пірихіями теж у третіх рядкових стопах від ліва.

Гладше упорядкованого й сильнішого ритмічного ефекту досягається в вірші "На старі теми" заміною хорей на шумковий двоколінний наспівний ритм з постійними наголосами на третьому складі перед і по цезурі $\text{---} \text{---} | \text{---} \text{---}$ (4 + 4).

Хорейчною основою покористувався поет у його блискучому творі "Ліс Микита" (вперше друкований 1890 р.) в строфах якого два восьмискладові рядки чергуються з одним рядком на сім складів. Два перші рядки з паристими римами обличуються самостійними одиницями, які відкривають строфу, а четвертий і п'ятий рядки -- теж закінчені паром рим -- попали в кільце однойменних рим третього й шостого рядків.

Надійшла весна прекрасна,
 Многоцвітна, тепла ясна,
 Мов дівчина у вінку;
 Ожили луги, діброви,
 Повно гамору, розмови,
 І пісень в чагарнику.

а
а
б
в
в
б

Лев, що цар є над звірами,
 Пише листи з печатками,
 Розсилає на весь світ:
 "Час настав великих зборів!
 Хай спішить до царських дворів
 Швидко весь звірячий рід". (XII, 7)

г
г
г
д
д
д

.....

Перша строфа		Друга строфа	
-- / / /	2	/ / -- /	2
-- / / /	2	/ / -- /	2
-- / -- /	1	-- / -- /	1
-- / / /	2	/ / / /	2
/ / -- /	2	/ / / /	2
-- / -- /	1	/ / / /	1

Два наведені хореїчні візерунки мають деякі спільні й деякі противні риси. На обох візерунках увиразнилися однаковим чергуванням жіночі й чоловічі клявзулі. Граматичні й метричні наголоси збігаються докладно на третіх і сьомих складах рядків. Певна кількість інших граматичних наголосів, завдяки хорееві перейшли асиметрично до слабких позицій.

Наведена хореїчна схема першої строфи зручно трансформується теж на комбіновану систему анапесто-ямбічного укладу в якій, як і в хореїчній системі, граматичні наголоси покриваються з метричними за однаковим розміщенням.

--/	/	/	2
--/	/	/	2
--/	--	/	1
--/	/	/	2
--/	--	/	2
--/	--	/	1

На жаль, у другій строфі, анапесто-ямбічний уклад проглочує дещо значнішу кількість граматичних наголосів. У хореїчному й анапесто-ямбічному укладах однакова мережа граматично-ритмічних наголосів на третьому й сьомому складах наближує строфи "Лиса Микити" до системи III-тіх пєонів акаталектичних і каталектичних, у яких вищується домінацію ритму тонічного вірша.

--/	--/	2
--/	--/	2
--/	--/	1
--/	--/	2
--/	--/	2
--/	--/	1

Докладність у чергуванні III-тіх пєонів становить наче відбитку об'єднаних двох наспівних мотивів народного вірша -- козачково-шумкового двоколінника на вісім складів і козачкового двоколінника на сім складів зі скочною, веселою й рухливою мелодією:

---/		---/	(4 + 4)
---/		---/	
---/		---	(4 + 3)

В мелодійності довших і коротших складами рядків домінує гармонія ефекту ритмічних наголосів і римового озвучення,

тому ж і слова наче потапають, приховуються в ритмо-плив-
кості.

Під козачково-шумковий мотив складені строфи вірша
"У парку" (1899 р.) в яких перехресно чергуються восьми-
складові рядки з семискладовими.

Ніч. Немов копиці пітьми,
бовваніють дереВА.
Де-де, наче злота шпилька,
лямпа пітьму пробиВА.
Ген далеко в павільйоні
банда гучно виграВА.

б
а
в
а
г
а

Сам. Лиш думка шепче стиха:
"Ну, скажи, не дурень ТИ?
замість жить з людьми по-людськи,
багатіти і цвіСТИ,
тягнеш тачку до якоїсь
фантастичної меТИ". (ХІ, 146)

г
д
е
д
е
н

Рими наведених двох строф складені способом дво-
вірша. Чергування цих рим пов'язане з чергуванням неповної
газели себто, поет, зі схеми аа ба ва га і т.д., зреду-
кував перший бейт (аа) й покористувався по-слідуючими
бейтами ба, ва, га і т.д. затримуючи лише одну провідну
риму в кожній строфі.

Способом римування обрізаної газели поет досить
струнко виділив поетичні мініатюрні образи й душевний
настрій самітника в контрасті з настроєм гурту "Ген далеко
в павільйоні банда гучно виграва"; "Сам. Лиш думка шепче
стиха:". Для малювання зорових образів поетові послужили
мазки порівнянь "Ніч. Немов копиці пітьми". Деякі по-
рівняння підсилені літотою з антонімічними співставленнями
"Де-де, наче злота шпилька, лампа пітьму пробива."

Скромна, а при цьому й вибаглива метафора створена обсервацією діяльності робітника поглиблює ліризм сказаного "... тягнеш тачку до якоїсь фантастичної мети". Ця метафора уявно описує добровільно прийнятий обов'язок поета нести важкий тягар невдячної громадської праці для суспільства.

Вірш "У парку" ідейно й тематично прилягає до поеми "Похорон".

Жертвою корупції австрійського судівництва в Галичині був український селянин. Бідний, застрашений, безпорадний, відсталий, він рідко знаходив правну опіку перед підкупними суддями в місті, а на селі був відданий насильству упривілейованої польської поліції, яка правні закони часто повертала на ганебні жарту звернені проти безпомічних селян.

Недоля придавленого селянина порушувала до глибини душу Івана Франка. Одиноким засобом оборони рідних братів стало гостре перо, яким поет розкривав безправство окупанта.

У вірші "Три арештантки" (Із галицьких образків, 1881 р.), поет змальовує скаргу трьох селянських бабусь у часі їхнього покарання арештом. Перша арештантка, бідна вдова, нарікає бо її кусник поля попав сусідові за рахунок підкупства судді, якого вдова, ради зміни присуду, рішилась перекупити кусником масла. А що це сталось у присутності урядовців то й покривджена опинилась у тюрмі.

Друга арештантка розповідає, що по своїй тяжкій недужі, йдучи селом, вона зустрінула жандарма, а цей заставив її вичисляти по-черзі дні тижня. Не впоралась з цим завданням ще хвора жінка тому й опинилась ув'язнені.

Інший мотив кари третьої арештантки. Колись-то, у спеку, прикривши голову чоловічим капелюхом, вона зустрінула двох жандармів -- п'яниць. Чоловічий капелюх дав притоку жандармам до насильного фізичного перевірнення селянки, щоб упевнитись у її статі. Чоловічий капелюх довів бабуню за ґрати.

Вірш побудований з двадцяти двох шестирядкових строф. Дві початкові строфи відвів поет для познайомлення читача з арештованими, а в слідуючих строфах забирають слово героїні по-окремішньо.

Рядки строф вірша цікаві своїм складочисленням і розміщенням. Першим трьом восьмиладовим рядкам додержує товариства п'ятий рядок, який попав у кільце двох п'ятиладових рядків. Довші рядки розмірені тристопним амфібрахом, а коротші -- диямбом (— / —). Така ритмічна комбінація віддає влучний настрій розповіді.

Кінцеві стопи амфібраха, завдяки своїй каталектиці, перемінились на стопи ямбів, які з акаталектичними диямбами створили оригінальний стовпчик укладу чоловічих і жіночих клявзуль.

З сусідом я в праві за став;
 Суддю підплатив він і прав.
 "Постій, -- я гадаю, -- подам
 І я їм дари.
 Чей бідній вдові й сиротам
 Не буде кари". (XIII, 103)

а
а
о
о
в

...
 / _/_ _/_ 1
 / _/_ _/_ 1
 / _/_ _/_ 1
 _/(-) _/_ _/_ 2
 / _/_ _/_ 1
 / (-)_/_ _/_ 2

По слабості встала я, -- що ж?
 Робити йду -- лізти не мож.
 Аж тут мене шандар стрінув, --
 Було се зрана, --
 Ішов, зупинився, зирнув, --
 Гадав, що п'яна. (XIII, 105)

н
н
н
н
н

...
 / _/_ _/_ 1
 / _/_ _/_ 1
 / _/_ _/_ 1
 _/(-) _/_ _/_ 2
 / _/_ _/_ 1
 _/(-) _/_ _/_ 2

Іду я, так сонце жарить!
 "Ану, -- погадала, -- вложить
 На голову той капелюх, --
 Не буду в парі
 Пектися! Іду далі, аж бух,
 Стоять шандарі. (XIII, 105)

е
е
е
н
е
н

...
 / _/_ _/_ 1
 / _/_ _/_ 1
 / _/_ _/_ 1
 / (-)_/_ _/_ 2
 / _/_ _/_ 1
 _/(-) _/_ _/_ 2

В наведених ритмічних візерунках трьох строф диямбічні рядки, практично, викликають у ритмі строфи певний розрив у висхідній інтонації, повертаючи її двічі до інтонації спадної. Теоретично, нам приходится вирівняти диямб з ритмом амфібраха при допомозі ритмічного ущільнювання.

Наприклад, для змісту рядків:

"І я їм дари."	диямб	/	/
у схемі амфібраха буде		/(-)	/
"Не буде кари."	диямб	/	/
у схемі амфібраха буде		/	(-)/;
"Було се зрана,"	диямб	/	/
у схемі амфібраха буде		/(-)	/;
"Гадав, що п'яна."	диямб	/	/
у схемі амфібраха буде		/(-)	/;
"Не буду в парі"	диямб	/	/
у схемі амфібраха буде		/	(-)/;
"Стоять шандарі."	диямб	/	/
у схемі амфібраха буде		/(-)	/.

Теоретичний уклад диямба в границі амфібраха показує зручне маневрування поета в редуції певних ритмічних елементів згідно з вимогами змісту рядків строфи.

Амфібрахічні рядки строф вірша "Три арештантки" заступимо тепер стопами ямба з анапестом та окремо III-тім пеоном з хоріямбом причому, амфібрахічні чоловічі клявзулі затримують своє первісне непорушне чергування.

Ямб + анапести				III пеон + хоріямб			
/	--	/	1	--	/	--	1
/	--	/	1	--	/	--	1
/	--	/	1	--	/	--	1
/	/		2	/	/		2
/	--	/	1	--	/	--	1
/	/		2	/	/		2

Для характеристики рим, щодо їхнього обсягу складів та звуків, ми наводимо слідуючу таблицю.

Три арештантки

ШЕСТИРЯДКОВА СТРОФА				
число строфи	Рими чотирьох восьми-складових рядків		Рими двох п'яти-складових рядків	
	Кількість		Кількість	
	складів	звуків	складів	звуків
1	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
2	1, 1, 1, 1	2, 2, 1, 1	2, 2	3, 3
3	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	4, 4
4	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
5	1, 1, 1, 1	1, 1, 2, 2	2, 2	3, 3
6	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
7	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
8	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
9	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
10	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
11	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	3, 3	5, 5
12	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	4, 4
13	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
14	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
15	1, 1, 1, 1	2, 2, 3, 3	2, 2	3, 3
16	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
17	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
18	1, 1, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
19	2, 2, 1, 1	2, 2, 2, 2	2, 2	3, 3
20	2, 2, 1, 1	4, 4, 2, 2	2, 2	2, 2
21	1, 1, 1, 1	2, 2, 1, 1	2, 2	4, 4
22	2, 2, 2, 2	4, 4, 3, 3	2, 2	3, 3

Як доводить наведена табеля, відхилення в приміюванні числа римових складів або звуків завважаємо в строфах 2-гій, 3-тій, 5-тій, 10-тій, 15-тій, 19-тій, 20-тій, 21-тій і 22-гій. Найрізкіше відхилення має місце в трьох строфах -- 19-та, 20-та й 22-га в мовному змісті яких римове складочислення й поширене озвучення допомогли поетові сильніше увиразнити ідейний мотив поруч поетичних образів.

Шестискладові рядки двостопного акаталектичного анапеста з чоловічими клявзулями творять докладний симетричний ритмічний малюнок строфи з висхідною інтонацією в ліричному вірші "В самоті, гризоті" (1880 р.).

В саМОТІ, гриЗОТІ
Давні сні ЗОЛОТІ
РОЗійшлиСЬ, РОЗплилиСЬ,
Наче дим по лугАХ,
І вже ти, як коЛИСЬ,
Не являєшся в снаХ! (XIII, 82)

а--а

а

б--б

в

б

в

.

___/	___/	1

___/	___/	1

___/	___/	1

___/	___/	1

___/	___/	1

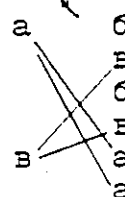
___/	___/	1

У римовому стовпчику чоловічих рим оригінальне сплетення становлять початково-прикінцеві рими розставлені трикутником способом з паристим і перехресним укладом.

Поет часом починає перший рядок строфи початковою римою, про яку ніби хвилиночку призабуває й повертає до неї в кінці строфи на позиції рими прикінцевої, як це має місце

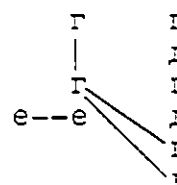
в вірші "Не мовчи, коли, гордо пишаючись" (1916 р.).

НЕ МОВЧИ, коли, гордо пиШАЮЧИСЬ
Велегласно брехня гомонИТЬ,
Коли, горем чужим утИШАЮЧИСЬ,
Зависть, наче оса та, бринИТЬ,
І сИЧИТЬ клевета, мов гадюка в кОрЧИ, --
НЕ МОВЧИ!



--/ --/ --/ -- 3
--/ --/ --/ 1
--/ --/ --/ -- 3
--/ --/ --/ 1
--/ --/ --/ --/ 1
--/ 1

ГОВОРИ, коли серце твоє підійМАЄТЬСЯ
Нетерплячкою правди й добра.
ГОВОРИ, хай слів твоїх розумних жахАЄТЬСЯ
СлямаЗАРНІСТЬ, безДАРНІСТЬ стара,
Хочби ушам глухим, до німої ГОРИ, --
ГОВОРИ!
(XIII, 391)



--/ --/ --/ --/ -- 3
--/ --/ --/ 1
--/ --/ --/ --/ -- 3
--/ --/ --/ 1
--/ --/ --/ --/ 1
--/ 1

У двох наведених строфах заіснували зміни в рядковому складочисленні. В другій строфі, перший і третій рядки довші на три склади в межі чотиристопного гіперкатаlecticного анапеста від таких же рядків у першій строфі. В анапестичних візерунках у сильний контраст попали дактилічні клявзулі подвійної спадної інтонації у перехресному чергуванні з чоловічими клявзулями висхідної інтонації.

При ритмічно довших і коротших строфічних рядках з контрастними клявзулями яскраво висуваються на чолове місце моралізаторського змісту своїм антонімічним співставленням гордість, брехня й зависть поруч правди, добра й розсудности. Шостий строфічний рядок, стиснений до однієї стопи анапеста, своїм надто коротким інтервалом сильно позначає словні анафори-епіфори наказового способу.

Між семи категоріями рим (абггде), в римових стовпчиках, рими окремих категорій своєю початково-прикінцевою позицією розставлені незвично скомплікованим способом трикутників (ааа, ввв) або ромбоїда (гггг). Якщо взяти стовпчик самих прикінцевих рим строфи то вони складені способом секстини в якій перші чотири рядки римуються перехресно й закінчуються римами двовірша (кодою): пишАЮЧИСЬ--гомонИТЬ--утішАЮЧИСЬ--бриНИТЬ--в корЧИ--мовЧИ або абабвв.

При секстині, традиційно, поети користуються п'яти або шестистопним ямбом, а Франкова секстина при три й чотиристопному анапесті ніяк не тратить краси поетичної техніки.

Розглянемо тепер спосіб поета, яким він користувався в примінюванні рим у рядках вірша, зберігаючи їхню автономію семантичну, ритмічну та евфонічну, маючи на оці рівночасно досягнення мистецького ефекту. Для цієї потреби ми наводимо таблицю рим.

Рими	Рими за наголошенням	Ритмічний вид	Кількість		
			складів рими	звуків рими	складів у рядках
пиша́ючись	спадна дактилічна	_/_ --	3	7	11
утіша́ючись	спадна дактилічна	--/_ --	3	7	11
гомоні́ть	висхідна	--/_	1	3	9
брині́ть	висхідна	_/_	1	3	9
сичі́ть	висхідна	_/_	1	2	12
в корчі́	висхідна	_/_	2	3	12
мовчі́	висхідна	_/_	2	3	3
підійма́ється	спадна дактилічна	--/_ --	3	6	14
жаха́ється	спадна дактилічна	_/_ --	3	6	14
добра́	висхідна	_/_	1	2	9
стара́	висхідна	_/_	1	2	9
горі́	висхідна	_/_	2	3	12
говори́	висхідна	--/_	2	3	3

В першій колонці наведеної таблиці, до висхідних рим ми долучили початкову риму (з п'ятого рядка першої строфи вірша) -- сичі́ть під прикінцевою римою брині́ть, які можна б розглядати як рими тризвучні з вимінними (н,ч). Натомість, дві висхідні прикінцеві рими ГОРІ́--ГовОРІ́ з народженими (-ов-) можна б уважати за чотиризвучні.

В третій колонці таблиці, анапестична вартість рим вимагає ширшого обговорення. Чотирискладові слова пиша́ючись і жаха́ється ритмічно репрезентує II пеон (_/_ --), в якому для самих рим визначається дактилічну клявзулю (/ _). Така ж клявзуля відповідає римах у п'ятискладових

словах утішАЮчисЬ, підіймАється в ритмічній вартості анапеста + пірихій (—/ —), що рівняється пірихіїві + дактиль (— /—).

Трискладові слова висхідних рим гомонІТЬ, говорІ вимагають анапеста (—/) для поміщення рими в його чоловічій клявзулі. Для семи слів, на два склади (сичІТЬ, в корчі і т.д.) відповідає ямб (—/) з чоловічою клявзулею, догідною для висхідної рими.

Розглядаючи наведену таблицю цілісно, зауважуємо наступне: зміст вірша обмежений до двох шестирядкових строф, а їхні рядки побудовані словами, яких склади дають суму три, дев'ять, одинадцять або чотирнадцять; дво-, три-, чотири- і п'яти-складові слова послужили поетові для виділення, за наголосом, двояких рим — на один, два і три склади в обсягу двох, трьох, шести і семи звуків у границі анапеста з варіантами вартості ямба і пірихія. В такому скomплікованому укладі семантична, ритмічна та еффонічна упорядкованість, разом з поетичним мовленням створили один гармонійний комплекс вірша.

Підсумок п'ятої частини

Шести й семирядкові строфи дають поетові можливість розширювати помісність строфічного змісту, що й причинилось до ширшої частоти поетичних образів у границі строфи.

В ритмічних мотивах шести й семирядкових строф переважає хорей при відсутності дактиля. Деякі хореїчні мотиви ("Лис Микита"), зручно заступаються анапестоямбічним, III-тих поєнів або й народно-наспівним мотивами. Ритмічні мотиви втішаються численними мережами клявзуль. У деяких ямбічних малюнках поет використовує IV-ті поєни, якими сповільнюється рядковий ритм. У деяких шести чи семирядкових строфах поет часом користується лише три-, складовими рядками, а це в мотиві даного ритму сильніше позначає поетичний образ.

У шестирядкових строфах мережа римових стовпчиків на тринадцять окремих мотивів передую десяти мотивам мережі римових стовпчиків у семирядкових строфах. У мережі римових стовпчиків привертає увагу читача мотив вірелє, неповної газелі та секстини, які своєю інновацією відтручуються від своїх традиційних укладів. Дистихові та кільцеві рими позначились своїм рухливим перемішуванням. У горизонтальному рядковому розміщенні початкові, внутрішні та прикінцеві рими своїм зазубленням творять оригінальні простірні уклади.

Fifth Chapter Résumé

Stanzas of six and seven lines generously furnish the poet with an opportunity to extend stanzaic content frequently with various poetic images.

The trochaic patterns of the six-and seven-line stanzas are more repetitive, whereas the dactylic motifs do not appear. Some trochaic patterns (e.g., in "Lys Mykyta") are conveniently applied by the poet so that they may cleverly be substituted by a suitable anapaestic iamb, by the III paeon or by the rhythmic motif of a given Ukrainian folk song. In some iambic patterns, the poet takes advantage of the IV paeon by which the line rhythm becomes slower.

In some six- and seven-line stanzas and in certain rhythmic patterns the poet makes use of the three syllable lines by which the required poetic images are more effectively distinguished.

In the six-line stanzas the rhyme column of thirteen separate patterns dominates the ten distinct patterns of the rhyme column in the seven-line stanzas. The poet uses the 'virelé', 'semi-ghazel' and 'sixtine' patterns in which the traditional classic pattern of rhyme is often replaced by the poet's own rhyme schemes.

It is remarkable that Franko frequently and briskly transposes the distich and the circlet rhymes in the six- and seven-line stanzas. The initial, internal and the ultimate rhymes are horizontally placed in unique and inventive patterns.

ПОСТА ЧАСТИНА

ВОСЬМИРЯДКОВІ СТРОФИ

У восьмирядкових строфах своїх віршів Франко організує рими та їхні категорії трьома способами.

Перша група восьмирядкових строф комплікується видом октави, яка сковувала строфу строгою формою віршування італійських поетів Боккаччо і Т. Тассо.

Октава накладає цупкі вимоги до категорій рим і їхнього розміщення та до ритмічного примінювання з визначеним чергуванням клявзуль. Як правило, за взором абабабвв, у перших шести рядках строфи лише дві категорії рим чергуються перехресно потрійними співзвуччями, по яких слідує два рядки однієї пари рим третьої категорії.

Рядки строфи октави розмірюються п'яти або шестистопним ямбом при чому, в перших шести рядках обов'язково перехресно чергуються жіночі й чоловічі клявзулі -- виразники жіночих і чоловічих рим.

У поемі Івана Франка "Лісова ідилія" (1900 р.) строфи "Пролога", "Першої пісні" і "Другої пісні" побудовані октавами.

Пролог

.....

І я пішов. ЛІТА йшли за ЛІТАМИ...

а

Я сивію, огонь згасає мій...

б

ЧИМАЛО сил потратив без ТЯМИ,

а.

ЧИМАЛО я похоронив надій!

б.

Лиш ліс отой пахучими вітками

а

Махав Мені, бринів, Мов Мушок рій,

б

Що п'є мов сонця блиски золотаві, -- в
 Так він все свіжий був в моїй уяві... (XI, 241) в

.

_/	_/	_/	--	_/	-	2
_/	--	_/	_/	_/		1
_/	_/	_/	_/	_/	-	2
_/	_/	--	_/	_/		1
_/	_/	_/	--	_/	-	2
_/	_/	_/	_/	_/		1
_/	_/	_/	--	_/	-	2
_/	_/	_/	_/	_/	-	2

У вище наведеній ритмічній схемі п'ятистопний гіпер-катаlecticний ямб, у п'яти віршових рядках, подовжений на один кінцевий ненаголошений склад жіночої клявзулі. У трьох рядках чоловічі клявзулі закінчують п'ятистопний ака-таlecticний ямб.

Мережа клявзуль октави стала вірною відбиткою мережі рим. Така послідовність, -- витримана в тридцяти одній октавах "Пролога" та сімдесяти шести октавах "Першої пісні" і "Другої пісні" поеми "Лісова ідилія", -- засвідчує, що виїняtkово складна побудова октави не справляла поетові особливих труднощів.

У "Пролозі" до "Лісової ідилії", по десятій октаві, поет покористувався формою діалога, що ведеться між першою і третьою особами. Форма діалога примінена теж у "Першій пісні" від октави чотирнадцятої, а в "Другій пісні" діалог відкривається в октаві двадцять дев'ятій. Діалоги в цих двох "піснях", на відміну, ведуться між третіми особами. Репліки цих діалогів теж витримані в рамах октав.

.....	
Евгеній	
Де слід було	a
Лікар	
Ти ж визискав її...	
Евгеній	
Овва, питаННЯ!	b
Лікар	
Скажи одно: що там між вас зайшло?	a--a
Евгеній	
Простіська річ: по любобах розстаННЯ.	b
Лікар	
А до розстання що вас довеЛО?	a
Евгеній	
То так: був сумерк, надійшло свіТАННЯ,	b
А як се сталось, то вже тайна ноЧІ;	b
Прийшла пора, і нам розкрились очІ. (XI, 251)	b
.....	

Форма діалога допомогла поетові чуттєво глибше розкрити характери героїв, розгорнути сюжет зміною розповіді, яка, де заходила потреба, дещо наблизила поетичну мову до прозової, а віршовий тон передався манері драматизованого відступу.

В передше наведеній строфі з "Пролога" до "Лісової ідилії" мимо її ускладненої форми октави поет ще й поширює поетичну яскравість тавтологічними гніздами "... ЛІТА ішли за ЛІТАМИ", які в'яже з прикінцевими римами перерваними звуком (к) "ТЯМИ--віТКАМИ". Анафоричні початкові рими "ЧИМАЛО" та промовистий алітераційний рядок "Махав Мені ... Мов Мушок рій," перерваний слуховим враженням "бринів" доповнюють звукову інструментацію октави.

Мистецько опрацьований вірш октавами дає чіткість і закінченість форми. Повторення римових категорій своєю мінливою звучністю вирівнюють інтонаційний мотив ямба.

Октавами складені строфи ще таких віршів Івана Франка: "Товаришам" (1880 р.) у циклі "Думи пролетарія", "Знов рік минув. Знов крок один вперед." (1880 р.), "Зближався день і сон прогнав..." (1885 р.), "В життя вандрівці я блудив багато" (1885 р.) -- в циклі "Підгір'я взимі" та "Самотний, хворий, думаю в хатині, --" (1878 р.) -- в циклі "Стара пісня".

В деяких октавних віршах поет, наче вустами св. апостола Павла, звертається до слухачів метафорами Христового проповідника й кличе жити правдою "... По всій землі/Рівняйте стежку правді!" (Х, 40) і в св. Павла "Тому то, неправду відкинувши, говоріть кожен правду до свого ближнього..."¹

Глибоко-символічною метафорою наказової форми, в стилі євангельських проповідників, Франко взиває слухачів поборювати духову відсталість "... Де застали/Лиш гложжя, терня, там по вас нехай/Зазеленіє жито, наче гай!" (Х, 40).

У другій групі восьмирядкових строф поет організує рими двома окремими перехресними гніздами й укладає їх з трьох або чотирьох категорій. Довжина строфічних рядків у цій групі різна: на шість, 5 + 6, 8 + 6, 8 + 7, 10 + 9 та 11 + 12 складів. Ритмічний розмір строф строкатий і читач подибає амфібрах, анапест, дактиль, дактиль з амфімакром, хорей та ямб.

¹Послання св. ап. Павла до Ефесян 4:25. Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту (Британське й Закордонне Біблійне Товариство, 1962).

У цій групі подибуємо теж вірші зі строфами складеними формою рондо наприклад, вірш "Не можу забути" (друкований 1898 р.) у циклі "Із днів журби".

НЕ МОЖУ ЗАБУТИ!
 НЕ ГОЇТЬСЯ РАНА!
 Мов жалібні НУТИ
 із струн ТеорбАНА
 Чи Голосно ГРАЮТЬ,
 Чи ледве їх чуТИ,
 все жалем проймаЮТЬ --
 НЕ МОЖУ ЗАБУТИ!
 НЕ ГОЇТЬСЯ РАНА,
 ХОЧ мию сльозАМИ,
 ХОЧ час на ню капле
 цілющі бальЗАМИ,
 ХОЧ сонечко грІЄ
 і зірка Рум'ЯНА
 цілує, яРІЄ --
 НЕ ГОЇТЬСЯ РАНА! (ХІ, 148)

а
б
а
б
в
а
в
а
б
г
г
г
д
о
о
о
о

...
 / / 2
 / / 2
 / / 2
 / / 2
 / / 2
 / / 2
 / / 2
 / / 2

Шестискладові рядки з двома наголосами, в вище наведених строфах, у границі двостопного акаталектичного амфібраха з жіночими клявзулями творять симетричний ізотонічно-ізометричний малюнок, хоч рими строф, за своїми категоріями та за розміщенням, оригінально сплелись у вертикальному стовпчику.

У першій строфі три категорії рим укладені перехресно причому, рима (а) повторена чотирикратно. Ця ж рима відкриває й закриває восьмирядкову строфу завдяки повтореному

рядковому комплексі "Не могу забути", який причинився до строфічного замкненого синтаксичного кола. Воно наче накладає свою поетичну позолоту на зміст строфи.

Цілий комплекс другого рядка "Не гоїться рана" з римою (б) поет вихоплює з першої строфи, переносить до першого рядка другої строфи, яку й закриває цим синтаксичним колом. Між строфічними комплексами поет маневрує римовим звуко-обсягом так майстерно, що прикінцеві рими з синтаксичними комплексами роздільно творять окремі мотиви строфічної симфонії.

У другій строфі третій рядок облишився сиротою без рими, а це осамітнення яскравіше розмежовує зміст двох метафор -- "Хоч мню сльозами" в значенні плачу та "Хоч час на ню капле/цілющі бальзами" в розумінні безперервної туги.

До строфічної форми рондо в середньовічній поезії, крім інших принципів, зобов'язував ще й принцип користуватись у рядках строф лише двома категоріями рим. Франко відступив від цієї вимоги й у вірші "Не могу забути" користується чотирма римовими категоріями. Ця інновація дає нам підстави називати таку форму вірша рондом Івана Франка.

У другій групі восьмирядкових строф Франко користується ще й таким скомплікованим способом римування, де в одній строфі докладно витримані перехресні рими чотирьох категорій у двох гніздах, з яких дві категорії переходять до слідуючої строфи й перехресно римуються з двома зовсім новими категоріями наприклад, у вірші І. Корженкові (1882 р.).

ДУШНО і ХМАРНО,
Важко бурливий ЧАС!
ЧИ ГИНУТЬ МАРНО,
Щоб світ не знав о НАС?
Йти б небезпечний БІЙ
ЧИ ГНУТИСЬ ПЛАЗОМ?
Друже сердечний МІЙ,
ХОДИМО РАЗОМ!

ЩАСТЯ НЕ ЖДИМО,
ЩАСТЯ НЕ де, а в НАС!
К сонцю спішіМО,
Хоч його промінй згАС, --
Вдень буде знов яСНІТЬ
Чистим алмАЗОМ.
В правди і волі СВІТ,
ХОДИМО РАЗОМ! (ХІ, 71)

а
б
в
г
д
е
ж
з
и
й
к
л
м
н
о
п
р
с
т
ф
х
ц
ч
ш
щ
ъ
ы
ь
э
ю
я

$\angle$	$\angle$	2
$\angle$	$\angle$	1
$\angle$	$\angle$	2
$\angle$	$\angle$	1
$\angle$	$\angle$	1
$\angle$	$\angle$	2
$\angle$	$\angle$	1
$\angle$	$\angle$	2

В ритмічній формі строфи вражає чергування двох категорій каталектик при застосуванні в чотирьох рядках одної стопи акаталектичного й одної стопи каталектичного дактиля, а в інших чотирьох рядках, по першій стопі акаталектичного дактиля слідує амфімакр. Введення поетом такого ритмічного укладу причинилось до жіночих ямбічних і чоловічих амфімакричних клявзуль, які є відповідниками жіночих і чоловічих рим у строфі та до двокрідного чергування рядків п'ятискладових з шестискладовими.

Між римами шести категорій, щодо строфічного

пов'язування (а,б,в,г,г,д), поет користується трьома способами групування їх відносно звукового обсягу. В першій строфі, окрім трояридних прикінцевих рим на два, чотири й п'ять звуків, інновацією є п'ятизвучні самостійні внутрішні рими "небезпЕЧНИЙ--сердЕЧНИЙ" та самостійне внутрішнє словесно-звукове гніздо з пересувним /н/ "ГинУТЬ--ГнУти".

У другій строфі, між прикінцевими римами зауважуємо лише дво-, три- - чотири-звучні рими та зате поет підсилює озвучення строфи початковими анафоричними римами "ЩАСТЯ НЕ..." Початково-прикінцеві риторичні рими "ХОДИМО РАЗОМ!", на одинадцять звуків, в'яжуть обі строфи ще й прикінцевими "ПЛАЗОМ--АЛМАЗОМ" за докладним своїм розміщенням -- шості й восьмі рядки -- і згладжують наглі ритмічні обриви по сусідству висхідних чоловічих рим "бІЙ--мІЙ, яСнІТЬ--СвІТ". Читач зверне увагу на переривисті рими з двома звуками (н,в) яСнІТЬ--СвІТ.

Повторювані риторичні рими в кінцевих рядках строф поет увів у розумінні провідної думки змісту вірша, яка набирає соковитого забарвлення головно в метафорі з антонімом, чим розкривається сутність національного визволення "К сонцю спішімо,/Хоч його промінь згас, --".

До другої групи віршів Івана Франка з восьми-рядковими строфами римового укладу абабвгвг занесемо ще такі вірші: "Пісня геніїв ночі" (1882 р.) з роздумуванням філософського характеру про матеріяльне і духове; три-строфний вірш "Вічна любов" (1882 р.) з вишуканою метафорою

на поетичне окреслення старости "... Як скоро волосся зима засніжить,/І іскри тих карих очей позгаснуть,..." (XIII, 125); тристрофний вірш "Я й забув, що то осінь холодна!" де в першій строфі вибагливо нагромаджені анафоричні комплекси та емоційні епітети з метафорами: розлука з милою -- "... то смерті пора", шляхетський рід милої -- "... ти кров благородна", національна приналежність милої -- "... безодня стара,... народнії сльози," (XIII, 148); семи-строфний гумористично-сатиричний вірш "Воронізація" (друк. 1882 р.); тристрофний гумористично-сатиричний вірш "Марш галицько-руських >твердих<" (друк. 1889 р.), в якому чотиристопний хорей трансформується на мотив шумки-козачка з колінами (4 + 4), (4 + 3).

У змісті цього вірша поет переніс до історії болюче явище боротьби за чистоту української мови в Галичині в другій половині дев'ятнадцятого сторіччя. Національно відстала група галицьких українців, -- зберігаючи для себе назву "русини", її уперто обстоювала тому й назва "тверді" -- затримала етимологічний правопис зі збереженням ери, йор, кси, пси, ять і т.д., які послужили поетові в озвученні строф рядковими комплексами в роді ониматопеї, що сильніше скріпило силу здорового гумору:

Далі, Браття, Букй в РУКИ,
МУЖ до МУЖа, остро в БІЙ!
Хоч би сікли нас на ШТУКИ,
Кождий твердо СТАнь і СТІЙ!
УСТАВАЙТЕ з гробу МАРИ,
ВИЛІЗАЙТЕ, раки з НОР!
ЗАГУКАЙТЕ аж до ХМАРИ:
"ЙОРИ, ЕРИ, ЙОР-ЙОР-ЙОР!" (XI, 432)

а--а
б
а
б
в
г
в
г

Озвучення строфи підносять алітерації об'єднані у внутрішньо-прикінцеву риму з приляганням до прикінцевих рим "... Браття БУКИ в РУКИ--ШТУКИ", "... в БІЙ--СТАНЬ СТІЙ". Іновацію звукової краси становлять три по-рядочні початкові рими складені з дієслівних форм, які зачіпляють алітераційний мотив прикінцевої рими "... СТАНЬ СТІЙ! УСТАВАЙТЕ--ВилізАЙТЕ--ЗагукаЙТЕ". Нанизаний звук /й/ цих початкових рим передається восьмому рядкові строфи й комплекс "ЙОРИ, ЄРИ, ЙОР-ЙОР-ЙОР!" увінчався особливим музичним мотивом ониматопейчного відчуття.

До третьої групи, -- в якій передуює ямб, опісля пєон ІІІ, а рідше хорей і дактиль, -- віднесемо такі восьми-рядкові строфи в віршах Франка в яких рими укладені:

І. Способом напівбілого вірша з однією категорією рим. Тут може послужити прикладом недокінчена сатирична поема "Сон князя" (1877 р.) в якій розділи побудовані строфами катренів або п'яти, шести, семи, восьми чи дев'яти рядками. У восьмирядкових строфах цієї поеми, римові стовпчики напівбілого вірша організовані, назвімо, "при-нагідно" без постійного повторення наприклад, абвггдзє, єжзіїїє. В цих укладах поетичну силу прикінцевих рим поет передав початково-прикінцевим римами "ТИ лютуєШ, ТИ караєШ" (XIII, 10) або повтореній приповідці з народних мудрощів "Ой, не спікся, Гапко, книш!" якою характеризує вперту й вередливу дружину "князя" -- кволога й нікудиш-нього галицького політика, що живе під постійним терором своєї супруги.

2. Способом напівбілого вірша всуміш з перехресним римуванням з двома, трьома й чотирьома категоріями рим наприклад абвбггдг у строфі вірша "Євпан-зілля", або вірш "Місяцю князю" (1883 р.) -- в циклі "Нічні думи", складений з трьох строф, де десятирядкову строфу огортають дві восьмирядкові строфи в яких розміщення трьох категорій рим повторене однаковим порядком, хоч організація рядкових складів, чергування ритмічних стоп і каталектик творять значну розбіжність ув обох строфах.

МІСЯЦЮ, КНЯЗЮ!
Нічкою ТЕМНОЮ
Тихо пливеш ти
Стежков ТаЄМНОЮ...
Ніжно ХлюпочЕТЬСЯ
Вбздушне МОРЕ,
Так в нім і ХОЧЕТЬСЯ
ЗмиТЬ з серця ГОРЕ.

а--а
б
в
б
г
г
г

.....

МІСЯЦЮ, КНЯЗЮ!
В пітьмі БУДУЩОГО,
ЗнатЬ, ти шукаєш
ЗІЛЛЯ цілюЩОГО,
ЗІЛЛЯ, що лиш цвіТЕ
З-за райських МЕЖ...
Ох і коли ж Ти ТЕ
ЗІЛЛЯ найдЕШ?..

а--а
д
е
д
е
ж
с
ж

(X, 32)

/ / 2
/ / 3
/ / 2
/ / 3
/ / 3
/ / 2
/ / 3
/ / 2

└┐ └	2
└┐ └┐	3
└┐ └	2
└┐ └┐	3
└┐ └ /	1
└┐ /	1
└┐ └┐	3
└┐ /	1

Наведені строфи, поокремішньо, поет розломив на два катрени. В першому катрені рими укладені напівбілим віршем, а в другому катрені примінене перехресне римування. Повторені синтаксичні комплекси в початкових рядках строф, властиво, творять ще одну категорію рим -- початково-прикінцевих (а--а) завдяки яким ув обох строфах катрени напівбілого вірша наблизились простірно завдяки поширеній звучності.

В обох строфах вражає небувала гетерометричність викликана варіантами складочислення, а каталектики уклались виїнятковим ступінчастим образцем завдяки двостопним каталектично-акаталектичним дактилям, які в другій строфі -- п'ятий, шостий і восьмий рядки -- міняються на амфімакр (└ /) або на хоріямб (└ _/). У читанні рядків першої строфи вичувається мельодійний, дещо обривний, ритм вальса.

3. Формою тріолета, якою користувались поети в середньовічній поезії. У класичному тріолеті перший рядок своїм змістом творив синтаксичний комплекс, який повторювався ще в четвертому й сьомому рядках, а другий рядок строфи -- обов'язково теж синтаксичний комплекс --

закінчував строфу своїм повторенням у рядку восьмому.

Окрім цієї твердо накладеної вимоги була ще й та, що лише дві категорії вертикальних рим цупко тримались схеми абааабаб.

У "Тріолеті" (1880 р.) Івана Франка синтаксичний комплекс першого рядка повторився в четвертому й восьмому рядках, що спонукало синтаксичний комплекс другого рядка зайняти свою позицію в сьомому рядку строфи. Переміна синтаксичних комплексів вплинула на вертикальне розміщення двох категорій рим згуртованих у два розряди -- оповитий і перехресний аббабаба.

І ТИ ЛУКАВИЛА ЗО МНОЮ!
АХ АНГЕЛСЬСЬКІ СЛОВА ТВОЇ
Були лиш обрисом брехні!
І ТИ ЛУКАВИЛА ЗО МНОЮ!
І нетямущому МЕНІ
Затрули серце гризотою
Ті АНГЕЛЬСЬКІ СЛОВА ТВОЇ...
І ТИ ЛУКАВИЛА ЗО МНОЮ! (Х, 69)

а
б
б
а
б
а
б
а

.....
//_/_/_ 2
//_/_/_ 1
//_/_/_ 1
//_/_/_ 2
//_/_/_ 1
//_/_/_ 2
//_/_/_ 1
//_/_/_ 2

У "Тріолеті" поет розмірив рядки чотиристопним ямбом гіперкаталектичним на дев'ять і акаталектичним на вісім складів. Чергування жіночих і чоловічих клявзуль розставлене вірною відбиткою римового стовпчика.

4. Способом оповитим або оповито-дистиховим з трьома категоріями рим наприклад, оповитий уклад абввбггб у восьмирядкових строфах короткої поеми "Пригода з літ II85-7, Кончакова слава" (1914 р.) і уклад оповито-дистиховий у вірші "Схід сонця".

З РАМЕН тіні, З РАМЕН ночі,
Із солодких сну обнятій
Вирвись серце! Край багатий
Блиск свій ось тобі розточить.
ВСТАНЬ, О ГЛЯНЬ, ВЖЕ ніч минає!
ВСТАНЬ, О ГЛЯНЬ, ВЖЕ день світає.
ВСТАНЬ Схід Сонця привітати,
ПІСНЮ раннюю СПІВАТИ!

а
б
б
а
в
в
б
б

Бо великий ДЕНЬ вітаєм:
Бін заблисне над сим краєм.
СЕ ДЕНЬ Світла, СЕ ДЕНЬ Слави,
СЕ ДЕНЬ ясний, не кровавий,
СЕ ДЕНЬ мира, не ДЕНЬ БОЮ,
ДЕНЬ пісень і ДЕНЬ любови,
О мій краю, над тобою,
Тож вітай в нім ДЕНЬ обнови! (ХІ, 454)

е-е-е

в
в
г
г
г
д
г
д

.....

Надмірне озвучення прикриває своїм крилом обі строфи. Передзвін звукових комплексів "ВСТАНЬ, ГЛЯНЬ, СЕ ДЕНЬ" зоосередковується докруг світанку дня і сходу сонця --- метафори в значенні осяйної славою волі народу. В першій строфі, зміст перших чотирьох рядків пам'ятево короткотривалий і образність цього змісту полиняла через повторні інтервали звукової симфонії. Чи кидаємо в сторону поета грубий докір, чи легке зауваження щодо балансу озвучення строфи? Ні одне, ні друге!

Зважмо, що обі вище наведені строфи вибрані з чотирнадцяти строфного вірша, на 128 рядків, який Іван

Франко був виголосив 20 січня, 1875 р. у Народному Домі в Львові, способом імпровізації.² Дев'ятнадцятилітньому поетові прийшлося нагло змагатись з такими головними труднощами, як: намічення теми й розбудова її змістом за поміччю словникового добору з граматичними категоріями; виділювання поетичних образів; визначування ритмічних розмірів бо ж строфи вірша складені чотиристопними то хореем, то дактильо-хореем або ямбом; маневрування в границі восьми-рядкових строф римами та визначування їхнього звукового обсягу в орбіті озвучення строфи, тощо.

Уявляємо, що в часі імпровізації, численні фрази, викликані з підсвідомости, атакують ум наче град відкриту голову в час грозовиці. Формування способу вислову рівночасно заставляє поета блискавично вирішувати про те, що й як донести до слухача, який образ чи ідіома будуть найближчі змістові висловленого, чи даний поетичний образ буде досить свіжим для ефекту. Головне ще й те, чи сказане -- охоплене здовженими фразами не відійде, можливо, в тінь у суцільному змісті.

Писана поезія дає нагоду поетові передумати весь процес праці без наглих обставин, прослідити -- чи написане в певних відступах не являється нікудишнім, чи не накопичені фрази, чи гладка мова, чи поетичні образи свіжі, живі й переконливі та чи функційно нанизані рими, тощо.

²Франко, Поезії і поеми, стор. 454.

При імпровізації ці фактори ревідування власного твору відпадають і імпровізоване поміщує в собі таке тепло, яким поет наділив його в часі бомбардаційної діяльності імпровізації.

В наведених строфах імпровізованого вірша привертає нашу увагу, у першій строфі, пов'язування рим у границі катрена в ланку оповиту (абба), з якої одна пара переміщується до двох останніх рядків, замикаючи пару рим окремої категорії (вв), якими покористувався поет при відкритті римових ланок у строфі другій. Тут же, в останньому катрені, дві нові категорії рим пов'язались у ланку перехресну.

Рими в строфах, скажемо, самі співають, а іновацію між ними становлять: початково-подвійні внутрішні "ДЕНЬ--ПІСЕНЬ--ДЕНЬ", початково-внутрішньо-прикінцеві з відверненими звуками в корені слів (ПІС-, СПІ-) "ПІСНЮ РАННЮЮ СПІВАТИ", прикінцеві рими з нарощеним звуком /т/ та відверненими звуками (-ві-, -ів) "ПРИВІТАТИ--СПІВАТИ".

Надіємось, що читач, познайомившись з нашим дослідженням над двома строфами імпровізаційного вірша, поділить нашу думку, що Іван Франко, як молодий талант, блискуче впорався з його імпровізаційним віршуванням.

Ми вже відмітили, що над наведеними строфами імпровізаційного вірша царює передзвін звуків завдяки, головню, асонансам, алітераціям, анафорам і прикінцевим епіфорам. Ми зацікавлені в тому, на які фонемі поет звертав особливу увагу бо такий добір покликав за собою й відповідні слова. О. М. Пешковський дослідив, "... що

таке вживання фонем пов'язане із змістом", а "Один із можливих шляхів розмежування стилів..." цей дослідник бачив "... у визначенні ступеня благозвучності..." в тому зміслі, що "... це перевага музикальних тонів над шумом." ³

Щоб визначити ступінь милозвучності в нашому прикладі двох імпровізованих строф, нам слід стежити за числом фонем бо "... частота фонем дійсно є критерієм для розмежування стилів." ⁴

С Т Р О Ф А			
п е р ш а		д р у г а	
Частота		Частота	
голосних	приголосних	голосних	приголосних
а 17	н 18	е 20	н 19
і 13	с 15	а 12	в 11
о 11	т 13	о 10	д 11
и 10	в 11	и 10	й 11
е 9	р 8	і 8	с 10
у 4	й 7	у 4	б 6
	б 4		м 6
	з 4		л 5
	л 4		т 5
	г 3		к 4
	д 3		р 4
	к 3		ж 1
	м 3		з 1
	п 3		п 1
	ч 3		
	ж 2		
	х 2		
	ц 2		
64	108	64	95

Відсутні фонemi: в першій строфі г, ф, ш, а в другій

³Академія Наук Української РСР, Статистичні параметри стилів (Київ: Наукова думка, 1967), стор. 46.

⁴Там же, стор. 45.

строфі г,г,ф,х,ц,ч,ш.

Приголосні фонєми, наведеної таблиці, розкладемо на дві окремі групи бо "... стилерозрізнявальну функцію в поезії виконують дзвінки та глухі приголосні".⁵ Між 203 приголосними, в обох строфах, глухі приголосні (к,п,с,т,х,ц,ч,ш) сягають числа 61, що становить 30 процентів. Отже ж, для 142 дзвінких приголосних припадає 70 процентів, що й є характеристичним стилерозрізнявальним показником.

Установимо тепер ступінь милозвучности, що за способом О. М. Пешковського "... вимірюється процентом, який посідають у тексті голосні, сонорні і дзвінки приголосні, взяті разом (музикальні тони), на противагу глухим приголосним (шумам)".⁶ В обох строфах на 331 фонем голосні, сонорні і дзвінки фонєми становлять суму 270, а для приголосних глухих фонем залишається сума 61. По обчисленні, ступінь милозвучности обох строф сягнув 81.6 процентів.

5. Формою рондо, перехресного й по-парного розміщення рим трьох категорій, як ось у вірші "Хлібороб" (1880 р.).

ГЕЙ, ХТО НА СВІТІ КРАЩУ ДОЛЮ МАЄ	А
Як той, що плугом СВЯТУ ЗЕМЛЮ ОРЕ?	Б
СВЯТУЮ ЗЕМЛЮ в банку заставляє,	а
В довги впадає, як в бездонне МОРЕ,	б
І поти б'ється, аж остання РАЦІЯ	в
На нього спаде -- ґрунту ліЦИТАЦІЯ --	в
І поки в найти не пошкандиБАЄ, --	а
ГЕЙ, ХТО НА СВІТІ КРАЩУ ДОЛЮ МАЄ? (Х, 83-84)	А

.....

⁵Там же, стор. 59.

⁶Там же, стор. 46.

У змісті строфи відсутні високо-поетичні образи бо мовним матеріалом для поета стало джерело канцеляриту поширеного в народній мові селянина переобтяженого податками й задовженнями: заставляти землю в банку--на позику, впадати в довги--заборговуватись, добитись останньої рації--правного вирішення справи, ліcitaція ґрунту--позбу-тись землі примусовою продажем. Народний канцелярит придавив скупі фольклорні чутливі мовні елементи -- "плугом святу землю оре ... в найми пошкандибає," тощо.

Вірш "Хлібороб" розчислений на масового читача сільської гущі для якого поетичні образи переобтяжували б процес його мислення й сприймання. Для такого слухача поет підбирає ті елементи поетичної мови, які слухово, -- подібно як у народній пісні чи колядці, -- відкрили б сполуку між поетом і слухачем. Повторювані синтаксичні комплекси "Гей, хто на світі краду долю має" глибше конкретизують зміст строфи та й частину свого озвучення передають іншим рядкам.

Прикінцеві рими словного комплексу в'яжуться з своїми посестрами перехресно в першому катрені строфи, а в останніх її рядках примостились паром. Вагомість змісту, що найглибше відбиває недолю селянина, виділена двома рядками з окремою по звучності категорією паристих рим (вв).

Поет досягнув високої майстерности укладу рим у цілому вірші, де через кожен строфу і з тим же самим розміщенням переходять чотири рими однієї звукової категорії (аа).

Строфи	Прикінцеві рими рядків							
	1-ший	2-гий	3-тій	4-тий	5-тий	6-тий	7-мий	8-мий
1-ша	а	б	а	б	в	в	а	а
2-га	а	г	а	г	г	г	а	а
3-тя	а	д	а	д	е	е	а	а
4-та	а	г	а	г	є	є	а	а
5-та	а	ж	а	ж	з	з	а	а

Як показано на повищій таблиці, паристі рими (гг), у другій строфі вірша "Хлібороб" поет переніс їх до четвертої строфи й розмістив перехресно в першому катрені.

Слова ві всіх рядках строф вірша "Хлібороб", своєю сумою дають одинадцять складів причому, кожний кінцевий склад залишається ненаголошеним, який в п'ятистопному ямбі (/_/_/_/_/_/) увійшов до жіночої клявзулі. Таким чином кожна строфа, по відношенні ритмічних стоп і наголосів, творить ізометрично-ізотонічну вирівняну одиницю.

В ямбічному розмірі досить значне число слів у строфічних рядках тратить мовні наголоси, або збагачується новими -- ритмічними. Та й частота ямбічного наголошування викликає різке підвищення голосу. Колядково-щедрівковий мотив мелодії, з точно означеними цезурами та наголосами по обох їхніх сторонах, своїм наспівним мотивом надає строфі легкої сповільненості:

//_/_/_/ || _/_/_/_/_/ (5 + 6)
 //_/_/_/ || _/_/_/_/_/ (5 + 6)

6. Способом дистиха з чотирма категоріями рим, як ось в алегоричному вірші "Беркут" (1883 р.), складений з

чотирьох строф -- три по вісім і одна на вісімнадцять рядків.

У перших трьох строфах поет малює образ хижого, голодного беркута, який зірвався із свого гнізда й ширяє високо в просторах, уважливо обстежуючи місце своєї добычі -- жертви. В останній строфі поет розшифровує образ беркута, за яким криється постать царя -- тирана.

Кожний рядок у всіх строфах обнімає тринадцять складів уміщених у шести стопах гіперкатаlecticного ямба з жіночою клявзулею.

В блакиті він завис недвижний, розпростЕРТИЙ,	а
Мов над життям грізний, невинний образ СМЕРТИ.	а
Здаєсь, що до небес він гвоздями ПриБИТИЙ,	б
ТА ЧУЄШ, що він гнеть вниз вержесь -- кров ПролИТИ.	б
ТИ ЧУЄШ се, і жах тебе проходить зимНИЙ;	в
Таж над тобою тож завис беркут нестрИМНИЙ!	в
Він не хибне тебе, хоч як високо вЙСИТЬ!	г
Чи много то ще хвиль тобі гуляти ЛИШИТЬ?.. (Х, 44)	г

Цим разом, у вище наведений строфі, лише дві коротенькі анафори. Функцію озвучення строфи поет передав прикінцевим римами чотирьох окремих категорій укладених парно дистиховим порядком. Дві рими наражені одним прикінцевим звуком /й/ або перервані двома звуками (-иб-, -ол-) "розпростЕРТИЙ--СМЕРТИ, ПриБИТИЙ--ПролИТИ". Інша римова пара перервана лише одним звуком /с/, /ш/ "вЙСИТЬ--ЛИШИТЬ".

Для перевірення стилерозрізнювального показника та ступеня милозвучності наводимо таблицю фонем наведеної строфи вірша "Беркут".

Ч а с т о т а			
голосних		приголосних	
и	33	т	24
е	22	н	21
о	22	в	17
а	14	р	13
і	8	й	12
у	5	с	11
		о	10
		з	9
		д	7
		м	7
		ч	7
		ж	6
		ш	6
		г	5
		к	5
		л	5
		п	5
		х	5
104		175	

Між звуками строфи відсутні /г/ і /ф/. В строфі, як бачимо на таблиці, на 175 приголосних, сума глухих становить 63, або 36 процентів себто, для стилерозрізнявального показника залишилось 64 проценти.

Якщо взяти музикальні звуки строфи в сумі 279, то вони передують 63 глухим. Ці останні становлять 22.6 процентів, отже ж для ступеня милозвучности залишається 77.4 процентів.

Для порівняння ступеня милозвучности ми складемо тепер окрему таблицьку строф тих віршів, для яких, у цьому розділі, попередньо ми навели таблиці частоти звуків.

Вірш	стор.	усіх голосних	усіх приголосних	усіх глухих	ступінь милозвуч.
"В самоті, гризоті"		80	116	47	76.1
"Беркут"		104	175	63	77.4
"Не можу забути"		96	125	41	81.4
"Схід сонця"		128	203	61	81.6

На повищому зведенні, ступінь милозвучности строф розмежувався двома окремими собі приляганнями, а саме 76.1--77.4 і 81.4--81.6 процентів. Ото ж різниця милозвучности строф між першими й другими двома віршами розійшлась на, приблизно, п'ять відсотків. Щоб вияснити таке розходження, слід з'ясувати, що поет, для побудови строф віршів, добирає лексичні одиниці в певних граматичних формах; а кожна така одиниця побудована з фонем. "Отже, різниця в доборі перших [себто лексичних одиниць, В. Н.] неминучи викликає певну різницю і в доборі останніх [значить фонем, В. Н.]... Винятками з цього правила є застосування авторами асонансів і алітерацій, які роблять розходження між частотами фонем в різних текстах ще виразнішими".⁷

І справді, строфи віршів "Не можу забути" і "Схід сонця" поет збагатив численними алітераціями, асонансами та анафорами, тому й ступінь їхньої милозвучности перевищив

ступінь віршів "В самоті, гризоті" й "Беркут".

Провідну, назв'їм, мел'одію в озвученні строф ведуть такі фонеми: в віршах "В самоті, гризоті" передують /е/, /о/ та /т/, а в "Беркуті" перебрали провід /и/ й /т/. Натомість у віршах "Не можу забути" і "Схід сонця" прибрали на силі /а/ та /н/.

Словник восьмирядкової строфи вірша "Беркут" обнімає шістдесят слів, між якими одне слово повторене чотирьократно, а чотири слова -- двократно.

беркут	1	завис	2	прибитий	1	хибне	1
блакиті	1	здаєсь	1	пролити	1	хоч	1
в	1	зимний	1	проходить	1	чи	1
вержесь	1	і	1	розпростертий	1	чуєш	2
висить	1	кров	1	се	1	ще	1
високо	1	лишить	1	смерти	1	що	2
він	4	много	1	та	1	як	1
вниз	1	мов	1	та ж	1		
гвоздями	1	над	2	тебе	2		
гнеть	1	не	1	ти	1		
грізний	1	небес	1	то	1		
гуляти	1	невинний	1	то ж	1		
до	1	недвижний	1	тобі	1		
жах	1	нестримний	1	тобою	1		
життям	1	образ	1	хвиль	1		

У словниковому складі, між десяти йменниками є й такі, що за своїм змістом, уявно, викликають різку розбіжність наприклад, "гвозді--небеса--блакить" і для звичайного читача являються вони ("гвозді") ніби меншевартими. Натомість значеннєвий зміст іншої групи йменників може викликати в читача близькі собі споріднені, або й контрастні риси щодо чуттєвого забарвлення наприклад, "беркут--жах, життя, кров--смерть".

Підбираючи для змісту вірша слова, поет дбає не лиш

про їхній зміст, а й про силу їхнього уявлення, що допоможе надати вислову стрункості й пам'ятевої гнучкості.

Якщо вибрати зі змісту строфи три речення "В блакиті він завис недвижний...", "... до небес він звоздами прибитий", "Таж над тобою тож завис беркут...", то, властиво, видається, що це один поетичний образ тричі повторений. Та врахувати те, що поет, як сумлінний обсерватор вдачі хижак--беркута, за поміччю слова "гвозді", розбудовує метафору так образно, що читач слідкує уважливо за тим ментом, коли беркут, у непорушному становищі на вершині лету, сконцентрував свій бистрий зір на якійсь жертві й він на неї впаде наглим, блискавичним випадом з силою громової стріли.

"В блакиті він завис недвижний", -- це мент по закінченому злеті до вершин, коли хижак зайняв обсерваційну позицію над місцем його жертви. Намалювавши зоровий образ злету беркута, поет спрямовує зір читача на іншу метафору, алегоричну -- "Таж над тобою тож завис беркут..." за якою скривається хижак--людина--цар, кровожадний деспот.

7. Способом народного мотиву віршування, що подибуємо в VI вірші з циклю "Веснянки", з наспівним ритмом чотирнадцятискладника коломийки.

.

Зеленійся, рідне поле,	а
Українська ниво!	б
Підоймися, колосися,	в--в
Достигай щасливо!	б
І щоб всяке добре сім'я	г
Ти повік плекала,	г
І щоб світу добра служба	д
З твого плоду стала! (X, 13)	г

Рядки восьмирядкової строфи переставлені на чотирнадцятискладник коломийки потісняться до чотирирядкової строфи з рядковими цезурами по першому коліннику (4 + 4).

Зеленійся, рідне поле, українська НИВО!	а (4+4) (4+2)
ПідоймИСЯ, КолосИСЯ, достигаЙ шасЛИВО!	а (4+4) (3+3)
І щоб всяке добре сім'я ти повік плеКАЛА,	б (4+4) (3+3)
І щоб світу добра служба з твого плоду СТАЛА!	б (4+4) (4+2)

Під ритм тонічного вірша, восьмискладові рядки восьмирядкової строфи VI вірша "Веснянки" будуть розмірені III пеонами, себто пірихій з хорезм (—/), а шестискладові рядки підпорядковуються анапестові й амфібрахові. Оба метричні розміри акаталектичні, тому й віршові рядки строфи кінчаються лише жіночими клявзулями.

--/	--/	2
--/	--/	2
--/	--/	2
--/	--/	2
--/	--/	2
--/	--/	2
--/	--/	2
--/	--/	2

Поет, під народну манеру, вийняtkово приманливо упорався з озвученням строф VI вірша "Веснянки", використовуючи в поетичному тексті слова за співзвуччями не так у кінці віршових рядків, а радше в середині одного рядка в роді початково-прикінцевих рим -- оживлюючи їх переривистими звуками: "ОЖИВАЄ, РОЗРИВАЄ (перша строфа), "ПідОЙмИСЯ, КОЛОСИСЯ" (друга строфа).

Алегоричність та уособлення неживих предметів на-
бирають у змісті строф сильнішого підкреслення та прискіреної
діяльності доцільно підхопленими іменниками, дієсловами чи
прислівниками, якими поширюється краса звукової виразности
рими та поетичну глибіню приміненням відвернених звукових
гнізд (роз--рзо, бор--бро, лз--зл, в--в) у "РОЗВиВайся ЛОЗО,
БОРОЗО, / Зелена діБРОВО!" (X, 12).

Підсумок шостої частини

Один доданий рядок до семирядкової строфи, окрім поширення строфічного змісту та можливості ширшої розбудови поетичних образів, причинився в восьмирядкових строфах до багатих різновидів мережі рим.

Римовий уклад у восьмирядкових строфах комплікується тим, що поруч форми напівбілого вірша з довільним сплетенням перехресних рим, дистиха з чотирма римовими категоріями, оповитих або оповито-дистихових позначок, поет користується ще способом тріолета, рондо й октави при чому, в деяких віршах з восьмирядковими строфами, рими, в границі їхнього ритмічного укладу, нагадують спосіб народно-коломийкового вірша.

Рондо і тріолет Франка характерні тим, що поет у цих класичних формах римування, згідно з принципом, затримує дві категорії рим, які укладає за власним мотивом чергування.

Довжина рядків восьмирядкових строф сягає від шести до дванадцяти складів у границі мотивів усіх класичних ритмічних одиниць з явними мережами клявзуль і каталектик.

Звукомельодійна пряжа в багатьох восьмирядкових строфах виїнятно багата.

Sixth Chapter Résumé

The eight-line stanza besides extending both the content and the quantity of the poetical images, furnishes the poet with a rich web for weaving distinct rhyme patterns.

The rhyme selection in Franko's eight-line stanzas is complicated by: semi-blank verse with the spontaneous and multiple cross-wise rhymes; distich rhymes with their constitution of four different components; rhymes of a distich in circlets and those composed by patterns of either triolet, rondo or octave. In some eight-line stanzas the rhythmic range recalls the pattern of the Ukrainian lively song kolomyjka.

It is remarkable that Ivan Franko in the classic form of triolet and rondo complies, as a rule, to only two components of the rhyme. The poet sometimes alternates the order of these components by his own pattern of succession.

Each line of the eight-line stanza is limited by the poet from six to twelve syllables conforming to all possible classic metrics with their abundant arrangement of catalectics and closures.

As to the symphony of sounds in the eight-line stanzas, the poet operates with an exceptional range of selected words.

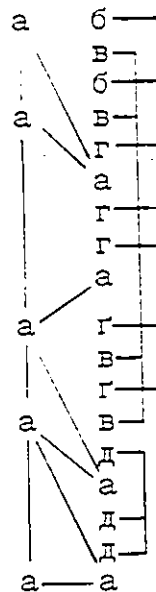
СЬОМА ЧАСТИНА

ДЕВ'ЯТИ Й ДЕСЯТИРЯДКОВІ СТРОФИ

Іван Франко виробив свій власний спосіб використання -- в строфі, або в строфах -- анафор та епіфор, які служили поетові для побудови рим початково-внутрішніх, початково-прикінцевих, внутрішньо-прикінцевих або й простірних, як ось у вірші "Якби ти знав, як много важить слово", з розділу "Із книги Кааф".

ЯКБИ ТИ ЗНАВ, як много важить СЛОВО,
ОДНО СЕРДЕЧНЕ, тепЛЕ СЛІВЦЕ!
Глибокі рани серця як чудОВО
Вигоє -- ЯКБИ ТИ ЗНАВ ОЦЕ!
Ти, певно б, поуз болю і розПУКИ,
Заціпивши уста, безмовно не МИНАВ,
Ти сіяв би слова потіхи і принУКИ,
Мов тейлий дощ на спраглі ниви й ЛУКИ, --
ЯКБИ ТИ ЗНАВ!

ЯКБИ ТИ ЗНАВ, які глибокі чинить РАНИ
ОДНО СЕРДЦЕ згІРДНЕ СЛІВЦЕ,
Як чисті душі кривить і поГАНить,
І троїть на весь вік -- ЯКБИ ТИ ЗНАВ ОЦЕ!
Ти б злість свою, неначе пса гризьКОГО,
У найтемніший кут душі загНАВ,
Потіх не маючи та співчуття палКОГО,
Ти б хоч докором не ранив ніКОГО, --
ЯКБИ ТИ ЗНАВ! (XІ, 300)



.....

В обох наведених строфах, у перших шести рядках, завдяки перехресному чергуванню одинадцятьох складів з десяти складами, перехресно чергуються теж ямби п'яти-стопні гіперкатаlecticні, з жіночими клявзулями, з акатаlecticними, закінчені клявзулями чоловічими. По

сьомих і восьмих рядках, на одинадцять складів з п'яти-
 стопним ямбом гіперкаталектичним, дев'ятий рядок нагло
 скорочується до чотирьох складів з двостопним ямбом
 акаталектичним, що дало змогу цим розміром відокремити
 риторичний комплекс, який у змісті строф, наче в пряжі,
 веде свою плетінь від початку до кінця.

Синтаксична анафора "Якби ти знав", як початкова
 комплексна рима в першому рядку, в'яжеться з такою ж римою
 в рядку останньому і таким способом повстало замкнуте
 синтаксичне коло в роді рондо дев'яти рядкової строфи.
 Початкову синтаксичну анафору з першого рядка поет пере-
 носить до рядка четвертого, як внутрішню епіфору, якої
 повнословний звуковий кінцевий комплекс в'яже нарощеними
 звуками (-аг-) у прикінцеву риму в рядку шостому до чого
 прилягає прикінцева рима дев'ятого рядка "...ЯКБИ ТИ ЗНАВ
 оце! -- ЗагНАВ -- ЯКБИ ТИ ЗНАВ!" (Рими -- анафоричні початкові
 й епіфоричні внутрішні позначені на римовій схемі, праворуч
 строф, кодою а.) Анафорично-епіфоричні рими початкові та
 внутрішні поет незвичайно складно пов'язав з прикінцевими
 римами за однаковим розміщенням -- у шостих і дев'ятих
 рядках обох строф "...ЗНАВ -- ...ЗНАВ -- миНАВ -- ...ЗНАВ -- ...
 ЗНАВ -- ...ЗНАВ -- ЗагНАВ -- ...ЗНАВ".

Міцний строфічний витвір прикінцевих рим дає
 витончене мереживо обох строф наведеного прикладу. Перший
 і третій рядки пов'язані перехресно двома окремими кате-
 горіями прикінцевих рим (аа, гг), які ніби призабулись
 поетом у слідуючих рядках строф. Знову ж, прикінцеві

перехресні рими, однієї категорії (вв), пов'язали другий і четвертий рядки обох строф. П'ятий, шостий і восьмий рядки, в обох строфах, закінчують прикінцеві рими двох окремих категорій за розміщенням -- одна рима з перехресного укладу до якої прилягає її пара "розпУКИ--принУКИ--йЛУКИ, гризьКОГО--палКОГО--ніКОГО".

У вірші поет звертається прямо до читача з наміром заставити його пригадати над вартістю слова, яке стало темою обговорення в поетичній одежі.

Слово, як символ, розглядається не з лінгвістичного, а зі становища його функції в поетичному контексті. Поет -- наче в ролі лікаря, а слово -- в ролі його пацієнта. Лікар -- обстежує хворого, відчуває його теплінь, ставить на вагу й перевіряє його вагомість і слово, як і людина, може бути сердитим, згідним; воно може кривити характер, опоганювати, отруювати.

Поет доцільно вимінає прямі епітети для деяких уявних символів бо такі епітети, в контексті, були б блідими, обмеженими, поетично недіяльними. Згідне слово породжене приступом наглого сердитого настрою прирівняно до пса гризького, що вибухає наглим зривом інстинкту.

Психічний момент приступу, усвідомлення й приборкання злості поет заступає вимовною метафорою "Ти б злість свою... У найтемніший кут душі загнав".

Іншу складнішу систему римових конструкцій, між якими використовується риторична рима в роді рондо,

знаходимо в ліричному вірші "Осторога" (1883 р.), який поет побудував з трьох дев'ятирядкових строф.

Ей, НЕ ЛЮБИ МЕНЕ ДІВЧИНО!		а
ЯК ХОЧЕШ ЛЮБОЩІВ речИСТИХ,	с	б
ЯК ХОЧЕШ РОЗКОШІВ ОГНИСТИХ,	с	б
Присяг, заклать і зітхань МНОГО,		в
Щоб нерви мліли, дух СПИРАЛО,		г
Кров Билась Бурно, БезупИННО		а
І серце в груді заМИРАЛО, --		г
Коли бажаєш всьОГО МОГО,	в	в
То НЕ ЛЮБИ МЕНЕ, ДІВЧИНО!		а
.		
БО Я БОРець, моя рибЧИНО!		а
БО Я РОБітник твердоруКИЙ,		г
МЕНЕ труди ждуть, бої й МУКИ,		г
МЕНЕ ждуть бурі громовІІ,		д
Що, може, розіб'ють судно ТЕ,		е
В котрім ми попливем, дИТИНО!		а
Як зможеш ТИ 'ТягТИ весло ТЕ		е
І не злякають бурі тІІ,		д
Тоді ЛЮБИ МЕНЕ, ДІВЧИНО! (XIII, 150)		а

Записані прикінцеві рими, по правій стороні наведених строф, за своїм розміщенням, творять два ідентичні стовпчики, які порізнялись щодо їхніх категорій. Риторична рима, що в'яже строфи своїми першими й останніми рядками приєднує собі в кожній строфі ще й риму шостих рядків. Таке розміщення рим вимагало окремого складного планування цілісного й строфічного змісту, як теж і мовно-синтаксичного зв'язку, при невіддільному зберіганні ритмічного мотиву.

В строфах, по-окремішню, поет користувався п'яти категоріями рим, які розміщував способом оповитим з паристими або роздільними римами (аббв, гагва, еє).

Звукообсяг прикінцевих рим наведених строф яскраво порізнявся. В початковій строфі переплітаються рими

тризвучні з п'ятизвучними, а в кінцевій строфі всі рими обмежено до трьох звуків причому, цю одноманітність поет прикрасив складеною римою -- йменник + займенник без зіткнення наголосів "судно ТЕ--весло ТЕ". Такий спосіб укладення рими привертає увагу читача до значеннєвого змісту складених римових слів і сильніше зв'язує його з джерелом рядкового й цілісного змісту.

В початковій строфі мова йде про любов ув інтимному розумінні. У цій строфі, поруч риторичних рим, зарясніли анафори та алітерації зі своїми видами. В анафоричних комплексах "ЯК ХОЧЕШ ЛЮБОЩІВ РЕЧИСТИХ, ЯК ХОЧЕШ РОЗКОШІВ ОГНІСТИХ", текстуально збігається початок, а закінчення дальших компонентів пов'язані внутрішніми й прикінцевими римами (єє, бб).

Любовні почування набрали сильнішого вияву алітераційним рядковим задумом "Кров Билась БУрНО, БезУпинНО". Ефект любовних особистих почувань наче прикриває тінню внутрішньо-прикінцева рима "Коли бажаєш всЬОГО ТОГО", яка, скажемо, являється передвісником зміни настрою й розцінки любови.

Особисте щастя в любові, як читаємо в останній строфі, мусить поступитись перед посвятою любови для щастя народу. І визнає поет мужньо й свідомо "БО Я БОРець ... БО Я РОБітник" -- ось як прекрасно скріпив поет свою добровільну заяву анафорою з симетрично відверненими звуками (БОР- РОБ-).

Зауважмо, який вимовний ефект викликає переставлення присудків у таких анафоричних комплексах "МЕНЕ труди ЖДУТЬ, ... МЕНЕ ЖДУТЬ бурі", де різко підкреслено, що не спокійний, безжурний труд, а труд твердої настанови -- ризиковний, великої посвяти, боєвий труд увінчує щастя одиниць.

У всіх рядках вірша "Осторога" кожний кінцевий склад залишається ненаголошеним, а це причинилось до самих жіночих рим і таких же клявзуль чотиристопного гіпер-каталектичного ямба. Отже всі строфи вірша зберігають однакову ізотонічно-ізометричну симетрію. —

Зупинимось ще над будівельним матеріалом наведених строф вірша "Осторога", щоб вглибитись в мистецьке мотивування поетом закладеної теми. Функційність лексичного матеріалу в контексті поет розмежував на дві окремі дії поетичної сили. Функція підбраного того чи іншого слова впевняє докладно про те, що пов'язано з ним та що можна показати разом з ним.

У початковій строфі, за ступенем чутливості, вводяться лексеми поетично-вимовні. Адже йдеться про особисте відношення двох залюблених. Довкола слів любов, любити, нанизуються такі йменники з їхніми епітетами чи діяльністю, які вимовніше описують інтимні почування: любові речисті, розкоші огнисті, присягання, закляття, зітхання, омлівання нервів, бурливе, безупинне пульсування крові, завмирання серця, тощо.

В останній строфі, де підкреслено самозречення від особистого щастя, лексичний матеріал повіяв буденним холодом, переставив асоціацію чутливої інтимізації на асоціативне прозове світосприймання, як ось -- борець, робітник твердорукий, труди, бої, муки, громові бурі чи розбите судно.

Обслідимо категорії рим та їхнє пов'язання в дев'яти-рядковій строфі з XII розділу поеми "Панські жарти" (1887 р.).

Гей, розшалілась буря ЛЮТА!	а
З уСТОку вітер ЗаСвиСТІВ,	б
Мов дикий кінь, порвавши ПУТА,	а
Нараз на волю полеТІВ.	б
То озирнесь, КОПИТОМ гряНЕ,	в
Підскочить, фиркне і ЗАРЖЕ,	г
То рушить вчвал, аж Землю РвЕ	г
КОПИТОМ, КОлесОМ підЕ,	г
І знов ЗАРЖЕ, і РАптом СТАНЕ. (X, 314)	в

.

У строфі, в перших чотирьох рядках, дві категорії рим розміщені перехресним способом, а троїста рима однієї категорії оповивається відмінною категорією в п'яти рядках.

Останній рядок строфи доварить першим п'яти рядкам, у яких озвучення прикінцевих рим витримане в границі трьох звуків. Три оповиті рими (ггг) побудовані вийняtkово цікаво. Їхнє озвучення послаблюється з двої звуків до одного, способом переривистості (ж,в) "заРжЕ--РвЕ--підЕ" причому, поменшування звуків заступає інше посилення, а це підвищення наголосу чоловічих клявзуль. При цих римах слід звернути увагу ще на інший спосіб

організування звуків. Слова "зарже--рве" виявляються складочисленням собі не під силу. Натомість трьом складам "і'ЗаРжЕ" відповідають "Землю РвЕ", а це значить, що оба комплекси збагатились додатковим спільним собі звуком /з/, яким поширилось і озвучення рими.

Поет переніс основну силу звуків на прикінцеві рими. В строфі відсутні початкові, внутрішні чи внутрішньо-прикінцеві рими. Алітераційні з'єднання обмежено до двох рядків "З уСтоку--ЗаСвиСтів, КОпитОМ--КОлесОМ", яким додержує товариство останній рядок алітераційного укладу з відверненими звуками (АР--РА) "І Знов ЗАРже, І РАптом..."

Чотири рядки -- перший, третій, п'ятий і дев'ятий, по дев'ять складів, уміщуються в метрико-ритмічний ряд чотиристопного гіперкаталектичного ямба з жіночою клявзулею (/_/_/_/_/_). Інші рядки, по вісім складів, розмірені чотиристопним акаталектичним ямбом з чоловічою клявзулею (/_/_/_/_/_).

Ямб можна б заступити наспівним колядковим скороченим мотивом з цезурою по п'ятому складі та з мелодійними наголосами на четвертому складі, перед цезурою. В по-цезурних чотирискладових мотивах наголоси примістяться на першому й третьому складах, а в трискладових мотивах наголос закріпиться на третьому складі:

----/_ /_/_-	(5 + 4)
----/_ --/_	(5 + 3)

За змістом, строфа розмежується на дві частини

згідно з побудовою двох окремих поетичних образів. Лютування бурі зображене слуховими враженнями -- свистом вітру й образом -- порівнянням цієї стихії з диким конем, де слуховим враженням передують зорово-рухові різнонапрямні дії нестримно-рвучкої акції.

Безпосереднє мистецько-поетичне бачення дикого коня засвідчує про те, як вірно поет засвоїв собі шляхом обсервації вередливі норови цієї тварини.

Читаць познайомиться з системами рим та способом їхнього укладу в дев'ятирядковій строфі поезії "Кончакова слава" (1914 р.) та порівняє з системами рим у десятирядкових строфах цієї ж поезії на сторінках і . Симетричне розміщення рим потрібно-оповитих:

Втім знов, наче смерті ЯМА,	а
Відчинилась міська браМА,	а
З брами ж, мов кровава мГЛА,	б
Вийшла друга часть дружинИ,	в
Що зо страху без причинИ	в
Вранці враз з князем не йшЛА,	б
А тепер, в гарячу хвиЛЮ,	г
Бодрість чуючи та силУ,	г
Йому в поміч надтяГЛА. (XIII, 370)	б

Три окремі категорії рим (аа вв гг), по-парно складених, поет розділяє четвертою категорією (б), яка повторюється в кожному третьому рядку, що в римовому стовпчику творить оригінальну мережу оповивання.

Обсяг звукового повтору, що сприймається слухачем як рима, не переступає числа трьох звуків. В композиції

змісту строфи коротке озвучення рими містить у собі певну доцільність. Поет вирішив, що в образах краще віддати перевагу логічному мисленні й почуттям за рахунок обмеження звукового повтору рими, який виконує своє завдання задовільно в ритмічному настрою чотиристопного хорея з чергуванням наголошень жіночих і чоловічих клявзуль.

У цілій системі рядків строфи -- то посилення то послаблення напружености, точно прив'язані до певних значенневих моментів -- фраз або речень, стилістичних фігур чи тропів та навіть до завершених окремих образів. Взяти по-окремішньо фрази або речення в строфі без порівнянь "Відчинилась міська брама... З брами... Вийшла друга часть дружини", наш зір реєструє бліді, буденні картини.

Якщо доповнити наведені рядки фразами порівнянь "Відчинилась міська брама, наче смертна яма, З брами ж, мов кровава мгла, Вийшла друга часть дружини", то наш зір перекидається з головного образу на побічні уявні образи -- розритого, темного гробу на якомусь цвинтаріщі, то на кроваву імлу, яку наше чуттєве враження вмить трансформує на інше поняття, а це передає нашому зорові дружинників у багряних одностроях.

Пряме й метафоричне порівняння порушили усі колізата нашої психічної машинерії, переставили її з пасивного стану обсервації до повно-активного сприймання образів.

На сторони 171 з вірша "Душе моя! Душе душі моєї!" ми обговорили систему рим шестирядкової строфи. З цього ж

вірша наводимо початкову дев'ятирядкову строфу, що цікавить нас своїм римовим укладом та ритмічним видом.

ДУШЕ МОЯ! ДУШЕ ДУШІ МОЄЇ!
 Мов мушля острій камінець в уТрОБІ
 Роками носить у німому БОЛЮ,
 Аж поки соком житности своЄІ
 Той камінець у дорогу перЛУ
 Не перемінить, -- так я жаль о ТОБІ
 І потолочену любов завмерЛУ
 У серці нбшу і надармо моЇЮ
 Їй СМЕРТИ, СМЕРТИ! (XIII, 241)

а
б
в
а
г
б
г
в
г--г

.

_/ _/ _/ _/ _/ _/	2
//_/_/_/_/_/_	2
_/ _/ _/ _/ _/ _/	2
//_/_/_/_/_/_	2
_/ _/ _/ _/ _/ _/	2
//_/_/_/_/_/_	2
_/ _/ _/ _/ _/ _/	2
//_/_/_/_/_/_	2
_/ _/ _/ _/ _/ _/	2
//_/_/_/_/_/_	2

В системі нанизування звуків для прикінцевих рим наведеної строфи, відносно константи, -- себто інтонаційного наголосу в римованих словах, поет покористувався чотирма способами звуко-обсягу, а це -- облишенням двох звуків праворуч константи "БОЛЮ--моЇЮ", додаванням одного звука з нарощуванням ліворуч константи "моЄІ--своЄІ, уТрОбі--о ТОбі", облишенням трьох звуків праворуч константи "пЕРЛУ--завмЕРЛУ" або додаванням двох звуків ліворуч константи "СМЕРти--СМЕРти".

Виділювання римових слів за таким звуковим розчленуванням, як засвідчує римовий стовпчик строфи, ніяк не

справляло поетові труднощів пов'язати рими в особливе сплетення. Якщо умовно розділимо строфу на два катрени, -- облишаючи дев'ятий рядок, -- то, до речі, рядки катренів закінчуються римами напівбілого вірша (абва, гбгв). Одначе римове обопільне проникання в катренах засвідчує про досить складне й трудне їхнє розташування.

Рими (а а) оповивають у границі катрена дві окремі категорії рим (бв), а ці ж, по-окремішньо, розділились так, що (б) рима примістилась у шостому, а (в) рима в восьмому рядках. У другому катрені, окрема категорія рим (г г) розмістились з римами (б в) перехресно.

Дев'ятий рядок, на п'ять складів, у границі дво-стопного гіперкаталектичного ямба закінчує строфу з одинадцяти складовими рядками, розміреними гіперкаталектичним ямбом на п'ять стоп. Усі рядки строфи закінчені лише жіночими клявзулями. Обрив метричного скорочення останнього рядка здійснився приміненням словесної анафори, яка творить внутрішньо-прикінцеву точну риму (г--г) на шість звуків.

В декотрих рядках строфи такі слова, як "ка́мінець, жи́зности, пе́ремінить", завдяки ямбові збагатились додатковим головним інтонаційним наголосом. У відчитуванні строфи цей інтонаційний наголос замінимо побічним і, наприклад, ритмічний мотив шостого рядка запишемо:

... Не перемінить, -- так я жаль о тббі...

_ _/_/_/_/_

Перший рядок строфи відкриває багата синтаксична анафора в якій перед ведуть звуки (д,у,ш), а вслід за ними

(м,о,е,й). В пливкості підсилень і послаблень звукової інструментації відчувається певну подібність з ритмом молитовного настрою повторюваним чергуванням ненаголошених і наголошених складів.

Епітет "Душе моя!", як символ особи неподільного кохання, перенесений на утотоження частки власної душі поета, що терпить невдачу любови. Широко розвинене синтаксичне порівня, запозичене з життя черепашки, поглинуло аж шість і пів рядка, -- приблизно шістдесят три відсотки строфи.

Читач, радше за своїм смаком, вдоволився б спрощеним порівнянням коханої, скажемо "Виношував її образ у тузі, дорожив цією приманливою перлиною". Порівняння застосоване поетом вимагає в читача довшого напруження в процесі мислення й сприймання. Справді, довший проміжок застанови над змістом порівняння спрямовує читача на побічні каритни: Черепашка в своїх цупко закритих панцириках відчуває перший біль тоді, коли в орбіту її системи життя примощується непрошений об'єкт, що, зігрітий напруженням нервів чужого тіла, перемінюється в дорогоцінну перлину якої годі позбутись; кому ж ця перлина попаде?

Черепашка без перлини залишилася б тією ж самою черепашкою, що і з перлиною, яка набирає блиску коштом чужого терпіння. Розцінка порівняння наводить нас на ще й таке, але блідо-образне поняття, що краще б когось не покохати, як покохати й не забути, залишаючись з постійним душевним болем.

Щодо категорії рим за озвученням, десятирядкові строфи віршів Івана Франка становлять чотири розряди, а це строфи білого вірша з докладно витриманим мотивом ритмічного повторення і строфи з три, чотири й п'яти категоріями рим. Остання група становить помітну частоту.

У збірці "Мій ізмарагд", десятирядкова строфа вірша "На пастівнику" складена білим віршем.

.....

Вже геть було за північ. Віз ЗВернуВ
 ДО ДОлу Дишлем, КоСарі Стояли
 ПоСеред неба. Холодно. Огонь
 Погас. Зітхаючи глибоко, мовчки
 Ще раз обходять КОНей КОНюхи.
 СпоКійно СКрізь. Глибоке, темне небо
 Горить над ними тисячами зізд.
 Дрімає ліс в тумані, Наче мрія,
 У сизій пітьмі клаптиком чорним там
 ЛЕжить сЕЛО. (XI, 131)

.....

Ритмічно, всі рядки строфи читаються за розміром п'ятистопного ямба з закінченнями напереміню -- акаталектичних з гіперкаталектичними. Мовно, рядкові комплекси перервані аж семи переносами, які примушують читача витримувати комплекси змісту в границі точно визначеної строфи.

Строфічна форма заступлена прозовою редукує усі перенесення:

... Вже геть було за північ. Віз звернув до долу-
 дишлем, косарі стояли посеред неба. Холодно. Огонь
 погас. Зітхаючи глибоко, мовчки ще раз обходять
 коней конюхи.

Спокійно скрізь. Глибоке, темне небо горить
 над ними тисячами зізд. Дрімає ліс в тумані, наче
 мрія, у сизій пітьмі клаптем чорним там лежить
 село...

Образність конструкції змісту в розповідній формі ніяк не послаблюється за ступінь образності змісту в формі строфи. В розповідній формі, ритмічні мотиви затрачують свою точно визначену рядкову довжину строфи натомість, рядкові перенесення в строфі проміжтвом часу привертають увагу читача до чергування образів чи до посилювання настрою.

Алітерації в комплексах "... ВіЗ ЗВернуВ/ДО ДОлу Дишлем, КоСарі Стояли/ПоСеРед неба ... обходять КОНей КОНюхи. СпоКійно СКрізь...", це лише слабкий відгомін озвучення строфи. Композиція образів за настроєм та змісловими ефектами зосереджують у собі силу поетичного вислову.

Контрастом діяльності поет визначає незавидну долю тієї людини, яка в часі визначеним природою для відпочинку, примушена працювати ради власного існування "... Зітхаючи глибоко, мовчки/Ще раз обходять коней конюхи...", а оподалік неї навіть "... Дрімає ліс в тумані..." Закон причини й наслідку побуджує наш змісл дотику "... Огонь/Погас. Холодно..." Ось кусник замальованого полотна з точно визначеними об'єктами, за назвою з народної лексики "... Віз звернув/До долу дишлем, Косарі стоять/Посеред неба..." розширюється і нараз "... Глибоке, темне небо/Горить ... тисячами зізд..."

Строфи складені десятирядковим обсягом називають у поетичній літературі децимами. В іспанській літературі

XVI ст. вславився поет В. Еспінелля способом римування децими й від його імені названо децими еспінелями з чергуванням чоловічих і жіночих рим за пов'язанням аббааввггв. Для од поети вживали теж десятирядкової строфи з назвою сициліяна, в якій п'ятизвучні рими пов'язувались чергуванням абабабабаб.

І. Котляревський у своїй "Енеїді" покористувався децимою з пов'язуванням рим у стовпчик абабввгддг тобто, строфу відкривав катрен з перехресним римуванням (абаб), опісля слідував дистих (вв) до якого долучувався катрен з кільцевими римами (гддг). Котляревський примінював у децимах чотиристопний ямб гіперкаталектичний з акаталектичним, з жіночими і чоловічими клявзулями.

Між децимами Івана Франка, з ритмічними мотивами хорей, ямба чи дактиля, ми не натрапляємо на еспінелю чи сициліяну, ані на дециму, якою користувався І. Котляревський. Римові стовпчики децими І. Франка, за нашим обслідом, творять мереживо одинадцяти окремих оригінальних укладів.

Начнемо наші приклади децим І. Франка з укладом рим трьох категорій.

ВСТАНЬ, орачу, ВСТАНЬ!

Сій в щасливий час

Золото Зерно!

З трепетом любви

Мати щирая

Обійме ЙОГО,

Кровю теплою,

Накормить ЙОГО,

Обережливо

Виростить ЙОГО. (X, 11)

а--а

б

в

г

д

е

е

в

е

в

Словесні анафорично-епіфоричні відрізки склались на початково-прикінцеву п'ятизвучну риму "ВСТАНЬ ... ВСТАНЬ!" Ув алітераційно-асонансовому рядку "ЗОЛОТЕ ЗЕРНО" останній склад, одним голосним звуком (-о), римується в шостому рядку з прикінцевою римою на чотири звуки, яка в'яжеться в дальших рядках з внутрішньо-прикінцевими римами на шість звуків "... ЗЕРНО ... ЙОГО, ... НАКОРМИТЬ ЙОГО, ... ВИРОСТИТЬ ЙОГО". Дециму відкривають горизонтальні рими одного рядка (а--а), а закінчують панторами вертикального укладу через один рядок (ее, вв). Зміст сусідніх рядків сильніше виділюється засобом звукового непропорційного укладу "КРОВОЮ теплою, / НАКОРМИТЬ ЙОГО, ...

Вище наведену строфу, з циклю "Веснянки", (III вірш), читач порівняє з дев'ятирядковою строфою (цього ж вірша) обговореною на стороні

На стороні 204, з циклю "Нічні думи", ми навели восьмирядкову строфу VIII вірша "Місяцю, князю", по якій слідує децима зі стовпчиком рим двох напівбілих віршів в границі катренів розділених дистихом.

.....
 Місяцю, князю,
 Ти чарівниченьку!
 Смуток на твоєму
 Ясному личеньку,
 Із небозвідної
 Стежки погідної
 Важко глядіть тобі
 В морі бездонне,
 В людськості бідної
 Горі безсонне. (X, 32)

а	а
	б
	в
в	б
	г
	г
	г
е	д
	т
е	д

Озвучення наведеної децими виділюється виразними трьома музикальними мотивами двох скrajних катренів обабіч озвучення середнього дистиха. Одинокі переривисті внутрішньо-прикінцеві рими (а--а) обмежені до двох звуків та прикінцево-початкові рими на три звуки (в--в) відмежовуються від інших звуково поширених рим. Три прикінцеві рими мають характер редукційно-переривистий від вісім до семи звуків "... неВОзвІДНОЇ--... поГІДНОЇ--... БІДНОЇ". Осамітнений рядок чоловічою клявзулею "... Важко глядіть тобі..." різко розмежовує в змісті строфи два образи, -- образ місяця від образу людського горя в колі переривистих панторим, які звуково поглинули майже цілі рядки "В МОРЕ БЕЗдОННЕ--ГОРЕ БЕЗсонНЕ".

У відношенні ритмічних клявзуль дактиля, перед ведуть дактилічні рими поступившись жіночим римами лише в трьох рядках.

Наводимо два послідовні приклади децим І. Франка з трьома категоріями рим, які мають ідентичний стовпчиковий порядок, але за своїм звуковим спорідненням їхнє розміщення є пересувне.

Встав Кнчак, не сперечАВся, --
 Ніяко йому буЛО, --
 І зняли половці табор,
 Поки сонце ще зійшЛО.
 Рушили на схід, як хмара,
 Що свій висипала град;
 Лиш Кончак мов отягАВся,
 Якось позаду лишАВся,
 Мовби з МИЛИМ чИМ прощАВся,
 Й обертаВся все назад. (XIII, 371)

а
б
в
б
г
г
а
а
а
а
г

.....

Гарна РІЧ, -- сказав ханенко, --
 Та се не для мене РІЧ.
 Але ось мій гостю любий,
 Настав вже темна ніч.
 Годі тут нам розмовляТИ!
 ЩО БОГ ДАСТЬ, то не наПАСТЬ.
 Прошу до мосі хАТИ,
 Будем дещо вечерЯТИ,
 А там далі ночувАТИ, --
 Завтра ж буде, ЩО БОГ ДАСТЬ". (XIII, 358)

а
 б
 в
 б
 г
 г—г
 г
 г
 г
 г

.....

В обох наведених децимах римові стовпчики по-
 винчасто повторюють собі подібність. Рими перших п'яти
 рядків складені перехресним римуванням напівбілого вірша
 (абвбг), а в других п'яти рядках рими уклались кільцями
 (гаааг) і (ггггг).

У першій децимі, прикінцева рима першого рядка,
 ніби забута, перейшла, переривисто, до оповитих троїстих
 прикінцевих рим (ааа) з якими в'яжеться ще внутрішня рима
 "й оберТАВся". В другій децимі, перший рядок облишений
 без рими, натомість прикінцева рима п'ятого рядка в'яжеться
 з римами троїстими (ггг), які, завдяки анафоричним і
 епіфоричним комплексам "ЩО БОГ ДАСТЬ ... наПАСТЬ ... ЩО
 БОГ ДАСТЬ", оповиваються трикутним розміщенням початково-
 прикінцевих рим (г--г г).

Порівняй: першу дециму, вище наведених прикладів,
 з дев'ятирядковою строфою того ж самого вірша "Кончакова
 слава", на сторони 231.

На сторони 229 з поеми "Панські жарти" ми об-
 слідили риси дев'ятирядкової строфи. З цієї ж поеми

покористуємося прикладом децими з трьома категоріями рим.

Не те за ПАНшини було!	а
Там кожний ПАН ступав ТАК БУЧНО	б
І відзивався ТАК БУНДЮЧНО,	б
Немов король, чи мав село,	а
Чи цілий ключ: Не перейшло	а
І через голову НІКОМУ,	в
Щоб що змінитися могло	а
В тім розпорядку ВІКОВОМУ.	в
ПАНИ і ПАНщина у ВСЬОМУ	в
ЗрослиСь, ЗдавалоСь, нерозлучно. (X, 267-268)	б

Пов'язання трьох категорій рим у стовпчик цікаве тим, що одна його початкова рима (а) сягає поза середину децими, а слідуюча (б) рима добилась останнього рядка. Категорії рим незвичайно складно оповиваються. Паристі (бб) рими попали в кільце однорідних рим, але паристі (аа) й (вв) рими замкнуті двома різними категоріями. Мимо утрудненого пов'язання категорій рим, мовний зміст рядків децими й поеми творить неподільну цілість у розгортанні теми.

Поет вводить три окремі групи рим за їхнім озвученням і дві групи за розміром клявзуль. Прикінцеві рими на два звуки -- усі в чоловічій клявзулі, отже ж вони й висхідні "буЛО--сеЛО--перейшЛО--могло". Знова ж, прикінцеві рими, що попали в жіночі спадні (низхідні) клявзулі, поет зібрав у два розряди -- на (8 + 4) звуки, складені з двох слів і однословні на (5 + 3) звуки: "...ТАК БУЧНО...ТАК БУНДЮЧНО... нерозЛУЧНО", "...НІКОМУ...ВІКОВОМУ...всьОМУ".

В обох цих групах рим звуковий ефект теж використо-
вується переривистістю звуків (-нд-, -в-) "БУНДЮЧНО,

ВІКОВОМУ". В останньому рядку децими, уярмлення панщини, як соціальна форма, набирає образного сильного виду в словах -- змістовних символах і в яскравому алітераційному мотиві з оберненими складами "ЗРО-, -РОЗ-", "ЗРОСЛИСЬ, ЗдавалоСь, неРОЗлучно".

В іншій децимі поеми "Панські жарти" рими чотирьох категорій уклались у стовпчик двояким перехресним розміщенням. Перші чотири рядки децими закінчені перехресними римами двох категорій, а в шести рядках дві інші категорії рим уклались теж перехресним сплетенням. Системі перехресності рим додержують товариства своїм чергуванням жіночі й чоловічі клявзулі.

.....

Та тяжкий плач, і рев, і стОНИ	а
Ішли по хлопських, всіх хатаХ:	б
Ридали діти, старці, жОНИ,	а
А буря ще збільшала страХ.	б
Всі палець БОЖий в ній вбачАЛИ,	в
Ознаку БОЖого гніВУ.	г
З яким плачем випроваджАЛИ	в
Нас на роботу лісоВУ,	г
ЯК, мов на смерть вже, нас прощАЛИ,	в
Се не забуду, док живу! (Х, 314)	г

.....

Читаць зауважить, що обсяг римового озвучення вірно додержує порядку перехресного чергування. Справді, жіночі рими, кожна на три звуки, переплітаються з чоловічими дво-звучними римами.

У змісті децими головно лексичні антитези силою контрасту поглиблюють натугу почуттів: плач, рев, стони; діти, старці, жони; Божий палець, Божий гнів; плач, прощання, смерть.

В декотрих децимах, у стовпчику з чотирма категоріями рим, поет укладає їх половинчастою симетрією в границі восьми рядків, а перший і десятий рядки залишаються неримовані, як ось у вірші "Рідне село" (1880 р.), з циклю "Поет".

Чого ж так судорожно	а
Щось тисне грудь мою у тобі, рІДНЕЄ	б
Село? Чи жаль мені ЗА ТИМ ТісНИМ СпоКОЄМ,	в
ЗА ТИМ життям, що, хоч так біДНЕЄ	б
І сІрЕЄ, пливе коритом тихим СвоЇМ?	в
За щастям слимака того, що в шкараЛЮЩИ	г
Ховається? За незнання смерКОМ?	г
Чи жаль мені, що я у світ ПіШОВ ПіШКОМ	г
На БуРі, ГРоми й Град, шукати, де ціЛЮЩИЙ	г
Потік знання пливе? (Х, 60)	д

/ - / -	2
/ / / / / -	3
/ / / / / -	2
/ / / / -	3
/ - / / / / -	2
/ - / / - / -	2
/ - - / / -	1
/ / / / / / -	1
/ / / / / / -	2
/ / / -	1

Як показано на римовому стовпчику, рядки двох катренів закінчені перехресними (бвбв) і оповитими (гггг) римами. Обсяг римового озвучення додержує кроку системі укладу римових категорій. Шестизвучні рими перехреджуються з чотиризвучними, але переривистими "рІДНЕЄ--СпоКОЄМ--біДНЕЄ--СвоЇМ", а рими паристі -- тризвучні, огортаються римами п'ятизвучними "шкараЛЮЩИ--смерКОМ--піШКОМ--ціЛЮЩИЙ".

У змісті рядків з перехресними римами, відокремлений образ затишшя села в бідності, співставляється помітним контрастом з образом змісту рядків з римами оповитими: перстень герметичности села розривається, поет прорубує вікно зору, показує відважного мандрівця, що пішком розмірює світ, шукає знання в обставинах, яких дошкульність підкреслена алітераційно "Бурі, Громи й Град,..."

У вірші "Рідне село", з системами укладу категорій рим і розрядів їхнього озвучення сходяться теж римові каталектики. В ритмічному укладі ямба з його асиметричною ізометрією й ізотонією, яка своєю мінливістю надала роздумуванням поета різноманітності чуттєвого підсилювання. В границі другого й дев'ятого рядків децими зауважуємо три категорії каталектик з їхніми чергуваннями: перехресним -- дактилічні з жіночими й оповитим -- жіночі, чоловічі, чоловічі й жіночі.

До ізометричної асиметрії децими причинились рядки з 6-ти, 7-ми, 10-ти, 12-ти й 13-ти складами, а це вплинуло на нерівностопність ямба, який часом заступається ІІ леоном ($\_/\_\_$) у вартості одної стопи ямба ($\_/\_$) й пірихія ($\_\_$).

Поет по різному маніпулює укладом п'яти категорій рим в римових стовпчиках децими. В вірші "Задунайська пісня", в розділі "Із літ моєї молодости", в римовому стовпчику, по перших двох катренах з перехресними римами,

децима закривається паристим римуванням дистиха (абаб
вгвггг).

Іншою римовою мережею увінчалися чотири децими вірша
"Гимн" (1880 р.), де рими в перших катренах розміщені
способом оповитим, а по них слідують окремі три пари рим
трьох дистихів.

Вічний революціонер	а
Дух, що тіло РВЕ до бою,	б
РВЕ за поступ, щастя й волю,	б
ВІН ЖИВЕ, ВІН ЩЕ НЕ ВМЕР.	а
НІ попівськії тортУРИ,	в
НІ тюремні царські МУРИ,	в
АНІ війська муШТРОВАНІ,	г
НІ гармати лаШТОВАНІ,	г
НІ шпiонське рЕМЕСЛО	г
В грiб його ще не звело.	г

ВІН НЕ ВМЕР, ВІН ЩЕ ЖИВЕ!	д
Хоч від тисяч літ РОДИВСЯ,	е
Та аж вчора РОЗПОВИВСЯ	е
І о власній силі йде.	д
І простується, міцніє,	е
І спішить туди, де дНІЄ:	е
Словом Сильним, мов труБОУ,	ж
МІЛІОНИ зве з соБОУ, --	ж
МІЛІОНИ радо йДУТЬ,	з
Бо се голос духа чУТЬ. (Х, 7)	з

.

/ / / /	1
/ / / /	2
/ / / /	2
/ / / /	1
/ / / /	2
/ / / /	2
/ / / --	3
/ / / --	3
/ / / /	1
/ / / /	1

Незрівняне багатство урізноманітненої системи звукової стрічки манить вухо читача при читанні децим "Гимна". Обернені алітерації (л--с, с--л) скріплюються іншими звуками (ш,д) "вЛасний СиЛі, СЛовом СиЛьним, туди Де Дніс" відокремлюються своєю кольоратурою від обернених комплексних алітерацій -- асонансів ре--ер, ур--ру, ар--ра, ро--ор, ри, тор--тро, соб--бос: "РЕволюціОНЕР, РвЕ, вМЕР, ТОРТУРИ, ТЮРЕМні, цАРські, МУРИ, гАРмати, мушТРОВані, лашТОВані, РЕмесло, гРіб, РОдився, вчОРА, РОзповився, ПРОстується, труБОУ, РАдо, СОБОУ БО Се ГОЛОС" і т.д.

Іншу нотку слухового повороту викликає переставлена й семантично та по-рядочно синтаксична анафора -- рівнозначна риторичній римі, яка достосовується ще й до двох окремих категорій прикінцевих рим: "... революціОНЕР.../ ВІН ЖИВЕ, ВІН ШЕ НЕ вМЕР!.. ВІН НЕ вМЕР, ВІН ШЕ ЖИВЕ!.. / ... йдЕ", чим поет яскравіше устоює вічну утасну силу духа й його примату над матерією.

Повторні словесні анафори "НІ, МІЛІОНИ" чіткіше характеризують неустрашимість недавно відсталих, а щойно належно організованих мас проти озброєної сили загарбників -- окупантів.

У наведених децимах "Гимну", озвучення прикінцевих рим становить дві окремі групи. В першій децимі: рядки початкового катрена закінчують двозвучні рими між якими примостилась одна рима нарощена приголосним (л), що різко посилює антонімічну рису "БОЮ--ВОЛЮ". В дальших шести

рядках тризвучні рими по-парно оповивають рими на сім звуків з нарощеним приголосним (р) "муШТрОВАНІ--лаШТО-ВАНІ". Рими останніх двох рядків можна розглядати як складені рими -- з іменника, заперечної частки й дієслова "рЕмЕсЛО--нЕ звЕЛО", завдяки чому границя озвучення поширилась до чотирьох звуків шляхом переривистості (-с-, зв-).

У другій децимі, на розмірі озвучення рим позначилось вирівняна чіткість. У першому катрені, шестизвучні рими оповиваються однозвучними тоді ж, як у другому катрені всі рядки закінчують чотиризвучні рими, а закриває дециму дистих з римами на два звуки.

В децимах "Гимна", семискладові рядки закінчує граматичний наголос, що сходиться з чоловічою клявзулею. Натомість у восьмискладових рядках граматичний наголос спочиває на передостанньому кінцевому складі в жіночій клявзулі.

Визначення ритмічних одиниць вірша пов'язане з граматичними наголосами української мови. Примінивши найпростіший спосіб, як називають -- скандування, для визначення ритмічних одиниць у "Гимні" можна б установити наведену ритмічну схему чотиристопного хоря.

За декляматорським способом, вірш "Гимн" начнеться таким розміром:

Вічний революціонёр

/ -- -- /

У декляматорському розмірі рядка, поет покористувався

іпостасю, себто вартість стопи одного виду заступив вартістю інших стоп. Для кращого уточнення перепишемо перший рядок децими з його розмірами -- скандувальним і декляматорським.

Вічний революціонер				
/	/	/	/	скандувальний
/	--	--	/	декляматорський

У деклямативному розмірі, два пірихії (-- --) заступили другу і третю стопи хореїв скандувального розміру й таким чином наступила редукція двох штучних наголосів, які виникли в скандувальному хореїчному ритмі.

Каталектичні й акаталектичні закінчення рядків ритмічного розміру, у кожній децимі "Гимна", утворили слідуюче цікаве розміщення клявзуль: одна пара жіночих клявзуль оповивається чоловічими клявзулями (1221) відокремлених від паристих жіночих і дактилічних клявзуль (2233) по яких слідує одна пара чоловічих клявзуль.

До децим Івана Франка, на п'ять категорій рим, примикають деякі відступи віршів у поемі "Панські жарти" з таким укладом римового стовпчика, де перші два терцети, з двома паристими категоріями рим, пов'язані третьою римовою категорією через третій рядок, а по них слідує дві паристі категорії двох дистихів.

.

Помстився Бог за ваші МУКИ!
І як тепер про панські ШТУКИ

а
а

Говорю я, то не на ТЕ,
 Щоб в вас ненависть розбудИТИ,
 БажаннЯм пiмсти оскверНИТИ
 Свбоди твiриво свЯТЕ,
 А лиш на тeс небожАТА,
 Щоб споминка старого ТАТА,
 Моя ся споминка МАЛА,
 Вам сил, вiдваги доДАЛА. (X, 271)

б
в
в
б
г
г
г

.

Частіше повторюються в віршах Івана Франка такі децими,
 в яких римові стовпчики складені з п'яти категорій рим по-
 парно в границі дистихів, як, наприклад, у вірші "Анні П."
 (1880 р.), з циклю "Україна".

Дiвчина встала РАНО, РАНО:
 ПiДУ Я В ПОЛЕ, МАМО, МАМО!
 ПiДУ Я В ПОЛЕ до РОБОТИ,
 Злоту пшениченьку ПОЛОТИ.
 Годi сидiти, дома ТУТА:
 ГлушИть пшеницЮ хопТА ЛЮТА;
 БУрян БУЯє РiСНО, РiСНО;
 За ним пшеницi ТiСНО, ТiСНО;
 Пiвiй Плететься геть на ДИВО,
 Хилить пшеницЮ КРИВО, КРИВО. (X, 74-75)

а
а
б
б
в
в
г
г
г

.

Своєрідна поетична атмосфера строфи створена мельо-
 дійністю на зразок колядкового скороченого вірша з його
 ритмічно-наспівним мотивом рядків на п'ять і чотири склади,
 ____/_||/_/_ (5 + 4). У перед-цезурному мотиві, наспівні
 наголоси прикріплені за четвертим складами. Натомість у
 мотиві з-права, наспівні наголоси примостились у першому й
 третьому складах по цезурі.

Якщо примінити ритмічну форму скандування то рядки
 наведеної децими укладуться комбінованими відрізками однієї
 стопи дактиля і трьох стоп хорєа /_ /_ /_ /_ .

Озвучення строфи скріплює поет, -- як часто подибується в народній пісні, -- повтореннями, що втягають у свою орбіту прикінцеві рими, які самостійно, -- часом переривисто "РАНО--МАМО", -- обмежуються до двох, трьох і чотирьох звуків, а з повтореннями сягають границі восьми або й десяти звуків: "...РАНО, РАНО:/...МАМО!,...РІСНО, РІСНО:/...ТІСНО, ТІСНО,...ДИВО,/...КРИВО, КРИВО".

В озвученні лівої сторони децими вухо читача підхоплює синтаксичну анафору "ПІДУ Я В ПОЛЕ...", а згодом натрапляє на відтінок алітерації "Глушить пшеницю..." й на асонансо-алітерації, як контраст до повторень "БУРЯ БУЯє РІСНО, РІСНО:".

Повторення слів у кінці деяких рядків строфи міняють засіб емоційної сили поетичного вислову. Вони продовжують комплекс озвучення, надають пісенній мелодійності повторного проміжку тривання й слухово повертають увагу на той об'єкт чи дію у змісті, яким розкривається глибше почуття і яскравіший образ.

Повторення, це один з типових засобів поетичної естетики народної пісні, наприклад:

Горобчику, ПТАШКУ, ПТАШКУ,
Чи бував же ти в САДКУ, В САДКУ?...¹

Строфи вірша "Анні П.", за їхнім рядковим складом розміщені асиметрично.

Подібно до способу вислову в народній пісенності, алегоричність змісту вірша викладена формою діалога між

¹ Етнографічний збірник, т. XXI (Львів, 1906), стор. 56.

дочкою й матір'ю. Сила непохитної волі дочки -- сільської дівчини -- накреслює її шлях посвяти для важкої, але чесної праці на народній ниві в обставинах переслідувань влади.

Мати, за покликом материнського інстинкту, остерігає дочку перед великою відповідальністю та свідомого й добровільного рішення дочки на ідейне діло й материнське серце не в силі змінити.

Реалізм зображення й типізація ситуації (-- праця на полі), розвинена образна мова засобом поетичної народної фразеології, безпосередність і щира простота в передаванні настроїв, -- за власним шліфом поета, -- наближують вірш до народної пісні. Типові епітети, при часом здрібнілих іменниках, -- золота пшениченька, чорная хмара, буйна злива, злая доля, нагадують народний поетичний словник.

Алегоричний символізм граничить з метафоричним окриленням: пшеничне поле -- культурно-освітня праця для народу, золота пшениця -- національний дорібок, бур'ян, хопта, півій -- відсталість народних мас, а політично-економічний утиск окупантів символізують бур'ян, півій, тучі, хопта, чорна хмара.

За прислоною останньо наведених символів О. Дей бачить "... поліцію, церкву і т.д. --",² намагаючись показати І. Франка як несхибного марксиста -- ворога церкви, хоч на іншому місці, цей же автор, щодо політичного світогляду,

²О. Дей, Іван Франко і народна творчість (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 227.

показує поета в іншому світлі: "Проте він (І. Франко, В. Н.) не дійшов до марксистського розуміння ролі пролетаріату..."³ Виводи О. Дея навіть виходять за межі наукової пошани в оцінці духової спроможности І. Франка: "... Це ще раз свідчить, що поет ... теоретично не усвідомлював, яким шляхом прийдуть пролетарі до нового, соціалістичного ладу",⁴ хоч поет у тридцятих роках своєї молодости мав власну вироблену політичну концепцію: "... тільки солідарність з тим нашим бідним, сірим, але конкретним братом охоронить нас від абстракцій і доктринерства, поведе наш національний розвій простою, вірною дорогою".⁵

❧

³ Там же, стор., 222.

⁴ Там же.

⁵ Літературно-Науковий Вістник, т. IV (Львів, 1898), стор. 130.

Підсумок своєї частини

В поетичних творах Івана Франка, дев'яти й десяти-рядкові строфи стали значно широким простором як для мовного змісту так і для численних варіантів поетичних форм.

У дев'ятирядкових строфах поет примінює різні категорії рим з їхніми перемінами розміщування в римовому стовпчику.

1. Рими чотирьох категорій (абвг) з двома способами пов'язання абабвгггв (X, 314).

2. Рими чотирьох категорій з трьома способами пов'язання аабвбгггб (XIII, 370).

3. Рими чотирьох категорій з п'яти способами пов'язання абвабггвг (XIII, 241).

4. Рими восьми категорій (абвггдєє) шестерного способу пов'язання у границі двох строф з приміненням окремої ліворучної римової пари єє,аббвгагва,аггдєаєда (XIII, 150).

5. Рими шести категорій (абвггд) з дев'яти пов'язаннями причому, одна непослідовно повторна рима ліворучного стовпчика вибагливо вплітається простірно в римову мережу праворучного стовпчика двох строф а-а-а-а-а,бвбвгагга,гвгвдадда (XI, 300).

Чоловічі й жіночі римові клявзулі, в дев'ятирядкових строфах Івана Франка, укладаються окремими четверними з'єднаннями: однойменними 222222222 (XIII, 150); з'єднаннями двох відмінних пов'язань 212121112 (X, 314), 221221221

(XIII, 370) та троїстим розміщенням 212121221 (XI, 300).

Границя довжини рядків, у Франкових дев'ятирядкових строфах становить межу між чотири й одинадцяти складами в розташуваннях 8 + 7 складів (XIII, 370), 9 складів (XIII, 150), 9 + 8 складів (X, 314), 11 + 5 складів (XIII, 241) і 11 + 10 + 4 склади (XI, 300).

В дев'ятирядкових строфах поет залюбки користується ямбом, а вже рідше хореем, який часом догідно трансформується до наспівного мотиву народного вірша.

Завдяки поширенню границі дев'ятирядкової строфи на один додатковий рядок, поет використовує спосіб децими з дев'яти укладами рим у римові стовпчики.

1. Рими трьох категорій (абв): з трьома способами розміщення в одному стовпчику аббаававвб (X, 267-268) та в двох стовпчиках е-е,а-абвггвдвсв (X, 11); з четверним розміщенням, де одна ліворучна рима прожекторно приміщується у долішньому гнізді а--абвбггааг.

2. Рими чотирьох категорій (абвг, абгг, бвгг) четверного розміщення абабвгвгвг (X, 314); четверного розміщення з однією ліворучною горішньо-прожекторною римою абвбгг--ггггг (XIII, 358) та рими п'яти способів сплетення абвбвггггд (X, 60).

3. Рими п'яти категорій (абвгг): у виді дистиха ааббввггггг (X, 74-75) і двох собі неповторних розміщень аббаввггггг (X, 7), аабввбггггг (X, 271).

4. Рими шести категорій (абвгде) з шестикратним

пов'язанням у два стовпчики а--абв--вбгггдгд,е--е (X, 32).

До мережі чоловічих і жіночих римових клявзуль, у десятирядкових строфах, поет додає ще дактилічну клявзулю -- відсутню в дев'ятирядкових строфах. Між клявзулями десятирядкових строф поет примінив десять окремих і ускладнених розміщень: однойменні клявзулі 2222222222 (X, 74-75); перехресні 2121212121 (X, 314); чотири окремі варіанти неповторного розміщення 1212121211 (XI, 131), 1221121222 (X, 267-268), 2212212211 (X, 271), 2121212221 (XIII, 371).

Дактилічні клявзулі, в десятирядкових строфах, використовує поет для стрімкого й часом наглого зудару поруч чоловічих чи жіночих клявзуль: 1111313133 (X, 11), 1221223311 (X, 7), 2323221121 (X, 60), 2333333232 (X, 32).

Складочислення в десятирядкових строфах Франка багатоскладніше та довше на два додаткові склади за дев'ятирядкові строфи поета. П'ятискладові рядки (X, 11) переходять в уклад 5 + 6 складів (X, 32), а 7 + 8 складів (X, 7) знова ж появляються значно стрімким укладом 7 + 13 + 6 складів (X, 60).

У строфах з рядками на 8 + 7 складів (XIII, 371), поет, з наддатком двох складів творить варіант на 8 + 9 складів (X, 267-268). І, знова ж, строфи з 9 + 8 складами (X, 271) вирівнюються до 9 + 9 складів (X, 74-75), а окремий варіант, між десятирядковими строфами, позначився стрімким укладом рядків на 11 + 10 + 4 склади (XI, 131).

Метрика десятирядкових строф різноманітніша та

рухливіша за дев'ятирядкові строфи поета. Поруч три й чотиристопного хорея, три, чотири, п'яти й шестистопного ямба та двостопного дактиля, поет користується -- хоч рідше -- дактильо-хореїчним укладом, який зручно заступається колядковим скороченим мотивом.

Seventh Chapter Résumé

In Franko's poetic works, the nine- and ten-line stanzas constitute a wider range for subject matter as well as various poetical forms.

In the nine-line stanzas the poet utilizes the various rhyme components and the manner of their distribution in a rhyme column:

1. The rhymes of four components (abcd) with two ways of distribution ababcdddc (X, 314);
2. The rhymes of four components with three ways of distribution aabccbddd (XIII, 370);
3. The rhymes of four components with five ways of distribution abcadbdc (XIII, 271);
4. The rhymes of eight components (abcdefgh) with six ways of distribution in the range of two stanzas with the utilization of a separate left hand side pair of rhymes hh, abbcdadca, aeefgagfa (XIII, 150);
5. The rhymes of six components (abcdef) with nine ways of distribution but, as a consequence, one pair of the left hand column rhymes -- not consistently repeated is explicitly entangled in the web of the right hand column of two stanzas a-a-a-a-a, bcbcdadda, ececfaffa (XI, 300).

In Franko's nine-line stanzas, the masculine and the feminine rhyme closures are distributed by four separate sets 22222222 (XIII, 50), 212121112 (X, 314), 221221221 (XIII, 370) and 212121221 (XI, 300).

The poet confines himself to four to eleven syllables with the following arrangements; 8 + 7 syllables (XIII, 370), nine syllables (XIII, 150), 9 + 8 syllables (X, 314), 11 + 5 syllables (XIII, 241) and 11 + 10 + 4 syllables (XI, 300).

In the nine-line stanza the poet eagerly makes use of the iamb but seldom utilizes the trochee, and very often it may be transformed into the rhythm of the Ukrainian folk song.

As a result of the extension of the nine-line stanza by one additional line, Franko uses the >decime< in nine ways of rhyme distribution as follows:

1. The rhymes of three components (abc) with three ways of distribution in one column abbaacacccb (X, 267-268). In two columns g--g a--abdecfcfc (X, 11) and the rhymes with four ways of distribution in which the left hand rhyme is a--abcbdeaaa;e;

2. The rhymes of four separate components abcd and bcde with four ways of distribution -- two and three times cross-wise ababdcddcd (X, 314), and two times cross-wise plus one enclosed couplet abcbcddeedf (X, 60);

3. The rhymes of five components (abcde) of the distich sets aabbccdde (X, 74-75) and of two not identically repeated columns abbaccdde (X, 7) and aabccbddee (X, 271);

4. The rhymes of six components (abcdfg) with six ways of distribution a--abc--cbddeedf, g--g (X, 32).

To the web of masculine and feminine rhyme closures, in the ten-line stanza, the poet adds the dactylic closures

not utilized in nine-line stanzas. The closures of the ten-line stanza are distinct in their ten separate patterns of sets: monoclosures 2222222222 (X, 74-75); cross-wise patterns 2121212121 (X, 314) and four separate variants of non-repetitive distribution 1212121211 (XI, 131), 1221121222 (X, 267-268), 2212212211 (X, 271), 2121212221 (XIII, 371). The dactylic closures, suddenly and unexpectedly confront the masculine or feminine closures 1111313133 (X, 11), 1221223311 (X, 7), 2323221121 (X, 60) and 2333333232 (X, 32).

The syllabic limit of rows in Franko's ten-line stanza is additionally complicated by two syllables and is more complex than it was in the nine-line stanza. The combination of 5 + 5 syllable rows (X, 11) is changed to 5 + 6 syllables (X, 32) and 7 + 8 syllable rows (X, 7) appear in an evidently unexpected pattern of 7 + 13 + 6 syllables (X, 60) and again, the stanzas with the rows of 8 + 7 syllables (XIII, 371) differ from those with the rows of 8 + 9 syllables (X, 267-268) but the stanzas with the rows of 9 + 8 syllables (X, 271) are levelled to 9 + 9 syllables (X, 74-75). A separate variant becomes distinguished by a sudden and descending set -- 11 + 10 + 4 syllables (XI, 131).

The metres in Franko's ten-line stanzas are multifarious and more brisk than in the poet's nine-line stanzas. Side by side with the four feet trochee and that of three, four, five and six feet of iamb, as well as with that of two dactylic feet, the poet introduces a seldom used dactylic-

trochaic combination which may be conveniently transformed into the abridged motif of the Ukrainian carol.

ВОСЬМА ЧАСТИНА

ОДИНАДЦЯТИ-, ДВНАДЦЯТИ-, ТРИНАДЦЯТИ-, ЧОТИРНАДЦЯТИ-
І П'ЯТНАДЦЯТИРЯДКОВІ СТРОФИ

Іван Франко рідше послуговувався одинадцятирядковою строфою. У кількох лише віршах з одинадцятирядковими строфами поет удається до чотирьох відмінних укладів римових стовпчиків з двома й п'ятьома категоріями рим.

У циклі "Веснянки", XII вірш (1880 р.) складається з трьох строф, де семирядкова строфа огортається двома строфами на одинадцять рядків.

Ой, що в полі за димове?	
Чи то вірли крильми б'ються?	
Ні, то доля градки копле,	
Красу садить, розум сіє,	
примовляє, приспівує;	а--а
сходи красо до схід сонця,	б
ти розуме споза ранку!	
рости, красо, до пояса,	б
ти розуме, вище мене!	
Іди красо, поміж люди,	
ти розуме громадами!	

.....

ти розуме, бистроуме,	в--в
порви пута віковії,	
що скували думку людську!	г--г
двигни з пільми люд робучий,	г
двигни з пільми -- та до мене!	г
розхитай в нім ясні думи,	
розрости бажання волі,	
виплекай братерську згоду,	д
поєднай велику силу,	д
щоби разом дружно стала,	е
щастя, волі добувала.	е

(X, 16-17)

За винятком двох останніх рядків з прикінцевими римами в другій строфі (еє), обі наведені строфи нагадують

форму вільного вірша (верлібра) з рядками побудованими на відносно однотипній синтаксичній організації, на ритмі змістових речень з інтонаційною подібністю.

В першій строфі один рядок прикрашений початково-прикінцевою різнонаголошеною римою "ПРИмоВля́є, ПРИспі́Вує" а в другій строфі різнонаголошені рими зайняли місце початкове "Ві́плЕка́Й ... По́бднА́Й". Римова мережа початково-прикінцевих рим (в--в), внутрішньо-прикінцевих (г--г), початкових (г-, д-) та прикінцевих рим (ее), в порівнянні з першою строфою, переважає у строфі другій.

Принагідне й асиметричне введення рим у обох строфах пояснюється задумом поета надати алегоричності змісту вірша мальовничої ~~з~~ народного мотиву -- приманної формули за-мовляння з магичною силою слів у наказовій формі. Що поет, при композиції вірша, користувався народним мотивом, про це засвідчує запозичення двох рядків з народної пісні:

Ой братчику Романочку,
Що то в полі за димове?
Чи то вірли крильми бються...¹

Тему вірша -- осягнення волі ростом національної свідомости, поет розвинув діяльністю весняної праці на при-садибному участку -- на грядках. Як невтомний робітник -- уосіблена Доля, під спів, копає грядки, садить красу й засіває розум. Співом-замовлянням Доля визначає окремі завдання для краси й розуму. Красу, що викликає естетичне

¹ Дей, Іван Франко і народна творчість, стор. 214.

вдоволення, Доля пішла "поміж люди". Розум має далеко важче завдання. Йому -- розумові прийдеться розбудити національну свідомість сковану "путами віковими", усунути братню згоду й об'єднати сили для досягнення волі.

Зміст вірша теж спрямований ідейно на суспільно-викривальний характер -- на возвеличення праці людини й розвою її думки для вищого ідеалу -- щастя народу. Форма вислову замовлянням, окрім народно-пісенного зачину та принагідних рим, прикрашена поетичним засобом яскравих алітерацій "... вірли кРилями б'ються?, ... Доля грядКи копЛе, кРАСу Садить, Розум Сіє", частих повторень "Красу, красо, Розум, розуме", анафоричних комплексів "Ти розуме,... Двигни з п'їтьми..." та багатомірною тканиною сплетених асонансів з консонансами, як "кРАСу Садить, РОЗУМ Сіє,/ПРИмовляє, ПРИспівує;/СХОДИ КРАСО ДО СХІД СОНЦЯ, ... РОСТИ КРАСО ДО ПОЯСА, ... ТИ РОЗУМЕ ГРОМАДАМИ! ... ТИ РОЗУМЕ, бИСТРОУМЕ,... ДУМКУ ЛЮДСЬКУ", й інші.

З пражею прекрасної антонімічної ткани дієслівних форм переплітаються зорово-уявні символи: б'ються--копле--садить--сіє; примовляє--приспівує; сходи--рости--порви--двигни--розхитай--розрости--виплекай--поеднай; схід сонця--позаранок; до пояса--вище мене; поміж люди--громадами; п'їтьма--ясні думи, щастя, воля.

Рядки обох наведених строф XII "Веснянки" побудовані з восьми складів, що вирівнюються з наспівною мелодією народної пісні в границі двоколінників з цезурою по середині

їхня змістова взаємодія, емоційна насиченість та спосіб розповіді.

Розповідь змісту поет розчленував трьома засобами вислову. Для авторської розповіді відведено шість початкових рядків строфи причому, одне комплексне, синтаксично об'єднане речення з тридцяти семи словами -- (включно зі службовими) -- охоплює чотири й пів рядка. Десять ком, -- свідок старанної обробки зв'язків між ланками комплексного речення, -- викликали рухомість, безперервність і прискіпленість дії.

В короткому проміжку часу, несподівано з'являється новий стимул -- окремий автономний сюжетний епізод -- внутрішній монолог, який, без опікунства автора, знайомить читача з живим персонажем. Внутрішнім монологом поет просуває дію вперед, передає роль персонажеві. вести наростання драматичності в ключі безпосереднього розповідання, виявити його душевний стан в обличчі страху, чим і посилюється наростання цікавості в читача.

Внутрішній монолог персонажа двічі переривається авторськими ремарками "-- подумав він... Та швидко розважніша мисль...", які з авторською мовою створюють стилістичний ефект контрастування з мовою персонажа.

В авторській мові, добором слів за звукоповторенням, поет відображує навколишню дійсність та її зв'язок з настроєм душі людини. Бідному Васюті, якого докучлива нужда спонукала до крадіжці дерева з дідицького лісу, посполу

з пісню, спочуває теж і природа: "... звуки пісні ...
 пронеСЛИСь ... СЕРдечні, повні СЛіз, та Любо в СЕРце так
 ЛИЛИСь.. в ВЕРшках деРЕВ стогнучий ВітЕР, Втих ВЕСь ЛіС,..
 СЛУХав ВЕлет -- дуб, СХИЛЯЛИСЯ ВЕРшки беріз, СХИЛЯЛИСЯ
 заСЛУХані, ХВИЛЮючи ПЛИВ..." тощо.

У внутрішньому монолозі, перегуки частих повторень "газвий" і суміжні анафори "Ні" стали логіко-змісловими й граматичними опорними центрами довкола яких кружляє увага читача з відтінками спочутливості персонажів і розбудженням презирством до газвого.

Усі рядки, наведеної строфи з недокінченої поеми "Наймит", уміщуються в однаковій довжині на шіснадцять складів. Для цього довгого складочислення поет примінив розмір восьмиSTOPного акаталектичного ямба з чоловічими клявзулями.

Довший розмір ямба викликав мінорний настрій драматичного звучання поважної, розлогої і гнучкої розповідно-розмовної інтонації. Завдяки експресивності інтонації, в мовленні строфи виділилось членування на окремі відрізки і навіть слова, за своїм значенням, дорівнюють окремим фразам.²

Поруч рядків строфи, що замикаються постійними павзами, -- які теж зовуть логічними павзами, -- при умові, якщо речення, чи більше їх поміщуються в рядку, є ще й рядки закінчені насильним розривом, який наступив завдяки перенесенням (енжамбеманам).

² А. Карпов, Ритмическая организация стиха (М., 1960), стор. 22.

При перенесеннях зникли логічні павзи, місце яких заняли павзи міжрядкові, що викликали розрив безпосередніх граматичних зв'язків між кінцевими словами попереднього й початковими словами слідуючого рядка.

Завдяки перенесенням, слова -- залишені в закінченнях попередніх рядків, попали під посилений експресивний наголос і семантично заяскравили порівняно з іншими словами того ж рядка: "... звуки пісні,... тужливо лісом пронеслись/Такі сердечні, повні сліз,...", "... та любо в серце так лились,/Що притаївсь ... стогнучий вітер,..."

Віршовому мовленню властива плинна ритмічність упорядкованого чергування наголошених і ненаголошених складів, що відсутнє в прозовому мовленні. Отже ж, перенесення, в деяких рядках наведеної строфи, дещо послабили враження плинної ритмічності й надали ямбові легкого розповідного відтінку.

В дванадцятирядкових строфах Івана Франка переважають строфи з шести категоріями рим, а рідше подібуються з чотирьома або п'ятьма категоріями. На тлі цих римових категорій сильним ефектом позначаються варіанти приміювання різних укладів каталектик -- то чоловічих, то жіночих, або й напереміну, жіночих і чоловічих.

Довжина рядків, за їхнім складочисленням, у дванадцятирядкових строфах виступає в різних варіантах -- на 6, 6 + 4, 7 + 6, 8 + 2, 8 + 7, 8 + 9, 9 + 8, або 12 складів.

У VII вірші з циклу "Веснянки", окрім чотири й

семирядкових строф, поет увів одну строфу на дванадцять рядків.

А в ПОГАНІІ ДНІ,	а--б
БолОТЯНІІ ДНІ,	а--б
Як надія пройде,	в
І погасне чуттє,	в
Як з великих дорІГ	г
Люби, бою за всіХ	г
На вузькі та Круті	г--г
Ти зійдеш манівці,	г
Зсушить серце жура,	д
Сколять Ноги терНИ, --	е
О, тоді май житТя	д
Вдячно ТИ спомяНИ!.. (Х, 14)	е

В наведеній строфі, в перших двох рядках, гарно скомпоновані -- з двох прикметників -- внутрішні рими та ще й переривисті "А в ПОГАНІІ ... БолОТЯНІІ..." можна б розглядати як окрему -- своєму категорію рим дванадцятирядкової строфи. За винятком однієї пари тризвучних "ДНІ ... ДНІ" та двозвучних "дорІГ ... всіХ, терНИ ... спомяНИ", всі інші прикінцеві рими обмежені лише до одного звука.

Вагомість змісту та образу в деяких рядках увиразнив поет переставленими звуками, посунувши їх навіть до прикінцевої рими, наприклад, у--к, к--у, и--т, т--и: "На вузькі та Круті, ... Ноги терНИ, -- О, тоді май житТя/Вдячно ТИ спомяНИ!"

У кожному рядку строфи, кожний останній склад наголошений в чоловічій клявзулі. Завдяки цим клявзулям слова, в яких втілюються прикінцеві рими, а головне мінімальні, при цілісному читанні строфи, в наголошуванні рядкової інтонації, набирають питомого слухового відлуння.

Довжина рядків строфи вимірена шести складами й кожний рядок творить композиційно легкий, середньо-короткий синтаксичний відрізок. Ці відрізки в асиндетонічному групуванні набирають рухомості, яку доцільно порушується розривом — перенесенням "Як з великих доріг/Люби, бою за всіх" для виділення експресивного наголосу й значеннєвого змісту слова "Люби".

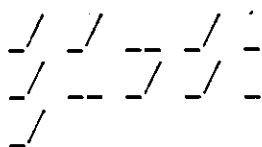
В римовому стовпчику наведеної строфи, по чотирьох парах чотирьох категорій рим дистихового укладу слідуєть рими катрена двох категорій пов'язані перехресним способом.

Вийнятковю, многогранною конструкцією втішається дванадцятирядкова строфа XII вірша "Чого являється мені", з другого жмутка "Зів'ялого листа" (1895 р.).

ЧОГО являється МенІ
У СНІ?
ЧОГО звертаєш ти до МЕНЕ
ЧудовІ Очі ті яСНІ,
СУМНІ,
Немов криниці ДНО студЕНЕ?
Чому уста твої НІМІ?
Який докір, ЯКЕ страЖДАННЯ,
ЯКЕ несповнене БАЖАННЯ
На них, мов зарево черВОНЕ,
Займається і зНОВу тОНЕ
У тьМІ?... (XI, 29)

а
а
б
а
а
б
а
в
в
г
г
а

/ / _ /
/
/ / / / -
/ / / /
/
/ / / / -
/ / / /
/ / / / -
/ / _ / -



Конструкція наведеної строфи ускладнена рядковим складочисленням, метричним розміром, побудовою рим та їхнім розміщенням.

У довгих рядках строфи поет дотримується двоякого складонанизування. Міняючи асиметрично рядки на вісім, або на дев'ять складів, поет надав цим рядкам сильнішої інтонаційної гнучкості на тлі сильного контрасту рядків на два склади (рядки -- другий, п'ятий і дванадцятий). Довші рядки різко відмежувались у строфі, створивши сильні рельєфні мовні відрізки.

Для метричного розміру строфи поет примінив ямб, який своєю гнучкістю, нейтральністю, влучно відтворює настрій інтимно-розмовної інтонації, яка набирає особливої мінливості при розподіленості ямбічних стоп, в числі чотирьох -- у довгих рядках та однієї стопи в рядках коротких. Побіч довгих рядків закінчених акаталектичним ямбом з чоловічою клявзулею, домінують ті рядки, що закінчуються ямбом гіперкаталектичним з жіночими клявзулями.

В рядках -- 1-шому, 9-тому, 10-тому й 11-тому II-гіпеони (_/ __) надають окремого ритмічного ефекту системі ямбічних стоп.

Стилістична ефективність рими, в наведеній строфі, сильно відчутна на тлі тексту у відношенні мінливої глибини, добором звуків та відстанню між її компонентами.

Римові закінчення окремих слів у найкоротших рядках промовляють своїм звучанням далеко сильніше за слова з римовими закінченнями в довших рядках. За силою дії повторности звуків, поет організує прикінцеві рими в три розряди: двозвучні -- "менІ ... у снІ ... яснІ ... сумнІ, німІ ... у тьмІ"; тривзучні -- "у снІ ... яснІ, мене ... студене, червоне ... тоне" і шестизвучні перервані "страх-даннЯ ... бажаннЯ".

Однак таке розмежування рим за звучністю не вичерпує повністю їхньої характеристики бо з наведених римових розрядів промовляє ще одна поетична вибаглива зручність маневрування звуками в границі рими. За винятком одного рядка, "у тьмІ", в кожній іншій прикінцевій римі повторений звук [н], а в розряді шести рим поет прекрасно маневрує повторенням звуків [м,н] з наголосом [е] менІ ... сумнІ, переставлюванням [у--с, с--у] з наголосом та випаданням у снІ ... сумнІ, у снІ ... яснІ, або й повторенням опорних звуків [у,м] з випаданням інших сумнІ ... у тьмІ.

Римовий стовпчик чотирьох категорій рим XII вірша "Чого являється мені" складений за оригінальною мережею поета. Паристі рими (аа) перехресно сплетені з римами (б) і (в). Рядки строфи по двох окремих парах (ввгг) рим закриває далекопростірня рима (а).

Емоційним центром у змісті строфи з відтінком глибокої ліричності й інтимності та жалісного докору є часті звертання до неназваної милої, якої вроду та душевні риси

пізнає читач з вимовних протиставних епітетів.

Мелодійна форма й поетично насичений зміст прекрасно злилися в гармонійну мистецьку одиницю в дванадцятирядковій строфі ліричного вірша "Якби знав я чари, що спиняють хмари", з другого жмутка "Зівялого листа" (1895 р.). Характер творчого опрацювання вірша засвідчує про оригінальний підхід поета в розпрацьовуванні образів, надаючи їм власної поетичної емоційної сили й задуму. Гадки переходять через фільтр мелодії, завершуються в форму, яка сприяє словам укладатися в оригінальну мережу рим.

Якби знав я чАРИ, що спиняють хМАРИ,
 Що два серця можуть ізвести до ПАРИ,
 Що ламають ПУТА, Де ДУША закуТА,
 Що в поживу ними зміниться отруТА!
 То ТеБе Би МИЛА, обДАЛА їх СИЛА,
 ВСІ би в твоїм СеРці іСкРи погАСИЛА,
 ВСІ думки й бажання за ОДним ударОМ,
 Лиш ОДна любов би вибухла пожаРОМ,
 Обняла б ДОСТОТУ ВСЮ ТВОЮ іСТОТУ,
 Мислі б всі пожерла, ВСЮ ТВОЮ турБОТУ, --
 Тільки мій там образ і яснІЄ й грІЄ...
 ФАНТАСТИЧНІ ДУМИ! ФАТАСТИЧНІ МРІІ!
 (ХІ, 31-32)

а--а
 а--а
 б--б
 б--б
 в--в
 в--в
 г--г
 г--г
 д--д
 д--д

У наведеній строфі, дванадцятискладові рядки, усі закінчені жіночою клявзулею, укладаються при читанні досить розлогою інтонацією драматичного напруження. Монотонність цієї інтонації урізноманітнює поет стилістичною ефективністю рими, яка на тлі тексту закомпонована цікавим трикутним пов'язанням однієї внутрішньої рими з римовою парою прикінцевих рим на два, три або чотири звуки. Трикутня мережа рим, за винятком двох рядків, повторена в строфі п'ятикратно.

Поодинокі рядкові мовні комплекси увиразнив поет у змісті строфи нанизуванням голосних або приголосних звуків [т--б--л, с--р, с--т--в--о--у] -- "То ТеБе Би, мила, обДала їх СиЛа, ВСі би в твоїм СеРці іСкРи погаСиЛа,... Обняла б до СТОТУ ВСЮ ТВОЮ іСТОТУ,... ВСЮ ТВОЮ ТУрБОТУ, --". Прикінцева рима останнього слова одинадцятого рядка римується з останнім словом риторичної рими "ФАНТАСТИЧНІ ДУМИ! ФАНТАСТИЧНІ МРІЇ!" причому, цей риторичний комплекс повторюється у слідуючих двох-десятирядкових строфах вірша за таким римовим стовпчиком еее--еєжжзздд, ииііддїїдд.

Кожний рядок наведеної строфи семантично не міняє свого значеннєвого змісту, якщо розділити його цезурою на два коліна, по шість складів $(4 + 2) + (4 + 2)$ або || з наголошеними передкінцевими складами в обох колінах. Перед- і по-цезурні мотиви наспівної мелодії народного вірша підказують, що строфічні рядки можна б повузити на такий лад:

Якби знав я чАРИ,	а
Що спинають хМАРИ,	а
Що два серця можуть	б
Ізвести до ПАРИ,	а
Що ламають ПУТА,	в
Де душа закуТА,	в
Що в поживу ними	г
Зміниться отруТА!	в
То тебе би, МИЛА,	г
Обдала їх СИЛА,	г
Всі би в твоїм серці	д
Іскри погаСИЛА,..	г

Редукція рядкових цезур, як заважуємо, викликала новий, оригінальний римовий стовпчик у границі катренів

з однорідними римами симетрично перерваними неримованими третім рядками ааба ввгв і т.д. Ціною редукції рядкових цезур, рядки нової строфи, на шість складів, набрали рухливості та затратили протяжну інтонацію без якої рими, в своїй частоті, приглушують зміст та його драматичну напруженість.

Наспівний народний мотив строфи вірша "Якби знав я чари..." досить гладко трансформується на шестистопний акаталектичний хорей / / / / / / .

Лексика наведеної строфи позначається яскравим протиставленням розрахованим на психологічний ефект. Магічну силу чарів з народного примітивного повір'я використав поет для поетичного паралелізму умовним способом і такий задум яскравіше індивідуалізує героя ліричної драми: "Якби знав я чари, що спиняють хмари, / Що два серця можуть ізвести до пари,". Та, ледви, чи чари могли б змінити неподільну любов. Лексика канцеляриту "Фантастичні думи! Фантастичні мрії!" холодним крилом прикриває уявлення романтичного світу.

Наводимо ще зіставлення чотирьох необговорених віршів Івана Франка щоб доповнити характеристику укладу римових стовпчиків, чергування довжини рядків та чергування клявзуль у дванадцятирядкових строфах.

а--а	8	2	а	8	2	д	8	2	а	9	2
б	7	1	а--а	8	2	д	8	2	б	8	1
а	8	2	б--б	8	2	е	7	1	б	8	1
б	7	1	в	7	1	е	8	2	б	8	1
в	8	2	б	8	2	е	8	2	а	9	2
г	8	2	г	8	2	д	7	1	в	9	2
а	8	2	г	8	2	е	8	2	г	8	1
г	8	2	в	7	1	е	8	2	в	9	2
г	8	2	г	8	2	ж	7	1	г	8	1
д	8	2	г	8	2	з	8	2	г	9	2
г	8	2	г	8	2	з	8	2	г	9	2
д	8	2	б	8	2	з	ж	7	г	8	1
(XI, 62)			(XIII, 369)			(XIII, 372)			(X, 288)		

Кожна вище наведена колонка складена з окремих стовпчиків: у першому -- записано спосіб укладу рим; у другому -- позначено довжину рядків за числом складів, а числа в третьому стовпчику відносяться до чергувань римових клявзуль.

Перша тричленна колонка репрезентує дванадцятирядкову строфу VIII вірша "Спомин" з розділу "Поклони" в збірці "Мій Ізмарагд". Початкові рядки строфи привертають увагу читача красою пов'язання однієї внутрішньої і трьох прикінцевих перехресно-простірних рим, які простірними анафорами й епіпіфорами сягають сьомого рядка: "У садочку В холодо́чку/Гарна мати моло́да/ВОЗИТЬ доне́чку в візо́чку,/ ВОЗИТЬ зВільна і го́йда.../ВОЗИТЬ до́ню в холодо́чку,..". Комплекс колискового приспіву дванадцятого рядка пов'язаний з прикінцевою римою десятого рядка "Материнські очі чу́лі,../ЛЮ́лю-ЛЮ́лі, ЛЮ́лю ЛЮ́лі." повторюються за тим же розміщенням у наступних строфах вірша "Спомин".

Відмінним способом укладені рими початкових рядків дванадцятирядкової строфи з поеми "Кончакова слава", як

показано на повищому зіставленні в другій колонці. Прикінцева тавтологічна рима першого рядка, викликавши внутрішню риму в другому рядку, уклалась паристо з прикінцевою римою таки цього ж рядка: "На другий день ВРАНці--РАНО/Поки тьмЯНО--не поГАНЮ,..". За граматичним розрядом, всі три рими прислівникової форми. Зміст другого рядка строфи увиразнено ще й звуковим кільцем "ПОки тьмЯНО--не ПоГано,".

Внутрішньо-прикінцеві рими третього рядка перекликнулись зі своїми подругами в п'ятому та ще й дванадцятому рядках: "Потім ЗАГРАВА КРОВАВА... ОРАВА ... ПереясЛАВА."

В іншій дванадцятирядковій строфі поеми "Кончакова слава", згідно з третьою колонкою (відліва), в римовому стовпчику, цим разом, в трьох останніх рядках, дві паристі прикінцеві рими перестановились на внутрішню риму: "Та було їм дивно з ТОГО,/Що народу так неМНОГО, --/Взяли всьОГО сотень п'ять." 6-ти, 7-ми, 8-ми, 9-ти й 10-ти рядкові строфи поеми "Кончакова слава" обговорені на сторінках

В дванадцятирядковій строфі поеми "Панські жарти", -- гляди останню колонку повищого зіставлення, -- рими перших п'яти рядків складені способом неповної ланки тріолета. Дві прикінцеві скрайні рими прислівникової форми огортають три однойменні рими скороченої форми інфінітива:

.

Та помилився пан цим рАЗОМ:
Гадав побоями злякАТЬ,
А роздражнив ще більш. "ЗгиБАТЬ,
То згинем! -- стали всі кричАТЬ. --
А не уйде йому се плаЗОМ,". (X, 288)

Дев'яти й 10-ти рядкові строфи поеми "Панські жарти" обговорені на сторінках

Вірш "Втомився я. Мов жар горить все тіло", у розділі "З поетичної спадщини" (1880 р.), побудований з чотирьох тринадцятирядкових строф в яких складна манера римування тут не випадкова. Вона зумовлена самим задумом поета, його підходом до теми й способом її розгортання й розчленовування на побічні теми та по-окремішні поетичні образи.

Строфічна мова засвідчує про важливість слова в змісті рядка й цілості вірша, в усьому розвитку ліричної композиції, а сумісність рими в слові достосовується до суворости, до загального тону ліричної розповіді.

Втомився я. Мов жар горить все тіЛО,	а
Кров стукає у вїсках, домаГАЄСЬ,	б
Спочинку. Слабнуть ноги, наГинаЄСЬ	б
Хребет додолу. Час покинуть діЛО,	а
Хоть на короткий час! Пора присІСТИ,	в
Хоть і серед дороги! Ох, як люБо	г
Скупати в холоді лице жаркЕЄ	г
І слухать, дишучи, таємні віСТИ,	в
Що шепче вкруг трава й листки на дУБі!	г
Як любо вогкість оживушу ссати	
Простертим тілом із землі і з нЕЮ	г
Враз силов наливатися нОВОЮ	д
Серед глибокого, живого супОкою!	д

А мислі за той час, мов над лугАМИ	е
Стрілкії ластівки, без втоми, вПИНУ	є
Літають, живо срібну ПавуТИНУ	є
Дум радісних снують. За образАМИ	е
Новії образи в душі несУТЬСЯ,	ж
Мов золотії хмари легкокриЛІ,	з
А ціль усіх одна: робота, праЦЯ	и
Для правди і добра. Мов змії, вЮТЬСЯ	ж
Тривожні, темні думи, но по хвилІ	з
Щезають, волі силою твердох	
Поборені, і в безвість темну мЧАТЬСЯ,	и

І пок безвладне ледве дише тіЛО,	а
Працє живо мисль, іде все далі смІЛО.	а
.....	
Не лиш ті. пута, що кують тя НИМи	і
Права та с҃уди, -- хоть глибоко в тіЛО	а
Вгризаються вони; святеє діЛО	а
Спинають інші пута ще, НезрИМі,	і
У власнім твоїйому нутрі і се ПУТА	- і
Слабої волі, се гріхами твоїх	й
Батьків, дідів у жилах кров поПсУТА,	і
Се страсті, що розвилися не вПОРУ	к
І здавлювалися не вчас, се зЛОї	й
Минулості нестравлені останки,	
Се мозолі душі по вічнім ГОРЮ	к
Цілого чоловіцтва. Гірш усяких ПУТ	л
Ті пута дух слаблять, морочать і гнетУТЬ!	л

(XIII, 86-87)

У строфах наведеного вірша зовсім відсутні початкові та внутрішні рими. Як засвідчує римовий стовпчик, по правій стороні строф, усі одинадцятискладові рядки закінчені прикінцевими римами. Бийняток становить, у кожній строфі, десятий рядок, який поет вилишив осамітненим -- без рими.

Поет маніпулює звуковим обсягом рим так, що вони творять широку, рухливу мережу. Асонансові рими, при своїй розбіжності кінцевих голосних чи приголосних, читає сприймає як окремо вирізнений вид рим -- з вимінними кінцевими голосними [-о -і, -е -у] "люБо дУБі", "жаркЕЄ нЕЮ"; з редукованим кінцевим приголосним [-х] "твоїх зЛОї", або асонансова рима двоскладова перехідна з нарощеними звуками [-езр-] та з вимінними кінцевими голосними [-и -і] "НИМи НезрИМі".

Заміна графічного виду "праЦЯ мЧАТЬСЯ" на чисто вимовний [прац'а мчад'а] видвигає ці рими окремо на поверхню

строфи. Нарощуванням звуків [-ин-] оживились шестизвучні рими чотирискладових слів "доМАГАЄСЬ НАГинаЄСЬ", а в трискладових словах одноманітність голосних порушена випадними [-в- -к-] "ноВоЮ суцОкою".

Такі рими, як двоскладова перехідна нарощувана -а- -ут- "ВПИНУ ПаВуТИНУ", двоскладова перехідна складена (займенник, іменник, дієслово) з переставленими [с,п] "Се ПУТА ПоПСУТА", чи перервана [-кр- хв- п], складена (прикметник + прийменник + іменник) "легкОкриЛІ но по хвИЛІ", засвідчують про красу добору слів за складочисленням, що надає цим римам окремого виділення в евфонічному мотиві строф.

Мережа рим, за їхнім вертикальним розміщенням, у наведених тринадцятирядкових строфах, комплікується двома окремими задумами поета, а це членством римових категорій -- позначених у римових стовпчиках літерами абетки -- та їхнім розміщуванням за позицією рядків. Кожному римовому стовпчикові строфи приналежні члени шести категорій, які в двох перших строфах уклались однаковою зоровою розміщення в рядках -- 1-ший з 4-тим, 2-гий з 3-тим, 5-тий з 8-мим, 6-тий з 9-тим, 7-мий з 11-тим, а 12-тий з 13-тим.

В останній строфі, в середніх рядках, розміщення рим розходиться зі способом укладу попередніх строф і саме ж так, що 5-тий рядок в'яється з 8-мим, а 6-тий з 9-тим. Один цікавий уклад однієї категорії рим спільний усім трьома строфам, а це перенесення крайніх рим (аа), у першому й

четвертому рядках першої строфи, паристим способом до 12-того й 13-того рядків строфи другої та до 2-гого й 3-тього рядків останньої строфи.

Інтонація довжини рядків наведених строф сходиться з шестистопним гіперкатаlecticним ямбом з жіночими клявзулями // // // // // . Описовий тон розповіді, часом з перенесеннями, або перехід до тону роздумування, вимагають у певних рядках строфи заступлення ямбічних стоп вартістю йоника висхідного (// __) або пірихія (__) в роді стакато, наприклад:

... Кров стукає у війсках, домагаєсь
Спочинку. Слабнуть ноги, нагинаєсь
Хребет додолу. Час покинуть діло,...

// __ / __ /
/ / / __ /
/ / / / /

Тему вірша -- > Думка й безперерійна трудова праця для правди й добра<, поет розгортає зіставленням двох протилежних дій, що надає змістові соковитой ліричності. Коли струджене тіло домоглося відітхнення, відпочинку, тоді ж саме починають посилену працю думки, що "... мов ... Стрілкій ластівки, без втоми, без вплину..." ширяють у просторі. Та, нагло, появляються "Тривожні, темні думи... Мов змії, вються...", які поет проганяє лиш "волі силою".

Ще інша думка формується в ідею доконечности реформаторства суспільно-етичних законів і заміни неволі волею. На шляху правди й добра стали "ті пута", яких джерелом є зовнішні обставини -- "Права та суди", а джерелом неволі

показались психологічно-історичні причини -- моральна нерішучість у заскорузлому консерватизмі упокорення, що разом успадкувалось зі "Слабої волі ... Батьків, дідів", як "нестравлені останки" кровної дідизни, передані поетичною метафорою -- "мозолі душі".

Поступінне наростання фізичного перевтомлення вирізняє поет гарним консонансовим комплексом з сусідніми кільцями: "Кров Стукає у віСках, домаГАЄСЬ/Спочинку. СлабНуть НоГи, НаГІНАЄСЬ/Хребет додолу". Напруження й наглий зрив думки в процесі мислення передається порівнянням -- зоровим поетичним образом швидкого руху й простору в комплексі іншого консонансу: "А мислі за той час, мов над лугами/СТріЛКіі ЛаСтівКи, без ВТоми Впину/ЛіТають..."

У вірші "Святовечірня казка" (друкований 1883 р.), зі збірки "Давне й нове", поруч строф дво, три, чотири, шести, семи, восьми і дванадцятирядкових поет користується тех строфою на тринадцять рядків, уклавши її римовий стовпчик з шести дистихових прикінцевих рим ааббвзггггдде (ХІ, 313-315).

Дванадцять рядків, на тринадцять складів, закінчують спадні рими в жіночій клявзулі останньої стопи шестистопного гіперкаталектичного ямба. Тринадцятий рядок, що залишився без рими, завдяки своїм дванадцяти складам, перейшов на ритмічну схему шестистопного акаталектичного ямба. Ямбічна акаталектика викликала чоловічу клявзулю, яка настрій спадної інтонації рим попередніх рядків повернула нагло на інтонацію висхідну, а це й усамотійнило

зміст тринадцятого рядка строфи.

Цікава асиметрія складочислення, ритмічного розміру й його мережі клявзуль та укладу римового стовпчика в тринадцятирядковій строфі IV вірша "Рідне село" (1880 р.), у розділі "Поет".

.

О НІ, О НІ!
 Не Того Так сьогодні жаль мені,
 Не ТИМ душа моя так важко ЗАБОЛІЛА,
 А ТИМ, що тяжча ще пригноба тут ЗАСІЛА
 На лицьях, голови недоля вниз хИЛЯЄ,
 Під віддихом її вся радість завМИРАЄ
 І приязнь гасне враз з ЛЮБВОЮ,
 Котрої сім'я тут мені у серце впАЛО.
 О Тим -- То Тяжко Так мені у Тобі СТАЛО.
 Прощай, село мое! Що тут мене ДЕРЖАЛО,
 Та шезло; що тепер ДЕРЖИТЬ --
 Таке важке, що мов гора тяжИТЬ
 На серці. Геть іду -- і плачу над тоБОЮ.
 (X, 61)

а
а
б
б
в
в
г
г
г
г
д
д
г

/	/								1
/	/	/	/	/					1
/	/	/	/	/	-	/	-		2
/	/	/	/	/	/	/			2
/	/	-	/	/	/	/			2
/	-	/	/	-	/	-			2
/	/	/	/	-					2
/	/	/	/	/	/	/	-		2
/	/	/	/	/	/	/	-		2
/	/	/	/	/	/	/	-		2
/	/	/	/						1
/	/	/	/	/					1
/	/	/	/	/	/	/	-		2

З ритмічного малюнка ямба відчитуємо, що окрім рядків -- першого на чотири склади, десятого на вісім, сьомого на дев'ять, другого й дванадцятого на десять складів, довжина

усіх інших рядків сягнула числа тринадцяти складів. Рядкове складочислення, хоч не паралельно, своєю різноманітністю нагадує рядковий уклад ритмічних стоп.

В строфі, чотири рядки -- закінчені акаталектичним ямбом, порізнялись щодо числа ритмічних стоп, а саме: перший рядок на дві стопи, одинадцятий рядок обмежився до чотирьох стоп, а другий і дванадцятий рядки розмірені п'яти стопами. Окрему групу становлять рядки закінчені ямбом гіперкаталектичним на шість стоп за винятком сьомого рядка, коротшого на дві стопи.

Безпропорційність становлять теж рими за їхнім каталектичним і гіперкаталектичним укладом. Чотири рими -- парами розділені простірною, з висхідною інтонацією, охоплені чоловічою клявзулею "О НІ--меНІ, держИТЬ--тяжИТЬ", а в усіх інших рядках жіноча клявзуля спрямувала рими на спадну інтонацію.

Сигналізація рим, наприклад в закінченнях двох перших -- коротшого й довшого рядків, увиразнюючи заперечення "О НІ--меНІ", сильніше відчувається ніж слідуючі дві. Нарощені рими "ЗАболІЛА--ЗасІЛА", які закінчують рядки довшого розміру. В строфі, як одиниці віршової мови, поет домогся гарної гнучкості: інтонаційної -- введенням коротших і довших рядків щодо стоп для їхньої рельєфної яскравості; введенням двох клявзуль які, між іншим, інтонаційно вирізняють рими; довшими або коротшими рядками вирізняються окремі змістові одиниці й посилюється або пом'якшується драматичний ліризм. (Десятирядкову строфу

вірша "Рідне село" ми обговорили попередньо.

Коротенько зупиняємось ще над іншою складною по-
будовою римового стовпчика в тринадцятирядковій строфі в
поемі "Панські жарти". Одну категорію рим переносить поет
з семирядкової строфи з чотирикратним повторенням її у
строфі тринадцятирядковій, а з цієї -- останню риму
використовує в третьому рядку наступної строфи на п'ят-
надцять рядків: аабвзбг гggggгдеедсєж ззж... (X, 291).

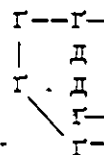
1888 року Франко написав вірш під заголовком "Хворий",
який охоплював шість строф, по десять рядків (XIII, 438).
1914 рік -- буревій війни й кроволиття викликав болючий та
й пригноблюючий настрій в душі поета, що й стало стимулом
повернути до призабутого вірша "Хворий" та до ревізії його
змісту, який вплинув теж і на зміну строфічного виду.

В другій редакції поет змінив назву вірша "Хворий"
на "Смертельно ранений", а первинну ідею -- охоплення
поетичним образом психологічного стану раненого бійця,
заступив у новій редакції останньої строфи філософічно-
психологічним роздумуванням ув обличчі смерті. В новій
редакції вірш охопив п'ять строф з числом рядків 10, 14,
11, 11 і 14. Наводимо останню строфу.

Година тому -- я дав знак
До лютого, страшного бою.
Я сильний був, здоров... О, як
Бахав я кинуться стрілою ...
Хоч наложити головою,
Аби лиш ворога Зламать!
І впав я в першому ряду.
Куди піду, туди піду, --
Чи буде хто про мене Знатъ,

а
б
а
б
б
в
г
г--г
в

ЧИ НІ, байдуже се МЕНІ.
 Зробив я те, що міг зробити;
 ЧИ добре -- не МЕНІ судити,
 А те, що жде по кінчині,
 ОСЬ-ОСЬ звикається, немов у сні.
 (XIII, 144)



Розмірені ямбом рядки закінчують рими висхідним і спадним інтонацій майстерно розмірежані щодо змісту рядкових образів. Раптову зміну увиразнює поет висхідною римою, що сигналізує закінчення напруженої уваги й наглий початок акції -- "Година тому--як дав знак"; "Аби лиш ворога зламати!" Наростання начатої дії і скріплювання завзяття "І впав я в першому ряду" підкреслює жертву героїського чину. Анафорично-епіфоричний комплекс, що гарно переплетений початково-внутрішньо-прикінцевими римами з перерваними (ж, т) "КУДИ ПІДУ, тУДИ ПІДУ" -- це натяк на наглий приплив філософічного роздумування над етично-моральним повинуванням і конфронтація з посвятою для національної справи. В рядках з початково-прикінцевою римою "ЧИ буде хто про мене знАТЬ, /ЧИ НІ, байдуже се мЕНІ" виявлена глибока скромність бійця, що жертвує себе не для слави, а для щастя нації.

Накладені морально-етичні засади нехтуються безсердечністю війни. Совість шукає морального виправдання й осудження свого чину боєць залишає іншим у лаконічній відповіді зі спадною інтонацією: "Зробив я те, що міг зробити; /Чи добре -- не мені судити".

Три неповторні римові конструкції виділились поокремішньо у складному римовому стовпчику шести категорій рим.

У першій конструкції, на п'ять рядків, до перехресних рим додана одна пара, що в'яжеться з римою в другому рядку.

В другій конструкції, на чотири рядки, скрайні рими беруть між себе іншу римову пару з її внутрішньою римою "ряду--пиду--ніду".

Третя конструкція, на п'ять рядків, відмінна від першої і характерна тим, що окрема пара рим стала на перешкоді першій рими між її паристими посестрами в двох останніх рядках. У цій конструкції цікаву іновачію творять три прикінцеві рими способом свого пов'язання з внутрішніми римами "чи .НІ--МЕНІ--МЕНІ--кінчиНІ--у сНІ".

За винятком останнього п'ятистопного ямбічного рядка, всі інші рядки наведеної строфи розмірені чотиристопним ямбом з помірною перевагою акаталектичного закінчення. Лише п'ять рядків -- 2-гий, 4-тий, 5-тий, 11-тий і 12-тий закінчують гіперкаталектичні стопи в жіночій клявзулі, себто в спадній інтонації.

Над змістом чотирнадцятирядкової строфи вірша "Оси" домінує викривальна сатира, завдяки якій поет виставляє все негативне в суспільстві на всенародне осміяння і цим взиває народ до відваги боротись зі злом.

МИ ОСИ, МИ ОСИ!
ХТО ЛЮБИТЬ ПРИНОСИ,
ХТО ЛЮБИТЬ ЧУЖЕ
До себе ГорНУТИ,
ХТО ГОЛИХ СТРИЖЕ,
ХТО вміє тяГНУТИ
З робучих ЛЮДЕЙ
ОСТАТНЮЮ СВІТКУ,
Сирітських діТЕЙ
Здирає, як ЛИПКУ,

а--а
а
б
в
б
в
г
г
г

ХТО надто турбуєСЬ .
 Сусідським добром.,
 Нехай Нас пильнуєСЬ,
 Бо тнемо жалоМ! (X, 81)

д
 е
 д
 е

/ _/_ 2
 / _/_ 2
 / _/_ 1
 / _/_ 2
 / _/_ 1
 / _/_ 2
 / _/_ 1
 / _/_ 2
 / _/_ 1
 / _/_ 2
 / _/_ 2
 / _/_ 1
 / _/_ 2
 / _/_ 1

У вислові способом сатири прихований майстерний контраст, а саме ж -- заперечення негативного накликає до позитивної дії; нечесне ставлення до законів асоціюється з прямуванням до вимірювання справедливості.

Двостопний амфібрах творить рядкову рямку для коротких речень. Через відсутність у строфі деяких багатостопних рядків поруч двостопних, відсутня теж і рельєфність довжини короткорядкової інтонації. Поет створює рельєфність, у двостопних амфібрахічних рядках, іншим засобом, а саме ж розміщенням акатаклетик і каталектик у три окремі симетричні мережі. Чотири осередні рядки строфи з перехресними висхідними і спадними клявзулями відмежовують, по обох своїх

сторонах, п'ять рядків з укладом паристих і перехресних висхідних і спадних клявзуль.

В римовому стовпчику, шість категорій рим витримані перехресним укладом у дванадцяти рядках, а одинокі два початкові рядки строфи об'єднані парю рим сьомої категорії до якої прилягає теж одна її внутрішня рима.

Дуже цікаво подуманий зміст строфи по відношенні поширеного й звуженого комунікативного зв'язку мовця зі слухачем. Якщо читач, вилишивши рядки з третього до дванадцятого включно, продовжить зміст двох перших рядків змістом двох останніх то зразу ж натрапить на остерогу морального вивову -- негідників осуджуємо безпощадно.

Звітний спосіб коротких стверджувальних думок -- речень з чергуванням постійної акції: горнути, стриже, тягнути, здирає, пильнуєсь, -- узгоджується з настроєвістю двостопного амфібраха. Лексика динамізує зміст і побуджує драматичний нерв гнівним тоном з ноткою то іронії то пародії, а ще частіше гіперболи, щоб викликати в читача обурення й відразу до сказаного.

Метафоричність і синонімічність лексичних компонентів у коротких висловах з їхнім, описовим змістом поширюють коло поетичної образности сатиричного вірша. Осу й її жало використано для дошкульного докору негідників прихованих за повторною анафорою "ХТО".

Для образности психологічного світа негідників характерні синонімічні окреслення взяті з уст народа символічно метафоризовані: люблять приноси -- живуть підкупством;

горнуть до себе чуже -- беззаконно присвоюють чужий до-
рібок; стриже голих -- забирає від бідної людини все до
останнього й обсліджує, чи ще що залишилась для наживи,
і т.д.

Іван Франко рідше користується чотирнадцятирядковою
строфою. Уклад семи категорій рим, у стовпчик чотирнад-
цятирядкової строфи, зовсім відмінний від повище наведених
двох прикладів у двох інших поетичних творах. У поемі
"Панські жарти", уклад чергування рим у перших дев'яти
рядках строфи дещо схожий на спосіб віреле з якого одна
рима вплітається до системи слідуєчих п'яти рядків у роді
терцини -- аабввбгггддеде (X, 289).

Дві окремі симетрії римового укладу завважуємо в
вірші "Сяся". Перших шість рядків закінчують рими складені
по-парно дистихом, а рими чотирьох категорій, у восьми
рядках, пов'язані перехресно в границі катренів -- ааббвв
ггггддеде (XIII, 118-119).

До Франкових віршів, побудованих найскладнішою компо-
зицією, на нашу думку, слід віднести XII вірш "Чого
являється мені" з другого жмутка "Зів'ялого листа". У вірші,
три п'ятнадцятирядкові строфи з варіантами рядкового
складочислення, ритмічного розміру, інтонаційного примінення
та з варіантами категорій рим у стовпчику на просторі цих
строф, як теж з обсягом римового озвучення часто під-
порядкованим окремим поетичним образам змісту строф, засвід-
чують про високомистецьке поетичне досягнення поета.

.

О, НІ
 Являйся, зіронько, МЕНІ
 Хоч в СНІ!
 В ЖИТТІ МЕНІ Вєсь Вік ТужИТИ --
 Не ЖИТИ.
 Так най те серце, що в турБОТІ,
 Неначе перла у БОЛОТІ,
 Марніє, в'яне, засИХА, --
 ХОЧ в СНІ на вид твій оЖИВАЄ,
 ХОЧ в Жалощах ЖИВІше граЄ,
 По людськи Вільно ВідДИХА,
 І ТОГО дива ЗОЛОТОГО
 Зазнає щастя МОЛОДОГО,
 БажаНОГО, страШНОГО ТОГО
 ГріХА! . (ХІ, 30)

а
 а₂ -- а
 а₁ -- а
 а₂ ж
 ж
 з
 з
 и
 а₁ і
 і
 и
 і₁ -- і
 і
 і₁ -- і₁ -- і
 и

_ /	1
_ / _ / _ /	1
_ /	1
_ / _ / _ / _ /	2
_ / _	2
_ / _ / _ / _ /	2
_ / _ / _ / _ /	2
_ / _ / _ /	1
_ / _ / _ /	2
_ / _ / _ /	2
_ / _ / _ /	1
_ / _ / _ /	2
_ / _ / _ /	2
_ / _ / _ /	2
_ / _ / _ /	2
_ /	1

У наведеній ямбічній схемі вражають, окрім рядкової несиметричності числа рядків, акаталектик та гіперкаталектик, насильні наголоси, що сягають, приблизно, шіснадцять відсотків відхилень у наголошеннях строфи. Це й заставляє нас відкликатись до ритмічного способу акцентного вірша, ритм якого "... заснований на однаковій кількості наголосів

вірша примостилося по п'ять мовних наголосів, а в середніх -- довгих рядках число мовних наголосів зросло до дев'яти.

Кількість складів, у рядках схеми акцентного вірша, обмежена до чотирьох розрядів: перші два рядки -- 12, два довгі рядки -- 26, передостанній рядок -- 14 і останній рядок -- 15 складів. Між наголосами, у рядках, бувають ненаголошені склади -- один, два або три.

В п'ятнадцятирядковій строфі, прикінцеві рими зі своїми чоловічими та жіночими клявзулями впливають на поверхню змісту рядків тоді ж, як у графічному змісті акцентного вірша такі рими більш приховані й частіше появляються паралельно, як внутрішньо-прикінцеві рими.

З першої дванадцятирядкової строфи вірша "Чого являється мені" наводимо її римовий стовпчик аабаабаввгга та рими графічного виду "МЕНІ У СНІ? МЕНЕ ЯСНІ, СУМНІ, СТУДЕНЕ? НІМІ? СТРАЖДАННЯ, БАЖАННЯ ЧЕРВОНЕ, ТОНЕ У ТЬМІ?"

Наведені рими з дванадцятирядкової строфи засвідчують про ускладнений спосіб їхнього пов'язування з римами п'ятнадцятирядкової строфи щодо озвучення та їхнього розміщення. Шість рим з дванадцятирядкової строфи менІ У СНІ? ЯСНІ, СУМНІ, НІМІ? У ТЬМІ? одним звуком [і], у висхідній клявзулі, творять убогі рими об'єднані тим же звуком з римами п'ятнадцятирядкової строфи О, НІ! менІ в СНІ! менІ в СНІ.

В цій групі рим поет звертається ще до інших засобів і вводить, скажемо, рими в римах. Примінюючи границю двох звуків, поет об'єднує римами 1-ший, 2-гий, 4-тий і 5-тий рядки дванадцятирядкової строфи з 1-шим, 2-гим, 3-тім, 4-тим

і 9-тим рядками п'ятнадцятирядкової строфи (з обсягом внутрішньої рими): меНІ У сНІ? ясНІ, сумНІ, з О, НІ! меНІ в сНІ! меНІ в сНІ.

Підбір слів такий знаменитий, що озвучення в цій групі рим, в обох строфах, поширюється ще до трьох або чотирьох звуків: дванадцятирядкова строфа У сНІ? ясНІ, і п'ятнадцятирядкова строфа в сНІ? в сНІ; дванадцятирядкова строфа МЕНІ і п'ятнадцятирядкова строфа МЕНІ МЕНІ.

Відмітимо ще одне ускладнення римового пов'язання з переставлюванням (м,н), нарощуванням (е,і) й повторенням (м,і) звуків: дванадцятирядкова строфа, 1-ший, 5-тий, 7-мий і 12-тий рядки МеНІ сумНІ, НіМІ? У тьМІ? і п'ятнадцятирядкова строфа, 1-ший, 2-гий, і 4-тий рядки О, НІ! МеНІ МеНІ.

В п'ятнадцятирядковій строфі оригінально побудовані два гнізда рим у чотирьох початкових і трьох передкінцевих рядках строфи. До прикінцевих рим з границі терцета (ааа), на два звуки, прилягають прикінцева і внутрішня рими на чотири звуки ($a_2 a_2$) та на три звуки ($a_1 a_1$).

Алітераційні (г,л,т) і асонансні (о) комплекси вводить поет не так для самих звуконаслідувальних ефектів, як для підсилення звучання головних за змістом слів у трьох передостанніх рядках строфи. Ці комплекси складно закомпоновані в початково-внутрішньо-прикінцеві спадні рими терцета на чотири й шість звуків з перерваним [д]: ТОГО золОТОГО МОЛОДОГО, бажаНОГО, страШНОГО ТОГО.

Підсумок восьмої частини

Іван Франко рідше користувався одинадцятирядковою строфою. В одинадцятирядкових строфах, які ми розглянули, характерні три собі неподібні уклади рим і римових клявзуль у їхніх стовпчиках та два окремі види довжини рядків.

У одинадцятирядкових строфах, наближених до форми вільного вірша, поет використовує несиметричні ліворучні римові стовпчики з принагідними праворучними простірними або й сусідніми римами.

Ув іншій одинадцятирядковій строфі, в праворучному стовпчику, симетрію паристих рим може закінчувати римовий терцет. Ямб або анапест притаманні одинадцятирядковим строфам поета.

Дванадцятирядкові строфи в віршуванні Франка становлять вийняткову численну групу з семи окремими системами пов'язування рим та з восьми окремими візерунками римових клявзуль.

Довжина рядків, у дванадцятирядкових строфах, цікава тим, що дві окремі симетричні системи появляються з шести та дванадцяти складами. Відмінна система рядків складена з симетричного чергування 8-8-7 складів, а в інших системах, чергування складів 8-7, 8-2-9 або 9-8 набрало пестрого виду несиметричних візерунків.

У дванадцятирядкових строфах Франка відсутній дактиль; натомість ямб, хорей, анапест, III пеон + анапест або народно-наспівний мотив, який заступається ямбом + хореем,

чи III пеоном + хоресом, творять окремі мельодійні візерунки.

Тринадцятирядкові строфи Франка, -- (які подибуємо рідше), -- цікаві двосистемними римовими стовпчиками, що складені оригінальними і трудними розміщеннями шести категорій рим.

Один спосіб укладу римового стовпчика такий, де по трьох окремих дистихах слідує простірне кільце римового терцету з дистихом. Другий спосіб укладу римового стовпчика ви́йнятково складний: у трьох окремих строфах, поет примінив незвично ускладнене розташування чотирьох окремих з'єднань римових кілець, -- а в тому три кільця в собі зазублені -- причому, в кожній строфі кожний десятий рядок залишився без рими.

Складочислення в тринадцятирядкових строфах Франка буває і одноманітне -- по одинадцять складів у рядку (цілої строфи), лише з жіночими клявзулями і стрімчасто-східчасте -- з рядками на 4, 8, 9, 10, 13 складів, де поруч чоловічих клявзуль перед ведуть жіночі клявзулі в мотиві ямба.

Чотирнадцятирядкові строфи Франка привертають увагу читача до розміщування римових гнізд -- дистихів, перехресних з'єднань та кілець.

У строфі, з несиметричним чергуванням рядків на п'ять і шість складів та з несиметричним розміщенням жіночих і чоловічих клявзуль, у римовому стовпчику, по першому дистиху, слідують прекрасні три гнізда подвійно зазублених перехресних рим у границі чотирьох рядків.

Ув іншій строфі, вершину майстерности укладу (в границі

чотирнадцяти рядків) творять рими, клявзулі та розміщування рядків за складочисленням. Трьом початковим римовим дистихам ааббвв відповідає чергування складів 9-9, 10-10, 9-9 і чергування клявзуль 112211. Двом слідуючим римовим гніздам з подвійно зазубленим перехресним розміщенням ггггддеде відповідає таке ж чергування складів 10-9-10-9, 10-9-10-9 і розміщення клявзуль 2121, 2121 (XIII, 118-119).

Своєрідну майстерність проявив поет ув іншій чотирнадцятирядковій строфі, в якій рими перших п'яти рядків охоплені формулою перехресного зазублення дистиха причому, цій формулі відповідає спосіб чергування складочислення й римових клявзуль абабб, 8-9-8-9-9, 12122.

Осереднє гніздо стовпчикових рим укладене оригінальним кільцем з огорненими трикутніми римами, а як контраст цього ж кільця, стовпчики складочислення і римових клявзуль набрали однойменного виду:

в	8	1
г	8	1
г--г	8	1
в	8	1

Строфу закінчує оригінальне п'ятирядкове кільце з початковими трикутніми римами, а стовпчик складочислення -- з незначним порушенням і стовпчик римових клявзуль притримуються теж кільцевого мотиву:

г--г	8	1	
д	9	2	
г д	9	2	
г	8	1	
г	10	1	(XIII, 144)

П'ятнадцятирядкові строфи Івана Франка, хоч значно рідкісні, але незвично вибагливе розміщення їхніх рим у ліворучно-праворучні терцети та дистихи самостійної, окремішності або в границі кільця з трапезоїдним ліворучним візерунком, вказують на виїняткову й неповторну оригінальність укладу, при спорадичному розміщенні складочислення та римових клявзуль:

	a	2	1	
a ₂	a	8	1	
a ₁	a	2	1	
a ₂	ж	9	2	
	ж	3	2	
	з	9	2	
	з	9	2	
	и	8	1	
a ₁	i	9	2	
	i	9	2	
	и	8	1	
i ₁	--i	9	2	
	i	9	2	
i ₁ --i ₁	--i	9	2	
	и	2	1	(XI, 30)

У строфах на чотирнадцять і п'ятнадцять рядків поет користується хореем, ямбом, амфібрахом і анапестом.

Eighth Chapter Résumé

The eleven-line stanza was seldom used by Ivan Franko. In this investigation it was found that in the eleven-line stanza there are unique and dissimilar combinations of rhymes and their closures and two separate ways of row syllable distribution.

The poet uses a non-symmetric left hand rhyme column with the occasional right hand rhymes placed either by closed or by open distribution in these eleven-line stanzas, which approach a blank verse form.

In other eleven-line stanzas, a symmetric pair of rhymes precedes a tercet. The iamb or anapaest is more frequently used by the poet.

The most numerous group of Franko's twelve-line stanzas consists of seven separate ways of rhyme distribution and eight separate patterns of rhyme closures. The length of rows attracts the reader with its two separate systems of grouping syllables -- a symmetric and a non-symmetric system. In the symmetric system there are two patterns of 6 + 8 or 8 + 8 + 7 syllables and in the non-symmetric system the syllables alternate in 8 + 7, 8 + 2 + 9 or 9 + 8 patterns.

Franko avoids dactylic feet in the twelve-line stanza. Instead, he employs the iamb, trochee, anapaest, III-rd paeon + anapaest or the melodious motif of a folk song, which may conveniently be substituted by the iambic + trochaic or by the III-rd paeonic + trochaic foot.

The thirteen-line stanza -- though seldom used by the poet -- attracts interest by its two systems of rhyme columns, composed of the inventive but arduous arrangement of six separate rhyme components. The first arrangement occurs when a tercet rhyme of dispersed couplet follows three separate distichs.

The second arrangement of the rhyme column is exceptionally complicated: in the three separate thirteen-line stanzas, the poet introduces three sets of double cross-wise rhymes after the first distich, and every tenth line is unrhymed.

The choice of the syllabic quantity -- as to the length of rows in Franko's thirteen-line stanza -- generally recurs. The stanza lines are composed of eleven syllables or are set up in a steep ascending/descending structure of 4 + 9 + 10 + 13 syllables. In such stanzas the feminine closures usually dominate the masculine closures and are generally in the iambic metre.

In the fourteen-line stanza, the poet arranges the rhyme columns by distichs, cross-wise or by the circlets. In some stanzas, and within the limit of four rows with non-symmetric alternation of five or six syllables, and with the non-symmetric alternation of feminine and masculine closures, the poet introduces three sets of double cross-wise rhymes in the rhyme column, after the first distich.

In the first six rows of some fourteen-line stanzas, Franko manifests his skillfulness in a smooth arrangement of

rhyme, of closures and of syllable distribution into a parallel symmetric set of the distich form aabbcc, 9 + 9 + 10 + 10 + 9 + 9 and 112211. In the next eight lines the pattern is changed to a double cross-wise set dedefgfg, 10 + 9 + 10 + 9 + 10 + 9 + 10 + 9 and 21212121 (XIII, 118-119).

Unusual mastery of rhyme and closure and of syllable distribution may be manifested by another of Franko's fourteen-line stanzas with its distinct formula division into 5 + 4 + 5 rows and into three separate segments.

After the first segment with the complicated placement or cross-wise distich rhymes and with the similar patterns of closures and syllable distribution ababb, 8 + 9 + 8 + 9 + 9 12122, a quatrain follows with the triangular circlet of rhymes and with the homogeneous distribution of syllables and closures:

c	8	1
d	8	1
d--d	8	1
c	8	1

The final five lines with the left hand triangular rhymes which are remarkably entangled in the circlet of right hand rhymes, are parallel with respect to the patterns of syllables and closures:

e--e	8	1	
f	9	2	
e f	9	2	
e	8	1	
e	10	1	(XIII, 144)

Ivan Franko seldom uses the fifteen-line stanza, but if the poet uses it then the capricious rhyme column usually consists of the right hand/left hand tercets or distichs placed independently or gathered in the form of circlets, or sometimes in the form of a trapezoid, whereas the syllables and the closures in their column are sporadically distributed:

	a	2	1
	a	8	1
a ₂	a	2	1
a ₁	a	9	2
a ₂	i	3	2
	i	9	2
	j	9	2
	j	9	2
	k	8	1
a ₁	l	9	2
	l	9	2
	k	8	1
	m ₁ --m	9	2
	m	9	2
	m ₁ --m ₁ --m	9	2
	k	2	1 (XI, 30)

In the fourteen- and fifteen-line stanzas the poet makes use of trochee, iamb, amphibrach and anapaest meters.

ДЕВ'ЯТА ЧАСТИНА

ВОЛЬНІ ВІРШІ

Окрему й майже незначну частину Франкових поезій, за своїм жанром, становлять "Вольні вірші" IV-го розділу "Із злоби дня", у збірці "Давне й нове".

Франкові вольні вірші позначились питомим способом у своїй конструкції. Традиційні, чи пак класичні вірші Франка за своїми певними рисами наближуються, а тож знову іншими рисами відштовхуються від вольних віршів поета.

Для побудови традиційного вірша, кажучи найкоротшою характеристикою, конечна мова, строфа (або строфи), організована рядкова метрика з її складами та рими. З традиційного вірша, мова -- як будівельний матеріал, успадкувалася вільним віршам поета, які своїми строфами, рядковою метрикою та організацією рим зовсім відштовхнулися від форми класичного вірша.

Для догіднішого обслідування вольних віршів Івана Франка, ми наводимо ті, які залишились у поетичній спадщині поета.

I Modern

Вольні!
 Мов оси у літню спеку
 З гнізда --
 Лиш миг -- і вже не видно;
 МОВ стріли з нап'ятого лука,
 МОВ слово, окрилене гнівом,
 Сердиті,
 МОВ усміх дівчини, принадні,

МОВ жало гадюки, отруйні --
 Летить!
 "Ся хвиля -- наша!" --
 То ваш девіз.
 Хвиля, МОВ чарка.
 ПОВНУ, гей, ПОВНУ!
 Вермут!
 Гірко, та іСКри заСКачуть в очах...
 На погибель! (XI, 424-425)

a--a

Modern

Ритмічна схема

Рядок

1	/		
2	/	/	(-)/
3	/		
4	/(-)	/(-)	/
5	/	/	/
6	/	/	/
7	/		
8	/	/	/
9	/	/	/
10	/		
11	/	/	
12	/	/	
13	/	/	
14	/	/	
15	/		
16	/	/	/
17	/		

Anima saltans

В Плюхах і газі,
 В ПУдрі Рожевім,
 З волоссям, розпущеним на знак жалоби,
 НА ЧОЛІ
 Тінь мелЯНХОЛІї,
 В гРуді СеРце
 ПРобите СтРілою

a
a

ТасМНого СМуТку,
 А На УСТах
 Загадковий шепіт,
 НІБИ Докори,
 НІБИ ЛюБовні заКляТТя,
 НІБИ Несвідоме ЛепотАННЯ ДиТиНИ,
 В очах матовий блиск
 Утоми,
 В гоЛОСІ зимНА МяКість,
 ПРЕТЕНСІОНАЛЬНА КоКеТЕРія --
 ОТАК я Лину,
 З Шелестом Шовку,
 З Рухами напівситої гадЮКИ,
 ОТАК ЗРиваюся,
 Мов ЗоЗуля з чужоГо ГніЗда,
 РОЗВОДжу РУКИ --
 СИМВОЛ РОЗПУКИ,
 ЗахлиПАюся від дикого ПЛАЧУ --
 І скаЧУ,
 тупОЧУ,
 фуркОЧУ,
 сміЮся,
 На одНій Нозі верЧУся,
 ПриНАДНА,
 НеНАгляДНА,
 ЗефІРОВА,
 НаСКРІЗь ЗМИСЛОВА,
 І все пороть безЗМИСЛицю готоВА --
 Anima saltans. (XI, 425-426)

6

 б
о
в
и
н
и
н
е
е

Anima saltans

Ритмічна схема

Рядки

1 / /
 2 / /
 3 / / / /
 4 /
 5 / /
 6 / /
 7 / /
 8 / /
 9 / /
 10 / /
 11 / /

Рядки

12 / / /
 13 / / / / /
 14 / / /
 15 /
 16 / () /
 17 / / / / /
 18 / /
 19 / /
 20 / / /
 21 / / /
 22 / / /

ХОЧ СМІЙСЯ, ХОЧ ГРІЙСЯ,
 ХОЧ ГРАЙСЯ, ХОЧ КАЙСЯ,
 ХОЧ Сонцем пишайся,
 ХОЧ в пітьмі лишайся --
 Мені байдуже!

ЧИ ПЛАЧЕШ, ЧИ СКАЧЕШ,
 ЧИ ВЯНЕШ, ЧИ ВСТАНЕШ,
 ЧИ ТУЖИШ, ЧИ КВИЛИШ,
 ЧИ ГУБИ КОПИЛИШ,
 АБИ ЛИШ, АБИ ЛИШ

Без тенденції! (XI, 426-427)

б---б
 ж---ж
 и
 и

з---з
 и---и
 і
 і
 і---і

До Музи

Ритмічна схема

Рядки

Рядки

1 / /
 2 / /
 3 / / / /
 4 / / /
 5 / /
 6 / /
 7 / / / / /
 8 / /
 9 / /
 10 / /
 11 / / /
 12 / /
 13 / / (-) /
 14 / / /
 15 / / / /
 16 / /
 17 / /
 18 / / / / /
 19 / / / /
 20 / / / /
 21 / /
 22 / /
 23 / /
 24 / / / /

25 / /
 26 / /
 27 / /
 28 / /
 29 / / /
 30 / / (-) /
 31 / /
 32 / / / /
 33 / /
 34 / /
 35 / / / /
 36 / /
 37 / /
 38 / /
 39 / /
 40 / /
 41 / /
 42 / /
 43 / /
 44 / /
 45 / /
 46 / /
 47 / /

Трьом вище наведеним вольним віршам, у графічному виді, спільна одна риса -- відсутність канонічного членування вірша на окремі строфи, а це значить, що кожний вірш становить окрему собі строфу за неузгодженою кількістю рядків.

У границі строфи "Modern" поміщується сімнадцять рядків. У "Anima saltans" границя строфи поширилась до тридцяти шести рядків тоді, як вірш "До Музи" своїм числом сорока семи рядків випередив строфи двох попередніх побратимів. Неузгоджена кількість строфічних рядків підказує, що вольні вірші Франка, за виміром строфи, побудовані окремими строфоїдами.

Строфоїди, трьох наведених вольних віршів, нерегульовані бо в них зникла закономірність в чергуванні рядків з однаковою кількістю складів. У вірші "Modern", при відсутності шестискладових рядків, границя інших сягає від двох до десяти складів.

Дво й десятискладові рядки відсутні в "Anima saltans", а в інших рядках склади сягають числа від трьох до тринадцяти. Вірш "До Музи" втішається довжиною від двох до чотирнадцяти складів.

Різне складочислення викликало в рядках різногранний уклад ритмічних стоп, про що засвідчує їхня табеля, як "Додаток IV". У трьох вольних віршах поет застосовує цікаве наверствування рим при їхньому оригінальному розмішуванні в границі рядка, або рядків, горизонтально та вертикально

причому, рими творять теж певну градацію щодо їхньої сили домінації.

Наприклад, у вірші "Modern", окрім горизонтальної а--а рими та наближеної рими пРинадні--отРуйні всі інші рядки поет залишив безримними. Службово-поетичне завдання рими заступив помітний та надто шорсткий контраст слів за їхнім змістом: оси, стріли, лук, гнів, гадюка, отруйні, погибель, іскри, сердиті-усміх дівчини, принадні, чарка, вермут.

Зміст вірша "Anima saltans" підсилений вже семи категоріями рим -- нарощених або переривистих, дистихових та терцетних, які, на просторі строфоїда, розмістились стрімко, часом через чотирнадцять рядків, або зібрались натовпом у розлогому кінцевому комплексі. Відкрите закінчення усіх рим у вірші "Anima saltans" розчислене на їхнє яскраве виділення у мовній мережі строфоїда.

Звернення до Музи -- богині, покровительки мистецтв і наук, у формі вольного вірша, підказувало поетові користуватись, у строфоїді "До Музи", такими поетичними засобами, які не притьмарили б достоїнства піклувальниці поетичного надхнення.

Дванадцять окремих категорій рим початково-внутрішніх, внутрішньо-прикінцевих, початково-внутрішньо-прикінцевих та рим-у-римах (бв--бв--в--б, г--дг--дг) розмістив поет нерівномірно трьома комплексами, в яких два кінцеві комплекси в строфоїді прекрасно складені відверненими трикутними гніздами (ж--ж,ж,ж; і,і,і--і).

У відміну лише відкритим римовим закінченням у вірші "Anima saltans", закінчення рим у строфоїді "До Музи" розділились майже половинчасто на відкриті -- менІ, рікоЮ, настроЮ, мріяМІ, чараМІ, метИ, тИ, смійсЯ, грійсЯ... і закриті -- солодціВ, сніВ, сліВ, треліВ, скачеШ, встанеШ і інші.

У кінцевих рядкових словах строфоїдів, трьох наведених вольних віршів, серед спадних інтонацій, випадкові висхідні інтонації викликають наглий зрив, що в ритміці дає нагоду любим фразам відокремитись від інших фраз.

Ось зведення інтонацій.

Строфоїд	Усіх рядків	І н т о н а ц і ї			
		Висхідня		Спадна	
		Рядків	%	Рядків	%
Modern	17	5	29.4	12	70.6
Anima saltans	36	2	5.6	34	94.4
До Музи	47	6	12.1	41	87.9

Анафори, епіфори, алітерації чи асонанси чуть заторкують струну в строфоїді "Modern", перекидаються наростаючою силою до строфоїда "Anima saltans", а вже в строфоїді "До Музи" об'єднуються в рухливо-мельодійну повнострунну симфонію.

Розповідь у строфоїдах вольних віршів Франка нагадує байкову конструкцію з принагідними римами бо ж у байці жанрова своєрідність вимагала невимушеної бесіди, живих

інтонацій при різній довжині рядкових фраз.

Розповіді вольних віршів Франка, згідно зі слідуючим зведенням, притаманна характерна риса пунктуаційних знаків.

Пунктуац. знаки	Modern		Anima saltans		До Музи	
	Рядків	Частота знаків	Рядків	Частота знаків	Рядків	Частота знаків
коми	17	12	36	27	47	33
крапки	17	3	36	1	47	4
сполучники	17	1	36	4	47	3
оклики	17	6	36		47	18
тире	17	5	36	4	47	7

Основне поетичне навантаження між пунктуаційними знаками, в вольних віршах, поет наклав на частотність ком -- 70.4% в 'Modern', 70.5% в 'Anima saltans' і 70.0% у 'До Музи'. Комами, в ролі асиндентонічної фігури поет надав строфоїдним розповідям стрімкості, відтворив швидкий рух, раптову зміну явищ чи образів, а при цьому й мовлення набрало більшої виразистості.

Іншу фігуру, сперту на частотних окличках, використовує поет у двох вольних віршах, а третій -- облишився сиротиною. Частотність окличних фраз допомагає поетові виразити різні ступені почуттів, емоції, переживання, волі, бажання, наказу, спонуки, тощо.

Ось кілька окличних фраз.

(у 'Modern'): тон наказово-спонукально-стверджувальний -- Летіть!, апелятивно-стверджувальний -- Вольні!, ствердження

задоволення -- Ся хвиля--наша!, бажання веселощів до само-
забуття з наказовою ноткою -- Повну, гей, повну! Вермут!,
огірчення й відречення -- На погибель!; (у "До Музи"):
інтимно-апелятивне звернення -- Музо! Коханко!, бажання
сприємливих обставин діяльності -- Настрою! очікування
радісного надхнення -- Хочу співати!, хвиля уболювання в
роздумуванні -- Геть думи! і т.д.

Значний зудар теж помічується в доборі словника для
Франкових вольних віршів. Поруч таких поетичних слів, як
любощі, пахощі, солодощі, мрії, соловейкові трелі, мелодії
і інші, нагло появляється гіперболічне порівняння з кан-
целяритом (у "До Музи") -- заглядать у людські душі--Я не
астроном (наше підкресл., В. Н.), або метонімічне порівнян-
ня -- Ловити рухи душ високих--Я не сейсмограф (наше підкресл.,
В. Н.), чи (в "Modern") "Ся хвиля--наша!"--То ваш девіз (наше
підкресл., В. Н.).

Підсумок дев'ятої частини

У поетичній спадщині Івана Франка, окремий жанр становлять вольні вірші. Кожний такий вірш побудований строфоїдом, у границі довільної кількості рядків, без рим або з принагідними римами асиметрично розміщеними горизонтально й вертикально. Анафори, епіфори, асонанси й алітерації позначаються своєю градацією від строфоїда до строфоїда.

Склади у рядках строфоїдів становлять непропорційну кількість, що впливає на різноманітну довжину рядкової метричної мережі з різноманітним непропорційним чергуванням каталектик.

Розповіді строфоїдів вольних віршів Франка характерна частотність фігур асиндентону й окличної пунктуації.

Ninth Chapter Résumé

In the poetic inheritance of Ivan Franko, his free verse encompasses a separate genre. Franko's free verse appears as a "strophoid" without the constricting boundaries of number of lines.

Some of the poet's free verse may be rhymeless, or the occasional rhymes are cleverly and symmetrically distributed in vertical and horizontal patterns.

The use of anaphoras, epiphoras, assonance and consonance, as well as alliteration, constitutes a remarkable gradation from strophoid to strophoid.

The syllables in the lines of strophoids appear in disproportional number, and therefore the web of metric linear length as well as the patterns of alternations of catalectics are disproportional, asymmetric and variegated.

As to the subject matter of Franko's free verse, the frequency of figures of asyndeton and the exclamatory punctuation prevail over other poetic features.

ДЕСЯТА ЧАСТИНА

МОВА В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ І. ФРАНКА

Про фонетичні та морфологічні ускладнення в поетичних творах Івана Франка писав д-р В. Сімович та інші дослідники, тому й ця тема в нашій праці виминається.

Ми, радше, застановимося над зауваженням пов'язаним з мовою Франка, яке висунув літературознавець О. Дорошкевич. Оцінюючи поетичний дорібок Івана Франка, цей дослідник, про першу збірку поета "З вершин і низин" відмітив, що "Навіть мова цих перших творів Франкових відбиває занадто специфічні особливості галицької говірки (особливо в наголосах)..."¹

Сліди галицької говірки та відхилення від літературного наголосу подібуються і в пізніших поетичних творах Франка, хоч не в такій частоті, як у дорібку ранньої творчості.

У поетичних творах Франка відсутня Шевченкова гладша сполука змісту з музичним тоном літературної мови часу Великого Кобзаря. Літературна мова Котляревського, успадкувавшись Шевченкові, була й тим матеріалом, який послужив виявитись духовому генієві поета.

Перед Франком, у Західній Україні, виринули дві основні й пекучі проблеми — звойовування нікудишнього

¹Ол. Дорошкевич, Підручник історії української літератури (Видання третє; Книгоспілка, 1927), стор. 171.

язиччя провідної верстви й шукання духових зв'язків з низами суспільства. Франко відчув, що найдогідніший і найдоступніший шлях дібратись до душі відсталих низів -- це мовний діалект, якому й поет віддав поетичну данину:

.
 Діалект, а ми його надишем
 Міццю духа і огнем любови
 І нестертий слід його запишем
 Самостійно між культурні мови. (XI, 285)

Франко у своїх поезіях користувався здебільш мовою, яку зберіг у своїй душі від дитячої сільської колиски Нагуєвичів. "'Poetry,' wrote John Wheelwright, 'is a way of knowing.' Language, one might paraphrase, is a way of feeling. It has been said somewhere that one can write poetry only in the language in which he first learned to say 'Mamma'. . . . Robert Burns is perhaps the outstanding example. . . . His poems in Scottish dialect ring true to the very roots of the language."²

Форма Франкового вислову наближує читача до тієї дійсности, в якій поет жив, творив, терпів, роздумував, попадав у сумніви, переломлював власні душевні хитання і силою сталеної волі привертав нову віру в перемогу. Франко не приманює читача штучним переживанням. У мові Франка, спосіб селекції слів для їхнього рухливого поетичного підтасовування в змісті, -- поруч вибагливих форм класичної

²J. Ciardi, How Does A Poem Mean (Boston: Houghton Mifflin Company [no year]), pp. 779-77.

метрики, чи наспівного мотиву народного вірша, -- створює відчуття питомої поетичної мови Франка.

Діалектний матеріал служив поетові в його поетичній праці, окрім інших, ще й для таких потреб:

I. Поруч літературних форм, діалектні форми часто подибуємо в побудові рим. Ось кілька прикладів: Порухнені флексії поруч фонетичних перемін відміни чоловічих іменників -- "зони/в огни" (X, 30), "крови/волови" (Мойсей, XVIII, 4), "огень/пень" (XI, 174), але "З престолів у печі огонь накласти!" (X, 61). Порухнені флексії та збережені деякі староруські слова в відміні жіночих іменників -- "з-під скали/на землі" (X, 38), "на нашій ріли/потреби зросли" (X, 179), "в тій хвили/помутили" (X, 154), але "в печі/в ночі" (X, 30), "на межі/кажи" (X, 178) і паралельно "Гадки на межі" (X, 177), "з-за мгли/кляли" (X, 38), "регіт дівочий/у тьмі ночий" (Мойсей, III, 6). Форму -ов (-ев) що наступила через занепад інтервокального /j/ (й, -- В. Н.) між голосними /о/ та /у/, при переході складового /у/ в у нескладове, Франко часом використовує в побудові римових закінчень поруч граматичних форм. Завдяки такому засобові, поет підкреслює окремість мелодійності початково-внутрішньо-прикінцеві рими або, по-окремішньо, рими прикінцеві -- "Нічкою темною/Стежков таємною..." (X, 32), стрілов/мгловгустов" (X, 68), але "рукою/мною" (X, 68) та "На канапі гість у Сясев сидить./Сидять поруч, мов брат із сестрою." (XIII, 118) і знов же, в іншій строфі "Та під пліною золотою/

Під пишнотою золотою" (X, 69) іменникові й прикметникові закінчення вирівняні.

В анафорично-епіфоричному комплексі, поет часом зберігає в одній групі жіночих іменників давній кореневий пом'якшений -рь й римує з твердим -р твердої жіночої групи і, таким чином, легкий контраст римового озвучення допомагає двом образам змісту відштовхнутись від себе, чи видніше усамостійнитись: "Не вирне сонце вже з-за хмар!/ Пропала ярь! Пропала ярь!" (XI, 49).

Займенникові форми, що вийшли з ужитку літературної мови, були сприйнятливими Франкові в побудові римових закінчень поруч закінчень літературної форми.

В орудному відмінку однини чоловічих займенників, римове закінчення -ов чергується з закінченням -ою в границі однієї строфи чи сусідніх рядків -- "рік прийшов/Надо мнов, рукою/мною" (X, 68).

Ось римові закінчення давньої форми "мънѣ" -- лежить на мні/помисли мої (XIII, 414) і енклітична форма жіночого займенника ю-ню після прийменника -- "Що гляділи жалібно на ню/сумну," (XIII, 119).

В прикметникових формах називного відмінка множини, в римових закінченнях, окрім частотних стягнених форм, Франко зберігає теж закінчення нестягнених прикметників -- "А більш його дома стіснили чужіі/На рук його працю мов трутні падкіі" (X, 179).

Закінчення дієслівних форм, які Франко приміняє в границі рими, становлять помітну пестрість. Користуючись

інфінітивом, поет віддає дещо вирівняну данину відкритим і закритим формам -- "крити/світити/говорити/платити" (X, 155), "Кого здужали спіймать.../...сотень п'ять." (XIII, 372), "злякать/згибать/кричать" (X, 288). Для римової служби поет часом підбирає інфінітиви, що виникли в свого часу внаслідок переходу гт+ч перед голосними звуками переднього ряду й вибув зі словника літературної мови: "Дайте раду, як злобу запобічи,/Щоб не сталися з нами ще страшніші річи!" (XI, 355).

В дієслівній формі першої відміни, першої особи теперішнього часу, древній первень *tj збережений для становлення рими: "Що крім тебе в житті.../І любить не хотю." (XI, 465). Дієслівній формі третьої особи теперішнього часу підкорює поет римове говіркове закінчення (давнього -ije) в іменнику середнього роду -- "З заключенням; так є найліпше, як є;.../Про гарне, щасливе в болоті життє." (X, 37), хоч в іншій вірші закінчення цього ж іменника в граматичній формі -- "Затоптаний в bagno життя,.../З гнівом в душі вмираю я;" (X, 35).

Римове вирівнювання часом вимагає відкритої форми третьої особи однини теперішнього часу й дієслово другої відміни, з групи ю/и попадає до групи у/є першої відміни -- "Знай потихо говоре:.../Се є Мертвеє море." (Мойсей, XVII, 11).

Деформована доля зустрінула дієслівну форму завдяки вимогам рими стягненого інфінітива й дієслово з групи ю/є

перекинуто до групи у/и в границі першої відміни: "І чом кожний так тої скиби бажить?/Чом тісно так в світі, не людяно жить?" (X, 178).

Для побудови рими, Франко теж відкликається до Шевченкової скороченої дієслівної форми третьої особи однини, теперішнього часу -- "У промінню тім Небо-гора,.../Над всі гори найвище здійма" (Мойсей, XV, 2). До римового закінчення перейшла форма створена від давнього інфінітива "бути" в минулому часі третьої особи однини -- "А джерело нужди як било, так било б, /...причинило б" (X, 179).

Франко уживав теж для побудови римових варіантів дієслівних форм стягнених закритих і нестягнених відкритих у третій особі однини теперішнього часу: "Де той легіт берес_ь,.../Налива_{єсь} теплом," (X, 9) і "Коли струна порвет_{ься},.../Чом же пісня та ллет_{ься}" (XI, 36).

Всупереч морфологічно-мовному законові, вставний приголосний -л- появився в наказовому способі однини дієслова першої відміни, з кореневим приголосним -п, а сталося це ради збереження початково-внутрішньої убогої рими -- "Ори, коп_{ли}, і гній вози, і сій!" (X, 197).

У віршуванні Франка, закінчення дієслівних рефлексних форм третьої особи множини, згідно з вимогами римових закінчень, бувають закриті й відкриті причому, в інших римових парах, рефлексну відкриту частку поет ставить перед дієслово: "Посумніли, замк_{лісь}:.../Вони знов підня_{лись}." (X, 9-10), "В розпущі безпомочній вниз опуска_{ють}ся?.../Довги вже дверима і вікнами пха_{ють}ся." (X, 178), "І

руки в кожного ланці, мов гадь обвили, / І плечі кожного до-
 долу ся схилили." (X, 48). Ось ще приклад відверненого
 порядку частки -ся, ради римового закінчення, якому теж
 підкорено іменник не приналежний групі з виміною голосних
 і-о: "Най пізнають/Ляхи, що з нами Біг,.../Хто проти нас ся
 зміг!" (XI, 483), хоч в іншій вірші, у римі, замість
 Біг+Бог з деформованим закінченням відміни іменника серед-
 нього роду: "Знести не може у очох,.../Не зносить Бог." (XI,
 77).

У деяких прислівникових формах, для римових чергу-
 вань, Франко допускається заміни суфікса -еньк- на -ейк-
 або обрізане закінчення -еба заступає голосним -а: "Ось
 чого власть шукає так пильнейко,.../І мовкне пісня. Так і
 соловейко..." (X, 154), "Дитяча гра.../Робить на себе тра!"
 (XI, 460-461).

Запозичений з говірки вигук послужив поетові у
 побудові висхідної рими -- "Преславнеє місто Дрогобич--
ади!.../Худий Юр на горі, і товстії жиди," (XI, 411).

2. Поруч форм літературної мови, до Франкових
 поетичних творів, окрім говіркових елементів, увійшли теж
 форми давньо-руської і старо-церковної мови -- поза обсягом
 рими -- завдяки різним мотивам класичної метрики в границі
 строфи чи строф.

Іменники групи -ра поет використовує часом паралельно,
 чого вимагав каталектичний амфібрах -- "На горах Дніпрових
град Київ стоїть,/А в городі тім троє братий княжить." (XI,

462), де порушена форма "трос братий" у граматичному виді, скоротила б амфібрах на один склад. Знова ж, "Де припав їх смрад у прах." (X, 99) укладається каталектичним хореем у чоловічій клявзулі, але -ра + -ро в рядку строфи іншого вірша -- "І нужди, у бруду, і смроду!" (XI, 411).

Паралельно подібуються в віршах Франка іменники групи -ре, -ере- і -ла, -оло-: "І мов те древо зимою," (X, 38) в мотиві ямба й амфібраха та "не дерева, грушки, і ябка, й фіги," (XI, 170) в ритмі анапеста з гіперкаталектичним ямбом; каталектичний хорей висхідної інтонації відповідає рядкові "Всюди чую любий глас," (X, 19), а спадний гіперкаталектичний анапест охоплює рядок "Не бгови це голос." (Мойсей, XI~~X~~, 5).

Ради збереження каталектичного амфібраха, поет часто користується давньою формою >мгла< без приставного голосного /і-/ бо цей порушив би своїм складом вимірність наміченого ритму -- "І дійснеє сонце вказалось з-за мгли:" (X, 38) але "мла" (XI, 235), хоч у рядку "Що мов іглі, тонуть в лазурі неба." (X, 372) говіркова форма >гла< появилась з приставним голосним /і-/ , чого вимагав каталектичний дактиль.

Хоч рідкісно, але потрапляють до строфічних рядків Франка іменники чоловічого роду давніх основ -у (й), яких форма називного множини подібуються в українських грамотах XIV-XV ст., наприклад: "Ой, що в полі за димове?" (X, 16), чого вимагав III-тій неон.

У рядках деяких строф поет часом спокушується на говіркову обрізану форму іменника (якою, здебільшого, користувались гуцули) -- "Ми, бра, плебеї, учтою життя" (XI, 151). Скорочена форма іменника примінена до вимог п'ятистопного ямба бо форма >братик< наклонила б рядок до шестистопного хорєя. Ось приклад рядка, в якому повна форма відповідає потребам тристопного акаталектичного анапєста -- "Ожиємо, брати, ожием!" (XI, 494).

Давні займенникові енклітичні форми поет зберігає в таких строфічних рядках, в яких ці форми не порушують наміченої метричної схеми. Ось приклади для давального відмінка: "Тяжко ми, сумно і тужно!" (XIII, 30) -- де каталектичний дактиль $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ з формою >мені< перестановився б на хоріямби $\underline{\quad}/\underline{\quad}/\underline{\quad}$ натомість, повний займенник у рядку "Глибоко груди мені ранить." (X, 36) не порушує довжини чотиристопного акаталектичного ямба.

Метричному розмірові підчинені теж займенникові енклітичні форми знахідного відмінка: "Постигло мє горе, недоля тяжка!" (XIII, 30) -- каталектичний амфібрах; "Та де з ким тісніше злучив тє шлях долі" (X, 55) -- акаталектичний амфібрах; "Враз до себе го вна притиснула," (XIII, 118) з виміром гіперкаталектичного анапєста, хоч, в рядках інших строф, поет відкликається до повних форм займенника ради акаталектичного амфібраха й гіперкаталектичного ямба -- "А більш його дома стіснили чужії" (X, 179), "Вона весь день на мене виглядала," (X, 68). Акаталектичним анапєстом

розмірений рядок з жіночим енклітичним займенником: "Що гляділи жалібно на ню," (XIII, 119) і, якщо б заступити енклітичний займенник на його повну форму, то анапест попав би в гіперкаталектичну стопу.

Для вирівнювання рядкових метричних відрізків поет підбирає подовжені або скорочені форми прикметників, а, часом, у суфіксі степенувального розряду -іш- голосний /-і-/ редукується завдяки метричному вимірюванню: "І очі, мов два яструби шпаркіі," (X, 372) -- акаталектичний амфібрах; "Що лиш ятриш мої пекучі рани," (X, 372) -- гіперкаталектичний ямб; "Були більші, краші, густші." (XI, 372) -- акаталектичний хорей.

У строфах Франка, з ритмічним виміром вирівнюються форми інфінітива рефлексного-закритого, відкритого та безрефлексного скороченого, або рефлексного стягненого-закритого і стягнено-відкритого поруч повного безрефлексного, одночасно в границі окремого рядка: "могли боротись, тішиться, любить" (XI, 151) -- акаталектичний ямб; "Нам хочесь жити, биться" (XI, 151) -- гіперкаталектичний ямб.

Наводимо приклади строфічних рядків, у яких поет метрично вирівняв форми -- повну й стягнену закриту третьої особи однини теперішнього часу: "поперед вікна всться білим гадом" (XI, 161) -- гіперкаталектичний ямб; "А гнесь слугою люд німий," (X, 35) -- акаталектичний ямб. Метрична границя ямба наклонила поета зредувати приставний /і-/ та суфікс -ну- в дієслівних формах третьої особи однини і

множини: "Ось слухай, рже твоя каштановата," (XI, 123);
 "Цур дурня!--скрикли люди.--" (XIII, 127).

Ради розміру каталектичного хорea, деформована форма попалась прислівникові -- "інших і не тра тобі" (XI, 193).

3. Діалектні, старо-церковні чи давньо-руські форми, що попали до Франкових строфічних рядків, з однієї сторони -- вплинули на чергування рядкового складочислення з примінюванням певних римових клявзуль, а з другої сторони -- вони допомогли в визначуванні чергування інтонацій у границі метрико-рядкової довжини, наприклад: "--х^рань нас Боже!/--не по^може!" (XI, 461) з 4/4 складами та, по-окремішньо, з двома стопами акаталектичного хорea $\angle \angle / \angle \angle$ бо при заступництві х^рань + хорони змінить рядкове складочислення на 6/4 причому, метричний мотив переставиться на III-тій пеон з хорeями $--\angle / \angle \angle$.

Відмінний характер ускладнень постигне два такі строфічні рядки -- "Що крім тебе в життю.../І любить не хотю." (XI, 465), на 6/6 складів по-рядочно в границі симетричного акаталектичного анапеста з висхідною інтонацією $--/ --/ / --/ --/$. Якщо замінимо любить + любити й хотю + хочу то 6/7 складів відповідають анапестові з III-тім пеоном у спадній інтонації $--/ --/ / --/$ причому, зі строфічних рядків вибули рими й рядковий зміст, у змісті строфи, попав наче в холодну прірву.

Прийменник к (ік), що вибув зі словника літературної мови, в строфічному рядку Франка сповняє завдання контролера

складочислення -- "Ік життєвій боротьбі?" (XI, 317). Сім складів, за розміщенням двох наголошень, відповідають двом акаталектично-каталектичним III-тим пеонам $\_ \_ / \_ \_ /$. Цей метричний відрізок зовсім розвалиться, якщо ік у змісті строфічного рядка заступимо прийменником до. Підроблений рядок "До життєвої боротьбі?", на вісім складів, з трьома наголошеннями, укладеться одним хоріямбом з IV-тим поеном $\_ \_ / \_ \_ /$, або перемішаним мотивом дактиля, хорєя й анапеста $\_ \_ / \_ \_ /$.

Діаклектна форма числівника у "Простяга свої штири роги" (Мойсей, III, 16) вирівнює рядковий мотив акаталектичного анапеста висхідної інтонації $\_ \_ / \_ \_ / \_ \_ /$. Заміна діалектної форми числівника на сучасну -- "Простяга свої чотири роги" -- перелицьє анапест на п'ятистопний хорєй спадної інтонації $\_ \_ / \_ \_ / \_ \_ / \_ \_ / \_ \_ /$ та й рядок подовжиться на один додатковий склад.

У публікаціях, про творчість Івана Франка, багато авторів відвели більше або менше місця словниковому складові поета, в якому переочено трансформацію відносних прикметників у якісні в переносному значенні.

Для письменників, прикметники -- як частина мови, являються релятивно мало активними. Таку слабку прикметникову активність Марія Гилкріст (Marie Gilchrist) пояснює тим, що "Nouns and verbs are almost pure metal. Adjectives are cheaper ore; they have less strength of

meaning, since they stand for just one aspect of a thing, one characteristic, and do not represent it in its entirety."³

І справді, якщо взяти, наприклад, три початкові частини Франкової поеми "Мойсей", по-порядку, то відношення, в цих частинах, частоти дієслівних форм до форм прикметників становить 40:22, 35:20 і 49:36.

Активізація релятивно нечинних прикметників узалежнюється способом поета, яким він втягає прикметники в орбіту змісту й надає їм окремого поетичного вислову. Ті якісні прикметники, які показують ознаку предмета в більшій або меншій мірі інтензивності, рухливості, а то й часто абстрактності, Франко зручно переносить на службу відносних прикметників, приглушує межу між одними й другими і часто прибирає їх одіжжю метафори, яка, радше, віддає влучне чутливе відчуття ніж фізичну рису.

У використуванні якісних і відносних прикметників Франко звертається до тих джерел, з яких підхоплений прикметник, попавши до змісту строфи або рядка, появляється в роді світляного кольору, що відбивається рефлексом на полірованій поверхні, яка в темному прикутку мало помітна і млява.

Ось кілька прикладів, що засвідчують про джерела прикметникового становлення:

³ Ciardi, How Does A Poem Mean, p. 785.

Познаки мінливого віку або фізичного стану людини --
 "Тільки віра молодая" (XI, 174), "молодая ліро" (XI, 233),
 "Молодий огонь в душі" (XI, 35), "Молода туга" (XI, 174),
 "Біль німий ... лякає" (XI, 9); ознаки суспільної верстви --
 "Музо, мученице бідна" (X, 86), "моя убога пісне" (XI, 186);
 душевний стан людини -- "І душа вглиблюєсь в льоту рану."
 (XI, 17), "побила буря льота" (XI, 57); риси обіщеної
 скотини -- "І заревло скажене божевілля" (XI, 44); фізичні
 ознаки птахів і плазунів -- "вітер крилатий" (XI, 409), "...
 а в кого затруте серце, той отрутою плює." (XI, 208);
 ознаки металю -- "срібний Дунай" (XI, 444), "ридання
металеви" (XI, 187), "вітер піснею дзвінкою/Загомонів" (XI,
 247), "Олов'яні сірі хмари" ((XI, 145), "Наче дощ
золотий із небес" (Мойсей, III, 2); прикмети явищ природи --
 "Палкая туга" (XI, 174); ступінь дотику відчуття та смаку --
 "І душу, з мрій обдерту..." (XI, 242), "се принада ...
свіжий хробак" (XI, 222), "недоварені студенти" (XI, 358);
 контраст кольорів -- "білі гості, сиротята веснянії" (XI,
 203), "Бліда розпука" (XI, 43), "моя радосте бліда" (XI,
 182) та "Розлилось безмежне море/Світла яснозолотого,/і
зеленозолотого,/й білого, неначе сніг." (XI, 196), "І
 обіцює темний юрбі/Божий гнів..." (Мойсей, II, 15).

Для підкреслення в контексті обставин сірих буднів
 поет надає предметові нейтрально-реальної прикмети --
 "визирають/Поза ржавії гори" (Мойсей, I, 9), "У дрантивих
 наметах" (Мойсей, I, 10), "А в руках їх мішки шкіряні,"

(Мойсей, III, 4), "не стає/Будякової паші!" (Мойсей, III, 10), "йдуть;/Кам'яними стежками.../З глиняними збанками--" (Мойсей, III, 3), але прекрасне поетично-метафоричне окреслення прикмети предмета -- "не тих глиняних уст," (Мойсей, IV, 4). Ось прикмета з побуту звірів перенесена на неживий предмет у змісті розвиненої метафори -- "Я для геніїв будущих/Поле диких орав," (XI, 423).

У поетичній фразеології, перед виступом Франка і в часі його поетичної діяльності, поети, головню в чужинній літературі, користувались у поезії упривілейованими традиційними словами символічно-метафоричного значення.

До одного ряду символів підбирались слова номінативного значення, якими називалось музичний інструмент -- ліру, арфу, трубу чи сопілку причому, символічне значення приписувалось теж елементам приналежним музичним інструментам -- струні, чи струнам.

Другий ряд символів до яких відкликались поети, групувались довкруг богів -- Феба, Аполлона та богинь-покровительок поезії -- Музи, Аоніди та парнаських дівиць. Наснажений поет надхненням ширяв думкою на осідланому пегасі до місця проживання Аполлона та Музи -- до Парнасу й Гелікону.

З обома групами символів, по-окремішню, пов'язувались теж традиційні поетичні штампи, стилістично розмежовані на прикраси -- високі, середні та знижені і, наприклад, струна може раз гриміти, іншим разом звучати або бреньчати.

Семантично-метафоричними противностями викликалися поетичні варіанти штампів дієслівного ряду так, що ліру чи арфу можна нагло схопити, кинути, розбити, повісити -- хай замовкне, а то й розпрацатись з ними, тощо.

Шевченкові символи переважно пов'язувались з бандурою, кобзою, кобзарем, бандуристом та думою. Франкова символіка, для означення поетичного натхнення, позначилась троїстим характером: поет успадкував дещо від традиційних символів, дещо від Шевченка, а найбільше вніс свого власного кольориту. Значне відхилення у Франка від традиційних символів, гадаємо, пояснюється не так процесом семантичної глибини, як, радше, образним збагаченням поетичного твору.

Традиційним штампом, яким заступав Франко символ поезії є Муза -- вдячна або невдячна: "Співай мені, Музо" (XI, 426), "Зрадлива та богиня, та Муза!" (XI, 233), але в ролі покровительки сатири вона виступає з малої букви -- "О музо сатири," (XI, 390). Ось рядок у якому Франко вважає традиційний символ пережитим -- "Музо, мученице бідна.../Здеградована з богині." (X, 86) й тому то поет заступає Музу таким символом, що найтепліший його душі: "Я не скінчу тебе, моя убога пісне,/в котру бажав би я серце перелить." (XI, 168).

Пісня -- Франків символ поетичного натхнення, подібно як і традиційна Муза, може бути для поета невдячною -- "Даремно, пісне! Шез твій чар--" (XI, 49); вона може викликати в поета найтепліше пожаління -- "Я не скінчу тебе, моя

убога пісне," (XI, 168) або , як контраст цьому, вона є безперебійним імпульсом натхнення -- "Чом же пісня та ллється/Під вагою турбот і біди?" (XI, 36). Свобода відходу поета від накладених традиційних лексично-фразеологічних елементів засвідчена теж нанизуванням синонімічних дієслів якими описується ступінь ефекту номінативного символу й наприклад, ув іншому вірші пісня вже не ллється, а -- "Знов тріскає хвиля пісень" (XI, 7).

Франко збагачує свій символ неповторним мистецьким ефектом, примінюючи паралельні уявно-зорові антонімічні причинки -- "Одрадо душ і сонце благовісне,.../О раю мій, моя ти муко, пісне!" (XI, 234). Іншим разом поет уникає прямої назви символу-пісня й заступає її контрастними рівнозначниками причому, ступінь їхньої поетичної сили позначає анафорично-присвійними займенниками та прикметниковими співставленнями -- "Воскресни, мій раю,/Моя туга молодая,/Моя мука незабутня,/Моя радосте бліда!/Моя розкоша болюча," (XI, 182). Ось утотоження пісні з її конкретним і уявним джерелом: "Кринице радощів, чуття,/Ти чарочка хрустальна!/омано дум, мого життя,/ти помилка фатальна!../Нехай ти тінь, мана,/Дім з карт,/І мрія молодеча..."(XI, 33).

Щоб уникнути трафарету частоти власного символу поет заступає пісню іншим слуховим синонімом -- "Даремний спів! В акордах слів/Не вилю своїх скрут." (XI, 49), або гіперболічною метафорою дотикового озмислення -- "Молодий огонь

в душі" (XI, 35). Глибоко-співчувальне метафоричне перенесення символу поезії на предмет зорово-запашний з описовим рухом напряду, при рівночасному обмеженні границі його діяльності висловлене в такому прикладі -- "Вниз котиться мій віз./Повяли квіти,/Літа на душу накладають пута." (XI, 57).

У Шевченка -- "Думи мої, думи мої!/Квіти мої, діти...", а у Франка -- "Серце гадь пожерла,/Сточила думи всі!" (XI, 37), "Квітки мої побила буря люта!" (XI, 57). Традиційний символ -- Музу Франко часом заступає її родо-приналежним іменником -- "Знов кличеш ти мене, моя богине," (XI, 317), а традиційного пегаса підмінює на його заступника -- верхівця: "На романтичного коня сідаю." (XI, 240).

Місце проживання Аполлона Франко використовує в дошкульному тоні в сторону прихильників русофільського руху -- "Гдѣ наши поеты?/Гдѣ нашъ Парнасъ?" (XI, 383), а символ одного традиційного інструменту може заступатись, щодо сили звучання, іншим інструментом -- "О, не дури себе ти, молодая ліро!" (XI, 233), "Мов жалібні нуті із струн теорбана" (XI, 148).

Про наголос у поетичних творах Івана Франка, а зокрема відносно збірки "З вершин і низин", Митрополит Іларіон [проф. І. Огієнко, В. Н.] писав: "У цій Франковій книжці поезій наголоси скрізь місцеві, західньо-українські."⁴

⁴Митрополит Іларіон, Український літературний наголос (Вінніпег: Наша Култура, 1952), стор. 55.

Проф. Я. Рудницький розмежовує поетичний наголос Івана Франка "... на римічний та на ритмічний..."⁵ притримуючись ствердження, що "Like every poetical license the shifted accent is a deviation from the accentological norm in which a poet indulges assuming that it will be permitted for the sake of the unity of the verse."⁶

При обслідуванні поетичних творів Франка зауважуємо, що поет користувався теж наочним дволиким наголосом, а це графічним, яким позначував слова одно- й більше складові та наголосом, назвімо, білим — без графічного виду. До графічного наголосу Франка звійшли слова з наголошеннями граматичними, діалектними та авторськими (силуваними), наприклад:

Граматичні позначені наголоси — "ббязнь" (XI, 237), "Зблені", імен., (X, 17), "ліжки", множ., (X, 190), "поривання" (X, 65), "Сріблбм" (XI, 291), "стеббельце" (X, 59), "чбвен, човна" (X, 47), "шкбла" (XI, 229), "лбдське" (X, 165), "лбдський" (X, 18), "впилйся" (XI, 260), "дбржить" (X, 61), "лестйтьсся" (X, 47), "палають" (X, 165), "простбю", дієсл., (X, 64), "шкода" (XI, 229) й інші;

Діалектні позначені наголоси — "вітчинб" (XI, 237), "гнівбм" (XI, 321), "гбрбі" (XI, 482), "Гбсподь" (X, 190),

⁵ Сучасне і Минуле, ч. I, 1-2. (Мюнхен, 1949), стор. 141.

⁶ Ja. B. Rudnyc'kyj, The Slavic Accent as a "Licentia Poetica" (Die Welt der Slaven. Sonderdruck, Jahrgang VI, Heft 2; Wiesbaden: Otto Harrassowitz, Juli 1961). p. 166.

"пйтань" (XI, 239), "сёрця", множ., (X, 61), "мбїх" (X, 45), "свбго" (X, 65), "свбїм" (XI, 256), "твбїх" (X, 64), "блуднбго" (X, 165), "грїзнїй" (X, 44), "життєвбму" (XI, 240), "розжарбну" (X, 165), "вїзьмб" (X, 47), "впбдеш" (X, 45), "знайдб" (XI, 239), "манїть", 3 ос. од., (XI, 233), "облбтить" (X, 44), "пїдбмо" (XI, 235) й інші;

Авторські (силувані) позначені наголоси -- "закрўтах" (X, 185), "змáгань" (XI, 228), "мїски", множ., (X, 190), "полянá" (XI, 253), "куці" (X, 179), "людськáя" (XI, 245), "тихá" (XI, 264), "постбму" (XI, 333), "втбче" (X, 195), "гнїем" (XI, 298), "корбтать" (XI, 234), "стрїнбмося" (XI, 256), "умерлї" (XI, 483) та інші.

Службову функцію наголосу Митрополит Іларіон окреслює -- "Без наголосу самі звуки не спосібні булиб скласти окремого слова,--він їх єднає до купи, до певної норми,.."⁷ Норма українського літературного наголосу скомплікована. І, справді, як зауважує проф. Я. Рудницький "Сам у собі український наголос досі належно не просліджений, ані з погляду на його формальний, ані теж на функційний бік... І нічого дивного, що годі нам іще сьогодні говорити про остаточну норму в цій ділянці,.."⁸

При Франковій багатій іновачії використання усіх

⁷Митрополит Іларіон, Український літературний наголос, стор. ІЗ.

⁸Я. Рудницький, Український наголос як функційна проблема (Відбитка з Наукового Збірника т. III Українського В. Університету в Празі; Прага: Накладом Українського Вільного Університету в Празі, 1942), стор. 318 і 319.

класичних метричних розмірів; відсутність остаточної норми наголосу, гадаємо, була тим фактором, який впливав на певні розходження між літературним наголосом і наголосом даного ритмічного розміру.

Позначуванням графічного наголосу -- граматичного, діалектного чи силуваного, поет налякав на докладно визначений метричний розмір, наприклад: "Їх бють, рвуть, палять, в колесо городять, .../Його садять на розжарену шину/ І шкуру дуть, аж всю обдерли спину." (X, 165). Ці рядки сонета, як вимога, підкорені ямбові про що впевняють два графічно позначені наголоси.

Однак перший рядок прикладу, з початковими трьома односкладовими словами, з їхніми природними наголосами, для образно-чуттєвого підкреслення буде виголошуватись ритмічним мотивом І-шого епітрита, ямба, пірихія й гіперкаталектичного ямба ////-- /. Такий мотив докладно вирівнюється з одинадцятискладовим ямбом і зберігає граматичні наголоси.

Ось прекрасний рядок з білими наголосами, які в ямбічному ритмі вирівнюються з граматичними -- "Внизу була велична тайна скрита" (XI, 290) //////. В хореїчному рядку -- "згідних ділань, спільних змагань" (XI, 228) поет вводить авторський (силуваний) графічний наголос у змагань замість змагань тоді ж, як графічні наголоси -- діалектний гнівом, граматичний жалом і білий, авторський (силуваний) наголос Других, пристосовані до стоп амфібрахічного рядка:

"Одних непомірним гнівѣм надувають,/Других завидючим жалѣм затрувають;" (XI, 321) _/_/_/_/ .

Чергування стоп дактиля засвідчується графічним діалектним наголосом твоїм замість твоїм причому, білий наголос у слові ллєсь зредукований ненаголошеним складом: "В твоїм підгір'ю ллєсь світло жарюче" (X, 182) _/_/_/_/ .

У поемі "Мойсей", повільна, вдумлива, драматично-розповідна чергувальна інтонація тристопного акаталектичного з двостопним гіперкаталектичним анапестом вплинула на ускладнене наголошування без графічного знакування. По двоскладовому безнаголосому слові Сорок, у початковій ритмічній позиції, слідує чотирискладове слово з діалектним наголосом сафірОвий замість сафіРовий -- "Сорок літ сафіровий Йордан" (Мойсей, I, 7) _/_/_/_/ .

Знову ж, у чотирискладовому слові початкової ритмічної позиції граматичний наголос першого складу перемістився на передостанній склад ради висхідній інтонації стопи анапеста -- "ГоловАми хитають." (Мойсей, I, 13) і така ж стопа анапеста вплинула на переміщення граматичного наголосу в п'ятискладовому слові початкової ритмічної позиції -- "НенавИджений братами." (Мойсей, VI, 17) _/_/_/_/ .

Згідно зі стопою анапеста, у певних словах, поет зберігає граматичний наголос, а слідує двоскладове слово облишує безнаголосим -- "По своїй вольній волі." (Мойсей, V, 2) _/_/_/ , хоч такий же займенниковій формі (своїй) привертається діалектний наголос поруч діалектно-наголошеного чотирискладового іменника -- "У батьківщині своОій він-гість"

(Мойсей, VI, 11) --/---/---/.

У строфах "Мойсея" подибується багато таких рядків, які, читаючи за силою емпатичного вирізнення, зберігають граматичні наголоси при заступництві анапеста тримакром, з бакхієм -- "Рад я знать, чия перша рука/Підійметься на мене!.." (Мойсей, IV, 18) ///_//_//_//_//_//_//. Мова мовця набирає образно-підкресленого заповнення при збереженні граматичних наголосів у рядку, при заступництві анапеста амфімакром і тримакром, у роді внутрішньо-ритмічного стаккато -- "Щоб і пан наш він був, і слуга," (Мойсей, V, 3) /_////_//.

Такі рядки з білими наголосами, як -- "Кидай якорі! На беріг/По помостах виходи!" (XI, 236) укладаються III-тими пеонами _//_//_//_//, де слово Кидай уміщується в безнаголосих складах ритму, а слово Якорі попало під діалектний наголос. При III-тих пеонах, як вимір довжини рядка, наказова форма у змісті тратить на слуховому ефекті. I-ший пеон з хореем і III-ті пеони піддержують наказове звернення зі збереженням граматичних наголосів /_//_//_//_//.

Позиція рими в стопі примінюваного ритмічного мотиву, а при цьому й рід її клявзулі заставляли поета графічно позначувати римові наголоси.

Графічний наголос	Рима	Стопа
граматичний	Висхідна в чоловічій клявзулі човна́/вона (X, 47)	катал. хорей
діалектний	Висхідна в чоловічій клявзулі візьме́/мене (X, 47)	катал. хорей
силуваний	Висхідна в чоловічій клявзулі ввесь/волоче́сь (XI, 224)	катал. хорей
	Спадна в жіночій клявзулі потому́/шостому́ (XI, 333)	акатал. хорей
граматичний	Висхідна в чоловічій клявзулі держи́ть/тяжи́ть (X, 61)	акатал. ямб
	Спадна в жіночій клявзулі ли́жки, наз. мн./миски, знах. од. (X, 190)	гіперкат. ямб
діалектний	Спадна в жіночій клявзулі блудно́го/ноги (X, 165)	гіперкат. ямб
	Висхідна в чоловічій клявзулі мани́ть/спорожни́ть/дзвени́ть (XI, 233)	акатал. ямб
силуваний	Висхідна в чоловічій клявзулі умерли́/шаблі (XI, 483)	акатал. ямб
діалектний	Спадна в жіночій клявзулі злого́/цілбо́го (XI, 321)	акатал. амфібрах
діалектний і грамат.	Висхідна в чоловічій клявзулі гнівом́/жалоб́ом (XI, 321)	катал. амфібрах
силуваний	Висхідна в чоловічій клявзулі куці́/манівці́ (X, 179)	катал. амфібрах
граматичний	Спадна в жіночій клявзулі серце́/стебе́льце (X, 59)	катал. дактиль
діалектний	Висхідна в чоловічій клявзулі прийдé/тебе (X, 16)	катал. дактиль
силуваний	Спадна в жіночій клявзулі не са́ме/настане (X, 16)	катал. дактиль
діалектний	Висхідна в чоловічій клявзулі мани́ть, 3 ос. од./смути́ть, 3 ос. од. (X, 13), цілі́м/ним (X, 13)	акатал. анапест
	наві́сну/ві́тчину́	катал. III-тій пеон

У строфічних рядках, з легко розпізнавальним виміром ритму, Франко не позначував наголосу в римових словах.

Білий наголос	Рима	Стопа
діялектний	Спадна в жіночій клявзулі пісні (множ.)/безутішні (X, 17) безтями/безвістями (XI, 264)	акатал. хорей гіперкат. ямб
граматичний	Спадна в жіночій клявзулі Дівчино/рибчино/причино (XI, 235) Висхідна в чоловічій клявзулі жене/мигне (X, 195) зирнула ти/донести (XI, 8) стебло/принесло (X, 59) докір/гир (X, 235) смучУсь/труджУсь (XI, 260) клекотить/гнітИть (XI, 235)	акатал. амфібрах акатал. ямб акатал. ямб катал. дактиль акатал. анapest
силуваний	Спадна в жіночій клявзулі щілині/сині (X, 44) замість щілині, чи діялектний -- щілині	гіперкат. ямб

В поемі "Мойсей", у 410 строфах, на 820 спадних рим у жіночій клявзулі, лише у тридцяти одній з них порушені граматичні наголоси, наприклад -- "зв'язку/ласку" (Мойсей, II, 15) замість "зв'язкУ, багатий/заняти" (Мойсей, V, 16) замість "зАйнятий, стрУшу/душу" (Мойсей, XIII, 8) замість "струшУ", чи п'ятикратно повторені "жаху/на шляху" (Мойсей, VI, 24) замість "на шляхУ".

В деяких віршах Франка стопи, як вимірні одиниці

даного метричного рядка, своїм розміщенням ритмічного наголосу часом подовжують, у деяких словах, тривалість голосного побічного наголосу, підносячи його до висоти музичного тону рівнорядности головного наголосу. Таке підсилювання побічних наголосів зустрічається у словах з помісністю рими, або в іншій службовій позиції рядка, наприклад:

БлаГОсловЕНна тИ поміж жонАми,
ОдрАдо дуШ і сОнце блаГовіСне,... (Сонет, XI, 234)

— / — / — / — / — /
— / — / — / — / — /

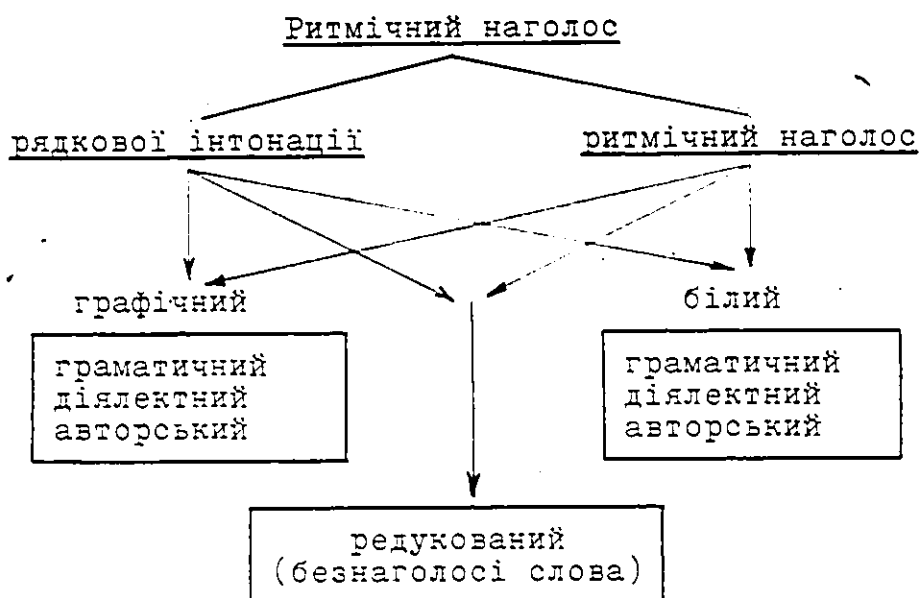
... ЧОм так БЕзутІшні,
БЕзвідрАдні ви? (X, 17)

/ / /
/ / /

Становище слова у змісті рядка чи строфи, як і сила поетичного образу у змісті самого слова, це, думаємо, ті чинники, що наклонювали поета часом допуститись легкого покривдження в побічних наголосах.

Франко -- визначний іноватор у примінюванні різних можливих варіантів усіх класичних метрів -- у своєму віршуванні добивався поєднання мотивів цієї метрики з ритмічними мотивами народно-наспівного вірша поруч інтонаційного пропливання українського мовлення. Це й вплинуло на відхилення в наголосі Франкового віршування.

Функційність Франкового поетичного наголосу можна б охопити такою таблицею:



Поетичний наголос Івана Франка, за дослідженням Марії Овчаренко, охоплює: слова з центральним українським наголосом; типічні слова з галицьким наголосом; слова з дублетним наголосом і "Incorrectly Stressed Words."⁹

У своїй праці, -- з сотнями виїнярко сумлінно призначених прикладів із Франкових віршів, -- при обговорюванні субстантивів середнього роду, авторка зауважує:

It is not clear why in words of this type Franko favored stress on the suffix, although the root stress in substantives derived from verbs not only had become standard in Galicia but, in the opinion of modern linguists, "radiated from Galicia to Central Ukraine" and "produced stress doublets in many words: "zapúťánnia, ob'jédnán'nia . . ."¹⁰

Авторка розглянула розміщення Франкового поетичного наголосу зі становище побудови слова та його граматичних

⁹ M. Ovcharenko, "Stress in Ivan Franko's Poetry," The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the United States, VIII (1960), 124, 135-137.

¹⁰ Там же, стор. 129.

форм, а поминула відношення слова до -- рядкового строфічного складочислення, ритмічних рядкових мотивів та їхніх відрізків, становища слова в відношенні помісности рими й її висхідного або спадного зв'язку в ритмічному мотиві, тощо.

За такими факторами розглянемо де-кілька прикладів авторки.

І. Хореїчний мотив заступлений гіперкаталектичним анапестом; перший склад дублета наголошений:

bážannja ("I pryv'jazannja do ridnych dum i bážan' svitovux" IV)¹¹ / / / / / / / / каталектичний хореї з наголошеним службовим "і", та з силованими наголосами в "прив'язання, світовіх" викликає шорстку інтонацію. Але / / / / / гіперкаталектичні з каталектичним анапестом зредукували вісім хореїчних наголосів до чотирьох пригнучкій інтонації від спадного до підвищеного пропливу, задержуючи "бажань" у спадній стопі. Хореїчне й анапестичне складочислення вирівняне; слово "дум" уміщується в не-наголошеному складі.

2. Хореїчний мотив заступлений гіперкаталектичним анапестом; середній склад дублета наголошений:

litánnja ("Do vysokoho litánnja nenastanno probuj syl" V)¹² / / / / / / / / , / / / / / хореїчний і анапестичний мотиви обнімають ритмічну характеристику попереднього прикладу з тим, що "літання" вміщується в

¹¹ Там же, стор. 129.

¹² Там же, стор. 128.

границю стопи спадно-висхідньо-спадної вартости, а в анапесті слово "пробуй" ненаголошене.

3. Ямбічний мотив заступлений дактилем, анапестом або амфібрахом; осередньо-наголошені дублети:

а) Дублет ритмічного зачину -- ("Zidxánnja, vlyti u tužlyvi tony" Ts).¹³

1. _/ _/ _/ _/ _/

2. _/ _/ __ _/ _/

3. _/ _/ __/ __/

4. _/_/_/_/_/

Перший і другий ямбічні рядки закінчені стопою амфібраха. Третій ритмічний рядок складений симетрично з двох стоп ямба + дві стопи анапеста (кінцева стопа гіперкаталектична). Четвертий ритмічний рядок дактиля закінчений стопою каталектичною. Всі чотири мотиви обнімають однакове число складів і всі рядки закінчені спадною інтонацією.

У першому мотиві наголошене службове "у" ломить пропливання інтонації. В мотивах 1, 2 і 3 "Зідхання" в становищі ритмічного зачину захоплює перший ненаголошений склад другої стопи ямба. В ритмічному рядку ч. 2 пірихована стопа створює зупинку інтонації. Дактилічний рядок (ч. 4) передає повторно-витриману висхідньо-спадну

¹³ Там же, стор. 128.

інтонацію з наголосами на початкових складах у "Зідхання" і "тўжливі".

б) Дублети з помісністю рими: ("V povitri, pov tužne zidxánnje" Dz)¹⁴ _/_ _/_ _/_ прекрасна повторна інтонація акаталектичного амфібраха та його остання спадна стопа в жіночій клявзулі підкорила собі таку ж риму "зідхАнне". (Порівняй з попереднього ритмічного прикладу ч. 4 наголошені "Зідхання", "тўжливі" і з цього прикладу "зітхАнне", "тўжне".)

У прикладі авторки -- katóvannja ("Ščo myto vsix prac', i znuščan', i katóvan'" M)¹⁵ слід було теж окремо виділити "знушАння". _/_ _/_ _/_ , у пропливанні амфібрахічної інтонації Франко гарно зударив внутрішньо-прикінцеву, різнонаголошену риму в чоловічій і жіночій клявзулі знушАнь--катОвань.

Покористуємось кількома прикладами авторки з Франкових віршів у яких (прикладів) авторка позначає центральний український наголос:

... vatažók ("Lyš vono tebe jix vatažkóm i prorokom zrobylo" M).¹⁶ Згідно з анапестом акаталектичним і гіперкаталектичним _/_/_/_/_/_/_/_ слово "ватажкóm" вирівнюється зі стопою анапеста. Але ж, як пояснити наявність безнаголосого займенника "тебе"? Жалко, що авторка в окремій групі не подала хоч кілька прикладів

¹⁴Там же, стор. 128.

¹⁵Там же, стор. 129.

¹⁶Там же, стор. 128.

безнаголосих слів, які завдяки багатству Франкових ритмічних відмін -- головню в ритмічних мотивах народного вірша -- залишились без наголосу. Наприклад, ненаголошений займенник "нас" в середині ритмічного рядка "Справи тілеснії/ Дідьчі в нас всі," (Похорон, IV) $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} /$; ненаголошені іменники в дактилічній римовій клявзулі "Але щоб душу Бог.../Втемний пекельний льох," (Похорон, IV) $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$; ненаголошені слова початкових комплексів ритму "Панство любе, жарт набік!/Говорім про річ практично." (Похорон, V) $\underline{\quad} \underline{\quad} || \underline{\quad} \underline{\quad}$ (4 + 3) козачковий мотив, $\underline{\quad} \underline{\quad} || \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ (4 + 4) козачково-шумковий мотив.

До таких прикладів додамо теж ритмічно ненаголошений числівник "двадцять" якщо збережемо авторки центральний український наголос дієслова минулого часу -- "... buló ("Meni vže todí buló dvadcjat', lit" Но).¹⁷ При мотиві двох амфібрахів і хоріямба / / / / "двадцять" є без наголосу.

Зі стандартним наголосом "двáдцять" та з наголосом авторки в "було́" складемо неохайний мотив проти волі Франка _/_ _/_ / _/_ /. З наголосами -- діялектним "бу́ло" та стандартним "двáдцять" буде Франкова інтонація каталектичних-амфібраха і хорєя, що об'єднались гіперкаталектичним бакхієм (_/_/), себто _/_ _// _/_ / (з фразовим вирізненням часотривання).

У прикладі ("Та Рани Богу ја не хоџу bluznyt," Тж)¹⁸
слово "хоџу", з центральною українською наголосом авторки

¹⁷Там же, стор. 132.

¹⁸Там же, стор. 130.

безпощадно торощить ритмічний рядок $\_ / \_ / \_ / \_ / \_ /$. Ямбічний рядок $\_ / \_ / \_ / \_ / \_ /$ зберігає гладку метрику п'ятистопного гіперкаталектичного ямба з галицьким наголосом "хóчу", а ритмічний наголос інфінітива "блѹ́знить" відноситься -- за назвою авторки -- до "Incorrectly Stressed Words".

Авторка зауважує -- ". . . Franko accentuates the root in adverbs . . . -- a phenomenon unknown in Galician dialects: hárjače ("Ja, ščo tak dovhо j hárjače kоxaju" Тж, Х).¹⁹ Ритмічний рядок цього прикладу комплікується акаталектично-каталектичним дактилем з приставним амфібрахом $\_ / \_ / \_ / \_ /$. Ритмічний рядок з діалектним наголосом "гаря́че" передає прекрасний Франків чотиристопний каталектичний дактиль $\_ / \_ / \_ / \_ /$.

"Influenced by central Ukrainian usage, Franko stresses the last syllable in loan-words . . . vagón ("A v poјizdi vagón druhoјi klјasy" Li).²⁰ Ось ритмічний рядок з наголошеним авторкою "вагóн" $\_ / \_ / \_ / \_ /$ де в слові "пóїздí" два наголоси, а слово "другóї" попало під силуваний наголос. (На сторони 130-тій авторка зауважує, що "druhóјi" тротворічить своїм наголосом ". . . in the literary language drúhyj."). За рахунок правильного наголосу в запозиченому слові потерпіли два слова -- "пóїздí" і "другóї".

Найгладкіше укладається ритмічний рядок наведеного прикладу ущільненим амфібрахом, у вартості кінцевого

¹⁹ Там же, стор. 131.

²⁰ Там же, стор. 129.

гіперкатаlecticного хоріямба $\_ / \_ / (\_) / \_ /$ з наголошеними "поїзді", "ваго́н" і "дру́гої".

"In certain words -- засвідчує авторка -- the stress follows neither the pattern of the literary language, the West Ukrainian dialects, nor the speech of the Galician intelligentsja. Some of these words have stress on the penult, as in Polish: *vójak* ("Čy to vmer poslušnyk smyrnyj -- pan kolys', čy knjaz', čy *vójak*" IV), *divčýna* ("Oj, ty *divčýno*, z horixa zernia" Dž, IV).²¹ Справа не в наслідуванні польського наголосу бо ж Франко, як філолог, гідно орієнтувався в таких проблемах.

Поема "Іван Вишенський" складена стрункою ритмікою іспанського романсу тож і слово "вб́як" відповідає останній стопі акаталектичного хоріа спадної інтонації, а слова "дівч́ино", як теж "зб́рня" в колядково-шедрівковому ритмічному мотиві відповідають симетричним наголосам по обох сторонах цезури $\_ \_ \_ / \_ || \_ \_ \_ / \_$.

Обговоривши групи Франкового поетичного наголосу авторка Овчаренко облишує питання відкритим: "A question arises why Franko consistently applied the Central Ukrainian stress system to selected categories of words, but retained the Galician stress elsewhere." Та в дальших рядках своїх висновків авторка, хоч лаконічно, стверджує: "Generally in cases of fluctuation Franko favored oxytone forms, as they probably fitted better into the meter of his iambs or

²¹ Там же, стор. 138.

vigorous anapaests."²²

Кільканадцять прикладів авторки, які послужили нам у дискусії, засвідчують, що крім ямба та анапеста теж хорей, дактиль, амфібрах, пірихій, бакхій, хоріамб та ритмічні мотиви наспівного народного вірша визначають розміщення Франкового поетичного наголосу.

У першому відступі своєї праці авторка Овчаренко завважує, що Мові Івана Франка значно менше присв'ячено уваги бо зацікавлення дослідників спрямовується в основному на "інші аспекти" Франкового писання.

І продовжує авторка: "As a result of this neglect, his role in the development of the Ukrainian literary language has not been fully understood Some students regard Franko as one of the greatest masters of Ukrainian and as architect of the Ukrainian literary language in Galicia. Others feel that he contributed little to the development of the Ukrainian literary language."²³

З повище сказаного важко догадатись до котрих "студентів" відсилає авторка читача, якого студійне зацікавлення нагло натрапляє на мертву крапку недоговореного.

Неохайність міркувань М. Овчаренко викликана своєю дослідницькою самоокремішністю. Авторка не завдала собі труда прослідити становище до мови Франка от хоч би кількох учених дослідників, як -- Дорошкевич О., Кримський І., Крип'якевич І., Огієнко І., Сидоренко Г., Сімович В.,

²² Там же, стор. 139.

²³ Там же, стор. 121. .

Шевельов Ю. та інших.

До теми публікованої праці М. Овчаренко прилягає декілька -- вже давніше публікованих -- праць ученого дослідника Рудницького Ярослава, які авторка нерозважливо промовчала й обговорення закладеної теми авторкою залишається без акуратної відповіді.

Підсумок десятої частини

У поетичній мові Франка, поруч літературних форм, діалектні слова та їхні форми знайшли своє примінення: в системі рим, анафор та епіфор; у змісті рядкової ритмічної системи класичного розміру та у змісті ритмічної системи під мотив народного вірша і в системі ритмічних рядкових клявзуль, каталектик, акаталектик чи гіперкаталектик.

Прикметники, як частина мови з ознаками релятивно вузької активності, поет втягає в орбіту поетичного змісту так, що вони діють більш інтензивно, позначаються своєю рухливістю завдяки джерелам їхнього становлення.

У фразеологічному словнику Франка символи, для означення джерела поезії та її сили надхнення, позначаються троїстим характером: традиційної спадщини -- Муза, Парнас і ліра; Шевченкової спадщини -- дума і власного кольориту де Музу заступається Піснею з її багатими прикметами в одязі мінливих метафор. У заступництві символу Пісню поет користується теж її синонімом Спів. Традиційний пегас заступлений конем-верхівцем, а ліра оживлена прикметником "молдая".

Наголос у поетичних творах Франка влучно окреслюється за назвою проф. Я. Рудницького -- "поетичний наголос", з розмежуванням на графічний та білий -- без графічного позначення.

Графічному наголосові підкорені слова з граматичним, діалектним та силуваним (авторським) наголосами. Класичні

ритмічні розміри вплинули на розходження між літературним наголосом і наголосом стоп даного поетичного твору. Графічні наголоси -- граматичний, діалектний чи силуваний -- допомагають чіткіше установляти ритмічний розмір даної строфи.

Графічно позначені римові наголоси -- граматичний, діалектний чи силуваний -- чітко відзначають рід клявзуль та рід каталектик рим.

Tenth Chapter Résumé

In Franko's poetic language, abreast of the expressions of standard form, dialectal expressions are frequently adapted in the system of rhymes, in anaphoras and epiphoras, in the content of linear classic meters, in the content of linear systems furnished with the rhythmic of the folk song, as well as in the system of rhythmic closures, catalectics, acatalectics and hypercatalectics.

The poet utilizes adjectives with their relatively limited intensity to reinforce their neutral intensity by their origin.

The phraseological symbols for Franko's source of poetic inspiration have three chief characteristics. They are related to the classic traditional inheritance (Muse, Parnassus, Lyre, etc.); those inherited from the Ukrainian poet T.H. Ševčenko as Duma (meditation, thought, idea, consideration); and the symbols pertaining to Franko's own productive invention such as Pisnia (Song) versus Muse with its rich poetical attributes, or Spiv (Singing) -- as a synonym to Pisnia.

The traditional classic Pegasus, a symbol of poetic soaring, Franko substituted by Romantyčnyj kin' (Romanticized horse), and the Lyre is rejuvenated by the adjectival pendant Molodaya (a young female).

The stress in the poetic works of Ivan Franko is accurately defined by Dr. J.B. Rudnyč'kyj as "a poetic stress"

with two distinctive features -- a graphic stress and a >bilyj< stress (non-graphic stress). To the graphic stress are subjugated the words with the standard, dialectal and compelled (author's) stresses.

The divergence between the standard stress and the stress of foot of a certain meter is the result of the adaptation of classic meters. The graphic stresses, that is the standard, dialectal and compelled stresses assist a reader in establishing more efficiently the accurate meter of a certain stanza.

The graphically denoted rhyme stresses that is, (standard, dialectal or compelled) legibly manifest the type of closures and the type of rhyme catalectics.

ЗАГАЛЬНИЙ ПІДСУМОК

Жанри Франкової поезії

Крім жанрів власного витвору, поет користується жанрами світової літератури, біблійного вчення та жанрами народно-побутової літератури.

Теми і сюжети в поетичних творах Івана Франка

Людина і її морально-філософський психологізм до Творця, його всесвіту в боротьбі за свою особисту, громадську та національну свободу, з прославленням праці, науки, культурного надбання та морально-етичних законів життя.

Характеристичні риси Франкових віршових строф

Строфи урегульовані, по-окремішньо, в границі від двох до п'ятнадцяти рядків і неурегульовані на шіснадцять і вище рядків.

У рядковому монтажі строф вирізняються класичні або класично-модифіковані форми, форми народного вірша та окремі форми власного витвору поета в п'яти, семи, дев'яти, одинадцяти і тринадцятирядкових строфах. Помітний ступінь рухливості строфи викликають строфічні рядки своєю симетричною, асиметричною або й гостро-зударною границею складовимірювання.

Евфонічна пряжа строфічних рядків багата, в якій евфонічним мотивам народного вірша передують вибагливі мотиви власного витвору поета.

Ритмічні позначки Франкових строф

Строфічний ритм заснований: На розмірах усіх класичних, двоскладових та трискладових метрів. Найчастішим метричним мотивом являється ямб. Акаталектики, каталектики та гіперкаталектики становлять вибагливу мережу строф; на ритмічних мотивах народного наспівного вірша та на ритмічних подібностях верлібра, тонічного чи вольного віршів.

Рима Франкового вірша

Рими становлять розложисту мережу щодо свого складочислення, їхнього акаталектичного, каталектичного й гіперкаталектичного становища в даному ритмічному розмірі та щодо свого звукового засягу по обох сторонах константи.

Крім розміщення рими за класично-традиційним способом та за моделю народного вірша, поет користується своїми власними римовими мережами вертикального та горизонтального розміщення.

Видаткову оригінальність проявив поет в модифікації розмішування рим у сонеті. Завдяки зручній маніпуляції ритмічними факторами, поет добивається дванадцяти римових відмін, а щодо римового звуконавантаження, рими укладаються семи способами розрядів.

Ради ритмічного виміру та рядкового складочислення, в границі Франкової рими появляються незначні морфологічні відхилення, старослав'янські вирази та говіркові обрізані форми.

В границю Франкової рими, поруч граматичних форм,

попали теж, хоч у меншій кількості, слова з діалектними закінченнями іменників, прикметників та дієслів, чого вимагав даний метричний вимір поріч рядкового складочислення.

Наголос Франкового вірша

Джерелом функційности Франкового поетичного наголосу стали мотиви двоскладових і трискладових метрів, які й причинились до чотирьох видів наголосу -- графічного, білого, редукованого й авторського.

Графічному наголосові -- (позначений друком) та білому наголосові -- (непозначений друком) підкорені слова літературні і діалектні. Редукований наголос підкорює собі ті літературні чи діалектні слова, які затратили свій наголос ради ненаголошених складів даного метра. Авторському наголосові підкорені ті літературні чи діалектні слова, в яких їхній наголос зник, а появився наголос сильного складу даної метричної стопи.

RÉSUMÉ

The genres of Ivan Franko's poetry are adapted from world literature, from the Scriptures, from Ukrainian folkloric literature, and some genres are of the poet's own invention.

The poet discusses in his poetical work the moral and philosophical stance of man toward his Creator and toward the universe; man's struggle for individual freedom, social rights and national independence; and the praise of arduous toil, cultural achievements, moral and ethical laws, and knowledge.

The stanzas of Franko's verse are usually from two to fifteen lines long while irregular stanzas vary in length from sixteen lines and longer. The linear structure of stanzas is governed by classical patterns and their modified forms, by the patterns of Ukrainian folk songs and by patterns created by the poet especially the patterns of stanzas five, seven, nine, eleven and thirteen lines long.

The occasional interweaving of symmetric or asymmetric lines according to their syllabic structure serves to intensify Franko's verse.

The rhythm of Franko's poetry is based on the classical two-syllable and three-syllable metric patterns, on the melodious rhythm of Ukrainian folk songs, and on the rhythmic similarity of verse libre, accentual verse and the poet's own form volnyj virš (free verse).

The various patterns in the use of acatalectics, catalectics and hypercatalectics show yet another of the poet's unique skills in his ability to manipulate classical meters of which the iamb appears to be the most favored.

Beside the classical rhyme patterns and the rhymes of Ukrainian folk songs, Franko employs his own rhyme patterns which are comprised of numerous exceptional variants. The use of a sonnet rhyme pattern also attests to the poet's ingenuity.

As to their rhythmic factors, rhymes occur in twelve distinct combinations, and with respect to their sound structure, rhymes are composed of seven separate patterns. Regarding the lexical material rhymes appear within the limit of a standard literary and dialectal vocabulary. In addition to the standard grammatical forms within the limits of rhyme, dialectal forms also appear as declensional flections, as conjugational flections, as well as the parallel long and short forms of infinitives which benefit rhyme arrangement.

These grammatical deviations in Franko's rhyme may be attributed to his concern for uniformity of rhyme with respect to the syllabic word structure and its suitability within a metric unit. For the sake of metric as well as syllabic and sound structure within the limit of Franko's rhyme there also appear deviations of a morphological nature.

Franko's poetical stresses may be analyzed in accordance with the multiple variants of classical meter.

These stresses are graphic stress, blank (non-graphic) stress, reduced stress and author's stress.

Standard literary words and dialectal words are subjugated to graphic and blank stresses.

The reduced stress refers to those words in which, for the sake of metric selection, the stressed syllable is subjugated to the short (weak) element of a metric foot.

The author's stress refers to those literary and dialectal words in which, for the sake of the strong (long) element of a metric foot, the natural stress vanishes and a new stress appears.

ДОДАТОК I

Використані терміни в дисертації

Сторона

<u>Вірш за жанром:</u>	
Вільний (верлібр)	29, 34
Вольний	278-287
Напівбілий	52, 72
Павзник	33
Сіябічний	7, 11
Сіяботонічний	7, 19, 20, 33, 45, 132
Тонічний	33
<u>Метрика, ритміка:</u>	
Амфібрах -	
акаталектичний з жіночою клявзулею	49, 55, 173
гіперкаталектичний з дактилічною клявзулею	49
Амфібрах з III-тім пеоном	49, 69
Амфібрах -	
каталектичний з жіночою і чоловічою клявзулями	54
Амфімакр	67
Анакруза	106
Анапест -	
акаталектичний з чоловічою клявзулею	21, ⁶ 58-59, 61, 86
гіперкаталектичний з жіночою клявзулею	64, 66
Анапест з амфібрахом	69
Анапесто-ямбічний уклад	154
Гексаметр, цезура	7-9, 7-8, 12
Дактиль -	
акаталектичний з дактилічною клявзулею	137
двостопний обрізаний	138
з амфімакром	175
з II-гим пеоном	69
з хореем	69
каталектичний з чоловічою клявзулею	137
Диямб	158
Епітрит III-тій	104
Іпостаса	102, 224
Йоник висхідний	256
Каталектики	
терцентного чергування	39
Каталектики, акаталектики	
трьох окремих мереж	263
Кільце, ритмічне	90
Клявзулі -	
висхідні, спадні	263
дактилічні, жіночі, чоловічі оповиті	87, 94
й паристі	15, 19, 21, 22, 35
дактилічні подвійної спадної інтонації	163

Сторона

жіночі й чоловічі перехресні	218
чоловічі огорнені	104
Пентаметр	8-9
Пеон -	
II-гий з анакрузою	107
III-тій	19
IV-тий	104, 146
Пірихій	19
Хорей -	
акаталектичний	95, 99
з жіночою і чоловічою клявзулею,	125-126
сплетення акаталектик і каталектик	98
Хоріямб	89-90
Ямб -	
акаталектичний з чоловічою клявзулею	35, 39, 45, 132
гіперкаталектичний з жіночою клявзулею;	44-45, 189
гіперкаталектичний і акаталектичний	39
перехресного чергування	101
з перехресними жіночими й чоловічими	
клявзулями	169
<u>Наспівна ритміка народного вірша:</u>	
Козачковий двоколінник	155
Козачково-шумковий двоколінник	100, 126
Коломийковий колінник	20
Коломийковий чотирнадцяти складник	194
Колядковий мотив	15
Колядково-шедрівковий мотив	188
Триколінний мотив народного вірша	130
Шумковий двоколінник	153
Шедрівковий двоколінник	13
<u>Озвучення:</u>	
Алітерація -	58, 74, 184, 212
з оберненими складами	218
Алітерація, асонанс - обернений комплекс	222
Анафора - міжстрофна, перехресна	76
однойменна флексійних форм,	54, 63
переставлена,	222
синтаксична, багата синтаксична	65, 199
синтаксичного кола	199
Анафорично-епіфоричний відвернений	
комплекс	17
Асонанс	73-75
Епанастрофа (стик)	17
Епіфора	75
Звуки - кореневі відвернені	184
Звукообсяг праворуч і ліворуч константи	208
Звукосплетення	43
Полісиндетонічний зачин	81
Словесно-звукове гніздо	176

Ступень милозвучности	
<u>Рима</u> або рими:	
Анафорично-епіфоричні -	199
початкові, внутрішні	61
Бідна	25
Висхідні	284
Відвернені трикутні	15, 24, 60-61
Внутрішні жіночі	54, 63
паристі, прикінцеві	101
Внутрішньо-подвійно-внутрішні	79, 127
Внутрішньо-прикінцеві переривисті	127
Внутрішньо-прикінцеві терцетні	226
Восьми- й десятизвучні	50
Дактилічні двоскладові спадні	222-223
Дво й тризвучна нарощена	255
Двоскладова перехідня нарощена	255
Двоскладова перехідня складена	72, 79
Жіночі перехресні	50
Жіночі тернарні	61, 90, 127
Кільцеві дистиха	240
Мінімальні	83
Неповно-контрасні	36, 44
Однорідні симетрично-переривисті	12, 14, 16, 90
Паристі	43
Паристо-роздільні	52, 63, 88
Перехресні	54
Перехресні в чоловічій і жіночій клявзулі	65
Повнозначні	206
Потрійні симетрично-оповиті	61
Початкові переривисті	79, 81
Початково-внутрішні	184, 269
Початково-внутрішньо-прикінцеві	80
Початково-прикінцеві	238
Початково-прикінцеві різнонаголошені	
Прикінцеві переривисті -	147
двозвучні	247
тризвучні	54
шестизвучні	80
Прикінцево-початкові	44
Простірні	24
Редиф	60
Редифна нарощена	176, 200
Риторична	164
Скомплікована трикутня і ромбоїдна	176
Самостійна внутрішня	202
Симетрично-відвернена анафорична	53, 202
Складена - іменник + займенник,	50, 53
іменник + заперечна частка + дієслово,	255
прикметник + прийменник + іменник	217
Спадна	174
Строфічного замкненого синтаксичного кола	209
Точна шестизвучна	

Сторона

Трикутного виду	17, 133
Трикутна схрещена	133
Троїста-оповита	44
Укладнена - рима в римах	268
Чоловіча з відверненим складом	79
Чоловіча початково-прикінцева точна	80
Чоловічі подвійні внутрішні	81
Чотиризвучна переривиста	147
Чотирикратного повторення	173
Шестизвучна чотирискладових слів	255
<u>Строфа:</u>	
Віреле	146
Газель	24, 156
Газель неповна	156
Децима	212
Дистих	7-26
елегійний	7
Імпровізація	183-184
Іспанський романс	95
Катрен	48-107
Октава	169
Рондо	173
Рядкова границя строфи -	
восьмирядкова	169-195
дванадцятирядкова	237-269
дев'ятирядкова	198-232
десятирядкова	198-232
одинадцятирядкова	237-269
п'ятирядкова	120-139
п'ятнадцятирядкова	237-269
семирядкова	144-166
тринадцятирядкова	237-269
чотирнадцятирядкова	237-269
шестирядкова	144-166
Рядкове складочислення -	
асиметричне	146
восьмискладовий рядок	29
дванадцятискладовий рядок	29, 220
дев'ятискладовий рядок	29
десятискладовий рядок	29, 220
одинадцятискладовий рядок	13, 29
семискладовий рядок	220
симетричне складочислення	125
тринадцятискладовий рядок	220
чотирискладовий рядок	49
шестискладовий рядок	49, 220
шінадцятискладовий рядок	242
Секстина	164
Сонети	107-115
Станси	53
Терцети	38
Терцини	29, 35-37, 39
Тріолет	180-181

ДОДАТОК II

Використані приклади віршових строф
Івана Франка

Вірш	Сторона
Анні П.	225
Беркут	189
Відцуралися люди мене	86
Вода, що довго капас на камінь	148
Вольні вірші:	
Anima saltans	279-280
До музи	281-282
Modern	278-279
В самоті, гризоті	162
Встань, орачу, встань!	213
Втомився я	253-254
Газель	25
Гимн (Вічний революціонер)	221
Данилові Млаці (Пішов Павлусь)	42
Думи пролетарія (Ви плакали ...)	105
Душе душі моєї	149, 208
Євшан зілля (Половецька пригода)	124, 127
Женщина	39
Веснянки:	
Весно, ох довго ж на тебе чекати	138
Дивувалась зима	57
Думи, діти мої!	59
Не забудь, не забудь	244
Ой, що в полі за димове	237
Розвивайся, лозо, борзо	193
Земле, моя всеплодюча мати!	105
Зів'яле листя:	
Даремно пісне	133
Матінко моя ріднесенька	30-31
Ой ти дівчино	13
Чого являється мені	245-266
Як би знав я чари	248-249
Як не бачу тебе	63-64
Знайомим і незнайомим, N. N.	94
Іван Вишенський	96
Із днів журби; Не можу забути!	173
Із книги Кааф; Як би ти знав	198
Із літ моєї молодости; Божеське	
в людським дусі	102-103
І. Корженкові	175
Кончакова слава	182, 206, 215-216
Лис Микита	154
Лісова ідилія	62, 169-171
Марш галицько-руських "твердих"	177
Мій Ізмарагд:	
Моїй, не моїй	145

Вірш	Сторона
На пастівнику	211
Мойсей	42, 66-67, 71, 73-82
Наймит	240
На старі теми, IX і X вірші	21, 128, 152
Не винен я тому, що сумнь співаю	55
Не минай з погордою	94
Не мовчи, коли, гордо пишаючись	163
Не раз базсонному здається	101
Нічні думи:	
Місяцю, князю!	179, 214
Непереглядною юрбою	134
Ночі безмірнії	137
Ой брязнула шибка	49
Оси	262-263
Осторога	201
Панські жарти	204, 217-218, 224-225, 252
Паранетікон	
Не мав багач що ліпшого робити	11, 13
Нема чоловіка, в котрого	52
Не хвалися родом своїм	129
Поворож мені циганко	26
Свічку поставив ти в церкві	7
Підгіря в зимі	136
Пісне, моя ти підстрелена пташко	87
Поет; Рідне село	219, 258
Похорон	36
Пригоди Дон Кіхота	96
Притча про двох рабів	43
Притча про сокиру	97-98
Промине, проплине	61
Святовечірня казка	151
Semper tūro; Дівчино, моя ти рибчино	53-54
Скорбні пісні:	
Вій вітре горою	51
Нехай і так, що згину я	131
Смертельно ранений	260-261
Сонет:	
Народна пісня	110
IV сонет зі збірки >Тюремні сонети<	112
Сон князя	121
Співакові	90
Стріли	9
Схід сонця	182
Також знання	93
Три арештантки	159
Тріолет	181
У парку	156
Хлібороб	186
Човен	99

ДОДАТОК III

Розміщення рими в строфах сонетів Івана Франка охоплено слідуючими таблицями за порядком повторення їхніх категорій членства. Окрему колонку відведено для строфічних клявзуль. Систему укладу рим та систему укладу клявзуль читач порівняє від сонета до сонета. Наприклад, на таблиці "Рими чотирьох категорій", в XIX сонеті, розміщення рими не покривається з вирівняним розміщенням клявзуль, а розміщення рими в "Сонеті" (XI, 150-151) повністю покривається з розміщенням клявзуль.

В таблицях не зареєстровано лише такі сонети, в яких однакове розміщення рими та однакове розміщення клявзуль повторюється більш одного разу.

Рими чотирьох категорій

Сонет	Розміщення рим	Розміщення клявзуль	Том, сторона
XIX	аааа	2222	X, 155
	бввб	2222	
	гба	222	
	абг	222	
Сонет	абаб	1212	XI, 150-151
	абаб	1212	
	вгв	121	
	вгв	121	

Рими чотирьох категорій

Сонет	Розміщення рим	Розміщення клявзуль	Том, сторона
VIII	абаб абаб вгв гвг	2121 2121 212 121	X, 142
IV	абаб абаб вгв ггв	1212 1212 212 112	XI, 157
XVII	абаб бааб вгв вгг	2222 2222 222 222	X, 146
XXVIII	абба бааб вгв гвг	2222 2222 121 212	X, 159
III	абаб баба вгв гвг	2121 1212 121 212	X, 140
Сонет	абба абба вгв гвг	2112 2112 222 222	XI, 439

Рими п'яти категорій

Сонет	Розміщення рим	Розміщення клявзуль	Том, сторона
I	аааа бббб вгв ггг	2222 2222 222 222	X, 139
III	аабб бааб вгг ггв	2222 2222 222 222	X, 148
Сонет	аабб вгвг ггв ггг	2222 2222 222 222	XI, 442

Рими п'яти категорій

Сонет	Розміщення рим	Розміщення клявзуль	Том, сторона
IX	абаб	2222	X, 142-143
	абаб	2222	
	ввг	221	
	ггг	221	
II	абаб	2222	X, 139-140
	абаб	2222	
	вгв	222	
	ггг	222	
X	абаб	1212	X, 143
	абаб	1212	
	вгв	212	
	ггг	212	
V	абаб	2222	X, 149
	абаб	2222	
	вгв	222	
	ггг	112	
XXX	абаб	1212	X, 160
	абаб	1212	
	вгг	222	
	вгг	222	
XLIII	абаб	1212	X, 166
	абба	1221	
	ввг	222	
	ггг	222	
XXXVI	абаб	2222	X, 162-163
	абба	2222	
	вгг	222	
	вгг	222	
II	абаб	2222	X, 147-148
	абба	2222	
	вгг	222	
	вгг	222	
XV	абаб	2121	X, 145
	бааб	1221	
	ввг	221	
	ггг	221	
XVII	абаб	2222	X, 154
	бааб	2222	
	вгг	122	
	гвг	212	

Рими п'яти категорій

Сонет	Розміщення рим	Розміщення клявзуль	Том, сторона
XV	абба	1221	X, 153
			
	ввг	222	
	ггг	222	
Сонет	абба	2112	X, 70
	абба	2112	
	вгв	121	
	ггг	222	
XIV	абба	2222	X, 145
	абба	2222	
	вгв	212	
	гвг	221	
IV	абба	1221	XI, 9
	абба	1221	
	вгв	212	
	ггг	111	
VIII	абба	2112	XI, 150
	абба	2112	
	вгг	212	
	вгг	212	
II	абба	2222	XIII, 127
	абба	2222	
	вгв	222	
	ггг	222	
	гвг	222	
Епілог	абба	2222	X, 166-167
	бааб	2222	
	ввг	222	
	ггг	222	
XI	абба	1221	X, 144
	бааб	2112	
	ввг	221	
	ггг	221	
XXXV	абба	2222	X, 162
	бааб	2222	
	вгв	222	
	ггг	222	
XIII	абба	2222	X, 144
	бааб	2222	
	вгв	212	
	ггг	221	

Рими п'яти категорій.

Сонет	Розміщення рим	Розміщення клявзуль	Том, сторона
VII	абба баба ввг ггг	1221 2121 221 221	X, 150
XI	абаб баба вгв ггг	2121 1212 222 222	X, 151-152
V	абба бввб ггг ага	1221 2222 212 212	X, 141
XXII	абаб вбвб гбг бгг	2121 2121 212 111	X, 156-157

Рими шести категорій.

Сонет	Розміщення рим	Розміщення клявзуль	Том, сторона
XVI	абаб авва ггг гдд	2222 2222 222 222	X, 146
IV	абба авва ггг дгд	1221 1221 222 222	X, 148-149
Сонет	абаб вгвг гдг дгд	2121 2121 212 121	XIII, 91
Сонет	абаб вгвг гдг ддг	2222 2222 222 222	XI, 234
III	абаб вггв гдг дгд	2121 1221 121 212	XI, 157

Рими шести категорій

Сонет	Розміщення рим	Розміщення клявзуль	Том, сторона
Сонет	абба ваав ггг гдд	2222 2222 222 211	X, 21
XII	абба вггв гдг дгд	2222 2222 222 222	X, 152

Рими семи категорій

Сонет	Розміщення рим	Розміщення клявзуль	Том, сторона
VIII	абаб вгвг гдг дее	2222 1212 222 222	X, 150
XXXVIII	абаб вгвг гдг еде	2222 2222 222 222	X, 163-164
Сонет	абаб вгвг гдг еге	2222 2222 212 121	XI, 441
XLII	аабб вгвг гдд гее	2222 2121 222 222	X, 165
XIV	абаб вггв гдг дее	1212 1221 222 222	X, 153
XVIII	абаб вггв гдг еде	2222 1221 222 222	X, 154-155
XXIV	абаб вггв ггд еед	2222 2222 222 222	X, 157

Рими семи категорій

Сонет	Розміщення рим	Розміщення клявзуль	Том, сторона
XIII	абба бввб ггд еде	2112 1221 222 222	X, 153-154
XXV	абба вгвг ггд дее	2222 2222 222 222	X, 158
XLIV	абба вгвг ггд еде	2222 2222 112 222	X, 166
XXXIII	абба вгвг гдг дее	2222 2222 222 222	X, 161
XXIII	абба вгвг гдд гее	2222 2222 222 222	X, 157
VI	абба вгвг гдд еге	2222 2222 111 212	X, 149-150
XX	абба вггв ггд дее	2222 2222 222 222	X, 155-156
I	абба вггв ггд еед	2222 2222 222 222	X, 147
XLI	абба вггв гдг дее	2222 2222 222 222	X, 165
Сонет	абба вггв гдд гее	1221 2112 211 222	XI, 497

Характеристика метрики	В і р ш і рядок			
	Складів у рядку	Modern	Anima saltans	До Музи
акатал. хорей	2	1		
акатал. хорей	4		6	
акатал. хорей	6			14
акатал. хорей	8		30	
III пеон + акатал. хорей	8			11
III пеон + акатал. хорей	10			19
пірихій + III пеон + гіперкат. хорей	11		17	
акатал. ямб	2	3		36
акатал. ямб	4	12		5
акатал. ямб	6		14	
акатал. ямб + пірихій	6		21	
акатал. ямб + пірихій	8			20
гіперкатал. ямб	5	11	18	
гіперкатал. ямб	7	4		
гіперкатал. ямб	9			15
гіперкатал. ямб	11		35	
акаталект. дактиль	6		5	
акаталект. дактиль	12			3
акаталект. дактиль + акатал. хорей	7		16	
акаталект. дактиль + гіперкат. анапест	13		13	
каталект. дактиль	5	13	1	1
каталект. дактиль	7			4
каталект. дактиль	8		12	
каталект. дактиль	10	16		
акаталект. анапест	9		22	

Характеристика метрики	В і р ш і рядок			
	Складів у рядку	Modern	Anima saltans	До Музи
акаталект. анапест + пірихій	5			47
акаталект. анапест + пірихій	13			18
акаталект. анапест + катал. дактиль	11		25	
акаталект. анапест + гіперкат. ямб	11			24
акаталект. анапест + акатал. амфібрах	9			13
каталект. анапест	14			7
гіперкатал. анапест	4	17	32	
гіперкатал. анапест	7			6
акаталект. амфібрах	3	7	4	
акаталект. амфібрах	6		7	8
акаталект. амфібрах	9	5		
акаталект. амфібрах	12		3	32
акаталект. амфібрах + акатал. хорей	5		34	
акаталект. амфібрах + акатал. хорей	8	2		
I пеон + йоник низх. + акатал. амфібрах	11		20	
каталект. амфібрах	4		9	
каталект. амфібрах	5			9
каталект. амфібрах	11			35
гіперкатал. амфібрах	7			2
гіперкатал. амфібрах	10			29

БІБЛІОГРАФІЯ

Основи публікації, які допомогли авторові дисертації
щодо теоретичного питання версифікації.

(за українською абеткою)

Булаховський, Л.А. Ритмомелодика. Лекція V в курсі
"Основи мовознавства". Харків, 1931. [Дослідник об-
говорює значення психологічних та психо-фізичних
моментів щодо національної природи ритмомельодійних
явищ мовлення, спільнолюдські риси будови фраз у від-
ношенні інтонування та принцип наголошування.]

Burgi, R. A History of the Russian Hexameter. Hamden 17,
Connecticut, 1954. [Праця обнімає x+208 сторінок.
Автор дуже обширно й сумлінно з'ясував проблему
гексаметра.]

Жирмунский, В.М. Введение в метрику. Теория стиха.
(Вопросы поэтики, VI). Л., 1925. [Ця праця, на 286
сторінок, є хосенним дорібком щодо структури російської
версифікації. Метрика та ритм охоплені задовільно.
Автор не зупиняється над строфою та її рисами.]

Композиция лирических стихотворений. (Сборник по
теории поэтического языка). Петроград, 1921. [Праця
обнімає 107 сторінок. Важлива студія головно про
синтаксичні елементи в вірші.]

Рифма. ее история и теория. (Вопросы поэтики,
III). Петроград, 1923. [В 337 сторінковій праці автор
обговорює обширно, всебічно й вичерпно виникнення,
становлення та значення рими.]

Качуровський, Ігор. Строфіка. Мюнхен: Інститут Літератури
ім. Михайла Ореста, 1967. [У праці на 357 сторінок,
поза численними прикладами з поезій українських поетів,
автор подав багато прикладів з поезії світової літера-
тури. При обговорюванні строф, автор скупі зупиняється
над метрикою, ритмікою, навантаженням слова та його
відношенням до стопи, рими, тощо.]

Ковалевський, Володимир. Рима. Ритмічні засоби українського
вірша. Київ: Радянський письменник, 1965. [Праця
обнімає 283 сторінки. Автор сумлінно опрацював риму щодо
її звукового повторення, ритму, природи наголосу та
розміщення в вірші. На численних прикладах обговорено
метр та його роди, завдання каталектик, клявзуль, кон-
стантного словоподілу, цезурної границі, тощо.]

Тарановский, К. Руски дводелни ритмови, I-II. (Посебна издања, ССХVII. Одељење литературе и језика, 5). Београд: Српска Академја Наука, 1953. [Сторінок vi + 376. Ця праця, сербською мовою, обнімає багато добірного матеріялу щодо російського двоскладового метра, його становлення та розвитку аж до Пушкіна і його поклонників.]

Тен, Борис. "Нотатки про ритміку гексаметра", Мовознавство I (Київ, 1967), ч. 3, 12-18 і ч. 4, 54-62. [Автор сумлінно з'ясував проблеми гексаметра.]

Тимофеев, Л.И. Проблемы стиховедения. Материалы к социологии стиха. М., 1931. [Праця обнімає 232 сторінки. Розділ про силлябічне віршування привертає увагу читача.]

Томашевский, Б.В. Русское стихосложение. Метрика. (Вопросы поэтики, II). Петроград, 1923. [Праця обнімає 156 сторінок. Окрім метрики, автор ширше обговорює строфу та її примінення в вірші.]

_____. О стихе. Статті. М.-Л., 1929. [Цінна збірка, (на 327 сторінок), головних статей цього заслуженого дослідника про російський вірш.]

_____. Стих и язык. Филологические очерки. М.-Л., 1959. [Щодо ритмізованого матеріялу, дослідник обговорює висоту тону, часокількість, силу, амплітуду звуку, звучання, мелодію, динаміку, темп мовлення, тощо.]

Unbegaun, B.O. Russian Versification. Oxford: Clarendon Press. [Ця праця, на xiii + 164 сторінки, була виїнятою цінною в опрацюванні цієї дисертації і головно в таких питаннях: Вірш, його виникнення та становлення; роди вірша— силлябічний, український традиційний силлябічний, силлябо-тонічний і тонічний; метрична структура вірша і віршовий ритм; Шевченків перемінний чотиристопний і тристопний хорей з жіночою римою; становлення цезури; рима та її примінення; строфа, її рядки і стопи; фонетичні риси вірша та наголошення.]

Франко, Іван. "Із секретів поетичної творчості", Літературно-критичні статті, т. XVI. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. [На сторінках 251-297 автор обговорює такі проблеми: Критика й літературний твір; естетичні основи і роля зміслів у поетичній творчості; поезія і музика; поезія і малярство; мертва природа і поезія та питання поетичної краси.]

Штокмар, М.П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952. [Праця на 422 сторінки охоплює надмір прикладів. Одна четверть праці відведена теоріям про російське народне віршування.]

Jakobson, R.O. "Studies in Comparative Slavic Metrics", Oxford Slavonic Papers, III (1952). [На сторінках 21-66 автор обговорює риси слов'янського народного вірша та його виникнення.]

Допоміжні публікації про теорію версифікації
(за англійською абеткою)

Buxštab, B.Ja. "O strukture russkogo klassičeskogo stixa". UZ Tartuskogo gos. universiteta, vyp. 236: Trudy po znakovym sistemam, IV (1969), 386-408.

Eekman, Thomas. "Rifma poeziji slavjanskich narodov: neskol'ko zametok". American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists, II; Literary Contributions. Ed. William E. Harkins. (SPR 81). The Hague: Mouton, 1968, pp. 87-113.

Gasparov, M.L. "Russkij jamb i anglijskij jamb"; Philologica. Issledovanija po jazyku i literature. Pamjati akademika Viktora Maksimoviča Žirmunskogo. Ed. V.N. Jarceva. Leningrad: Nauka, 1973, pp. 408-15.

"Russkij sillabičeskij trinadcatisložnik", Metryka slovian'ska. Ed. Zdzisława Kopczyn'ska and Lucylla Pszczolowska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971, pp. 39-63.

"Russkij trexudarnyj dol'nik XXV", Teorija stixa. Ed. V.E. Xolševnikov et al. Leningrad: Nauka, 1968, pp. 59-106.

"Statističeskoe obsledovanie russkogo trexudarnogo dol'nika", Teorija verojatnostej i ee primenenija, VIII (1963), no. 1, 102-108.

Gončarov, B.P. Zvukovaja organizacija stixa i problemy rifmy. Moscow: Nauka, 1973.

Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics", Style in Language. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1960, pp. 350-72.

"O lingwistycznej analize rymu", Prace filologiczne, Tom XVIII, Cz. I. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963.

"Poezija grammatiki i grammatika poeziji", Poetics. Poetyka. Poëtika, [II]. Ed. Donald Davie et al. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961, pp. 397-417. The English recension of this paper appeared in Lingua, 21 (1968), nos. 1-4, 597-609.

Jakobson, Roman. "The Slavic response to Byzantine poetry", Actes du XII^e Congrès international d'Etudes byzantines. Ed. Georges Ostrogorsky et al. Belgrade, 1963. Vol. I, 249-67.

Kolmogorov, A.N. and A.V. Proxorov. "K osnovam russkoj klassičeskoj metriki", Sodruzestvo nauk i tajny tvorčestva. Ed. B.S. Mejlaš. Moscow: Iskusstvo, 1968, pp. 397-432.

Lotman, Ju.M. Analiz poetičeskogo teksta. Leningrad: Prosveščeniye, 1972.

_____. "Lekcii po struktural'noj poetike". UZ Tartuskogo gos. universiteta, vyp. 160: Trudy po znakovym sistemam, I (1964). Reprinted as Brown University Slavic Reprint V (Providence, Rhode Island: Brown University Press, 1968).

_____. Struktura xudožestvennogo teksta. Moscow: Iskusstvo, 1970. Reprinted as Brown University Slavic Reprint IX (Providence, Rhode Island: Brown University Press, 1971).

Papajan, R.A. "Nekotorye voprosy sootnošenija metra i žanra". UZ Tartuskogo gos. universiteta, vyp. 306: Trudy po russkoj i slovjanskoj filologii, XXI (1973), 46-64.

Proxorov, A.V. "Matematičeskij analiz stixa", Nauka i žizn', XXX (1964), 6, 152-53.

Rudnev, P.A. "Iz istoriji metričeskogo repertuara russkix počtov XIX-načala XX v.", Teorija stixa. Ed. V.E. Xolševnikov et al. Leningrad, Nauka, 1968, pp. 107-44.

Sengeli, G.A. Texnika stixa. Moscow: GIXL, 1960.

Taranovsky, Kiril. "Metrics", Current Trends in Linguistics, I: Soviet and East European Linguistics. Ed. T.A. Sebeok. The Hague: Mouton, 1963, pp. 192-201.

_____. "Osnovnye zadači statističeskogo izučeniya slavyanskogo stixa", Poetics. Poetyka. Poëtika, vol. II. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966, pp. 173-96.

_____. "Zvukovaja faktura stixa i ee vospriyatie". Ed. Bohuslav Hála, Milan Romportl, and Přemysl Janota. Munich, Prague, and Philadelphia: Hueber, Academia, and Chilton, 1970, pp. 883-85.

Vickery, W.N. "Russkij šestistopnyj jamb i jeho otnošenje k francuzskomu aleksandrijskomu stixu". American Contributions to the Seventh International Congress of

Slavists, II: Literature and Folklore. Ed. Victor Terras. (SPR 296). The Hague: Mouton, 1973, pp. 505-27.

Višnevskij, K.D. "Stanovlenie trexslložnyx razmerov v russkoj počzii", Russkaja sovetskaja počzija i stixovedenie. Ed. K.G. Petrosov et al. Moscow: Moskovskij oblastnoj ped. institut, 1969, pp. 207-17.

Xolševnikov, V.E. Osnovy stixovedenija: Russkoje stixosloženie. 1-st ed. Leningrad: Leningradskij gos. universitet, 1962; 2nd ed. Leningrad: Leningradskij gos. universitet, 1972.

_____. "O tipax intonacii russkogo klassičeskogo stixa". UZ Leningradskogo gos. universiteta, no. 295: Seriya filologičeskix nauk, vyp. 58 (1960), 3-34.

_____. "Russkaja i polskaja sillabika i sillabo-tonika", Teorija stixa. Ed. V.E. Xolševnikov et al. Leningrad: Nauka, 1968, pp. 24-58.

Žovtis, A.L. "O kriterijax tipologičeskoj charakteristiki svobodnoho stixa (Obzor problemy)", VJa, XIX (1970), no. 2, 63-77.

Публікації про поетичну творчість Івана Франка.
(за українською абеткою)

Білецький, Леонід. "Поєма 'Мойсей' і розвиток ідей і образу в літературно-поетичній традиції Івана Франка", Праці Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова в Празі, I. Прага, 1929.

Бойко, Юрій. "До проблеми розвитку франкового стилю", Іван Франко, Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXXXIV. Нью-Йорк-Париж-Торонто, 1968, стор. 15-30.

Возняк, М. Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка. Київ, 1958.

_____. "До джерел франкового Похорону", Радянська література, ч. 3 (1941), 209-220.

Гаєвський, С. проф. Франків "Мойсей". Розвідка і текст поеми. Українська Вільна Академія Наук у США, 1948.

Гординський, С. "Франкові 'Квіти зла'", Київ VII (1956), 151-156.

Дей, О. "До поглядів Івана Франка на український фолклор", Іван Франко, Статті і матеріали, І. Львів, 1948, стор. 167-191.

_____. Іван Франко і народна творчість. Київ: Держліт-видав України, 1955.

Домбровський, О. "Поема 'Мойсей' у світі біблійної символіки", Іван Франко, Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXXXII. Нью-Йорк-Париж-Торонто, 1967, стор. 133-147.

_____. "Фолклор в поемі 'Мойсей' І. Франка", Київ (Філадельфія, 1962), ч. 2-3.

_____. "Франко як дантолог", Українське літературознавство, І (Львів, 1966), 115-125.

Дорошенко, В. Великий каменярь. Вінніпег: Накладом КУК, 1956.

_____. Іван Франко літературний критик. Львів, 1966.

Євшан, Микола. "Іван Франко - Нарис його літературної діяльності", Літературно-науковий вісник, IX (1913).

Жилко, Ф.Т. "Мовностилістичні особливості діалога, портрета і пейзажу в художніх творах І. Франка", Наукові Записки Київського педінституту, II (1951).

Журавська, І. "Франко і світова література", Творчість Івана Франка. Збірник статей. Київ: Академія Наук УРСР, 1956.

Закревська, Я.В. "Мовні засоби відтворення національного кольориту в казках І. Франка", Дослідження творчості Івана Франка. Випуск другий. Київ, 1959, стор. 202-217.

Зеров, М. "Франко - поет", До джерел. Краків-Львів, 1943.

Каспрук, А.А. Філософські поеми Івана Франка. Київ: Вид. Наукова думка, 1965.

Квітка, К.В. "Іван Франко як виконавець народних пісень", Творчість Івана Франка. Київ: Академія Наук УРСР, 1956.

Кобилецький, Юрій. Поетична творчість Івана Франка. Редакція та передмова (стор. 3-7) О.І. Білецького. Київ, 1946.

Кобилецький, Юрій. Творчість Івана Франка. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956.

Ковалів, П. "Значення Івана Франка в розвитку літературної мови Галичини", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXXXI. 36. Філ. Сек., т. 33. Нью-Йорк-Париж-Торонто, 1968, стор. 5-13.

_____. "Лексичні особливості ранніх суспільних поезій І. Франка", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXVI. 36. Філ. Сек. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1957, стор. 104-124.

Кравців, Б. "Франко - лірик", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXVI. 36. Філ. Сек. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1957, стор. 49-66.

_____. "Франко - поет", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXVI. Нью-Йорк, 1957.

Крушельницький, Антін. Іван Франко (поезія). Коломия, 1909.

Лев, В. "Західно-українські признаки мови Франка в його ранніх творах", Рідне слово, ч. 6. Мюнхен-Карльсфельд, 1946.

_____. "Участь Івана Франка в творі української літературної мови", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXVI. Збірник філологічної секції на пошану сторіччя народин Івана Франка. Нью-Йорк, Париж-Сідней-Торонто, 1957, стор. 125-132.

Лепкий, Б. Три портрети. Львів, 1957.

Лессінг, Готгольд Ефраїм. "Притча про три перстені". Переклад Івана Франка. ЛНБ, т. XXXIII (1906), 534-543.

Лужницький, Г. "Драматичність поетичних образів у творах Івана Франка", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXXXII. 36. Філ. Сек., т. 32. Нью-Йорк-Париж-Торонто, 1967, стор. 125-131.

Марченко, Л. "Із спостережень над лірикою Франка 1900-1906 р.", Радянське літературознавство, т. VI (Червень, 1966), 55-60.

Недзвідський, А.В. "Образ позитивного героя в поезії Івана Франка", Дослідження творчості Івана Франка. Київ: Академія Наук УРСР, 1959.

Олексюк, О. "Іван Франко в оцінці Василя Бобинського", Іван Франко, Статті і матеріали, збірник 12. Вид. Львівського У-ту, 1965.

Панькевич, Іван. "До переміни естетичних поглядів Івана Франка в 1876-1878 рр.", Праці Українського Історично-Філологічного Товариства в Празі, V (1944), 143-150.

Пачовський, Т.І. "І. Франко - перекладач польських поетів другої половини XIX ст.", Українське літературознавство, V (Львів, 1968), 113-120.

Пінчук, С.П., Регушевський, С.С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. Київ: Наукова думка, 1966.

Полюга, Л.М. "Прикметникова синоніміка в поетичних творах Івана Франка", Іван Франко, Статті і матеріали, збірник 7. Вид. Львівського У-ту, 1960.

_____. "Смислові та стилістичні функції фразеологічних синонімів у поетичних творах Івана Франка", Іван Франко, Статті і матеріали, збірник 12. Вид. Львівського У-ту, 1965.

Радзикович, В. "Біблійна притча у поетичній версії Івана Франка", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXXXII. 36. Філ. Сек., т. 32. Нью-Йорк-Париж-Торонто, 1967.

Рильський, М. "Іван Франко - майстер художнього слова", Рильський М. Твори, т. X. Київ: Держлітвидав УРСР, 1962.

Романенчук, В. "До проблеми світогляду Івана Франка", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXXXIV. 36. Філ. Сек., т. 33. Нью-Йорк-Париж-Торонто, 1968, стор. 77-87.

Рудницький, Л. "Твори гете в перекладі І. Франка", Наукові записки. Український Технічно-Господарський Інститут, XXI. Мюнхен, 1970, стор. 75-129.

Рудницький, М. "Франко і світова література", Вільна Україна, (1940), 29.V.

Рудницький, Ярослав, Проф. д-р. "Поетичний наголос у Франка" Сьогодні і минуле, ч. I-2. Мюнхен, 1949, стор. 141-142.

Сидоренко, Г.К. "Деякі питання ритміки поезій І. Франка", Іван Франко, Статті і матеріали, збірник 12. Вид. Львівського У-ту, 1965.

Скоць, А.І. "До генези поеми І.Я. Франка 'Мойсей'", Іван Франко, Статті і матеріали, збірник 12. Вид. Львівського У-ту, 1965.

Скоць, А.І. "Легенди віків і поема І.Я. Франка 'Мойсей'",
Українське літературознавство, II (Львів, 1968),
104-112.

_____. "Поема І.Я. Франка 'Смерть Каїна'", Іван Франко,
Статті і матеріяли, збірник ІО. Вид. Львівського У-ту,
1963.

Смалъ-Стоцький, Р. "Іван Франко і українська національна
ідея", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка,
т. CLXXXII. Зб. Філ. Сек., т. 32. Нью-Йорк-Париж-
Торонто, 1967, стор. 7-18.

Соневицький, М. "Франкові переклади з античних літератур",
Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. т. CLXI
Зб. Філ. Сек., т. 24. Нью-Йорк-Париж, 1953, стор.
90-140.

Филипович, П. "Шляхи Франкової поезії", З новітнього
українського письменства. Київ, 1929.

Франко, З.Т. "Мова поезії Івана Франка", Іван Франко,
Статті і матеріяли. Українське літературознавство,
Випуск III. Вид. Львівського У-ту, 1968.

Халімончук, А.М. Суспільно-політична сатира Івана Франка.
Львів, 1955.

Чехович, Костянтин. "Постать Івана Вишенського і Мойсея в
творчості Івана Франка", Слово, 4 (1938).

Шаховський, Семен. Майстерність Івана Франка. Київ, 1956.

Шерех, Ю. (Шевельов, Ю.). Галичина в формуванні нової
української літературної мови. Мюнхен, 1949.

Шурат, В. Франків "Іван Вишенський". Львів, 1925.

Ярема, Я.Я. "До проблеми ідейного змісту, 'Ліричної драми'
Івана Франка 'Зів'яле листя'", Іван Франко, Статті
і матеріяли, збірник І. Львів, 1948.

_____. Мойсей. Поема Івана Франка. Критична студія.
Тернопіль, 1912.

_____. "На шляху до реалізму", Вінок Івану Франкові.
Київ, 1957, стор. 293-297.

(За англійською абеткою)

Cundy, Percival. Ivan Franko, the Poet of Western Ukraine:
Selected Poems. New York, 1948.

- Franko, Ivan. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas, XIV, hrsg. von E. Winter. Berlin, 1963.
- Manning, Clarence A. "The role of Ivan Franko", Ivan Franko, Memoirs of the Shevchenko Scientific Society, Vol. CLXXXIV. New York-Paris-Toronto, 1968.
- Prokopiw, Orysia. The Ukrainian Translations of Shakespeare's Sonnets. A Stylistic Analysis. Edmonton: University of Ottawa Press and Gateway Publishers Ltd., 1976.
- Rich, Vera. "Ivan Franko and the English Poets"; The Ukrainian Quarterly, XXII, No. 2 (1966), 122-128.
- Siehs, Karl. "Ivan Franko: Zur 50. Wiederkehr seines Todes", Ukraine in der Vergangenheit und Gegenwart, XIII, No. 36 (1966), 117-129.
- Swirko, A. Moise. Bruxelles, 1969.
- Wacyk, N. Ivan Franko. New York, 1975.

Публікації з яких цитати використано в дисертації.
(за українською абеткою)

- Академія Наук Української РСР. Статистичні параметри стилів. Київ: Наукова думка, 1967.
- _____. Сучасна українська літературна мова. Фонетика. Київ: Наукова думка, 1969.
- Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Британське й Закордонне Біблійне Товариство, 1962.
- Гнатюк, В. "Коломийки", Етнографічний збірник, т. XIX. Львів, 1907, ч. 7007.
- Дей, О. Іван Франко і народна творчість. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955.
- Дорошкевич, Ол. Підручник історії української літератури. Видання третє. Книгоспілка, 1927.
- Етнографічний збірник, т. XXI. Львів: Накладом Наукового Товариства ім. Шевченка, 1906.
- Етнографічний збірник, т. XXXI-XXXII. Львів: Накладом Наукового Товариства ім. Шевченка, 1912.

"Іван Франко", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXXXII. Нью-Йорк-Париж-Торонто: Накладом Наукового Товариства ім. Шевченка в ЗДА, 1967.

Іларіон Митрополит. Слово про Ігорів похід. Вінніпег: Наша культура, 1949.

_____. Український літературний наголос. Вінніпег: Наша культура, 1952.

Карпов, А. Ритмическая организация стиха. М., 1960.

Кисілевський, Кость. "Стилістичні й ритмічні засоби поезій І. Франка", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. CLXXXII. 36. Філ. Сек., т. 32. Нью-Йорк-Париж-Торонто, 1967, стор. 117-123.

Ковалевський, В. Рима. Ритмічні засоби українського вірша. Київ: Радянський письменник, 1965.

Колесса, Ф.М. Фолклористичні праці. Київ: Наукова думка, 1970.

Коцюбинський, М. Твори в трьох томах. Київ: Держлітвидав, 1956.

Лесин, В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. Київ: Вид. Радянська школа, 1965.

Літературно-науковий вісник, т. I. Львів, 1898.

Мороз, О. "Огляд критичної літератури про Івана Франка за 40 років (1917-1957)", Іван Франко, Статті і матеріали. Збірник свій. Видання Львівського Університету, 1960.

Рудницький, Я. Український наголос як функційна проблема. Відбитка з Наукового збірника т. III Українського В. Університету в Празі, 1942.

Томашевський, Б. Русское стихосложение. Вопросы поэтики. Выпуск II. Петроград, 1923.

Франко, І. Жіноча неволя в руських піснях народних. Львів, 1883.

_____. З вершин і низин. Київ-Ляйпціг: Українська накладня, Коломия; Вінніпег Ман., 1920.

_____. Літературно-критичні статті, т. XVI і XVIII. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955.

Франко, І. Мойсей. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1968.

_____. Поезії і поеми, т. X. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1954.

_____. Поезії і поеми, т. XI. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1952.

_____. Поеми, т. XII. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1953.

_____. З поетичної спадщини, т. XIII. Київ: Державне видавництво літератури, 1954.

_____. Статті і матеріали. Збірник сьомий. Видання Львівського Університету, 1960.

Шевельов, Ю. "Що ми знаємо про поему" і "Поза межі можливого", Іван Франко, Мойсей. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1968, стор. 7-9 і 105-128.

(За англійською абеткою)

Clardi, J. How Does a Poem Mean. Boston: Houghton Mifflin Company.

Ovcharenko, M. "Stress in Ivan Franko's Poetry", The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the United States, VIII, No. 1-2 (25-26), (1960), 121-140.

Rudnyc'kyj, J.B. The Slavic Accent as a "Licentia Poetica". Die Welt der Slaven. Sonderdruck, Jahrgang VI, Heft 2. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, Juli 1960.

Unbegaun, B.O. Russian Versification. Oxford, 1966.