

Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича

Крістінія Паладян

РУМУНСЬКЕ ТА УКРАЇНСЬКЕ
СИЛАБО-ТОНІЧНЕ ВІРШУВАННЯ
XIX СТОЛІТТЯ
(МЕТРИКА І РИТМІКА)

Монографія



Чернівці

Чернівецький національний університет

2019

УДК 801.654:[821.135.1+811.161.2]],„18”

П-14

Затверджено Вченою радою
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(протокол №12 від 23 грудня 2019 р.)

Науковий редактор – **Бунчук Б. І.**, доктор філологічних наук,
професор

Рецензенти:

Козлик І. В., доктор філологічних наук, професор кафедри світової
літератури Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника;

Волковинський О. С., доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри журналістики Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка;

Плющик О. В., кандидат філологічних наук, доцент кафедри
української літератури і компаративістики Київського
університету імені Бориса Грінченка.

Паладян К. І.

П-14 Румунське та українське силабо-тонічне віршування XIX
століття (метрика і ритміка) : монографія / Крістінія Паладян. –
Чернівці : Чернівець. нац. ун-т, 2019. – 264 с.

ISBN 978-966-423-547-8

Монографія присвячена вивченню румунської силабо-тонічної
версифікації XIX століття щодо метрики та ритміки у порівнянні зі
специфікою розвитку української силабо-тоніки 1800-1899 років.
Уперше в діахронічному зрізі за періодами, на основі віршо-
знавчого аналізу значного масиву поетичних творів, статистично
розглянуто румунську силабо-тонічну поезію XIX століття, визна-
чено тенденції розвитку метричного репертуару румунських авто-
рів, виявлено типологічні риси основних розмірів, установлено
спільне та відмінне в румунській та українській силабо-тоніці XIX
століття.

Для літературознавців, студентів та викладачів філологічних
факультетів, усіх, кого цікавлять румунська та українська поезія.

УДК 801.654:[821.135.1+811.161.2]],„18”

ISBN 978-966-423-547-8

© К.Паладян, 2019

© Чернівецький національний
університет, 2019

ВСТУП



Силабо-тонічне віршування як система версифікації, засноване на внутрірядковому стопному ритмі, відіграло значну роль у румунській поезії. Особливо важливою для румунської літератури силабо-тоніка була в час зародження (кінець XVIII століття), становлення та бурхливого розвитку (XIX століття). Сьогодні існує чимала наукова література про румунську силабо-тонічну версифікацію (М. Бордеяну [156], О. Берка, Є. Берка [136] А. Войка [287], Л. Галді [210], М. Діну [194, 195], І. Фунеріу [209], Л. Куруч [48, 182], В. Стреїну [271], Г. Тохеняну [278]), хоч, як окремий феномен, вона належним чином все ще не вивчена. Бракує статистичного дослідження найширшого поетичного матеріалу у зрізі метрики і ритміки, здійсненого у діахронічному аспекті (у румунському літературознавстві прийнято виділяти такі періоди розвитку словесного мистецтва XIX століття: перші десятиліття, 40 – 50-ті роки, 60 – 70-ті роки, 80 – 90-ті роки). Такий підхід дає можливість відмежуватися від суб'єктивної емпірики і дійти об'єктивних, обґрунтованих висновків.

Перевагу подібного вивчення поетичного матеріалу продемонстрував відомий російський віршознавець М. Гаспаров, вершиною наукової творчості якого стали знамениті монографії „Нарис історії російського вірша (Метрика, ритміка, рима, строфіка)” (1984, друге вид., доп. – 2000) та „Нарис історії європейського вірша” (1989, друге вид., доп. – 2003).

Значно краще вивчена українська силабо-тоніка. Крім тих досліджень, у яких тією чи іншою мірою розглядаються окремі аспекти функціонування цієї системи версифікації в українській літературі XIX століття (Б. Якубський [108], Ф. Колесса [42], В. Ковалевський [41], Г. Сидоренко [83, 84],

І. Качуровський [38], В. Коптілов [43], Н. Чамата [99], Н. Костенко [46], Б. Бунчук [7], В. Корнійчук [44], Н. Гаврилюк [24] та ін.), маємо низку спеціальних віршознавчих праць. У цих дослідженнях, що опираються на статистичне вивчення значного поетичного матеріалу, простежено розвиток різноманітних силабо-тонічних форм в окремі періоди української літератури ХІХ століття: перших десятиліть (В. Мальцев), 40 – 50-их років (П. Івончак), 60 – 70-их років (С. Протасова), 80 – 90-их років (О. Любімова).

Закономірно, що функціонування і румунської, і української силабо-тоніки дослідники розглядали у зв'язку з іншомовними літературами, у першу чергу, з тими, які впливали на вітчизняну поезію або у зрізі появи силабо-тоніки, або в аспекті її становлення та розвитку.

Віршознавці зіставляли румунську силабо-тоніку з версифікацією в античній (Дж. Баріціу, І. Хеліаде-Редулеску, Т. Чіпаріу), у французькій (Н. Апостолеску, М. Бордеяну, М. Діну), в німецькій (В. Стрейну, Л. Галді, Л. Куруч), грецькій (І. Апостолеску, В. Стрейну, Л. Галді, Л. Куруч) літературах.

Українські віршознавці найчастіше розглядали вітчизняну силабо-тоніку у зв'язку з її розвитком у російській поезії (майже всі вчені), значно рідше відзначався вплив німецької версифікації (Н. Чамата, І. Качуровський, Н. Костенко, Б. Бунчук).

Однак досі ніхто не зіставляв румунську та українську версифікації. Порівняння віршових систем двох сусідніх народів видається науково виправданим, оскільки, по-перше, це дає можливість увиразнити ознаки кожної національної версифікації, по-друге, це поглиблює наші знання щодо певних закономірностей розвитку європейського віршування загалом.

Мета праці – з'ясувати особливості розвитку румунської силабо-тонічної версифікації ХІХ століття в діахронічному аспекті у зрізі метрики та ритміки і

зіставити одержані дані з українським віршознавчим матеріалом.

Об'єктом монографії є поетичні твори румунських авторів 1800-1899 років. Це поезії В. Александрі, Г. Александреску, Г. Асакі, Г. Баронзі, С. Боднереску, Д. Болінтіняну, Ч. Болліака, А. Векереску, Є. Векереску, Я. Векереску, А. Влахуце, Г. Грандя, Т. Деметреску, А. Депенцяну, А. Доніча, М. Емінеску, Д. Замфіреску, М. Замфіреску, В. Кирлова, Дж. Кошбука, Г. Крецяну, М. Куглер-Поні, А. Мачедонскі, А. Мурешану, А. Наума, К. Негрі, К. Негруці, Я. Негруці, Д. Петріно, Г. Сіона, А. Сіхляну, К. Скроба, Б. П. Хашдеу, І. Хеліаде-Редулеску, Т. Чіпаріу, Т. Шербенеску та ін.

Предмет праці – румунська та українська версифікація ХІХ століття.

Теоретико-методологічною основою монографії є комплексний підхід до аналізованого об'єкта, який включає в себе кілька методів дослідження. Найперше – це формальний метод, використаний при вивченні румунського поетичного матеріалу у зрізі метрики та ритміки. Він базується на загальноприйнятих у сучасному європейському віршознавстві статистичних підрахунках. Одиницями підрахунків слугують твір (визначається відсоток силабо-тонічних творів, окремих метрів, окремих розмірів), рядок (визначається процент „іншометричних” вставок у монометричних формах, повнонаголошених у двоскладових формах та атонованих версів у трискладовиках, рядків із позасхемними наголосами), стопа (визначаються види ритму в монорозмірних формах), цезура (визначається частка постійних та змінних внутрірядкових пауз). Важливим є порівняльний метод, використаний при зіставленні румунського та українського віршознавчого матеріалу. Методологічним підґрунтям слугували праці українських та зарубіжних дослідників вірша (Б. Якубського, І. Качуровського, В. Коптілова, Г. Сидоренко, Н. Чамати, Н. Костенко, М. Сулими, Б. Бунчука,

Л. Галді, Г. Тохеняну, Л. Куруча, М. Діну, І. Фунеріу, В. Жирмунського, В. Холшевникова, М. Гаспарова).

Праця складається зі вступу і шести розділів: у вступі викладено початкові настановлення для подальшого віршознавчого дослідження; у першому розділі проаналізовано стан вивчення румунського та українського віршування XIX століття, висловлено загальні міркування щодо його досягнень та проблем, детально оглянуто студії сучасних віршознавців; у другому розділі розглянуто початки румунської та української силабо-тоніки, досліджено оригінальні поетичні твори румунських письменників XVII-XVIII століть, у поетичній спадщині яких зафіксовано вкраплення силабо-тонічних творів, та розглянуто віршознавчі дані щодо початків української силабо-тоніки; у третьому, четвертому, п'ятому і шостому розділах у діахронічному зрізі, на основі віршознавчого аналізу значного масиву поетичних творів, статистично розглянуто румунську силабо-тонічну поезію XIX століття, визначено тенденції розвитку метричного репертуару румунських авторів, виявлено типологічні риси основних розмірів та зіставлено одержані дані з українським віршознавчим матеріалом і на цій основі встановлено спільне та відмінне в румунській та українській силабо-тоніці XIX століття.

Основні положення та висновки роботи дають можливість глибше осмислити явище розвитку силабо-тонічних форм у румунській поезії XIX століття, вони є основою для подальшого дослідження румунської версифікації цього періоду та написання історії румунського віршування загалом.

СКОРОЧЕННЯ ТА УМОВНІ ПОЗНАЧЕННЯ

Амф – амфібрахій;

Амф4ц – чотиристоповий цезурований амфібрахій;

Ан – анапест;

атон. – атонація;

Д – дактиль;

Д4цу1 – чотиристоповий дактиль з цезурним усіченням на один склад;

Д5цу2 – п'ятистоповий дактиль з цезурним усіченням на два склади;

зр/наг – зрушення наголосу;

ПК – поліметрична конструкція;

п/сх – позасхемний наголос;

Х – хорей;

Х4 – чотиристоповий хорей;

Я – ямб;

Я3 – тристоповий ямб;

Я4343 – три- і чотиристоповий ямб з врегульованим чергуванням стоп у межах чотиривіршової структури;

Я2-6 – ямб різностоповий зі зміною довжиною рядків від 2 до 6 стоп;

Я6цн1 – шестистоповий ямб з цезурним нарощенням на один склад;

Я6цн2 – шестистоповий ямб з цезурним нарощенням на два склади;

Ярз – різностоповий ямб;

Яв – вільний ямб.

РОЗДІЛ І

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕЦЕПЦІЯ РУМУНСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ СИЛАБО-ТОНІКИ ХІХ СТОЛІТТЯ



Віршознавство як наука виникло в Румунії у ХІХ столітті після довгих років існування у вигляді однієї з частин підручників з румунської граматики. Перші віршознавчі положення базувалися на основі інших літератур, використовували іншомовну термінологію, норми та схеми. На першопочатках румунські віршознавці у своїх дослідженнях використовували греко-латинську або франко-італійську системи вивчення вірша, що призводило до нечіткого розуміння розвитку румунської версифікації.

Найвдалішу спробу осмислити силабо-тонічний спосіб віршування здійснив автор „Румунської граматики” [205] Д. Еустатієвич ще у 1757 році. Частина ІV цієї граматики присвячена поезії, а саме віршознавству. Автор відзначає, що вірш є „направлене упорядкування кроків”, а крок, або стопа, є „частиною вірша, яка складається з певної кількості складів” [205, с. 135]. Д. Еустатієвич розрізняє хореї та ямби та ілюструє їх прикладами. Він вважає тристоповими метрами „молоси або тримакри”, представляє невдалим прикладом анапест, а як приклад дактилічної стопи пропонує не румунське, а латинське слово. Також автор наводить не зовсім вдалі приклади античних форм, а саме гликонічного та сапфічного віршів. Ця спроба Д. Еустатієвича

була унікальною для середини XVIII століття й не мала послідовників. Тому поети, які почали писати ямбами чи хорейми, теоретично не обґрунтовували своє віршування.

Є. Векереску у своїй праці „Спостереження над правилами та порядком румунської граматики” (1787) [280] у частині, присвяченій поезії, зазначав, що сучасні мови, а особливо румунська, віддаляються від старих способів віршування. Звернувши увагу на ритмічні структури італійського та новогрецького віршів, він показав розбіжність між квантитативною та силабічною системами віршування. Поет спостеріг відсутність квантитативних метрів у румунському віршуванні, але не врахував наголосів, хоча у його власних творах наявна стопна впорядкованість, саме ямбічна. Вважаючи, що румунська мова багата на голосні звуки, Векереску робить висновок, що в румунській літературі можливе віршування „у вигляді віршів з певною кількістю стоп” [280, с. 139].

Поет К. Конакі у праці „Ремесло румунського віршування” (1800-1830, вперше надрукована у 1963 році) [167] сформулював принципи своєї системи версифікації. На жаль, і у нього відсутнє поняття ритму, хоча у розділі, присвяченому розміру, поет подає приклади хорейчних віршів. Сучасний дослідник М. Діну відзначає, що, хоча перші поети систематично дотримувались ритму в своїх віршах, вони це робили випадково, необдуманно, під впливом народної або грецької поезії, про що свідчить відсутність поняття про ритм в їх теоретичних працях [195, с. 26].

Силабо-тоніка як система віршування з'явилася у румунській поезії XIX століття. У цей період постають спроби визначення румунської силабо-тоніки. Проте, перші теоретики вірша перебували під впливом класичних теорій.

Першим румунським віршознавцем XIX століття є І. Хеліаде-Редулеску, який у своїх статтях „Про віршу-

вання” (1838) [219], „Про метр” (1839) [220], а найбільше у праці „Повний курс загальної поезії. Версифікація” (1868) [221], дає систематизовані положення про румунське віршування XIX століття. Базуючись на власній поетичній техніці та досліджуючи вірші своїх сучасників, віршознавець відображає зміни, які відбулись у румунській просодичній системі. Хоча теорія І. Хеліаде-Редулеску базується на класичній поетиці, автор підкреслює, що якщо античні вірші вимірювались стопами, то сучасні вимірюються складами. Теоретик вірша ототожнює поетичний ритм з музичним розміром та виявляє „такти” $2/4$, $3/4$, $4/4$, які вимовляються у два, три або чотири ритмосклади. Таким чином, віршознавець виділяє три види ритму в румунському віршуванні. Крім понять „довгі та короткі склади”, він використовує термін „тонічний” для довгого складу та називає двоскладові віршові метри – хорей та ямб, трискладові – дактиль, амфібрахій, амфімакр, анапест та висвітлює наявність чотирискладових метрів. І. Хеліаде-Редулеску є першим румунським віршознавцем, який проілюстрував правильними прикладами всі чотири типи пеону. Автор показав, що принцип наголошуваності є необхідним для виникнення ритму. Він також допустив наявність метричного та мовленнєвого ритмів. Віршознавець вважає, що довжина стопи збігається з одним словом або групою слів та стверджує, що в потоці наголосів не треба реалізовувати всі наголоси ритмічної схеми. І. Хеліаде-Редулеску допускає наявність цезури в румунській силабо-тоніці та вважає неправильними синтаксично невмотивовані цезури, які від’єднують граматичний артикль від іменника або заперечну частку „ні” від дієслова. На думку дослідника, правильна цезура повинна закінчуватися хореем.

Інтерес до силабо-тоніки посилюється в епоху романтизму. У 1845 році була опублікована стаття Дж. Баріціу „Промова про наше віршування” [132], в якій літературознавець обстоює ідею звільнення від класичних норм

віршування, наголошуючи: „Практичні правила вірша охоплені в надрах нашої мови, і не дуже важко їх виявити... читаючи всі найкращі поетичні спроби, що є у нас на сьогодні” [132, с. 48]. Дж. Баріццу демонструє глибоке розуміння румунської ритмічної системи, спираючись на співпадіння метричного ритму з мовленнєвим. Він відзначає ритмічну різноманітність румунської мови, яка базується на мобільності наголосу та першим у румунській культурі виводить деякі правила наголошуваності. Автор використовує термін „стопа” та розрізняє двоскладові стопи (хорей, ямб), відзначаючи, що румунській мові не властиві спондеї та пірихії. З трискладових стоп автор виділяє дактиль, амфібрахій, амфімакр та анапест, а з чотирискладових – біхорей, біямб та хоріямб. Дослідник дав таке тлумачення силабо-тонічного віршування: „У римованих віршах рахуємо склади першого рядка, визначаємо на яких і скількох складах падає наголос, а потім уважно стежимо, щоб наступний вірш, який римується з попереднім, мав таку ж кількість складів, а наголос, щоб падав на відповідні склади... інакше вірш буде неправильний” [132, с. 53].

Р. Меледон у праці „Короткі правила румунського віршування” (1858) [241] стверджував, що версифікація є „мистецтвом, яке навчає нас механічним правилам віршування”. Автор вважав, що розмір вірша залежить від його сутності, а рима є не лише акустичною симетрією вірша, але й вільним наслідком поетичної ідеї. Дослідник характеризував силабо-тонічне віршування таким чином: „Поняття ритм означає розмір та інтонацію вірша, тобто кількість складів, з якого він створений та розташування, яке регулює їхню наголошуваність. Загальними правилами віршування є : розмір, цезура, рима та урегульованість віршів між собою” [241, с. 10].

Поет і літературознавець Т. Чіпаріу написав невеликий за обсягом поетичний трактат „Елементи поезики. Метрика та віршування” (1868) [165]. У праці він порів-

няв три основні види віршування: греко-латинську квантитативну просодію, арабську квантитативну просодію з „кінцевою каденцією” та силабо-тонічну версифікацію й дійшов висновку, що сучасне віршування, тобто силабо-тонічне, витворилося на базі подвійного запозичення: стоп з греко-латинської просодії та рими від арабського віршування. На жаль, автор не зауважив різниці між здатністю квантитативного та тонічного метрів будувати однакові моделі. Він вважав, що наголошений вірш може бути розкладений на старі стопи і намагався поділити вірші своїх сучасників на різні античні стопи.

А. Ксенопол у статті „Випробування румунського вірша” (1875) [294] виявляє розбіжності між метричною моделлю віршування та конкретною реалізацією ритмічних одиниць, продиктованих природним наголосом слова. Його дослідження базуються на вивченні ритму народного вірша, тому що народний вірш у найчистішому стані зберігає форми національної мови. Автор пропонує різні метричні схеми народної ритміки, але не завжди вони є вдалими. Заслуга Ксенопола полягає в тому, що він намагався наблизити метричний аналіз вірша до природної акцентуації мови. Таким чином, учений спростовує ідею безумовної інтерпретації ритмічних схем і, вперше в румунському віршознавстві, доводить наявність деяких варіантів, які змінюють основний ритм хореїчного народного вірша, що надає йому додаткової мелодійності.

Т. Сперанція у праці „Румунське віршування та його походження” (1906) [270] досліджує проблему походження румунської версифікації та відзначає, що вона походить від латинського народного віршування. Крім того, автор намагається визначити основні терміни віршознавства, але його формулювання надто прості: „Ритм – це хід або коливання вірша” [270, с. 12], „Розмір є розтягування вірша” [270, с. 14]. Це показує, що його праця перебуває ще на початковій стадії віршознавчої науки.

Найкращим знавцем румунської просодії ХІХ століття вважається Н. Апостолеску. У своїй праці „Про сучасне румунське віршування” (1904) [123], в якій техніці вірша присвячено розділ „Сучасне віршування. Ритміка”, досліднику вдалося розробити „першу, насправді сучасну теорію румунського віршування” [123, с. 179]. Автор надає ритму головну роль у вірші та підкреслює, що ритм спирається на наголоси та періодичність у послідовності складів. Він доводить на прикладах, що найбільш вживаними ритмами румунського віршування є двоскладові – хорейчний та ямбічний. Н. Апостолеску наводить приклади трискладових метрів – анапестичної форми – але підкреслює, що такий ритм не дуже відповідає особливостям румунської мови. Щодо дактилічного та амфібрахічного ритмів, автор відзначає, що вони притаманні румунському віршуванню, але не в чистому виді. Н. Апостолеску є першим віршознавцем, який вводить поняття комбінованих ритмів, тобто різнометричних форм віршування.

На початку ХХ століття настає новий етап у вивченні силабо-тоніки, а саме розгляд теорії вірша у контексті стилістики. У цей час основним є те, що риму, ритм та метр не треба відокремлювати від змісту і досліджувати їх як елементи цілого твору. Цю ідею підтримують М. Драгоміреску „Теорія вірша” (1927) [199], Г. Ібреїляну „Літературні дослідження” (1930) [225], Д. Каракостя „Мистецтво слова у М. Емінеску” (1938) [159], Л. Русу „Естетика ліричного вірша” (1944) [261].

У 1969 році французькою, а в 1971 році румунською мовою вийшла праця Л. Галді, „Вступ до історії румунського вірша” [210], що є спробою вивчення еволюції румунської версифікації (народного вірша, віршування румунського середньовіччя, румунського відродження, романтизму, класицизму аж до верлібру включно). Дослідження Л. Галді має порівняльний характер, автор вважає, що румунське віршування треба вивчати в контексті європейської, а саме італійської та французької

версифікації. Водночас він стверджує: „Всупереч універсальності фундаментальних форм європейського віршування та спільних рис романських мов не треба забувати, що існує щось *суто румунське* в структурі вірша, написаного мовою цієї гілки східних романських мов” [210, с. 7–8]. Підтримуючи такі фундаментальні поняття, як „хорей”, „ямб”, „дактиль”, „амфібрахій” та „анapest” – автор, замість стопи, бере за одиницю виміру піввірш та вважає доцільним говорити про двоскладові, трискладові, чотирискладові... дванадцятискладові віршорядки. Він переконаний, що „ямбічний вірш, написаний 13 або 14 складами, називається александрійським віршем, хорейчний 15- та 16-складовик є, за античною термінологією, хорейним тетраметром, ямбічний 15-складовик є ямбічним усіченим тетраметром...” [210, с. 12]. На жаль, праця Л. Галді, відзначається переважанням „силабічного” підходу до силабо-тонічних явищ. З іншого боку, вона є одною з рідкісних спроб діахронічного вивчення румунського вірша.

У 1974 році з’являється праця М. Бордеяну „Румунське віршування” [156]. Теоретик вважає, що „... ритм румунського вірша залежить не тільки від наголосу, а ще й від: а) співвідношення між наголосом та кількістю складів у вірші; б) від довжини слів у вірші; в) від гармонійного фонетичного аспекту; г) від інтонації, пов’язаної з видом фонетичної фрази і тим більше від її значення, але у співвідношенні з розміром вірша; д) від природного наголошування слів...” [156, с. 57]. Автор стверджує, що ритм у румунській поезії може мати двоскладову, трискладову, чотирискладову, п’ятискладову і навіть шестискладову форми, а розміром вірша вважає кількість складів у віршорядку. Іншими словами, М. Бордеяну констатує, що румунський поет творить не складами, а групами слів. За його твердженнями, ритм румунського вірша „...є не наслідком штучно згрупованих складів, що чергуються за певними правилами, а

результатом поєднання слів (певні слова можуть дати навіть ритмічний ключ цілого віршованого твору) та групи слів, де ансамбль наголошених і ненаголошених створюють певний ритм” [156, с. 59]. Виходячи з того, що в румунській мові слова мають тільки один наголос або не мають жодного (службові частини мови) та зазначивши, що ненаголошені слова приєднуються до наголошених, М. Бордеяну уподібнює групи слів зі стопами та представляє такі метри: хорей (10), ямб (01), дактиль (100), амфібрахій (010), анапест (001), кретик (101), хоріямб (1001), пеон (1000, 0100, 0010, 0001), месомакр (10000, 01000, 00100, 00010, 00001) і навіть гіпермесомакр (100000, 010000, 001000, 000100, 000010, 000001). Теоретик висловлює новаторську тезу про поліритмічність румунського вірша. Виходячи з цього, у поезії „Departa sunt de tine” („Далеко я від тебе”) М. Емінеску, з ямбічним ритмом, Бордеяну виявляє, окрім ямбу, безліч інших метрів, а саме хорей, амфібрахії, анапести і навіть два типи пеонів:

„Departa sunt de tine și singur lângă foc
 Petrec în minte viața-mi lipsită de noroc,
 Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit
 Că sunt bătrân ca iarna, că tu vei fi murit”.
 010 / 0010 // 010 / 001
 01 / 010 / 10 // 010 / 001
 01 / 01 / 010 // 010 / 001
 01 / 01 / 010 // 01 / 0001 [156, с. 86].

Запропонована вище ритмічна схема суперечить правилу періодичності повторів у вірші. М. Бордеяну стверджує, що румунський вірш твориться внаслідок поєднання різних стоп. Автор розрізняє чисті або спадні ритми (хорей, дактиль), змішані або висхідні (ямб, анапест) та комбіновані (хоріямб, амфібрахій, пеон, месомакр та гіпермесомакр). Водночас він стверджує, що

в румунському віршуванні майже не існує бінарного ритму в чистому вигляді, він з'являється у поєднанні з іншими ритмічними одиницями, причому тернарне ритмічне виконання може з'явитися і в чистому, і в комбінованому виді. У розділі, присвяченому цезурі, М. Бордеяну стверджує, що цезура є „подовженим наголосом” і, що „наголос перед цезурою є сильнішим, ніж інші наголоси вірша” [156, с. 36]. Дослідник стверджує, що „румунські вірші можуть мати одну, дві, три і навіть більше цезур” і, що цезура в румунському віршуванні рухома. Також М. Бордеяну уточнює, що „цезура в румунському вірші є незалежною... від синтаксичної форми та від логічної паузи вірша” [156, с. 41].

У книзі Г. Тохеняну „По той бік слова” (1976), наявний розділ присвячений ритму вірша – „Домінуючий ритм, ритмічні заміщення, «допоміжний ритм»” [278]. Автор аналізує метричну структуру вірша, стверджуючи, що вона постає механічно, на базі „ідеальних” схем, тому „вірші часто виявляються стиснутими в метрономії цих сталих схем” [278, с. 225]. Виходячи з цього, Г. Тохеняну висловлює ідею „ритмічних заміщень”, тобто заміщення наголошених складів ритмічної схеми ненаголошеними, якщо цього потребує природна акцентуація слова. Пояснюються ці „відхилення” тим, що румунська мова має значну кількість багатоскладових слів, що передбачають один наголошений склад. Це призводить до збільшення відстані між наголошеними і ненаголошеними складами, а значить до неможливості суворого дотримання ідеальних ритмічних схем. Дослідник зазначає: „У реальній (не теоретичній!) їх структурі хорейчна та ямбічна послідовності – тобто найхарактерніші для нашої поезії ритми – допускають «заміщення», які збільшуються тоді, коли вірші охоплюють багатоскладові слова... наприклад, якщо взяти змінювані форми іменника *xвля* – *val*, *valuri*, *valului*, *valurile* – констатуємо, що перша форма є односкладовою (*val* = 1), друга утворює

хорей (*valuri* = 10), третя – дактиль (*valului* = 100), а остання – пеон (*valurile* = 1000). Отже, чим ширшим буде фонетичний склад слів певного вірша, тим легше з'являться заміщення... допускаючи довгі ряди ненаголошених складів” [278, с. 225-226]. Автор підкреслює, що заміщення можна легко розпізнати в хорейчних та ямбічних розмірах, натомість у поезіях написаних трискладовими метрами вони відсутні. Виходячи з того, що ігнорування заміщень призводить до появи так званого *домінуючого штучного ритму*, автор стверджує, що заміщення суттєво змінюють значення ритму. Таким чином, аналізуючи ліричний твір за правилами заміщення, Г. Тохеняну робить висновок, що „чергування або протиставлення віршів з наявністю або відсутністю заміщень, а також їх регулярна поява упродовж більшості віршів або строф, створює можливість виникнення другого ритму, який можна назвати *допоміжний ритм*” [278, с. 229-230]. Дослідник дотримується своєї теорії і при дослідженні віршів М. Емінеску [277, 279], нехтуючи при цьому „метрономічною” схемою читання віршованих творів.

У 1978 році з'являється дослідження „Поетична мова та віршування XIX століття (1870-1900 рр.)” О. Берки та Є. Берки [136]. У цій праці вивчаються ліричні твори п'ятох класиків румунської літератури: М. Емінеску, Дж. Кошбука, А. Мачедонські, А. Влахуце та Д. Замфіреску. Автори названої праці спираються на природні наголоси мови і стверджують, що надсхемна структура вірша реалізується у співвідношенні природного наголосу з ритмічним. Згідно з цим визначенням, вони розрізняють двоскладові метри (найуживаніший – ямб), трискладові (найуживаніший – амфібра-хій), та рідше – змішані та комбіновані ритми. При визначенні головних ритмічних видів автори дотримувалися традиційного методу розрізнення ритму (ямб, хорей та ін.) а також впровадили новий метод, за яким основною ритмічною одиницею твору є не метр, а сам вірш. Таким чином, розглядаючи

віршорядок як ритмічну одиницю вірша, вчені здійснили аналіз метричної картини по вертикалі, підраховали середню кількість складів і виявили наявність у творі різних ритмічних інваріантів. Ці інваріанти збагачують ритм, визначають особливості ритму кожного вірша та водночас відображають основний ритм твору. На основі такого підходу автори виявили деякі віртуальні ритмічні шаблони для кожної категорії віршового розміру. На жаль, розмір вірша дослідники визначають кількістю складів. Правильним видається їх твердження, що „...цезура – метрична пауза – не співпадає з граматичною чи логічною паузою (з точки зору змісту). Цезура завжди перебуває в середині вірша, у той час, коли логічна пауза рухома” [136, с. 179].

На лінгвістичних установках базуються основні положення праці І. Фунеріу „Румунське віршування” (1980) [209]. Автор заявляє, що звертається в першу чергу до тексту, а не до теоретичного матеріалу. І. Фунеріу відзначає, що природа румунської мови дозволяє створювати ритм, заснований на посиленому наголосі, а не на кількості складів і що „розташування наголосу у вірші є основним та вирішальним у формуванні поетичного ритму” [209, с. 9]. Теоретик вважає, що при визначенні поетичного ритму посилений наголос є єдиним вирішальним фактором, а ритмічна норма обумовлюється місцем посиленого наголосу в структурі вірша. Саме це й змусило теоретика відмовитися від поняття „стопа”. Автор стверджує: „Мінімальною одиницею у розпізнаванні ритму є короткий віршорядок, або піввірш у цезурованих рядках” [209, с. 24]. Рахуючи склади з початку вірша, а в цезурованих віршах з другого піввірша, автор виділяє хореїчний ритм (який допускає посилений наголос на 1, 3, 5, 7 складах), ямбічний ритм (який допускає посилений наголос на 2, 4, 6, 8 складах), дактилічний ритм (який допускає наголоси на 1, 4, 7, 10 складах), амфібрахічний ритм (який допускає наголоси на 2, 5, 8, 11 складах) та анапестичний ритм (який допускає наголоси на 3, 6, 9, 12 складах) [209, с. 25]. І. Фунеріу

підтримує теорію „ритмічних заміщень”, яку запровадив Г. Тохеняну та стверджує, що в румунському віршуванні можна виявити чотирискладові ритми (пеон I, II, III, IV). Водночас він допускає і відхилення від ритму – в міру збільшення ритмічної варіації, або коли це стає стилістичною ознакою – та зазначає, що вірш, відхиляючись від норми, відразу виправляється на базі „ритмічної відбудови”. „Виправлення відбувається до цезури при відхиленні у першому піввірші, а якщо зрушення відбувається у другому піввірші, то виправлення здійснюється в крайньому випадку у відрізку, який включає риму” [209, с. 36]. Теоретик вважає, що в румунському віршуванні цезура є нерухомою і перебуває в середині вірша, поділяючи його на два однакові піввірші, якщо вірш акаталектичний, а, якщо вірш каталектичний, то другий піввірш короткий. З просодичної точки зору цезура відіграє основну роль: вона регулює ритм вірша [209, с. 87].

Аналізові послань та сонетів М. Емінеску присвячена праця І. Калоте „Емінеску – просодичний аналіз та коментар” (1999) [158]. Дослідження теоретика базуються на вченнях Г. Тохеняну та І. Фунеріу. Однак, якщо Тохеняну допускає, що у вірші одне й те ж слово може мати або ямбічну, або хореїчну, або дактилічну структуру, залежно від кількості складів та розташування наголосу (наприклад, *mîn-gâ-ie* (010) та *mân-gâ-ie* (100) [279, с. 264], то І. Калоте вважає ці положення неточними і додає: „було б краще, щоб... визначаючи наголос у словах, використовували поняття *окситонна, парокситонна і пропарокситонна вимова* або *наголос на останній, передостанній... стопі*, щоб уникнути певних непорозумінь, тому що, наприклад, слово з ямбічним ритмом та наголосом на останньому складі можна ввести і в хореїчний ритм або навпаки...” [158, с. 180]. У своїх дослідженнях І. Калоте не опирається на стопу, пропонує поділ вірша на склади.

На основі математики, лінгвістики та психології написав свої віршознавчі роботи М. Діну [185 – 195]. Основними з них є праці „Ритм і рима в румунському вірші” (1986) [194] та „«Легко писати вірші...» Невеличкий трактат румунської просодії” (2004) [195]. Автор починає свої дослідження з визначення ритму та стверджує, що „... структура румунського вірша не може бути зрозумілою без усвідомлення наявності абстрактної ритмічної матриці, на полотні якої створюється поетичний дискурс...” [195, с. 49]. Дослідник посилається на розмовну мову та її систему наголошення. Виходячи з цього, він виділяє дуже посилені наголоси (ікти форте), які позначає символом (/). Автор посилається на концепт „стопа” та у визначенні ритмічних схем дотримується трьох факторів: 1) позиції, які систематично ненаголошені; 2) позиції, які систематично наголошені (тобто ті, що відповідають клаузулі і цезурі); 3) позиції, які можуть бути і наголошеними, і ненаголошеними. Позначаючи ненаголошені склади літерою N, обов’язково наголошені – A і вибірково наголошені – O, він пропонує нову метричну схему вірша М. Емінеску „Scrisoarea III” („Послання третє”):

„Vede cum din ceruri luna lunecă și se coboară
Și s-apropie de dânsul preschimbată în fecioară”.

Традиційна схема: 1000101010000010
0010001000100010

замінена на нову: ONONONANONONONAN
ONONONANONONONAN [195, с. 50],

з чого виходить, що метр вірша є хорей, а ритм хореїчний. Водночас віршознавець допускає теорію „заміщень”, введenu Г. Тохеняну, згідно з якою будь-яка теоретично наголошена позиція ритмічної матриці, за винятком клаузули, може бути замінена ненаголошеним складом, якщо цього потребує природа слова. Таким чином, М. Діну

вважає, що будь-який вид метра може графічно мати два варіанти: хорей – 10 та 00, ямб – 01 та 00, дактиль – 100 та 000, амфібрахій – 010 та 000, анапест – 001 та 000. Виходячи з цього, автор пропонує для поданої вище ритмічної схеми нову: $t_0 t_0 t_0 t_1 t_0 t_0 t_0 t_1$ [195, с. 53], де послідовність з восьми хореїв, серед яких t_0 є спільними хорейми та належать до типу 10 або 00, а t_1 є „хорей форте”, тобто носій посиленого наголосу і належать до типу 10. Дослідник запроваджує нове поняття – „макроритм”. Макроритмом вважається чергування спільних метрів із метрами „форте” у творі, а початок макроритму дають повторювані проміжки віршів або піввіршів (у цезурованих віршах), що дає можливість пояснити структуру та межі румунського вірша. Автор припускає, що „... не існує жодної різниці між віршем та піввіршем, тому що обидва є серіями складів ... розмежованих іктами форте” [195, с. 140]. Таким чином, виходячи з поняття про макроритм, віршознавець відзначає, що в запропонованому вище прикладі ритм є бінарний (тобто складається з двоскладових метрів), а макроритм кватернарний (тому що метр „форте” з’являється на четвертій стопі піввіршів). Говорячи про метр, М. Діну зазначає, що в румунському віршуванні є двоскладові, трискладові та чотирискладові метри, з яких виділяє лише пеони. А для знайомої моделі вірша М. Емінеску „Sara pe deal” („Вечір у полі”), в якому більшість дослідників у першому піввірші відмітили хоріямб:

„Sara pe deal, buciumul sună cu jale...”
1001 // 10010010

пропонує свою схему:

1002ØØ // 10010020Ø [195, р. 106],

де цифрою 2 позначений склад – носій наголосу форте, а позначка Ø – означає неіснуючий склад. Отже, в аналізованому вірші природа метра є дактилічною.

Автор пояснює це тим, що будь-який метр може мати усічену форму на один або два склади, тож аналізований вірш складається з двох піввіршів, з яких перший є дактилічною диподією (Д2), усіченою на два склади, а другий піввірш є дактилічною триподією (Д3), усіченою на один склад. М. Діну зазначає, що вірш складається з метрів та стверджує, що „поняття розмір означає довжину вірша, виражену метричними одиницями” [195, с. 78]. Вчений визначає розмір за допомогою античного терміна „подія”. За ним у румунському віршуванні наявні диподії, триподії, тетраподії, а у випадках довгих цезурованих віршів, по дві диподії, дві триподії, дві тетраподії. Стосовно розміру, який би склався з п'ятьох метрів, автор стверджує: „...Румунському віршуванню не притаманна пентаподія... тому що такий розмір припускає п'ятистоповий макроритм, але макроритм, як і ритм не може допустити більше ніж три модулі, 2, 3 та 4” [195, с. 186]. М. Діну вважає цезуру в румунському віршуванні нерухомою, медіаною, хоча, як виняток, допускає асиметричну цезуру (приклад „Sara pe deal” („Вечір у полі”) М. Емінеску).

Серед дев'яти досліджень А. Войки, присвячених вивченню віршування М. Емінеску, особливу увагу привертає праця „Віхи у просодичному виконанні” (1998) [287]. У ній автор підтримує та доповнює теоретичні ідеї М. Бордеяну. А. Войка також вважає, що румунське віршування є поліритмічним, він спростовує теорію „ритмічних заміщень”, запроваджену Г. Тохеняну та, вважаючи, що ритм румунського вірша є результатом поєднання слів та групи слів, допускає наявність п'яти-, шести- і навіть семискладових метрів. Щодо цезури, віршознавець стверджує: „Мобільна цезура є дійсністю румунського вірша... Мобільна цезура підказана, здебільшого, пунктуацією” [287, с. 78] та допускає наявність кількох цезур у вірші. Таким чином, аналізуючи вірші М. Емінеску [286, 291, 292], автор доводить, що

твори поета є поліритмічними. З таким висновком, зважаючи на силабо-тонічний характер поезії М. Емінеску, важко погодитися.

1985 року вийшла монографія молдовського вченого Л. Куруча „Молдовське віршування” [48]. У цій праці автор досліджує розвиток молдовського вірша від давнини до сучасності, визначаючи та виокремлюючи різні системи віршування. Дослідження Л. Куруча спирається на російську теорію вивчення вірша (праці Л. Тимофеева, В. Брюсова, С. Боброва та ін.). Л. Куруч, трактуючи силабо-тоніку як окрему систему віршування, виділяє три етапи її розвитку. Перший – етап впровадження силабо-тоніки. Теоретик вважає її засновником Г. Асакі, який перейшов на цю метричну систему у 20-ті роки ХІХ століття, не маючи попередньої теоретичної підготовки. Тому, унормовуючи чергування наголосів, аби отримати певні ритми, Г. Асакі іноді змінював місце наголосу в слові. Його улюбленими розмірами є 4-стоповий хорей, 4-стоповий і 5-стоповий ямб та 8-стоповий хорей [48, с. 59]. Також автор виявляє у комбінованих віршах Г. Асакі трискладові метри: дактиль і амфібрахій та підкреслює, що анапест у цього поета не зустрічається.

Новий етап у розвитку силабо-тоніки, за Л. Куручем, пов'язаний з ім'ям В. Александрі, який „значно розширив метричний репертуар та фонетичні можливості силабо-тонічного вірша” [48, с. 66]. Дослідник стверджує, що В. Александрі організовував синтаксис таким чином, щоб він підпорядковувався ритму, а слова підбирав так, щоб вони відповідали метричній схемі. Л. Куруч відзначає, що найуживанішими розмірами В. Александрі є Х4, Я6ц, Х8ц, Я4. Крім них, поет ввів ще Х1, Х2, Х3, Я3, Я8ц, Амф4ц, але цими розмірами, за даними дослідника, написано по одному або два твори [48, с. 67].

Третім етапом, або апогеєм силабо-тонічного віршування, Л. Куруч вважає творчість М. Емінеску, який використовував найрізноманітніші розміри. Теоретик

стверджує, що „Емінеску дуже ретельно вибирав метри, глибоко розуміючи призначення кожного з них у поетичній творчості” [48, с. 83]. Домінуючими розмірами в Емінеску є Х4, Я6ц, Я5 (50% у сонетах). При цьому, віршознавець підкреслює, що поет вживав і інші розміри як Яв, Д4ц, Амф2, Амф3, Амф4ц, Амф6ц, в окремих віршах Ан та пеон I і пеон II. Також М. Емінеску виявив великі можливості у розробці поліметричного вірша та в імітації античних метрів: гекзаметра, пентаметра, адонія, сапфічного та асклепіадового віршів [48, с. 83].

У своїй праці Л. Куруч відзначає, що в ХІХ столітті спостерігається деяке закріплення метрів за певними літературними жанрами. Поетична драма писалась Я6ц, сатиричні твори – Х8ц, а байки – вільним ямбом та вільним хореем. Праця Л. Куруча – одна з рідкісних спроб запровадження підрахунків щодо вивчення віршування. На жаль, дослідник статистично обстежив лише творчість окремих поетів.

Російський віршознавець М. Гаспаров у відомій праці „Нарис історії європейського вірша” (1989) [30], у частині, присвяченій румунській версифікації, відзначає, що румунська силабо-тоніка виникла на початку ХІХ століття з імітацій новогрецького політичного вірша. Піонерами румунської силабо-тоніки автор вважає поетів Векереску в Валахії та Г. Асакі в Молдові. Віршознавець підкреслює, що, якщо у старших Векереску силабо-тонічний ритм наявний лише в коротких віршах (хорей, або в ямбічних піввіршах політичного вірша), то Я. Векереску та Г. Асакі використовують 5-стоповий ямб німецького та англійського виду. М. Гаспаров відзначає, що пізніше І. Хеліаде-Редулеску в своїх перекладах з Ламартина ввів у румунський вірш 6-стоповий ямб з жіночим нарощенням у цезурі та пояснює це впливом народної силабіки або угорським віршуванням. Таким чином, відомий віршознавець виділяє в румунському віршуванні після силабо-тонічної реформи такі розміри:

4-ст. хорей (рідше 4-ст. ямб), як основні короткі розміри; 8-ст. хорейчний 16-складовик та 6-ст. ямб (рідше 5-ст. ямб), як основні довгі розміри [30, с. 241]. У другій половині XIX століття, на думку дослідника, ямби витісняють хореї на другий план, починається впровадження трискладових розмірів, зокрема амфібрахія. А до кінця XIX століття в румунській версифікації з'являються різнометричні та різноритмічні вірші, що означає завершення класичної силабо-тоніки [30, с. 241].

Український літературознавчий матеріал, дотичний до заявленої теми, достатньо різномірний як у жанровому зрізі (тези, статті, монографії, словники, підручники, метричні довідники), так і в аспекті підходу (принагідні міркування про віршову форму чи спеціальне її дослідження). Найбільший масив становлять праці, присвячені розглядові творчості окремих письменників, літературних напрямів, періодів розвитку літератури загалом, у яких наявні певні віршознавчі фрагменти. В аспекті спеціального вивчення питання вони є допоміжними, тому окремо їх не розглядаємо, крім випадків, коли уміщені в них віршознавчі дані мають особливо важливе значення.

Власне віршознавчі дослідження, у свою чергу, можна поділити на три групи. До першої з них зараховуємо праці, присвячені розгляду версифікації окремих поетів. Серед авторів перших десятиліть XIX століття віршознавців найбільше зацікавлював І. Котляревський. Поета майже беззастережно визначали як реформатора української версифікації, який увів у вітчизняну поезію чотиристоповий ямб і, кажучи словами І. Колесси, „підготував шлях для своїх наслідників – тих, що йдучи за його прикладом, плекали ямбічний вірш у травестійному стилі, і тих, що пристосували цю форму для ліричних та епічних жанрів” [42, с. 163]. Бракувало, однак, статистичного аналізу віршового матеріалу поета. Приклад такого підходу подав вітчизняним віршознавцям відомий югославський дослідник К. Тарановський. Ще в

середині минулого століття він, зіставивши акцентуацію стоп у вірші „Енеїда” І. Котляревського та „Вергилиевой Энеиды, вывороченной наизнанку” М. Осипова, зробив висновок про ритмічну близькість чотиристопового ямба українського автора до акцентних схем цього розміру в російській поезії XVIII століття [88, с. 144-147]. Подібний підхід застосували наприкінці минулого століття українські дослідники В. Коптілов та Б. Бунчук.

В. Коптілов у статті „І. П. Котляревський – реформатор українського віршування (Рима і ритміка „Енеїди”)” (1998) [43] дослідив ритміку поеми в діахронічному аспекті (за часом написання частин твору) і подав надзвичайно цінний статистичний матеріал. Однак, на основі розгляду одержаних даних, вчений дійшов несподіваного висновку про невідповідність ритму Я4 поеми відповідним параметрам цього розміру в російській поезії кінця XVIII – першої третини XIX століття [43, с. 17].

Б. Бунчук у статті „«Праведная душе, прийми мою мову...» (Початки української силабо-тоніки та віршування І. Котляревського)” (1999) [6] статистично обстежив вірш „Енеїди”, „Пісні на новий, 1805 год...”, оригінальних пісєнних текстів, що їх використав поет у своїх драматичних творах і визначив, що І. Котляревський увів в українську літературу три силабо-тонічні розміри: чотиристоповий ямб, чотиристоповий хорей та чотиристоповий дактиль. Дослідник підтвердив, що вірш „Енеїди” і структура „Пісні на новий, 1805 год...”, відверто орієнтовані на російські зразки. Вчений висловив думку, що ореол „запозиченості” шкодив становленню силабо-тоніки в українській поезії [6, с. 25].

З праць окресленого жанру, дотичних до цього періоду, обов’язково треба вказати на низку статей В. Мальцева. З-поміж них виділимо його дослідження „Віршування Маркіяна Шашкевича” (2003) [53], „Версифікаційні особливості сонетів Маркіяна Шашкевича, Миколи Устияновича та Юрія Федьковича” (2005) [54], „Українське віршування першого десятиріччя XIX ст. Метрика та

ритміка” (2006) [55], „Віршування Л. Боровиковського 30-х років” (2006) [56]. Статті цього дослідника позначені повнотою залученого матеріалу та скрупульозністю і системністю (метрика, ритміка, строфіка, римування) віршознавчого аналізу.

Поезія наступного періоду (40–50-ті роки ХІХ століття) пов’язана, насамперед, з ім’ям Т. Шевченка. З-поміж багатьох праць, тією чи іншою мірою присвячених версифікації геніального поета, виокремлюємо ті, які, на нашу думку, є етапними у вивченні цього питання. Такими вважаємо давні праці Б. Якубського „Форма поезій Шевченка” (1921) [107], „Із студій над Шевченковим стилем” (1924) [109], „До проблеми ритму Шевченкової поезії” (1926) [110]. Провівши статистичні підрахунки, дослідник достатньо повно описав поетів чотиристоповий ямб. Недоліком його праць було намагання щоразу пояснити зміни ритму змінами у зрізі змістових елементів.

Надзвичайно цікавим є фрагмент про Шевченкову силабо-тоніку у відомому дослідженні Ф. Колесси „Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка” (1970) [42, с. 320-327]. Статистику ритмічних форм Шевченкового чотиристопового ямба подали К. Тарановський у вже згаданому дослідженні та О. Жовтис у праці „Шевченківський чотиристоповий ямб” (1964) [35]. Міркування про поетові силабо-тонічні форми наявні у відомій монографії Г. Сидоренко „Ритміка Шевченка” (1967) [82]. Узагальненням досліджень інших авторів та ґрунтовним викладом багатьох власних спостережень над Я4 у Т. Шевченка є друга частина монографії Н. Чамати „Ритміка Т. Г. Шевченка” (1974) [98]. Нарешті, назвемо цінну працю Н. Костенко „Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка” (1994) [45]. Обстеживши всі віршові твори поета щодо метрики, строфіки і римування, дослідниця запропонувала виділити у творчій еволюції Т. Шевченка три періоди: І період – до заслання (1837-1847); ІІ – ті роки заслання, коли поет мав можливість писати (1847-1850); ІІІ – після заслання (1857-

1861). Другий і третій період Н. Костенко пов'язує з активізацією силабо-тоніки у поета [45, с. 11].

Серед авторів 60 – 70-х років ХІХ століття, чия версифікація, у тому числі й силабо-тонічна, викликала зацікавлення науковців, назовемо М. Старицького, П. Куліша, Ю. Федьковича, С. Воробкевича, І. Франка, В. Шашкевича, О. Кониського, В. Мови (Лиманського), Я. Щоголева та І. Писаревського.

Про силабо-тонічну версифікацію М. Старицького означеного двадцятиліття йдеться у статті Є. Нахліка „І. Франко про оновлення українського віршування пошевченківської доби” (1998) [59]. Вчений стверджує, що у поезії М. Старицького 1865-1882 рр. „помітно цілеспрямований перехід до силабо-тонічного віршування; молодий поет майже повністю відмовився від версифікаційних розмірів, генетично пов'язаних з уснопоетичною традицією...” [59, с. 520]. У поетових творах цього періоду Є. Нахлік помітив такі форми: ЯЗ, Я4, Я5, Я6, ХЗ, Х4, Х5, Х6, Амф3, Амф4, Амф6, ДЗ, Д4, АнЗ, Ан4.

Б. Бунчук у праці „Віршування Михайла Старицького” (2004) [10] на основі обстеження усіх віршованих творів поета цього періоду щодо метрики, ритміки, строфіки та римування показав, що у 60-ті роки силабо-тоніка становила 88% від усіх форм. Ямби (57% від усіх силабо-тонічних творів) представлені Я4 з „традиційним” ритмом, Я5 з „висхідним” ритмом, Я5-6 і Я6-5. По одній поезії написано Х5 з „архаїчним” ритмом, ДЗ та Амф4343. У 70-ті роки сегмент силабо-тонічних творів становив 90%. Метричний розподіл силабо-тонічних творів такий: ямб (65,4% від усіх силабо-тонічних поезій), амфібрахій (15,4%), хорей (7,7%), анапест (7,7%), дактиль (3,8%). Серед ямбів превалує Я4 (65,4%) від усіх ямбів, з „традиційним” ритмом і середньою кількістю рядків з позасхемними наголосами – 6,6%, повнонаголошених – 26%, Я5 (5 творів) з альтернованим ритмом і 7,6 % рядків з позасхемними наголосами та 24,4% повнонаголошених

версів; Я5454 та нерегульовані різностоповики. Один вірш має розмір Х4 з „традиційним” ритмом, дактиль представлений розміром Д4343, амфібрахій – формами Амф3 (версів з обтяженнями– 6%) та Амф4343; анапест – схемою Ан3 (37% версів з позасхемними наголосами).

Стислий огляд версифікації П. Куліша 60 – 70-х років здійснив Є. Нахлік у праці „Пантелеймон Куліш як реформатор українського віршування” (1997) [58]. За спостереженнями вченого, поет вже у збірці „Досвітки” вдається до Х4, Х6ц, Амф2, Амф3, Амф4ц, а на зламі 1860-1870 років спробував реформувати українську версифікацію через біблійні переспіви. За словами Є. Нахліка, „своє переспівування «Псалтиря» та «Іова» П. Куліш перетворив на вправління в силабо-тонічному віршуванні” [58, с. 57].

Найповніші на сьогодні дані щодо Кулішевої версифікації цього періоду подав Б. Бунчук у дослідженні „Еволюція віршування Пантелеймона Куліша” (2002) [9]. За підрахунками вченого, у 60-ті роки П. Куліш явив у зрізі силабо-тоніки 49% своїх творів. Серед них, безсумнівно, переважають ямбові (96% від усіх силабо-тонічних поезій), з яких 66,4% належать чотиристоповикам. Я4 на 70% мав „архаїчний” ритм. Кількість позасхемних наголосів у Я4 – 6%, відсоток повнонаголошених версів – 35. Другим за кількістю звертань був шестистоповик (20,3%). У цій формі переважав „симетричний” ритм (73,6%). Шість творів були написані Я5 з альтернованим ритмом. Шість поезій належать до врегульованих ямбових різностоповиків (Я4343 та Я5554). По одному твору мають ритм Д3, Д4цу1, Д4ц, Амф3, Ан3. Щодо Кулішевої версифікації 70-х років, Б. Бунчук зауважує, що у цей час „лише «Бесіда старого Розума з Недомислом» має безсумнівний силабо-тонічний характер. Твір написано двовіршами (трапляються і тривірші) Я5, зрідка з’являються шестистопові рядки. У 7,5% рядків наявні позасхемні (додаткові) наголоси. Повнонаголошених рядків – 20%” [9, с. 18].

Детальний огляд Франкової версифікації 70-х років XIX століття здійснив Б. Бунчук. Про це йдеться у другому розділі монографії „Віршування Івана Франка” (2000) [7]. Дослідник подав такі дані: основу метрики І. Франка становить класична силабо-тоніка: 73,5%. Серед силабо-тонічних метрів першість надійно утримує ямб: 35,7% від усіх творів. Найуживаніші ямбічні розміри – чотиристоповик (12,2%), п’ятистоповик і шести-стоповик (по 10%). Решта ямбів – різностоповики (Я4343, Я444443, Я3-6, Я662). Шестистоповик поета еволюціонує від „асиметричного” до відносно „симетричного”. Хореїчні поезії становлять 17% від цих творів. Поет вдався до Х4, Х5, Х8ц. Найбільше творів написано Х4 – 11%. Ритм три-складовиків мають 21% творів поета. І. Франко найчастіше використовував амфібрахій (Амф3, Амф4) – 13%. Дактиль (Д4, Д2-4) та анапест (Ан2, Ан3, Ан4) становлять по 4% від усіх творів [7, с. 135-136].

Аналізові віршування інших українських поетів цього двадцятиліття присвятили свої статті В. Півторак. С. Протасова, О. Любімова. В. Півторак розглянув у зрізі метрики, ритміки, строфіки та римування версифікацію Юрія Федьковича 60 –70-х років [69, 70]. Статті В. Півторака є частинкою його кандидатської праці, присвяченої поезиці віршованих творів Ю. Федьковича загалом [71].

Повнотою охоплення віршового матеріалу та багато-аспектністю його розгляду позначені віршознавчі дослідження С. Протасової, про особливості версифікації Володимира Шашкевича [72], про версифікацію Олександра Кониського 60 – 70-х років [73], про віршові форми Василя Мови (Лиманського) 60 – 70-х років [74], про складові віршової майстерності Ксенофонта Климковича [75].

Чимало цікавого віршознавчого матеріалу можна почерпнути зі статті О. Любімової „Віршування Яківа Щоголіва та Ісидора Пасічинського 70-х років XIX століття” [104].

У полі зору дослідників, які розглядали ті чи інші питання національної силабо-тоніки 80 – 90-х років були вже згадувані автори – М. Старицький, П. Куліш, І. Франко, В. Шашкевич, Я. Щоголів. До них додалися ще Леся Українка, Б. Грінченко, І. Верхратський, С. Яричевський, П. Карманський.

Достатньо повно особливості поетичних форм М. Старицького 80 – 90-х років у зрізі метрики і ритміки охарактеризував Б. Бунчук у вже згадуваному дослідженні „Віршування Михайла Старицького”. За підрахунками вченого, у 80-ті роки силабо-тонічну будову мали 87% віршованих творів поета. М. Старицький використав усі основні метри. Поезії, написані ямбом, становлять 37% усіх силабо-тонічних віршів і 31,5% від усіх творів. У цей період М. Старицький розробляв ЯЗ, Я4, Я5. Трискладовик М. Старицького (наявний лише в одному творі) за своїми ритмічними характеристиками близький до аналогічних форм у творах російських поетів середини ХІХ століття. Позасхемні наголоси у версах ЯЗ М. Старицького відсутні. Найбільше ямбічних творів цього періоду написані Я4 (58%). З них 28,5% характеризуються „архаїчним” ритмом. Усереднений процент рядків з позасхемними наголосами – 5, середній відсоток повнонаголошених версів – 32. Лише 4 поезії мають ритм Я5, у 75% якого панує чіткий альтернований ритм, у решті – висхідний. Середня кількість рядків з позасхемними наголосами – 5%, повнонаголошених – 25%. Хорей характерний для 36,6% усіх силабо-тонічних поезій. Поет використав ХЗ, Х4 з „традиційним” ритмом та 3% версів з позасхемними наголосами, Х5 з „традиційним” ритмом та 7% рядків з позасхемними наголосами. Трискладовики становлять 27% від усіх силабо-тонічних творів і розподіляються так: дактилі – 3% (Д4343), амфібрахії – 15% (Амф3, Амф5, Амф4343), анапести – 9% (Ан2, Ан4ц34ц3 з великою кількістю позасхемних наголосів).

Усі віршовані твори 90-х років написано силаботонікою. Найбільше з них – 33,3% – мають ямбічний ритм (Я5 з альтернованим ритмом, версів з позасхемними наголосами – 11,5%, повнонаголошених рядків – 31%). 4-стоповик характеризується „традиційним” ритмом, рядків з обтяженнями майже немає, відсоток повнонаголошених – 26. Уперше в цей період поет звернувся до рідкісного розміру – Я2. 25% віршованих творів десятиліття мають хореїчний ритм. Переважає Х4 (67%) з „традиційним” ритмом та 5% рядків з позасхемними наголосами. Х5 з „традиційним” ритмом характерний для однієї поезії (кількість рядків з позасхемними наголосами – 4%). З’являється також новий і рідкісний розмір – Х2. Трискладова будова характерна для 33,3% усіх творів, з яких 8,3% – амфібрахічні, 25% – анапестичні. Амфібрахій виступає у двох нових розмірах: Амф4443 і Амф112112. Анапест представлений такими розмірами: Ан4343, Ан5ц. Єдиний твір, що за будовою є ПК, – п’еса „Чарівний сон”. Її частини мають ритм Я5ц, Х4, Я4, Я2, Х2, Ан5.

Про Кулішеву версифікацію цього періоду на основі розгляду будови поезій, що склали збірку „Дзвін”, Є. Нахлік писав так: „...У «Дзвоні» повновладно панують силаботонічні вірші” [58, с. 61]. Вчений виділив шести-стоповий ямб, п’ятистоповий, п’яти-шести-стоповий, шести-п’ятистоповий, чотиристоповий, чотири-тристоповий, чотири-п’ятистоповий, п’яти-тристоповий, різностоповий. Рідше, за Є. Нахліком, трапляються Х4, Амф3, Амф4ц, Амф4343, Амф4242, Ан3, Ан6ц. На цій основі Є. Нахлік вважає П. Куліша реформатором українського віршування: „Власне кажучи, пізній Куліш започаткував історично назрілу реформу української версифікації: силаботонічна поезія М. Старицького, В. Самійленка, І. Франка, Лесі Українки, А. Кримського виростала переважно з тих пагінців ритмомелодики і строфіки, які він прищепив українському віршуванню” [58, с. 63].

З таким твердженням не погодився Б. Бунчук. У монографії „Віршування Івана Франка” він наголосив „Відаючи належне великому внескові в українську версифікацію П. Куліша та М. Старицького, все ж вважаємо що найбільшу роль в утвердженні вітчизняної силабо-тоніки відіграв І. Франко” [7, с. 25].

У вже згадуваному дослідженні „Еволюція віршування Пантелеймона Куліша” Б. Бунчук подав найповніші дані щодо Кулішевої версифікації означеного періоду. У 80-ті роки 88% творів поета були силабо-тонічними. Насамперед панує ямб – 82,5% усіх силабо-тонічних творів. Поет використав ЯЗ, Я4, Я5, Я6ц. Переважає Я5 (39% від усіх ямбів), у половині творів наявний альтернований ритм, твори з висхідним ритмом становлять 21%, зі спадним – 29%. Сегмент повнонаголошених версів складає 12%, лише 4% мають обтяження. Я6ц на 65% характеризується „симетричним” ритмом. Середній процент рядків із позасхемними наголосами – 5,7. Різностоповий ямб на 80% урегульований, представлений такими розмірами: Я44554, Я5566, Я5656, Я56665, Я55556, Я565655, Я6665, Я6566, Я656566, Я656565656. Хореїчні твори – Х4 з „архаїчним” ритмом, Х8ц – становлять лише 2,5%. Дактилі (5%) мають ритм Д5 з 10,7% атонацій, Д224224. Амфібрахій представлений формами Амф4, Амф4343. Анапести виступають у формі тристоповика та різностоповика Ан6-5.

У 90-ті роки силабо-тонічний характер мали 86% віршів. Знову превалюють ямби – 89% від усіх силабо-тонічних поезій з формами ЯЗ, Я4, Я5, Я6ц. Я4 цього періоду має „архаїчний” ритм, 8,2% рядків з позасхемними наголосами, 19% повнонаголошених версів. Я5 (29% ямбових творів) на 57% з альтернованим ритмом, на 36% - зі спадним, на 7% - зі зростаючим, середня кількість рядків з позасхемними наголосами – 8%, повнонаголошених – 10%. Шестистоповик характерний для 51% ямбових творів. Параметри його такі: 86% -

структури з „симетричним” ритмом, у 9% версів наявні позасхемні наголоси. Нові різностоповики представлені такими розмірами: Я5353, Я6ц56ц5, Я55555556. Хорей (3,2%) постає у формі Х4, Х8-9. Трискладовики – Амф3 та Амф4242. Три твори є силабо-тонічними ПК.

Певні аспекти особливостей версифікації І. Франка означеного двадцятиліття розглянули Г. Сидоренко, В. Корнійчук, В. Ніньовський, Б. Бунчук.

Г. Сидоренко у статті „Естетичне значення віршового ритму” (1986) [85] подала окремі статистичні дані щодо форми творів збірки І. Франка „Зів’яле листя”: „З 60-ти поезій «Зів’яле листя» 27 складені ямбічними віршами, 13 – хорейчними, 7 – амфібрахічними, 5 – анапестичними, дактиль зустрічається лише один раз...” [85, с. 42]. Більше цифрового матеріалу дослідниця не доводить.

У статті „Ритміка Франкових «Ізмарагдів»” (1993) [44] В. Корнійчук охарактеризував ритмічну будову окремих творів збірки І. Франка „Мій Ізмарагд”.

В. Ніньовський у монографії „Поетичні форми Івана Франка” [60] поставив за мету розглянути будову поетового вірша, базуючись на строфіці. Вчений подав чимало цікавих віршознавчих спостережень, звернув увагу не лише на метрику, ритміку та строфіку, а й на римування та особливості рим, на поетичну мову І. Франка, його синтаксис, звукопис і тропіку. На жаль, у праці В. Ніньовського увесь розгляд поетичного матеріалу здійснено лише в синхронічному аспекті. Як недолік, відзначаємо прагнення автора пояснити будь-яку ритмічну зміну у віршах І. Франка впливом елементів змісту.

Дані щодо розвитку Франкової версифікації 80 – 90-х років подав Б. Бунчук у третьому та четвертому розділах вже згаданої монографії „Віршування Івана Франка”. За підрахунками дослідника, у метричній палітрі І. Франка 80-х років превалюють силабо-тонічні твори (93%). Серед них переважають ямбічні – 52% від загальної кількості творів. 14% від усіх поезій становлять хорейчні твори.

Для 24% віршів цього періоду характерний ритм трискладовиків (поет застосував 21 розмір). І. Франко явив два види творів із врегульованим чергуванням різнометричних рядків: а) чергуються рядки із трискладовими метрами (Амф3Ан3Амф3Ан3, Амф4Ан3Амф4Д3, Ан3Амф2Д4Амф2), б) чергуються рядки із двоскладовими і трискладовими метрами (Ан2Х3Ан2Х3, Ан2Х4Ан2Х4 Амф4Я2Амф4Я2, Амф333Я2Амф3Я2, Х5Амф2Х5Амф2).

У поезії 90-х років силабо-тонічний характер мають 85% поетових творів. Близько 47% становлять моно-розмірні (Я3, Я4, Я5, Я6ц) та різнорозмірні (нові форми – Я43443, Я443443, Я4442, Я4454, Я4543, Я55555552, Я5565, Я6575, Я663663) ямби. Близько 20% усіх віршованих творів десятиліття мають хореїчний ритм. Це – Х3, Х4, Х5, Х6ц та різностоповики (Х443443, Х4442, Х555552 і Х5555552). У дактилічних творах зафіксовано розміри Д2, Д3, Д4, Д222332, Д4343, Д444443, новими з яких були другий і четвертий. Амфібрахії характеризуються розмірами Амф2, Амф3, Амф4. У сегменті врегульованих різностоповиків новими формами були Амф2323, Амф3232, Амф332, Амф4424. Анапестичні твори дають такі розміри: Ан2, Ан3, Ан4, Ан2323, Ан4цу134цу13, з них новими були дві останні форми. У чотирьох творах цього періоду зафіксовано врегульоване поєднання різнометричних рядків: Я5555Д2, Х3Амф3Х33, Амф444Ан3, Ан2Амф3Ан2Амф3. У п'яти віршах поет імітує античний елегійний дистих, в одній з поезій за допомогою силабо-тоніки відтворює алкеєву строфу.

Серед спеціальних праць, присвячених версифікації Лесі Українки, назвемо статті О. Бандури „Спостереження над ритмічними особливостями поезії Лесі Українки в середній школі” (1966) [1], Т. Левчук „Засоби модифікації вірша в драматургії Лесі Українки” (2005) [49]. Найбільше ж даних щодо метрики і ритміки поетеси виділеного двадцятиліття можна почерпнути з таких статей Б. Бунчука: „Віршування Лесі Українки 80-х

років (метрика і ритміка)” (2001) [12], „Ямб і хорей у поетичних творах Лесі Українки 90-х років” (2002) [13], „Трискладові розміри у поетичних творах Лесі Українки 90-х років” (2002) [14], „Про нерегульовані різнометричні трискладовики у поезії Лесі Українки 90-х років” (2002) [15], „Поліметрія у поетичній творчості Лесі Українки 80 – 90-х років” (2003) [16], „Позасхемні наголоси в поетичних творах Лесі Українки 80 – 90-х років” (2004) [17], „П’ятистоповий ямб у творчості Лесі Українки 80 – 90-х років” (2005) [18].

Вкажемо також на ряд статей О. Любімової: „Віршування Б. Грінченка 80-х років (метрика і ритміка)” (2002) [102], „Віршові форми Якова Щоголева (на матеріалі поетичних творів 80-х років)” (2003) [103], „Віршування Івана Верхратського” (2004) [105], „Віршування Сильвестра Яричевського 90-х років ХІХ століття” (спільно з Б. Бунчуком), (2008) [19], „Метрика і ритміка поетичних творів Володимира Самійленка (на матеріалі віршів 80-х років ХІХ століття)” (2010) [52].

Варто назвати також статтю Б. Бунчука та Н. Бежук „Про форму поетичних творів збірки П. Карманського «З теки самоубийця»” (2009) [11].

Другу групу складають праці загально-віршознавчого характеру, в яких наявні дані про вітчизняну силабо-тоніку ХІХ століття. До них зараховуємо дослідження В. Ковалевського, Г. Сидоренко, І. Качуровського, Н. Костенко, Н. Чамати, Н. Гаврилюк.

Монографія В. Ковалевського „Ритмічні засоби українського літературного вірша. Спроба систематики” (1960) [41] зацікавлює й теоретичною, й історичною частинами. У першій із них – „Специфічні риси українського віршування” – вчений висловлюється про роль наголосу у формуванні віршового ритму, визначає стопу як мовну одиницю віршового ритму, вдається до систематизації стоп (двоскладові та трискладові), розглядає роль цезури у віршованому рядку. Сьогодні окремі теоретичні положення

В. Ковалевського видаються застарілими: перебільшення ритмотворчої ролі побічних наголосів, виокремлення специфічних чотиристопових стоп, пояснення усіх ритмічних змін у рядку іпостасуванням. В історичній, точніше, історико-теоретичній частині праці – „Матеріали до історичного нарису української ритміки” – наявний багатий віршознавчий матеріал про чотиристоповий ямб „Енеїди” І. Котляревського та Шевченкових творів, про двоскладові стопи Лесі Українки, про створення змінних форм ритму у поезіях авторки „Лісової пісні”. Цінними є спостереження В. Ковалевського щодо специфіки п’ятистопового ямба у Лесі Українки (уведення окремих шестистопових рядків) та трискладовиків поетеси (поява додаткового наголосу на першій стопі).

Увагу дослідника українського віршування ХІХ століття обов’язково привернуть монографії Г. Сидоренко „Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка” (1972) [83] та „Від класичних нормативів до верлібру” (1980) [84]. В першій із них розділ „Силаботонічне віршування” цілковито присвячений розгляду якісної версифікації в українській поезії від І. Котляревського до Т. Шевченка (І половина ХІХ століття). На думку дослідниці, ямб та хорей увійшли в українську поезію через оду (І. Котляревський, К. Пузина) та байку (Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Л. Боровиковський, С. Писаревський та ін.). Саме ямб набув найбільшого поширення в українській поезії першої половини століття. Дослідниця помітила, що в цей період український хорей часто поєднується зі складочисельним народно-пісенним принципом (О. Афанасьєв, В. Забіла, М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький). „Трискладові розміри – зауважує Г. Сидоренко – досить повільно входять у творчу практику поетів першої половини ХІХ століття. Легше за інші засвоювався амфібрахій, який зустрічається у віршах Є. Гребінки, О. Афанасьєва, М. Петренка, М. Устияновича” [83, с. 56]. Рідше зустрі-

чається анапест, а „дактиль у віршах першої половини ХІХ ст. знайти важко” [83, с. 57]. У розділі Г. Сидоренко наводить ряд цікавих спостережень щодо особливостей Шевченкового вірша.

У другій монографії („Від класичних нормативів до верлібру”) дотичним до нашої теми є великий розділ „Українське віршування другої половини ХІХ – початку ХХ ст.”. Дослідниця тут зазначає: „Порівняно з попереднім етапом... в українській літературі стають звичайними всі п’ять основних розмірів силабо-тонічної системи. Найбільш поширеними, як і раніше, залишаються ямб та хорей, з трискладових – амфібрахій та анапест, менше – дактиль, хоч і він займає ґрунтовні позиції” [84, с. 53]. Наведене твердження Г. Сидоренко ілюструє численними прикладами монорозмірних та різнорозмірних (врегульованих та неврегульованих) силабо-тонічних форм з творчості багатьох українських авторів цього періоду, особливо Івана Франка та Лесі Українки. Не з усіма положеннями дослідниці можна сьогодні погодитися: певний спротив викликає постійне застосування теорії аномальних іпостас, не завжди правильне визначення розмірів у творах західноукраїнських авторів. На жаль, узагальнення дослідниці не базуються на статистичних даних. Однак, сама Г. Сидоренко закликала до такого підходу майбутніх дослідників. Наприклад, висловлюючись про численні метрико-ритмічні форми поезії І. Франка та наводячи „неточні”, „грубі” підрахунки, вона зауважувала: „Класифікаційна й ейдологічна характеристика всіх цих явищ потребує аналізу сотень віршових творів І. Франка, що має бути предметом спеціального й чималого за обсягом дослідження” [84, с. 89].

І. Качуровський, відомий як автор відомого в науковому світі віршознавчого триптиха „Метрика”, „Строфіка”, „Фоніка” (надруковані в Україні 1994 року) [38–40], присвятив окремий розділ силабо-тонічному віршуванню у першій з перелічених книг. На початку розділу вчений

досліджує походження силабо-тонічної системи віршування, базованої на чергуванні ритмічних груп, що являють сполуку наголошених складів із ненаголошеними. На думку І. Качуровського, силабо-тоніка виникала в різні часи в літературах різних народів. Спочатку, вважає вчений, ця система постала в латинській поезії шляхом заміни у квантитативних віршах довгих складів наголошеними, а коротких – ненаголошеними. „Ця система, зазначає І. Качуровський, що її називають ритмічною, існувала в латинській поезії Середніх Віків поруч із квантитативною, але ніколи не переходила в національні літератури” [38, с. 22]. Друге народження цієї системи вчений фіксує в англійській літературі Єлисаветинської доби (п'ятистоповий ямб античної драматургії). Нарешті, третє народження силабо-тоніки І. Качуровський вбачає у поетичних дослідях німецьких поетів Опіца і Флемінга, які на початку XVII століття впровадили силабо-тонічний принцип у поезію своєї країни (X4 та Я5). У XVIII столітті цей принцип переніс до російської літератури М. Ломоносов, а І. Котляревський запозичив у росіян чотиристоповий ямб. За цим розміром прищепилися в українській поезії й інші розміри. Дослідник стверджує: „Питання про те, котрий саме розмір ми взяли в росіян, котрий – від німців, а котрий винайшли самі, вимагає докладнішого дослідження” [38, с. 23]. І. Качуровський, беручи за підґрунтя основні силабо-тонічні метри (включаючи пеони), наводить численні приклади різноманітних розмірів, беручи їх із творчості, у тому числі окремих українських поетів XIX століття: Л. Боровиковського, В. Александрова, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, В. Самійленка.

Теоретикові й історикові української силабо-тонічної версифікації важко переоцінити значення відомої праці Н. Костенко „Українське віршування XX століття” (1993, 2-е вид. – 2006) [46]. На основі статистичного аналізу величезного поетичного матеріалу дослідниця подала діахронічний зріз української силабо-тоніки не лише XX століття,

а й окремих форм, які побутували у попередній період. Багато додають до розуміння української силабо-тоніки ХІХ століття дані вченої про деякі розміри у творчості І. Франка та Лесі Українки. У чотиристовому ямбі І. Франка Н. Костенко вбачає протидію „традиційної” та „архаїзаторської” ритмічних тенденцій, натомість у Лесі Українки Я4 тяжіє до „традиційного” виду. У п'ятистовому ямбі І. Франка дослідниця зафіксувала тенденцію до повнонаголошуваності та акцентного посилення першої стопи. У Лесі Українки засвідчена середня наголошуваність усіх стоп та часте звернення до Я6ц. Чотиристовий хорей поета характеризується двочленним альтернованим ритмом з деякою перевагою ІІІ стопи над першою, а в поетеси І і ІІІ стопи не контрастують, а ІІ майже завжди на 100% наголошена. В імітаційному Х5 Івана Франка вчена виявляє „традиційний” та „архаїзований” ритми, п'ятистовик Лесі Українки вважає лише літературним різновидом.

Амфібрахії, на думку дослідниці, представлені в українській літературі двома видами: а) утвореними на силабічній основі народної пісні або книжної поезії; б) власне силабо-тонічними. Розквіт власне силабо-тонічних трискладовиків дослідниця пов'язує з творчістю І. Франка і, особливо, Лесі Українки. Вчена зафіксувала тяжіння великої поетеси до трискладовиків (Амф5, Ан5). На нашу думку, Леся Українка перейняла „любов” до трискладовиків у П. Куліша, якого ще з дитинства вважала „настоящим писателем”.

У контексті досліджень про українську версифікацію ХІХ століття помітною є стаття Н. Чамати „Поліметричні композиції у творах українських поетів-романтиків” (2007) [100]. Дослідниця розглянула ПК українських поетів від Г. Сковороди до 60-х років, встановила загальні особливості цієї форми в окремих авторів і дійшла висновку, що „системне освоєння ПК як принципової особливості віршового стилю, розпочавшись

в українській поезії у творах зачинателя романтизму Л. Боровиковського, продовжене іншими поетами першої половини XIX століття (А. Метлинським, П. Кулішем, М. Костомаровим), вагомий художній вияв дістало у творчості Шевченка – найбільшого поліметриста в українській поезії XIX ст.” [100, с. 132].

Чимало потрібного теоретичного матеріалу можна почерпнути із монографії Н. Гаврилюк „Український поліметричний вірш” (2009) [24]. Особливо важливий щодо вітчизняної силабо-тоніки є другий розділ дослідження: „Поліметричні конструкції у творчості Тараса Шевченка”. В основу типології поліметричного вірша дослідниця поклала жанровий поділ на епіко-драматичну, ліро-епічну та ліричну поліметрію [24, с. 82]. У межах ліро-епічної поліметрії до нашої теми дотичні такі різновиди: а) силабіка книжного походження в поєднанні з силабо-тонікою з домінуванням силабіки („Кавказ”, „Сон”, „Княжна”, „Єретик”, „Москалева криниця”, „Катерина”); б) силабіка книжного походження в поєднанні з силабо-тонікою з домінуванням силабо-тоніки („Неофіти”, „Варнак”, „Тризна”). У Шевченковій ліричній поліметрії виділено конструкції, що об’єднують розміри силабіки книжного походження та силабо-тоніки („Минають дні, минають ночі”, „А нумо знову віршувать”, „Г. З.”, „За сонцем хмаронька пливе”, „Ми восени такі похожі”, „Згадайте, братія моя”, „Мені тринадцятий минало”, „Муза” та ін.

До третьої групи віршознавчих праці належать роботи, присвячені розгляду версифікації окремих періодів XIX століття. До них зараховуємо віршознавчі дослідження В. Мальцева, П. Івончака, С. Протасової та О. Любімової.

У кандидатській дисертації В. Мальцева „Українське віршування перших десятиліть XIX століття” (2007) [57] на основі статистичних підрахунків простежено розвиток вітчизняної версифікації з 1800 по 1839 рік. Поетичний

матеріал розглянуто за десятиліттями у зрізі метрики, ритміки, строфіки, римування, особливостей рими.

В. Мальцев показав, що українське віршування першого десятиліття XIX ст. розвивалося під помітним впливом творчості І. Котляревського: панували чотиристоповий ямб з „архаїчним” ритмом та чотиристоповий хорей. Я4 та Х4 зберігають провідні позиції і в наступне десятиліття (12,4% та 10,3% відповідно), проте з’являються й інші розміри: Ярз, Я6ц та Яв. Постають також твори з дактилічним та амфібрахічним ритмом.

У 20-ті роки силабо-тонічну будову мають 46,3% усіх віршованих творів. Найчастіше застосовується Я6ц та Ярз. Крім уже відомих форм, з’являються також структури з ритмом Я5 та Хрз. Зауважимо, що дослідник показав специфіку розвитку силабо-тоніки в залежності від регіону (Схід – Захід). Так, у монометричних творах поетів Східної України 30-х років частка силабо-тонічних розмірів становила близько 69%. В. Мальцев виділив у метричному репертуарі цих авторів такі форми: ХЗ (одиничний випадок), Х4 (у ньому добре помітні тенденції до посилення альтернованого ритму), Я4 (теж з тенденцією до посилення альтернованого ритму), Я5 з альтернованим ритмом, Я6ц зі, здебільшого, „симетричним” ритмом, вільний ямб, врегульовані (Я4343, Х2244, Х4343, Х244442, Я555554) та нерегульовані ямбічні та хореїчні різностоповики.

У зрізі трискладовиків В. Мальцев аналізує приклади Д2, Амф2, Д4, Ан4, подає зразки врегульованих – Амф4343, Амф4343443, Ан4343, Ан223223 – та нерегульованих трискладових різностоповиків. Важливим є виділення дослідником перших зразків українського логеда (Я4444Амф44, Д4Х5Д4Х5) та групи поліметричних творів, у яких класичні розміри поєднано з класичними.

У поетів Західної України, які, на думку вченого, відверто орієнтувалися на народно-пісенні традиції та

(меншою мірою) на польську поезію, лише 17% творів мали силабо-тонічну будову. Певного поширення набув Х4, ритмічною особливістю якого був слабкий альтернований ритм. „Інші – зауважує В. Мальцев – силабо-тонічні розміри було апробовано лише у трьох творах М. Шашкевича: „Голос галичан” (Я5), „Відкинь той камінь...” (Я5353) та „Марусенька мила” (Амф2)” [57, с. 15].

Розвиток української силабо-тоніки у наступний період показано у двох статтях П. Івончака [36, 37]. У праці „Українське віршування 40-х років ХІХ століття (метрика і ритміка)” (2011) [36] визначено, що силабо-тонічна будова була характерна для 34% віршованих творів десятиліття. Домінантні позиції зберігають двоскладові розміри (92% від усіх силабо-тонічних). Відсоток творів з ямбовим ритмом становив 64, з хорейчним – 28. У сегменті ямбів домінує чотиристоповик, який у більшості творів (70%) має „традиційний” ритм. Значно рідше українські поети вдавалися до п’ятистоповика (3,5%). Різностоповий неврегульований ямб становить 23% від усіх ямбів, меншою була частка різностопового врегульованого ямба – 2% (Я545444 та Я4344).

Переважна кількість хорейчних віршів мають розмір Х4 (84%). З них майже 79% є хорейчними 4-стоповиками з „традиційним” ритмом. Різностопові врегульовані хорей (Х4343 та Х335) характерні для окремих віршів М. Петренка, О. Рудиковського, Я. Щоголева.

Трискладовики перебувають на периферії тогочасної метрики. За даними П. Івончака, „Двостоповим амфібрахієм написано твір „Марусенько мила” М. Шашкевича. Ан223 укладена поезія „Поминки” К. Думітрашка” [36, с. 81]. Для решти трискладовиків характерний ритм Амф4.

Дані про силабо-тоніку 50-х років П. Івончак подав у статті „Український силабо-тонічний вірш 50-х років ХІХ століття” (2012) [37]. За його підрахунками, силабо-тонічна будова була характерна для 53% віршованих творів. Домінують двоскладові розміри (59%). Серед

ямбів, сегмент яких становить 42% від силабо-тонічних творів, переважають чотиристоповики з „архаїчним” ритмом. Поети часто вдавалися до вільного ямба (33%), рідше до Ябц (8%) та врегульованих різностоповиків (Я223). Хореїчні твори (17%) представлені Х4 з „традиційним” (2/3) і „архаїчним” (1/3) ритмом та врегульованими різностоповиками Х443443 і Х4141. Для нечисельних амфібрахічних віршів характерні такі розміри: Амф2, Амф3, Амф3, Амф223223. Анапест засвідчено у формі двостоповика, зафіксовано силабо-тонічний логоед зі схемою Х4444Ан2Х4.

Сегмент силабо-тонічних творів 60 – 70-х років у зрізі метрики і ритміки детально розглянуто у статтях С. Протасової [76, 77]. У праці „Силабо-тонічні форми в українському віршуванні 60-х років ХІХ століття” (2011) [76] у палітрі силабо-тонічних структур дослідниця налічує 27 розмірів. Найбільшою є частка ямбових поезій (84% від усіх силабо-тонічних творів). С. Протасова детально описує монометричні форми: Я3 (3,2% від загальної кількості творів, усереднена кількість рядків з позасхемними наголосами – 3,6%, повнонаголошених версів – 70%), Я4 (55%, на 59 відсотків з „архаїчним” ритмом, частка рядків з позасхемними наголосами становить 7%, повнонаголошених версів 35), Я5 (7,6%, усереднено з альтернованим ритмом, 11% рядків з позасхемними наголосами, повнонаголошених версів – 66%), Ябц (12%, майже завжди з „симетричним” ритмом). С. Протасова виділила також різноманітні схеми ямбічних урегульованих (Я4343, Я5554, Я5454, Я4454, Я54554) та нерегульованих різностоповиків. За підрахунками дослідниці, хореїчні твори цього періоду складали лише 2,4% від усіх силабо-тонічних віршів. Було використано такі розміри: Х4 з „архаїзованим” ритмом, Х5 з таким же видом ритму та врегульований різностоповик зі схемою Х443443.

Частка трискладовиків – 13,3% від усієї силаботоніки періоду. Найчастіше поети вдавалися до амфібрахію (9,2%). Засвідчено такі форми: Амф2 (31% рядків з позасхемними наголосами), Амф3, Амф4 (19% версів з позасхемними наголосами), Амф223223 та Амф4343. Дактиль (3,2%) представлений двостоповиком (24% рядків з позасхемними наголосами), тристоповиком, чотиристоповиком та рідкісним його видом Д4цу1. Зразки тристопового та чотиристопового анапеста з великою кількістю рядків з позасхемними наголосами засвідчено лише у поліметричних творах.

У статті „Силабо-тоніка в українській версифікації 70-х років XIX століття” (2012) [77] С. Протасова окреслила 42 розміри, пов’язані з якісним віршуванням цього часу. Найчастіше поети вдавалися до ямбів (65%). Частка хорейчних розмірів не перевищує 21%. Амфібрахічні структури складають 9%, дактилі – 4%, анапести – 1%. Серед ямбічних форм дослідниця виділяє Я3 (3,3% від загальної кількості ямбів), Я4 (42%), Я5 (37,8%), Я6ц (3%), урегульовані (Я4343, Я4434343, Я5454, Я545444, Я2233444422, Я22234444443222, Я662) та нерегульовані різностоповики. Хореї представлені такими розмірами: Х3 (один твір), Х4 (67%), Х2 (2,8%), Х6ц (11%), Х8ц (1,3%). 2,9% припадає на врегульовані різностоповики: Х443, Х4343, Х442442, Х334343, Х22344455555444322, Х43434433. Сегмент амфібрахіїв склали Амф2 (17%), Амф3 (46%), Амф4 (27%), Амф4242 та Амф4343. Серед дактилічних форм дослідниця виділяє Д4 (67%), Д4343 та нерегульовані різностоповики. Анапести представлені лише двома розмірами: Ан2 (25%) та Ан3 (75%).

Великим обсягом проаналізованого матеріалу та повнотою одержаних даних відзначається кандидатська дисертація О. Любімової „Українське віршування 80 – 90-х років XIX століття” (2009) [51]. Як і В. Мальцев, П. Івончак і С. Протасова, О. Любімова простежує

розвиток вітчизняної версифікації за десятиліттями з урахуванням специфіки розвитку літератури в західній та східній частинах України. Наведемо основні дані, одержані дослідницею.

Силабо-тоніка у загальній картині української метрики 80-х років становила значний сегмент – 67,2%. У ній переважали структури з двоскладовими метрами – 69,6%. У свою чергу на ямбічні поезії припадає 51,6%, на хореїчні – 18%. Автори використали майже всі двоскладові розміри: ЯЗ (2,4% від усіх ямбічних творів періоду), Я4 (29%), Я5 (38,2%), Я6ц (12,7%). Я8ц (0,2%), Ярз (17,5%); ХЗ (9% від усіх хореїчних віршів), Х4 (71,5%), Х5 (4,8%), Х6ц (3,7%), Х8ц (3,3%), Хрз (7,7%). О. Любімова вказує на ритмічні особливості монорозмірних форм: у поезіях з ритмом Я4 панував „традиційний” вид ритму, загальний процент рядків з позасхемними наголосами – 8, частка повнонаголошених рядків – 22%; у творах, укладених Я5, превалує висхідний ритм (43,2%), на другій позиції утримується спадний (35,3%), альтернований наявний у 21% творів, позасхемні наголоси – 8,3%, відсоток повнонаголошених рядків – 20%; у шестистопових ямбах переважає „симетричний” ритм (64,5%), рядки з обтяженнями сягають 14,3%; Я8ц представлений „архаїчним” видом ритму. У ХЗ панував альтернований ритм, відсоток рядків з позасхемними наголосами – 3,2; у хореїчних чотиристоповиках переважав „традиційний” ритм, версів з позасхемними наголосами було 5%; у Х5 засвідчено „традиційний” ритм (90%), процент обтяжень – 8,6%; у поезіях, укладених Х6ц, часто наявне поєднання альтернованого і висхідного ритмів, версів з позасхемними наголосами – 13,2%; Х8ц, здебільшого, представлений „традиційним” ритмом (83,3%), усереднений відсоток обтяжень – 11,5%.

Частка трискладовиків у метриці цього періоду – 28,2% від усіх силабо-тонічних творів. Переважають амфібрахії (47,3%). Поети використали Амф2 (7% від усіх

амфібрахічних віршів), Амф3 (19,3%), Амф4 (31,6%), Амф5 (1,2%) та Амфрз (40,9%). О. Любімова подає також усереднені дані щодо рядків з позасхемними наголосами та атонаціями: Амф2 – 7,3% обтяжень, атонацій – 0; Амф3 – 15,3% п/сх., атонацій – 1,35%; Амф4 – 21% п/сх., атонацій – 0,3%; Амф5 – 8,5% п/сх. Дактилічні твори становлять 29% від усіх трискладових. Було використано такі розміри: Д2 (9,8%), Д3 (17,4%), Д4 (38,3%), Д5 (3,2%), Дрз (31,2%). Усереднений відсоток рядків з позасхемними наголосами та атонаціями такий: Д2 – 5,8% п/сх., атонацій – 10%; Д3 – 5,5% п/сх., атонацій – 6%; Д4 – 10,9% п/сх., атонацій – 11,5%. Анапестичні твори (23%) представлені розмірами Ан2 (16,8%), Ан3 (50,2%). Ан4 (10,9%), Анрз (22%). Частка рядків з позасхемними наголосами та атонаціями була такою: Ан2 – 21% п/сх., атонацій – 0; Ан3 – 22,7% п/сх., атонацій – 0; Ан4 – 26,3% п/сх., атонацій – 0; Ан5 – 20% п/сх., атонацій – 0. Крім цього, зауважує дослідниця, було апробовано поєднання різнометричних впорядкованих і невпорядкованих трискладовиків, а також логаетичні структури.

У 90-ті роки, за даними О. Любімової, силабо-тоніка становила 87,9% усіх використаних форм. Як і в попереднє десятиліття, переважають структури з двоскладовими метрами (75%). На ямбічні поезії припадає 71%, на хореїчні – 29% від усіх двоскладовиків. Було застосовано такі розміри: Я2 (0,2% від усіх ямбічних творів періоду), Я3 (4,4%), Я4 (33%), Я5 (28,2%), Я6ц (4,8%), Ярз (29,4%); Х2 (0,2% від усіх хореїчних віршів), Х3 (5%), Х4 (69%), Х5 (5%), Х6ц (5,6%), Х8ц і Хрз (14,5%). У поезіях з ритмом Я3 дослідниця зафіксувала 5,6% версів з обтяженнями; у віршах з формою Я4 панував „традиційний” вид ритму (70%), усереднений відсоток позасхемних наголосів – 4%, частка повнонаголошених версів – 27,5%; у творах, з ритмом Я5, превалує альтернований ритм (39,8%), на другій позиції – висхідний (32,2%), спадний наявний у 28% творів, процент рядків з позасхемними наголосами – 4,5,

частка повнонаголошених версів – 17,4%; у шестистопових ямбах переважає „симетричний” ритм (67,5%), рядків з позасхемними наголосами – 0,9%. Твори, з формою ХЗ, характеризуються в основному, висхідним ритмом (70%), відсоток версів з позасхемними наголосами – 5,8%; у чотиристоповому хорей панував „традиційний” ритм (65%), процент рядків з обтяженнями – 4,1; Х5 характеризується „традиційним” ритмом, 4% версів мають обтяження; у поезіях, укладених Х6ц, наявне поєднання двох видів ритму в рядку – альтернованого і висхідного, усереднений процент рядків з позасхемними наголосами – 1,6%.

Частка трискладовиків у метриці 90-х років – 22,8% від усіх силабо-тонічних творів. Панують амфібрахії (52% від усіх трискладовиків). Поети використали Амф2 (12,9% від усіх амфібрахічних віршів), Амф3 (16%), Амф4 (34,4%), Амфрз (36,8%). Дані щодо рядків з позасхемними наголосами та атонаціями: Амф2 – 15,3% обтяжень, атонацій – 0; Амф3 – 9,5% п/сх., атонацій – 1%; Амф4 – 15,4% п/сх., атонацій – 0,9%. Дактилічні твори становлять 22,2% від усіх трискладових. Застосовано такі форми: Д2 (10,2%), Д3 (28,5%), Д4 (41,3%), Д5 (1,5%), Д6 (2,3%), та Дрз. Усереднений відсоток рядків з позасхемними наголосами та атонаціями такий: Д2 – 0,5% п/сх., атонацій – 6,5%; Д3 – 4,8% п/сх., атонацій – 8,5%; Д4 – 8,4% п/сх., атонацій – 10,7%; Д5 – 6,3% п/сх., атонацій – 12,5%; Д6 – 3,5% п/сх., атонацій – 6,6%. Анапестичні твори (23,5% від трискладовиків) представлені розмірами Ан2 (12%), Ан3 (45%). Ан4 (15,8%), Ан5 (0,5%), Анрз (26,5%). Частка рядків з позасхемними наголосами та атонаціями була такою: Ан2 – 13,5% п/сх., атонацій – 0; Ан3 – 20,5% п/сх., атонацій – 0; Ан4 – 8,3% п/сх., атонацій – 0; Ан5 – 18,3% п/сх., атонацій – 0. Як і в попередній період, також було апробовано поєднання різнометричних впорядкованих і невпорядкованих трискладовиків (2,3% від трискладовиків) та логаетичні структури.

Розгляд праць румунських теоретиків вірша дає підстави зробити висновок, що основними рисами румунського віршознавства є: 1) відсутність єдиного підходу до розуміння появи і розвитку вітчизняної силабо-тоніки; 2) відсутність, за незначними винятками, діахронічного підходу при розгляді румунської силабо-тоніки; 3) недостатнє використання статистичних методів дослідження.

Наявні в цих працях цікаві, але розрізнені дані не дають нам повної картини румунської силабо-тоніки ХІХ століття. Тому перед дослідником румунського віршування постає нелегке завдання статистично обстежити віршовану продукцію найзначніших румунських поетів різних періодів ХІХ століття і на цій основі дати об'єктивну картину розвитку силабо-тоніки в румунській літературі означеного часу.

В українському літературознавстві накопичено чималий матеріал, дотичний до питання виникнення та розвитку силабо-тоніки у вітчизняній поезії позаминого століття. Найкраще досліджено версифікацію окремих авторів – І. Котляревського (К. Тарановський, В. Коптілов, Б. Бунчук), Т. Шевченка (Б. Якубський, Г. Сидоренко, Н. Чамата, Н. Костенко), М. Старицького (Є. Нахлік, Б. Бунчук), П. Куліша (Є. Нахлік, Б. Бунчук), Ю. Федьковича (В. Півторак), І. Франка (В. Ніньовський, В. Корнійчук, Б. Бунчук), Лесі Українки (Т. Левчук, Б. Бунчук).

Чимало цінного віршознавчого матеріалу засвідчено у працях В. Ковалевського, Г. Сидоренко, Н. Костенко, І. Качуровського, Н. Чамати, Н. Гаврилюк.

Найбільшу ж цінність щодо заявленої теми становлять дослідження, присвячені віршуванню окремих періодів ХІХ століття: перших десятиліть – В. Мальцева, 40 – 50-х років – П. Івончака, 60 – 70-х років – С. Протасової, 80 – 90-х років – О. Любімової. Дані, наведені в їхніх дослідженнях, слугуватимуть, в основному, тим матеріалом, з яким ми порівнюємо силабо-тонічні форми в румунській поезії.

РОЗДІЛ II

ПОЧАТКИ РУМУНСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ СИЛАБО-ТОНІКИ



Дослідники румунської версифікації (Л. Галді, Л. Куруч, І. Фунеріу, М. Діну, Л. Гаспаров) вважають, що силабо-тоніка як система віршування виникла в Румунії на початку XIX століття, однак роблять певні застереження. Віршознавці здебільшого фіксують окремі акцентні малюнки в поетичних творах XVII-XVIII століть.

Л. Куруч, наприклад, стверджує, що „силабо-тонічна система визрівала в надрах силабічного вірша, і поети, які краще володіли постійною цезурою, намагались створювати більш чіткі ритмічні каденції хорейного типу... Саме тому хорейні стопи були найпоширенішими серед поетів, які оволоділи силабо-тонічною системою” [48, с. 56]. Дослідник додає, що хорейні стопи у віршованих творах XVII-XVIII століть „складались спонтанно, внаслідок дотримання просодичних законів мови” [48, с. 56].

М. Діну вважає, що дослідник румунського класичного, тобто силабо-тонічного, вірша мусить обов'язково спочатку розглянути версифікацію „досилабо-тонічну”, аби зрозуміти певні ритмічні картини в поетів-класиків. Він проводить паралель між ритмічною основою псалмів Митрополита Дософтея (1673) та віршів Міхая Емінеску (1866-1883) та фіксує подібні ритми у поетів. Наприклад піввірші дософтеївського 13-складовика зі схемою (7+6) ритмічно подібні до різнометричної конструкції твору М. Емінеску „*Mai am un singur dor*” („Бажаю тепер”):

„Mi-i sufletul în groază
și-n grea turbureală
De ziua cea de samă
și de sânghială”
[198, Ps.6, v.5-6].

„Mai am un singur dor:
În liniștea serii
Să mă lăsați să mor
La marginea mării”
[203, c. 267].

Досліджуючи „Psaltirea în versuri” („Віршований Псалтир”) Митрополита Дософтея, який був надрукований у 1673 році, М. Діну спостерігає дуже різноманітну метричну картину. Автор твору мав за приклад „Псалтир” Я. Кохановського і запровадив, таким чином, у румунське віршування польський 13-складовик. Однак М. Діну виявляє безліч інших метрів, зокрема і силаботонічних, серед яких превалюють хорейчні форми:

„Cu gândacii i-au sterpit de poame,
Cu lăcusta i-au băgat în foame” [198, Ps.77, v. 135-136].
u u l u u u l u l u
u u l u u u l u l u

М. Діну фіксує, також ямбічні стопи:

„La apa Vavilonului,
Jelind de țara domnului” [198, Ps. 136, v. 1-2].
u l u u u l u u
u l u l u l u u

дактилічні:

„Ceriurile și pământul
Tu le-ai făcut cu cuvântul” [198, Ps. 88, v. 43-44].
l u u u u l u
l u u l u u l u

амфібрахічні:

„Lumina scripește sub sfinte picioare
Cu negură groasă de grea strălucioare” [198, Ps.17, 27-28].
u l u u l u u l u u l u
u l u u l u u l u u l u

анапестичні:

„Și păru egiptenilor bine
Că-i porniră de sânge dintru sine” [198, Ps.104, v.107-108].

UUUUUUUUUU

UUUUUUUUUU

і навіть наявність пеонів:

„Bucinaț cu veselie-n sărbătoare
‘N luna nouă, să s-auză pre supt soare” [198, Ps.80, v.5-6].

UUUUUUUUUU

UUUUUUUUUU [195, с. 22].

Все ж очевидно, що для автора цитованого твору силабо-тонічний ритм не був домінантою, за якою він складав свої віршовані рядки. Про це свідчить і його „Слово к читателю”, де поет сформулював принципи свого віршування. Автор стверджує, що головними принципами його віршування є ізометрія та рима. Звичайно, Митрополит Дософтей мав на увазі ізометрію силабічну.

Л. Куруч, звертаючись до „Віршованого Псалтиря” Дософтея, теж фіксує певні тонізовані рядки і пояснює це тим, що „цезура в силабічній системі віршування ділила довгий вірш на піввірші, які складалися не більше ніж з восьми складів, що й створило умови, за яких з’являються окремі хорейчні рядки. Коли піввірші мають шість складів, можуть виникнути і трискладові стопи, особливо амфібрахій” [48, с. 55]. Дослідник наводить приклад з 53-го псалму, написаного 6-складовиком:

„Doamne, mă spășește

UUUUUUUU

Cu Sfântul Tău nume,

UUUUUUUU

Fă-mi giudeț pe lume

UUUUUUUU

Și-ntreg mă ferește” [198, Ps. 53, v. 1-4].

UUUUUUUU

Iară corbul, care au hrănit pe cel flămând Ilie,
 Aduce-ți, doamne, cu crucea putere și tărie.
 Întinde-te ca gripsorului, spre toate stăpânește,
 Și su spata și cu buzduganul spre vrăjmași izbândește.
 Precum rugăm pre Dumnezeu cu multă umilință,
 Spre cei văzuți și nevăzuți cu mare biruință
 Să te-ntărească minunat în domnie slăvită,
 Cu pace și cu liniște, cu viață norocită,
 Și într-al său dumnezăesc lăcaș și fericire
 Să-ți dea cerescul împărat parte de moștenire” [259, c. 66].

1. 10010010 || 0100010
2. 1001000010 || 01000010
3. 01010001 || 1000010
4. 01001 || 1000100010
5. 000100100 || 1000010
6. 01000010 || 1000010
7. 101010001 || 0101010
8. 01010010 || 0100010
9. 010000100 || 0100010
10. 0010000010 || 0010010
11. 01010001 || 0100010
12. 01010001 || 0100010
13. 00010001 || 0010010
14. 01000100 || 0100010
15. 00010001 || 0100010
16. 01010001 || 1000010

На нашу думку, наведений твір є силабічним 15- складовиком зі схемою 8м/д+7ж. Фіксуємо подібність акцентних повторів у деяких віршах і піввіршах. Наприклад, 11-й, 12-й, 14-й та 15-й рядки витримані в ритмі Я4+Я3. Також спостерігаємо піввірші з ритмом ямба: перші піввірші 3-го, 13-го і 16-го рядків та другі піввірші 1-го, 7-го, 8-го та 9-го рядків. Отже, вірш складено в руслі 15-складовика з

елементами тонічної впорядкованості. Наявність віршів або піввіршів з акцентною будовою у цьому творі є скоріше випадковістю. Можемо припустити, що автор наслідував певну метричну схему. На нашу думку, Р. Ґречану створив не нову систему віршування, а силабічні дуже тонізовані віршовані структури.

У кінці XVIII століття з'являються віршовані твори, позначені свідомим прагненням переходу від силабічної до силабо-тонічної версифікації. Першими, хто намагалися писати силабо-тонічні вірші, вважаються поети Є. Векереску та А. Векереску. Саме у Єнаке Векереску ми вперше спостерігаємо появу стопної впорядкованості у творі. Якщо наявність хорею дослідники пояснюють постійною цезурою, яка ділила вірш на п'яти-восьми-складові піввірші, що призводило до виникнення хореїчних метрів, то поява ямба у творах румунських поетів пов'язується з запозиченням. Л. Куруч стверджує: „Ямбічний метр в силабо-тонічній модифікації з'явився у поетів-силабіків головним чином у перекладах з іноземних поетів...” [48, с. 58]. Л. Ґалді вважає, що ямбічний метр у румунській поезії з'явився через італо-грецьке посередництво та стверджує, що Є. Векереску, „закодував” у румунській версифікації ямбічний вірш, який складається з 15 складів. Це епіграми, надруковані в його „Поетиці” [280]. Розглянемо епіграму „Муза” („Муза”):

„Muză, putere dă, mă rog la grauirile mele
 Zi-mi cum să-ncep?”n ce fel s-arăt gândirea mea prin ele”
 [258, с. 25].

100101 || 010100010 п/сх
 10010101 || 0101010 п/сх

Цей двовірш навіває уяву про силабо-тонічне віршування, другі піввірші мають ритм ямба, але зрушення наголосу на першій стопі перших піввіршів не дає нам підстав говорити про Я7ц. Тому ми вважаємо, що

вірш витримано в річищі силабічного 15-складовика з тонізованими піввіршами. Л. Галді вважає, що наявність наголосу на першому складі відповідає новогрецькій ліриці (поет Соломос) [210, с. 126].

Водночас фіксуємо ритм семистопового ямба в епіграмі „Gramatica” („Грамати́ка”):

„Gramatica e meșteșug ce arat-alcătuire,
 Și toți printr-însa pot afla verice povățuire.
 Ș-a scrie încă într-ales cu reguli arătate,
 Pă toți învăță d-a le ști fără greșală toate.
 Și versuri înmeșteșugite arată d-a să face.
 Siliți-vă a o-nvăța sau faceți cum vă place” [258, с. 25].

01000001 || 0100010
 01010101 || 01000010 силаб.
 01010001 || 0100010
 01010001 || 0001010
 01000001 || 0100010
 01000001 || 0101010

Вірш складається з шести рядків, п'ять з яких, безсумнівно, силабо-тонічні, витримані в ритмі Я7ц, а п'ятий рядок має цезурне нарощення на один склад. Однак наявність одного силабічного рядка, що складає 16,6% твору, не дає нам підстав говорити про безсумнівну силабо-тоніку.

Загалом Є. Векереску тяжіє до акцентної впорядкованості, але його силабо-тоніка виходить непослідовна, оскільки час від часу серед силабо-тонічних рядків з'являються силабічні. Серед 15 віршованих творів Є. Векереску п'ять є силабічними, що складає 33,3% його віршованої продукції. У інших творах (66,7%) спостерігаємо боротьбу двох видів віршування. Серед цих текстів ми виділяємо три групи.

По-перше, це силабічні вірші з силабо-тонічними піввіршами, що складають 13% з усіх віршованих творів

Є. Векереску та 20% з віршів, у яких поет тяжіє до силабо-тоніки. Розглянемо поезію „Ce are? Cine? Și în ce fel să ne arate?” („Що має? Хто? Та як нам показати?”):

„Ce are? cine? Și în ce fel să ne arate?
Silința câte nu săvârșaste-n vreme?
Războaie face cu-mpotriviri ciudate.
Aduce, duce, osteneala ș-o are”[258, с.27].

U 1 U 1 U || U U 1 U U U 1 U
U 1 U 1 U || U U U 1 U 1 U
U 1 U 1 U || U U U 1 U 1 U
U 1 U 1 U || U U 1 U U 1 U

Твір витримано в річищі силабічного 12-складовика з виразними елементами тонічної впорядкованості, що і дало підставу Л. Ґалді говорити про ямб. Вчений вважає, що дванадцятискладовик типу 5+7 складається з ямбічного п'ятискладовика і ямбічного семискладовика [210, с. 125]. Ритмічна схема показує, що з восьми рядків п'ять (62,5%) мають позасхемні наголоси. Кваліфікувати таку структуру, як силабо-тонічну не можна. Це силабічний вірш із силабо-тонічними піввіршами.

Другу групу складають вірші, які перебувають на межі силабіки і силабо-тоніки. Це твори, в яких фіксуємо до 40% силабічних рядків і до 60% силабо-тонічних. Цікаво, що серед цих творів лише у двох віршах виразно відчувається ритм чотиристопового хорєя, що становить 28,5%. У решті віршів відчувається ямбічний ритм – 71,5%. Тож теза Л. Куруча про те, що у перших поетів, які оволоділи силабо-тонічною системою, хорєїчні стопи були найпоширенішими, щодо Є. Векереску є не зовсім коректною.

Наближені до ритму Х4 вірші „Ce ai sa-mi zici de mândrie?” („Що маєш казати про гордість?”) та „Tu ești pușor canar!” („Ти є пташка канарейка!”). Розглянемо другий вірш:

„Tu ești pușor canar!	└┐┐┐└┐└
Nu te hrănești cu zahar	└┐┐└┐┐└ п/сх
Nici măcar cu cânepioară,	└┐└┐┐┐└┐
Ci hrăpești o inimioară	└┐└┐┐┐└┐
Ce-ai făcut-o jertfă ție!	└┐└┐└┐└┐└
Ce-ai cu ea de gând nu știe” [258, с. 28].	└┐└┐└┐└┐└

Частка рядків з позасхемними наголосами складає 16,6%. Подібне явище спостерігаємо і в вірші „Що казатимеш про гордість...”, в якому 10 рядків витримані в ритмі Х4, а два силабічні.

Твори, в яких відчувається ямбічний ритм, являють дуже цікаву метричну картину. Є. Векереску намагався впровадити в румунське віршування розміри Я2, Я3 та Я7ц, наслідуючи новогрецьку та італійську поезію. А. Піру, досліджуючи поетичні твори Є. Векереску, стверджує, що його вірші перебувають „...в перехідній фазі, коли традиційні форми існували паралельно з формами, запозиченими з іноземних зразків, а ямбічні вірші, разом з хореїчним 15- або 16-складовиком, вважалися символами або емблемами метричних реформ” [257, с. 23].

Ритм Я2 відчувається в поезії „La o-ntristare” („До суму”). У творі спостерігаємо тонічну впорядкованість в шести рядках, п’ять з яких повнонаголошені. Однак наявність чотирьох силабічних рядків, що становить 40%, дає підставу вважати, що вірш витримано в річищі непослідовної силаботоніки. Унормованість наголосів у рядках таких структур легко втрачається, і вірш повертається до складочисельної системи. Наведемо приклад:

„La o-ntristare	┐┐┐└┐
Amară foarte,	┐└┐└┐
’Ncât cel ce-o are	┐└┐└┐
Să-și roage moarte	┐└┐└┐
N-ai ce să faci.	└┐┐└┐ силаб.

Nu-i mângâiere,	└┐┐┐┐┐ силаб.
Nici e putință	└┐┐┐┐┐ силаб.
Acel ce piere	┐└┐┐┐┐
Să-ți dea credință,	┐└┐┐┐┐
Trebuie să taci” [258, с. 26].	└┐┐┐┐└ силаб.

Виразно відчувається ритм ЯЗ у вірші „De-a avea milostivire” („Мати милосердя”), в якому фіксуємо 8 силаботонічних рядків із пірихієм на другій стопі та два силабічні рядки. Кваліфікуємо цей вірш, як непослідовну силаботоніку.

Третій тип становить власне силабо-тоніка. Таких віршів два, що становить 13% з усіх творів поета та 20% від усіх тонізованих віршів. Розглянемо вірш „A socoti că poate...” („Вважати, що може...”):

„A socoti că poate	┐┐┐┐└┐┐┐
Un om să facă toate	┐└┐┐┐┐┐┐
Oricâte va gândi,	┐└┐┐┐┐└
Nu-i duh dă isteciune,	┐└┐┐┐┐┐┐
Nici semn dă-nțelepciune,	┐└┐┐┐┐┐┐
Și n-o va dobândi” [258, с. 26].	┐└┐┐┐┐└

Віршу притаманний ритм ЯЗ. Повнонаголошених рядків – 33,3%, рядків з пірихієм на другій стопі – 66,7%.

Дуже цікавою є метрична картина вірша-алегорії „Într-o grădină” („В саду”). Твір має схему Д22Я4цн1224цн1. Це – різнометрична конструкція, що навіває уявлення про силабо-тонічний логаяед. Наведемо приклад:

”Într-o grădină,	└┐┐┐┐┐
Lâng-o tulpină,	└┐┐┐┐┐
Zării o floare ca o lumină.	┐└┐┐┐┐ ┐┐┐┐┐┐
S-o tai, să strică!	┐└┐┐┐┐
S-o las, mi-e frică	┐└┐┐┐┐
Că vine altul și mi-o rădică” [258, с. 27].	┐└┐┐┐┐ ┐┐┐┐┐┐

Звернемо увагу на те, що наведені твори Є. Веке-реску складаються з незначної кількості рядків.

Слідами батька пішов і син – Алеку Веке-реску. Але він, порівняно з Єнаке, що був поетом-моралістом, писав переважно інтимні вірші. За словами брата Ніколая, Алеку мав хист до імпровізації. Він складав вірші спонтанно і неусвідомлено. Це відображає і метрична картина його творів. До нас дійшли 26 поезій Алеку Веке-реску, написаних румунською мовою та 9 – грецькою мовою. Аналіз румуномовних віршів А. Веке-реску показує, що молодий поет, як і батько, не дотримувався певної віршованої системи. У зрізі версифікації його вірші складаються з: 1) безсумнівно силабічних – 38,5%; 2) творів, які перебувають на межі силабіки та силабо-тоніки – 42,3%; 3) силабо-тонічних віршів – 19,2%.

Вражаючою є метрична картина поезій, які перебувають на межі силабіки та силабо-тоніки. У семи віршах з одинадцяти виразно відчуваються рядки з ритмом Х4. Однак унормованість наголосів у версах легко втрачається. Кількість рядків з позасхемними, як для хорей, наголосами коливається між 16% та 50%. Вірші строфічні, рядки складаються з 8-ми складів, але відчувається, що це піввірші силабічного 16-складовика (8+8). Вважаємо, що у А. Веке-реску хорейчні стопи з'являються завдяки цезурі, яка поділяє довгий вірш на два піввірші.

На межі силабіки та силабо-тоніки перебувають твори, в яких відчутний ямбічний ритм. Наприклад, у вірші „Oglinda când ți-ar arăta” („Дзеркало...”) наявний ритм Я4433. Розглянемо уривок цієї поезії:

„Oglinda când ți-ar arăta	У1У1УУУ1
Întreaga frumusețea ta,	У1УУУ1У1
Atunci și tu, ca mine,	У1У1У1У
Te-ai închina la tine” [258, с. 40].	УУУ1У1У

У творі з 28-и рядків 22 (78,6%) вкладаються в схему Я4433. Кількість рядків з позасхемними, як для ямба, наголосами – 21,4%. Отже, вірш перебуває на межі силабіки і силабо-тоніки.

У вірші „Destin amar” („Гірка доля”) виразно відчутній ритм ЯЗ в 10-и з 12-и рядків. Однак наявність двох силабічних версів, що становить 16,6%, дає підставу вважати, що цей вірш витримано в річищі непослідовної силабо-тоніки.

Уяву про силабо-тонічне віршування навіває двовірш „La Amor” („До Амуру”):

„Oricine ești, stăpânul tău vezi-l și rob te scrie,
Că ori ți-au fost, ori ți-este azi sau mâine o să-ți fie”
[258, с. 61].

U U U U U U U U || U U U U U U U U п/сх
U U U U U U U U || U U U U U U U U

У другому рядку фіксуємо чіткий ритм Я7ц. Перший піввірш першого рядка також витримано в ритмі ямба. Однак загалом частка рядків із позасхемними наголосами становить 50%. Тому цей вірш є силабічним п'ятнадцятискладовиком із виразними елементами тонічної впорядкованості. На нашу думку, Л. Галді помилково вважає його ямбічним.

Схожою на силабо-тоніку є структура вірша „Război să fac cu stelile, cu soarele, cu luna” („Війною піду на місяць, на зірки, на сонце”), в якому в схему Я7ц вкладаються 16 рядків з 18-ти. Тут ми теж фіксуємо боротьбу двох видів віршування. Структура вірша дуже близька до силабо-тоніки, але наявність двох силабічних рядків повертає твір у непослідовну силабо-тоніку.

Розглянемо власне силабо-тонічні твори А. Веке-реску. З хореїчних форм автор використовував тільки Х4. Цим розміром написано вірші „Cum nu socotești vrodată” („Догана”), „Cine are piept să poarte” („Хто б міг терпіти”),

„Foarte multă văz plăcere” („Три красиві речі”). Рядків з позасхемними наголосами у них – 3,1%, 4,1% та 7,3%. Стопна наголошуваність така:

Стопа	I	II	III	IV
„Cum nu socotești vrodată” („Догана”)	25	97,3	62,5	100
„Cine are piept să poarte” („Хто б міг терпіти”)	37,5	95,8	39,5	100
„Foarte multă văz plăcere” („Три красиві речі”)	41,1	88,2	27,9	100

Історію російського чотиристопового хорея описав М. Гаспаров. Вчений вважає, що „Основний показник сили альтернованого ритму у 4-стоповому вірші – різниця між процентом наголошуваності сильної II стопи і слабкої I стопи. У 4-стоповому хореї ця різниця складала у Ломоносова із сучасниками тільки 22%, у поетів II половини XVIII ст. – 32, у Пушкіна – 42, у Язикова – 47, у Полежаєва – 56. В середині XIX століття, ця різниця складала близько 50%. Сильна II стопа стає, по суті, такою ж наголошуваною константою, як і IV стопа” [27, с. 134]. Дослідник виділяє у Х4 два види ритму: 1) „архаїзований” (наголошуваність II стопи нижча, ніж 94%); 2) „традиційний” (наголошуваність II стопи 99,5 – 100%).

За нашими спостереженнями, різниця між процентом наголошуваності сильної II і слабкої I стоп у віршах А. Векереску становить: у першому творі – 72,3%, у другому – 58,3%, у третьому – 47,1%. Загальна акцентна картина чотиристоповика А. Векереску дає такі показники: 34,5 – 93,7 – 43,3 – 100. Усереднена різниця між процентом наголошуваності другої та першої стоп становить 59,2%.

Отже, у поезії А. Векереску фіксуємо чотиристоповий хорей з „архаїзованим” ритмом. Усереднений процент рядків з позасхемними наголосами складає 4,8.

Серед віршів, витриманих у ритмі ямба, фігурують структури з розмірами ЯЗ та Я4433. Ямбовий тристоповик характерний для вірша „De nu mă crezi pe mine („Якщо мені не віриш”). У трьох рядках твору наявні позасхемні наголоси, що складає 9,3% від загальної кількості рядків. Наведемо уривок:

„Întreabă-ncăi pã lume,	0101010
Sã vezi cã nu sunt glume	0101010
Necazurile mele,	0100010
Care petrec cu ele” [258, с. 51].	0001010

Про ритміку російського тристопового ямба писав М. Гаспаров. Учений вважає, що у тристоповому ямбі сильною є перша стопа, слабкою – друга. Різниця між процентом наголошуваності цих стоп відбиває діапазон ритмічних варіацій.

У творі А. Векереску різниця наголошуваності сильних I–III і слабкої II стоп у тристоповому ямбі становить 21,8–50%.

У ритмі Я4433 витримано вірш „În flacãra care mã arz” („В полум’ї, де я горю”). Текст складається з 32 рядків, поділених на катрени. Можна сказати, що А. Векереску впровадив у румунське віршування нову віршовану структуру – упорядкований різностоповий ямб. Ритм Я4433 у його віршованих творах є результатом наслідування, а можливо, і перекладу з новогрецької поезії, звідки він запозичив поетичні мотиви.

Розгляд поетичних творів XVII–XVIII століть показує, що розвиток румунської поезії від силабічної версифікації до силабо-тонічної відбувався доволі послідовно. Завдяки Митрополиту Дософтею в румунській версифікації укріплюється непохитна ізометрія. Поетів

Єнаке та Алеку Векереску можна вважати реформаторами румунської версифікації. Саме в їхніх творах наявний силабо-тонічний ритм. Поети Векереску тяжіють до акцентної впорядкованості (Є. Векереску – 66,7% тонізованих віршів, А. Векереску – 67,5%), однак їхня силабо-тоніка є непослідовною.

Щодо форми творів Алеку Векереску, вважаємо, що він є, в першу чергу, поетом-силабіком, але тяжів і до силабо-тоніки. Його вірші з ритмом Х4 виникли, скоріше, випадково, під впливом народнописенної творчості. Підтвердженням цього є й парна жіноча рима, притаманна для фольклору. Ямбічні метри в його творах (ЯЗ та Я4433) з'явилися завдяки наслідуванню іноземних поетів, а саме новогрецьких та італійських через грецьку інтерпретацію.

До початків української силабо-тонічної версифікації звернувся Б. Бунчук у статтях „Праведная душе, прийми мою мову...» (Початки української силабо-тоніки та віршування І. Котляревського” [6] та „Про особливості форми поетичних творів Григорія Сковороди” [8]. Автор відзначає, що українська поезія XVIII століття розвивалася в річищі силабічної версифікації та додає, що „Різноманітних силабо-тонічних ознак у поезії XVIII століття не бракує: від «силабо-тонічних» піввіршів, що з'являються в залежності від характеру цезури у силабічних віршорядках, до суцільно хореїзованих рядків у силабічних віршах різних розмірів, від хореїзованих «леонінів» до вкраплень ямбічних рядків у тканину силабічного вірша, як, наприклад, у творі «Доказательства Хама Данилея Кукси потомственні». Особливе ж зацікавлення викликають структури, що перебувають на межі силабіки і силабо-тоніки та безсумнівні силабо-тонічні твори” [6, с. 20].

Яскравим прикладом таких форм, за спостереженнями Б. Бунчука, є деякі твори Г. Сковороди, які окремі дослідники вважають силабо-тонічними, анонімні „Вірша

на Великдень”, „Різдвяна вірша”, „Сатира на Слобожан” та „Енеїда” І. Котляревського.

Серед віршів Г. Сковороди уявлення про силаботоніку викликає „Пѣснь 18-я”, в якій зафіксовано чимало силабічних версів з багатьма хореїзованими рядками. Наведемо першу строфу твору:

„Ой ты, птичко желтобоко,	UUUUUUUU
Не клади гнѣзда високо!	UUUUUUUU
Клади на зеленой травкѣ,	UUUUUUUU сил.
На молоденькой муравкѣ.	UUUUUUUU
От ястреб над головою	UUUUUUUU сил.
Висит, хочет ухватить,	UUUUUUUU сил.
Вашею живет он кровью	UUUUUUUU
От, от! Кохти он острит!” [86, с. 76].	UUUUUUUU сил.

У двадцятичотирирядковій поезії є десять версів, які не вкладаються в схему хорея. Г. Сковорода створив дуже тонізований, але все-таки силабічний восьми-семискладовий твір.

За спостереженнями Б. Бунчука, уяву про силаботонічне віршування викликають і інші поезії Г. Сковороди. Це – „Разговор о премудрости”, „Пѣснь 24-я” („О покою наш небесный! Где ты скрылся с наших глаз?”) та „Пѣснь 28-я” („Возлети на небеса, хоть в Версальскіи лѣса...”). На думку віршознавця, „поет у ряді своїх «Пѣсней...» витворив не нову систему віршування, а силабічні, дуже тонізовані структури, які перебувають на межі силабіки та силабо-тоніки” [6, с. 21]. Справжня силабо-тоніка була характерна для структури окремих анонімних віршів XVIII століття.

Чотирисловим хореєм складена анонімна „Вірша на Великдень” („Кажуть, будто молодиці...”):

„Кажуть, будто молодиці	UUUUUUUU
Негодяйки, ледащиці	UUUUUUUU
І пужливі як зайці,	UUUUUUUU

Аж неправда, молодці!	UUUUUUU
Се ж Марія серед ночі	UUUUUUU
Пустилася зо всій мочі	UUUUUUU п/сх
Плакати на гріб Христів,	UUUUUUU
На Гологофу між кустів.	UUUUUUU
Позбивала вельми ноги,	UUUUUUU
Не збоялась синагоги	UUUUUUU
І напала там Христа.	UUUUUUU
Він же їй сказав спроста:	UUUUUUU
„Чого ти, Маріє, плачеш?	UUUUUUU п/сх
Я уже воскрес, як бачиш”[94, с. 165].	UUUUUUU

Наголошуваність стоп у творі: 44,4–87,2–49,2–100%. Отже, маємо Х4 з „архаїзованим” ритмом. Відсоток рядків з позасхемними наголосами – 8,7.

Чотиристоповим ямбом написана анонімна „Різдвяна вірша”, яка складається із 69-и рядків, із яких 65 витримано в річищі Я4. Наведемо приклад:

„Родивсь Христос: Адам гуляє,	UUUUUUU
Є нова свита, кожух,	UUUUUUU
І Єва в плахті походжає	UUUUUUU
І знов радіє дух.	UUUUUUU
Тепер і в вса жупани нові,	UUUUUUU
Бо ви Адамова рідня, –	UUUUUUU
Так будьте ж з празничком здорові	UUUUUUU
Гуляйте, пийте хоч щодня!”[94, с. 155].	UUUUUUU

За підрахунками Б. Бунчука, у творі превалюють повнонаголошені рядки, їхня частка становить – 52,3%, версів з пірихієм на третій стопі – 29,2%. Рядків з позасхемними наголосами – 8,8%. Стопна наголошуваність така: 90,8 – 90,9 – 69,3 – 100%.

Анонімна „Сатира на слобожан” була написана шестистоповим ямбом. Відсоток рядків з позасхемними

наголосами – 13,8. Загальна картина наголошуваності стоп така: 92 – 60 – 85– 93,8 – 37 – 100%.

Поема І. Котляревського „Енеїда” написана Я4. За підрахунками Б. Бунчука, акцентна картина твору виглядає так: 89,6 – 80,6 – 46,8 – 100%. У поемі зафіксовані рядки з пірихієм на третій стопі та рядки з пірихієм на першій стопі. Повнонаголошених рядків – 26,4%, рядків з позасхемними наголосами – 5,5%. Порівнюючи отримані результати зі статистичними даними М. Гаспарова про російську поезію кінця XVIII – початку XIX століть, віршознавець стверджує, що українська „Енеїда” близька до вірша російської поезії кінця XVIII століття.

На думку Б. Бунчука, силабо-тонічний вірш існував в українській поезії до появи поеми І. Котляревського, але „українські автори ставилися до силабо-тонічного вірша не як до чогось принципово нового, а як до однієї з багатьох можливих ритмічних форм силабічного вірша” [8, с. 101]. З іншого боку, вірш „Енеїди” має „відверто запозичений характер”.

Отже, і румунська, і українська поезія XVIII-го століття щодо будови вірша мали силабічний характер. Але у зрізі силабічних творів зустрічаються вірші, які перебувають на межі силабіки і силабо-тоніки. Це силабічні вірші з силабо-тонічними піввіршами, що з’являються у залежності від характеру цезури, силабічні вірші з вкрапленнями (до 60%) силабо-тонічних рядків, та безсумнівні силабо-тонічні твори. Силабо-тонічні верси (в основному, хореїчні) визрівали в надрах силабічного вірша. Поети, які ліпше володіли постійною цезурою, тяжіли до акцентної впорядкованості, внаслідок чого в них виникали хореїзовані рядки. Поява ямбічних версів, як у румунській так, і в українській поезії має запозичений характер. Але якщо в румунській поезії ямбічні метри з’явилися завдяки наслідуванню новогрецьких та італійських поетів, то в українській літературі вони віддзеркалюють вплив російської версифікації.

РОЗДІЛ ІІІ

РУМУНСЬКА ТА УКРАЇНСЬКА СИЛАБО-ТОНІЧНА ВЕРСИФІКАЦІЯ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХІХ СТОЛІТТЯ



У румунській літературознавчій науці початок ХІХ століття пов'язують із становленням оригінальної румунської літератури. Її розвиток не був органічним і послідовним внаслідок дій окремих історичних факторів, основним з яких було турецько-грецьке панування. Тому румунська художня література почала розвиватися доволі пізно, коли в західноєвропейських країнах вже відбувався інтенсивний розвиток світської літератури. Саме цей чинник посприяв прискореному процесу розвитку та впливу різних іноземних літературних напрямків та систем віршування на художні твори перших десятиліть ХІХ століття. У цьому процесі можна умовно виділити два етапи.

Перший етап охоплює 1800-1819 роки. Це початок становлення оригінальних поетичних творів під впливом новогрецької поезії та малої французької поезії кінця ХVІІІ століття. У румунській літературі укорінюється класицизм з його жанрами, але наявні ще традиції бароко. Майже всі віршовані твори цього періоду (окрім ранніх творів Я. Векереску та Г. Асакі) написані силабічним віршем. Це інтимні вірші К. Конакі, Б. Паріс-Мумуляну, Е. Ґане, Д. Скавінскі, Н. Дімакі, віршовані історії та віршовані літописи А. Хрисовергі,

А. Белдімана, З. Румина, Н. Римнічану та віршована епопея І. Будей-Делеану „Țiganiada” („Циганіада”).

У цей час з'являються і перші силабо-тонічні вірші Г. Асакі та Я. Векереску, поетів, які вважаються початківцями нового віршування в румунській літературі.

Г. Асакі називають першим румунським письменником, який усвідомлено перейшов від силабічної системи віршування до силабо-тонічної. Серед його віршованих творів, написаних у період з 1810 по 1839 рік, 95,5% поезій – силабо-тонічні і лише 4,5% – силабічні. Цей перехід він здійснив, як зауважив Л. Куруч, „без яких-небудь теоретичних обґрунтувань та декларацій, як це робили, наприклад, початківці нової російської версифікації М. Ломоносов, В. Тредіаковський, А. Сумароков та ін. Будучи знайомим з віршуванням античних та італійських поетів (віршування останніх близьке до силабо-тоніки), Г. Асакі підкорив меті ритмізації чергування наголосів у своїх віршах. Цей процес не протікав гладко (у творах письменника наявні окремі аритмічні фрагменти), але тенденція до упорядкованого використання наголошених і ненаголошених складів є безсумнівною” [48, с. 59]. Розглянувши метричний репертуар поета, Л. Куруч стверджує, що його улюбленими розмірами були чотири- і восьмистоповий хорей, чотири- та п'ятистоповий ямб. Наявність ямба спостерігається вже в його ранніх творах. Натомість, пірихії, спондеї та переакцентуація слів, трапляються доволі рідко. Г. Асакі вперше ввів у румунську літературу дактиль та амфібрахій. Віршознавець виявляє у Г. Асакі логаетди, в які включені амфібрахічні, дактилічні та ямбічні стопи, хоріямб і адоній, та зазначає, що поет у своїх віршованих творах не використовував анапеста. Найяскравішим доказом силабо-тонічних принципів просодії Г. Асакі є його вірш, стверджує Куруч. У поета „хорей вже не виникають спонтанно, як в народнопісенному та книжному силабіч-

ному вірші, а створені усвідомлено: це стопи хорєя та строфи з кільцевою римою” [48, с. 59].

Щодо ямбічних метрів Г. Асакі Л. Галді стверджує, що „ямбічні форми у Асакі, є прямим віддзеркаленням італійської поезії, але зустрічаються і неточні рими характерні для новогрецької поезії” [210, с. 145].

Я. Векереску, як і Г. Асакі, здійснив перехід до силаботонічного віршування без теоретичних обґрунтувань. Отримавши освіту у Відні, Я. Векереску ознайомився з німецькою поезією того часу і саме за німецьким зразком увів у румунське віршування силаботонічні метри. Серед використаних ним ритмів превалюють ямбічні – 62,5% від загальної кількості його силаботонічних віршів, написаних у цей період. На думку Л. Галді, „метрика Янку Векереску, яка простежується майже до епохи появи перших віршів М. Емінеску, демонструє особливе багатство віршованих розмірів” [210, с. 132]. Віршознавець фіксує особливу схильність поета до ямбічних форм, та зазначає, що він творив свої ямби під впливом техніки поетів-романтиків, а саме Ламартина та Гете. На це вказує наявність „ультракоротких” розмірів у його віршах. Інновацією в ямбічному репертуарі Я. Векереску вважається зрушення наголосу на початку вірша. Особливо це відчутно в політичних творах, написаних семистоповим ямбом з цезурою після 4-ої стопи. Відомо, що румунський політичний вірш – це імітація новогрецького політичного вірша. А в грецькому політичному вірші, за словами М. Гаспарова, „допускається зрушення наголосу на початку піввіршів” [30, с. 231].

Серед особливостей метрики Я. Векереску є використання п’ятистопового ямба з чоловічою цезурою після другої стопи та використання шестистопового ямба з цезурним нарощенням на два склади. Я. Векереску також увів у румунську метрику дактиль і амфібрахій, але не як елементи різнометричних конструкцій. У поета дактилем і амфібрахієм написані цілі віршовані твори. Також Я. Векереску був одним із перших поетів, який

спробував побудувати поліметричну конструкцію на основі внутрішнього видозмінення віршованих форм. Це ода „Adevărul” („Істина”), яка витримана у річищі гетерометричних неримованих рядків.

Другий етап охоплює 1820-1839 роки – румунський передромантизм та початки романтизму, період, у якому теоретично обґрунтовувався перехід румунського віршування від силабічної системи до силабо-тонічної. Саме в цей час закінчився процес асиміляції іноземних метричних форм, а саме романтичних італо-грецьких, французьких та німецьких. До сорокових років утворилася румунська силабо-тонічна система віршування, яку румунські віршознавці називають класичною. Не обійшлося, однак, без суттєвого впливу народної версифікації. За словами Л. Галді „метрика румунського романтизму, значно відрізняється від метрики романтизму інших літератур. Основні відмінності зумовлені саме наявністю фольклорного елемента, який у Франції, наприклад, проникне в світську літературу значно пізніше та спорадичніше завдяки, між іншим, творам Г. Аполлінера” [210, с. 150].

Найяскравішим представником румунського романтизму цього періоду є І. Хеліаде-Редулеску – „батько румунської літератури”, як його назвав Б. П. Хашдеу. Розуміючи особливості румунської мови та усвідомивши, що світська румунська література перебуває у фазі становлення, Хеліаде-Редулеску ще в 17 років замислив написати трактат про версифікацію, щоб показати принцип створення віршованих творів на основі нового ритму. Саме з цією метою у 1827 році, разом з М. Кимпіняну, І. Хеліаде-Редулеску створив угруповання „Літературне товариство”. Головною метою цього угруповання було знайти талановиту молодь та навчити її писати. Девізом було: „Пишіть скільки можете і як можете”. І. Хеліаде-Редулеску вважав, що період становлення літератури, не є часом для критики, а є періодом

для творення. За його твердженням, принцип „кількісно” повинен був переважати принципу „якісно”. Літературна молодь виховувалася на прикладах перекладів з іноземних поетів, особливо на перекладах медитацій Ламартина. Основною формою І. Хеліаде-Редулеску вважав ямб, а саме 6-стоповий ямб з цезурним нарощенням на один склад, який він називає „румунським александрійським віршем” (Ябцн1 написано в означений період 97% його силабо-тонічних творів). Віршознавець пояснює: „Згідно з французьким віршуванням александрійський вірш має складатися з 12 складів, якщо він чоловічий, або з 13 складів, якщо він жіночий”. Віддаючи перевагу жіночій цезурі, поет стверджує: „Справжній розмір александрійського вірша є ямбічним та ізотонним з точним 14-складовим рядком, як в мовах, де наявна просодія, тобто *грецька, латинська, італійська і наша*, або з усіченим 13-складовим рядком” [221, с. 82]. І. Хеліаде-Редулеску створює александрійський вірш за французькими зразками, але вважає, що „румунський александрійський вірш точніший, його розміром є ямб, який не може починатися з хорейв, як у французькій мові, тобто він не терпить наголосу на I-му або на III-му складі” [221, с. 83]. Однак і в ранніх творах Хеліаде-Редулеску, і в його перекладах з Ламартіна, і в творах його учнів наявне зрушення наголосу на першій стопі. Поет пізніше виправить свої та перекладені ним твори відповідно до метричної схеми румунського александрійського вірша.

І. Хеліаде-Редулеску вказував, ще на деякі ямбічні розміри, які він сам не використовував у своїх творах, а саме: Я4, Я5 та Я7ц. При цьому як приклад він наводив твори поетів Є. Векереску та Я. Векереску. Також І. Хеліаде-Редулеску, за словами Л. Ґалді, „закодував наявність амфібрахічного дванадцятискладовика у румунській літературі” [210, с. 165].

Серед поетів, які творили під впливом ідей І. Хеліаде-Редулеску або друкувались у його періодичному виданні

„Curierul românesc” („Румунський кур'єр”), були В. Кирлова, Г. Александреску, Т. Чіпаріу, К. Негруці. До них додаємо старших поетів Я. Векереску та Г. Асакі. Саме на основі їхніх віршованих творів ми досліджуватимемо метрику і ритміку румунського силабо-тонічного віршування даного періоду.

Щодо українського віршування перших десятиліть ХІХ століття В. Мальцев зауважував: „У перші десятиріччя ХІХ століття відбулося становлення нової української поезії. Поетичні твори І. Котляревського, з одного боку, дали потужний поштовх розвитку літератури живою українською мовою, з іншого, скували її вузькими рамками щодо форми. Це спричинило панування версифікаційних засобів „Енеїди” та „Пісні...” (силабо-тонічного віршування, і зокрема Я4 та Х4...) в усій українській поезії впродовж півтора десятиліття. Лише в другому десятилітті з'являються інші силабо-тонічні розміри, як-от: Я6ц, Яв, Ярз, Амфрз тощо” [57, с. 17].

За підрахунками В. Мальцева, частка друкованих творів, написаних силабо-тонічними розмірами, у перші чотири десятиліття ХІХ століття складає більше 69%, переважають ямбічні твори – майже 80%. Серед них „найпопулярнішим” є чотиристоповий ямб, частка якого становить понад 40% усіх силабо-тонічних творів. Хоча до 30-х років частота його використання суттєво зменшується: з 71,4% у першому десятилітті до 4,6%. Доволі багато творів з ритмом Я6ц, проте його розквіт припадає на 10–20-ті роки. Вільний ямб належить до одного з найуживаніших розмірів, він панує в байкарській творчості. Також поети використовували Я3, Я5 та Ярз. Хореїчні розміри були поширені значно менше – близько 14%, серед яких Х3, Х4 та Хрз. У цей період набувають певного поширення трискладові розміри, зокрема, трискладові різностоповики. Поети також „...експериментують зі змінною анакрузою, логедами, з'являються ритми, які навіюють уявлення про дольники та тактовики” [57, с. 17].

В. Мальцев фіксує появу і широке використання поліметричних творів, пояснюючи що: „сама така „хитка” форма могла вповні відобразити почуття і настрої, які постійно змінювалися, що було притаманною ознакою романтичної поезії” [57, с. 18]. Серед ПК дослідник виділяє дві групи, це ПК – в яких поєднані класичні розміри з класичними, та ПК – які складаються із силабо-тонічних та силабічних розмірів.

Румунські віршовані твори означеного періоду витримані в річищі двох систем віршування: силабічної та силабо-тонічної. Частка силабо-тонічних творів становить близько 40% від усієї віршованої продукції перших десятиліть ХІХ століття (враховувались тільки друковані вірші). Але у поетів, які творили під впливом ідей І. Хеліаде-Редулеску, а також у Я. Векереску та Г. Асакі, силабо-тонічним віршем написано 85,5% поетичних творів. Частка силабо-тонічних поезій у них коливається між 95–100% (Г. Асакі, К. Негруці) та 80% (Я. Векереску, І. Хеліаде-Редулеску, Г. Александреску). Поети використовували такі метри: Я2, Я3, Я5, Я6цн1, Я7ц, Ярз, Х4, Х6ц, Х8ц, Хрз, Д2 і Амф4ц.

Серед цих форм превалюють двоскладові розміри – 94,6% від усіх силабо-тонічних творів припадає на ямби (47,6%) та хореї (47%), (в тому числі на врегульовані і нерегульовані різностоповики). У свою чергу, серед масиву двоскладових розмірів домінуючими виступають: Я6цн1 – 29,3% та Х4 – 23% від усіх силабо-тонічних розмірів періоду.

Найуживанішим метром у румунській поезії є ямб – 47,6% від усіх силабо-тонічних віршів і 51,4% від двоскладових метрів. 90% від усіх ямбічних творів припадає на монорозмірні форми і 10% – на ямбічні різностоповики.

Найбільше творів української версифікації також укладено різноманітними ямбічними розмірами. Частка таких поезій – майже 80% від усіх силабо-тонічних віршів.

Українські поети застосували ЯЗ, Я4, Я5, Я6ц та різноманітні поєднання ямбічних рядків у різностоповому ямбі.

Короткий двостоповий ямб наявний лише в румунській поезії та представлений віршем „Imnul moldovenilor la anul nou 1936” („Гімн молдован до нового року 1936”) Г. Асакі. Його частка серед ямбічних поезій становить 1,4%. Вірш доволі оригінальний – 67% рядків мають дактилічне закінчення. 20% рядків мають позасхемні наголоси. Чистоту ритму порушує один рядок витриманий у річищі ЯЗ. Звучить твір так:

„Din sânul timpului,	u1u1uu
Ce zboară răpede	u1u1uu
Preste noian,	uuu1
Derează-atomul	u1u1uu
Și către miile	u1u1uu
Adaogă un an” [129, с. 143].	u1uuu1

Трислоповий ямб у румунській поезії апробували Я. Векереску (20% від усіх ямбів поета), Г. Асакі (50%), Г. Александреску (7,7%), І. Хеліаде-Редулеску (3,1%). Частка ЯЗ від усіх ямбічних віршів означеного періоду складає 11,4%. Найчастіше до цього розміру звертався Г. Асакі – 50% від усіх ямбічних трислоповиків.

У румунських поетів цього періоду ЯЗ є імітацією грецьких анакреонтичних форм і застосовується для легкої, здебільшого інтимної поезії, хоча у Г. Асакі цей метр наявний і в поезії „Imnul moldovenilor la anul nou 1829” („Гімн молдован до нового року 1829”). Румунські поети використовували як римовані, так і неримовані трислоповики з жіночим закінченням. У Г. Асакі трапляються навіть дактилічні клаузули, які чергуються з жіночими. Тільки у Я. Векереску трислоповику характерне окситонне закінчення – це вірш „Minutul îndumnezeit” („Божественна хвилина”).

У тристопових ямбах румунських поетів означеного періоду різниця між наголошуваністю сильних I, III та слабкої II стоп становить: 44 – 64% у Я. Векереску, 15 – 46,1% у Г. Асакі, 62,3 – 64,5% у Г. Александреску, 16 – 42% у І. Хеліаде-Редулеску.

Поезія Г. Александреску „Întristarea” („Сум”) витримана в „чистому” ритмі тристоповика. Сильна I стопа майже дорівнює III, її наголошуваність становить 97,7%. Повнонаголошених рядків – 35,5%. Наведемо для прикладу першу строфу:

„Al nopții cer prea dulce,	0101010
A sa răcoare lină	0101010
În inimă-mi aduce	0100010
O rază... Dar se duce!	0100010
Ca vântul ce suspină!” [122, с. 254].	0101010

Тут різниця між наголошуваністю сильних I - III і слабкої II стоп становить 62,2 – 64,5%.

Дуже цікаві приклади тристопового ямба наявні в творчості Г. Асакі. У ритмі ЯЗ витримано 50% його ямбічних віршів. Усереднена схема акцентуації стоп його тристоповика виглядає так: 68,9 – 53,9 – 100%. Рядків з позасхемними наголосами – 6%.

У Г. Асакі наявні також тристоповики з сильною II стопою. Це його анакреонтичні вірші „Alvir cătră Sintia” („Алвір до Сінтії”) та „Alvir cătră a sa miniatură” („Алвір до своєї мініатюри”). Наведемо для прикладу перший катрен вірша „Алвір до своєї мініатюри”, де непарні рядки мають пропарокситонні закінчення, а парні – парокситонні:

„O, tu, pictură netedă	01010100
A mânei lui Apele,	0100010
Ce figurezi avidoma	00010100
Icoana feței mele!” [129, с. 223].	0101010

У цьому вірші акцентуація стоп: 60,4 – 68,8 – 100%. Друга стопа сильніша за першу на 8,4%. Рядків з позасхемними наголосами – 10,4%.

У вірші „Alvir sătră Sintia” („Алвір до Сінтії”) II стопа сильніша за I на 5%. Процент рядків з позасхемними наголосами сягає – 5.

Усереднена схема акцентуації стоп румунського тристопового ямба перших десятиліть XIX століття така:

I	II	III
80,2	45,9	100

Різниця між наголошуваністю сильних I – III стоп і слабкої II становить 34,3 – 54,1%. Процент рядків з позасхемними наголосами – 6,5.

В українській літературі до тристопового ямба звертався лише П. Білецький-Носенко у творах „Опізнившийся Лель”, „Лицвин да українець”, „Добриня та цуцик” та „Чередник”. В українській поезії, як і в румунській, тристоповим ямбом написані ліричні поезії, в яких прославляються „радощі безтурботного життя та кохання”. Саме таким віршем, за спостереженнями В. Мальцева, є поезія „Опізнившийся Лель” П. Білецького-Носенка, в якому ЯЗ звучить легко і невимушено. Ритмічною особливістю цього твору є характер наголошуваності I стопи, яка зростає до 100%.

Чотиристоповий ямб характерний тільки для української поезії перших десятиліть XIX століття. Він є панівним розміром означеного періоду, його частка становить більше 40% усіх силабо-тонічних творів. До цього розміру зверталися І. Котляревський, С. Писаревський, П. Білецький-Носенко, П. Гулак-Артемівський, В. Забіла, О. Бодяньський Л. Боровиковський, П. Писаревський, О. Рудиковський, І. Срезневський, О. Шпигоцький, О. Корсун. Найуживанішим цей розмір був, за підрахунками В. Мальцева, у перше десятиліття XIX століття –

71,4% від усіх силабо-тонічних творів. Але до кінця 30-х років частота його використання зменшується до 4,6%.

Ритмічні форми російського Я4 досліджували А. Бєлий, Б. Томашевський, К. Тарановський та М. Гаспаров. М. Гаспаров узагальнює попередні показники та виділяє в російському 4-стоповику два види: без альтернованого ритму або „архаїчний” (I стопа сильніша ніж II) та з альтернованим ритмом або „традиційний” (II стопа сильніша ніж I) [27, с. 134-135].

У середньому картина акцентуації стоп українського Я4 перших десятиліть XIX століття, за даними В. Мальцева, має такий вигляд:

I	II	III	IV
88,7	81,9	49,6	100

Отже, фіксуємо Я4 з „архаїчним” ритмом. Усереднена різниця між процентом наголошуваності сильної I стопи і слабкої II становить 6,8%. Усереднений процент повнонаголошених рядків – 25,2.

П'ятистоповим ямбом у румунській поезії означеного періоду написано 8,6% від усіх ямбічних творів. До Я5 звернулися Т. Чіпаріу (100% поетових ямбів) та Г. Асакі (37,5% відповідно).

Про ритміку російського Я5 писали К. Тарановський та М. Гаспаров. Вони показали, що у 5-стоповому ямбі метрично сильними (часто наголошуваними) є I, III та V стопи, що спричиняє виникнення альтернованого ритму. При появі цезури, непостійної за характером, а особливо за місцем розташування, у п'ятистоповику стають можливими відхилення: з'являється висхідний („французький”) ритм, при якому II стопа дорівнює сильній I або й сильніша від неї, і спадний („англійський” або „німецький”) ритм, при якому II стопа дорівнює сильній III або й сильніша від неї [27, с. 138-140].

У румунському п'ятистоповому ямбі даного періоду панують структури з висхідним видом ритму – 83,3% від усіх Я5. Особливо відчутним він є в сонетах Г. Асаки „Cătră planeta mea” („До моєї планети”), „Dafne” („Дафна”), „Dorul” („Туга”) та в другому варіанті сонета Т. Чіпаріу „Sonet XXI” („Сонет XXI”).

Цікавий експеримент у використанні Я5 здійснив Т. Чіпаріу, впровадивши цей метр у драматичний жанр: твір „Drama păstorală” („Драма вівчаря”). У п'єсі, на тлі Я5, для стилістичного забарвлення тексту автор використовує рядки, витримані в річищі Я2, Я3, Я4 та силабічні верси. Але всі ці вкраплення становлять лише 19% від усіх рядків тексту.

У вірші Г. Асаки „Dafne” („Дафна”) дотримано чіткого цезурного розподілу, але 33% рядків мають цезурне нарощення на один склад. Також у цьому вірші фіксуємо вкраплення силабічних рядків (14%).

„Чистотою” ритму характеризується „Sonet XXI” („Сонет XXI”) Т. Чіпаріу у другому варіанті. Наведемо приклад:

„Viața-mi astăzi, iată-mi jumătate
din cât trăise dulcele-mi părinte
Și-atâtea zile, cântu-mi vin aminte
trecute-n pace-acum înmormântate!” [164, с. 90].

u l u l u l u u u u l u

u l u l u l u u u u l u

u l u l u l u l u l u l u

u l u l u l u u u u l u

Акцентуація стоп у вірші: 71–92,8–100–28,5–100%, що свідчить про висхідний ритм. Повнонаголошених рядків – 28,6%.

П'ятистоповий ямб зі спадним видом ритму характерний для 16,7% від усіх Я5. Цей ритм властивий першому варіанту сонета Т. Чіпаріу „Sonet XXI” („Сонет

XXI"). Акцентуація стоп у ньому: 100–92,3–76,9–38–100%. Повнонаголошених рядків – 23%. Рядків з позасхемними наголосами – 15%. У цьому вірші фіксуємо вкраплення одного рядка Я4.

Усереднена схема акцентуації стоп румунського Я5 перших десятиліть XIX століття має такий вигляд:

I	II	III	IV	V
57,2	93	81,6	42,1	100

Фіксуємо висхідний вид ритму п'ятистопового ямба. Процент рядків з позасхемними наголосами становить 12,2. Повнонаголошених рядків – 13%.

В українській літературі до п'ятистопового ямба звернулися П. Білецький-Носенко, О. Бодяньський, О. Корсун, М. Костомаров та А. Метлинський. Його частка у поезії періоду ледве перевищує 1%. В українській поезії, як і в румунській, п'ятистопові твори здебільшого безцезурні. Твір П. Білецького-Носенка „Скубент-цимбаліст і учений пес” цезурований, але цезура ледь помітна і може займати місце і після II, і після III стопи, причому майже порівно. А в творах О. Корсуна „Від чого?” та М. Костомарова „Максим Перебийніс” помітна тенденція до більш-менш постійного словоподілу на межі II та III стоп (83,3 та 64,9% рядків відповідно) [57, с. 10].

За підрахунками В. Мальцева, майже для всіх п'ятистоповиків характерний альтернований тривершинний ритм з опорою на I, III та V стопи.

Середні показники акцентуації стоп українського п'ятистопового ямба виглядають так:

I	II	III	IV	V
91,6	75,6	87	57,6	100

Шестистоповим ямбом найчастіше користувалися ті румунські письменники означеного періоду, які входили

до „Літературного товариства”. Ябц укладено 64,3% від усіх ямбічних віршів. Найбільшими прихильниками цього розміру були І. Хеліаде-Редулеску (97% від усіх ямбічних метрів поета) та його учні – Г. Александреску (69,2%) та В. Кирлова (100%). До цієї форми також зверталися Я. Векереску (10%) та К. Негруці (100%). Найвищі показники щодо використання цього розміру засвідчено у І. Хеліаде-Редулеску – 66% від усіх шести-стоповиків періоду.

У румунській літературі цього часу наявний лише один твір з ритмом Ябц з чоловічою цезурою, його відсоток становить – 1,4%. Це вірш К. Негруці „Gelozie” („Ревнощі”):

„În inimă-mi s-a-nfipt un ghimpe veninos,
 Și pătinesc, și văd, și simt că sunt gelos!
 Când îmi închipuiesc că numai Dumnezeu
 Fu-n stare a crea un suflet ca al tău” [246, с. 135].

010001 || 010001
 000101 || 010001
 000001 || 010001
 010001 || 010001

М. Гаспаров у російському шестистоповому ямбі виділив дві ритмічні форми: „симетричну” (з переважанням чоловічої цезури: II стопа менш наголошена, ніж III) і „несиметричну” (з переважанням дактилічної цезури: II стопа більш наголошена, ніж III) [27, с. 78].

Вірш „Gelozie” („Ревнощі”) має „симетричну” форму ритму. Акцентуація стоп у творі виглядає так:

I	II	III	IV	V	VI
73,3	36,7	100	83,3	20	100

Різниця між наголошуваністю I і II та IV і V стоп становить 36,6 та 63,3%. Рядків з обтяженнями – 13%.

Особливістю румунського шестистопового ямба цього періоду є цезурне нарощення на один склад та зрушення наголосу на першій стопі. Я6цн1 є інновацією І. Хеліаде-Редулеску. Можливо, саме тому цей розмір наявний лише у представників „Літературного товариства”. Адже 61,5% їхніх шестистоповиків, мають цю особливість. Я6цн1 написано й один вірш К. Негруці, як відповідь на нововведення І. Хеліаде-Редулеску (вірш так і називається „Răspuns lui I. Rădulescu” („Відповідь І. Редулеску”).

Наведемо для прикладу уривок з твору І. Хеліаде-Редулеску „La un poet exilat” („Засланому поетові”):

„Aceasta este soarta aceluia ce pășește
 La templul nemuririi cu pas nemlădios,
 El merge înainte, și-n urma lui se naște
 Și prinde aripi slava în drum vijălios” [222, с. 122].

U1U1U1U1 || U1U1U1U1
 U1UUUU1U || U1UUUU1
 U1UUUU1U || U1U1U1U1
 U1U1U1U1 || U1UUUU1

Цікавий приклад 6-стопового ямба наявний у творчості Я. Векереску. Вірш „Roma cum era” („Рим, яким він був”) має цезурне нарощення на два склади. Л. Галді вважає, що перші спроби впровадження ямбічного ритму в румунську літературу були створені поетами Векереску на основі новогрецького політичного вірша. А за твердженнями М. Гаспарова „Так званий «політичний вірш» (8м/д+7ж) вже мав відчутну тенденцію до ямбічного ритму, порушеного зрушенням наголосу на початку обох піввіршів (ЯЗм/д+ЯЗж)” [30, с. 231]. Наведемо приклад:

„Nu fac pe Roma marmure, nici fier, argint, nici aur,
 Nici toate măiestriile Vulcanului zeu faur.
 Ivirea însușirilor lui Romu, Remu, Numa,
 Camil, Brut, Cocles, Scevola o-ființează numa” [258, с. 127].

01010100 || 0101010
 01000100 || 0100010
 01000100 || 0101010
 01110100 || 0001010 п/сх

У вірші фіксуємо позасхемні наголоси тільки в перших піввіршах, їхня частка становить 18%.

Усереднений показник рядків зі зрушенням наголосу в румунських Я6ц означеного періоду становить 12,4%: у Г. Александреску – 21,6%, у І. Хеліаде-Редулеску – 18,5%, у В. Кирлова – 4,4%, у К. Негруці – 5%.

Румунські автори переважно витримували „правильний” розмір, лише у Хеліаде-Редулеску фіксуємо вкраплення інших розмірів. Поема „Căderea dracilor” („Падіння демонів”) помережана силабічними рядками – 7,3% та версами, витриманими в ритмі Я4цн1, – 3%. Вірш „Odă la pavilionul grecesc” („Ода грецькому павільйону”) починається силабічними рядками (22%), ними написана перша частина твору. А перший катрен поеми „Cutremurul” („Землетрус”) вражає своєю оригінальністю. Наведемо приклад:

„Urlă, urlă, văzduhul; colcăie, sare pământul,
 Tremură, zguduie, saltă, colcăie, crapă, pleznește.
 Zguduie iar, răstoarnă; troznet, țipăt s-ude,
 Năvală, lumea se-nchină. Domnul trece-n mânie”
 [222, с. 126].

1010010 || 10010010
 10010010 || 10010010
 1001010 || 1010010
 01010010 || 1010010

Як бачимо, другий піввірш першого рядка та другий рядок написані дактилічними метрами, перший піввірш першого рядка та третій і четвертий рядки написані дактило-хореєм. І. Хеліаде-Редулеску у своїй віршознавчій

праці вказував на споріднення александрійського вірша з античним дактилічним гекзаметром [221]. А румунський александрійський вірш, за його твердженнями, має розмір Я6цн1. Л. Галді вважає, що поет спеціально написав перший катрен поеми таким чином, щоб довести аналогічність цих розмірів [210, с. 163].

В українській поезії шестистоповим ямбом написано доволі багато творів, проте його розквіт, за спостереженнями В. Мальцева, припадає на 10-ті роки, коли Я6ц належить першість серед ямбічних поезій – 28,5%, в 20-х роках його частка становить 8,6% від силабо-тонічних творів, а в 30-х – віршів з 6-стоповим ритмом нараховується лише 1,5%. Звернулися до цього розміру П. Гулак-Артемівський, П. Білецький-Носенко, Л. Боровиковський, Є. Гребінка, О. Рудиковський, М. Костомаров, К. Пузина, та О. Бодянский. Значного поширення ямбічний шестистоповик набуває в творчості П. Гулака-Артемівського у посланнях, байках та байкових мініатюрах, але його Я6ц, за В. Мальцевим, певною мірою тяжіє до вільного ямба, в кожному творі наявні близько 18% рядків з іншою кількістю стоп.

Щодо ритмічних форм в українському Я6 співіснують окситонна і пропарокситонна цезури. Переважає чоловіча цезура – 73% віршів мають „симетричну” форму ритму. „Несиметрична” форма, з переважанням дактилічної цезури, наявна у 27% ямбічних шестистоповиків. Найвищий показник віршів з тричленною будовою зафіксовано в творчості П. Гулака-Артемівського – 28,3% від його Я6ц. У К. Пузини, П. Білецького-Носенка та О. Рудиковського рядків з дактилічною цезурою – 18,9%, 18,6% та 18,3% відповідно, а у Л. Боровиковського – всього 7,1%.

Семистоповий ямб наявний лише в румунській поезії. Ним написано 4,3% від усіх ямбічних віршів періоду. До Я7ц звернувся Я. Векереску, частка його семистоповиків становить 30% від усіх ямбічних структур. Напевно цю

форму поет успадкував від старших Векереску, у творчості яких наявна дуже тонізована імітація новогрецького „політичного вірша”. Цим розміром написані вірші „Bunavestire” („Благовіщення”), „Glasul poporului sub despotism” („Голос народу під деспотизмом”) та епіграма „Soției mele” („Моїй дружині”). Ритмічний малюнок творів показує переважання постійної цезури. Тільки у поезії „Glasul poporului sub despotism” („Голос народу під деспотизмом”) зафіксовано чергування чоловічої та дактилічної цезур. Усереднений показник рядків з позасхемними наголосами у віршах з ритмом Я7ц, становить 5,9%. Звучить він так:

„Îmbărbătați-vă, români! Vă îndreptați greșala,
 Acestor table voi urmați și lepădați sfiala:
 Dântâi temeiori legea-aveți ș-ntreaga moștenire
 De nume, fapte de romani și-a patriei iubire” [258, с. 110].

uuu|uuuu| || uuu|uu|u
 u|u|u|u|u| || uuu|uu|u
 u|u|u|u|u| || u|uuuu|u
 u|u|uuuu| || u|uuuu|u

Різностоповим ямбом у румунській поезії означеного періоду написано 10% від усіх ямбічних творів. Найуживанішим є різностоповий врегульований ямб, його частка становить 85,7% від усіх ямбових різностопових поезій. До нього звертаються Я. Векереску (30% від ямбічних структур поета) та Г. Александреску (23%).

Про ямбічні різностоповики писав М. Гаспаров, він виділяє дві традиції: „німецько-англійську” (врегульоване чергування 4- і 3-стопових рядків) та „французьку” (поєднання 6- і 4-стопових рядків) [27, с. 120].

„Німецьким” різностоповим ямбом у румунській поезії написано 50% від усіх врегульованих ямбічних різностоповиків. Це твори Я. Векереску „La pravila țării” („До закону країни”), „Saturnu” („Сатурн”) та „Marșul românesc” („Румунський марш”). У перших двох випадках автор обрав

катренну схему Я4343, де чотирисопові рядки скорочуються за рахунок чоловічих клаузул, а трисопові, навпаки, подовжуються жіночими клаузулами. Таким чином згладжується різниця у довжині рядків. Наведемо для прикладу перший катрен вірша „Saturnu” („Сатурн”):

„Nici anii mei cei grămădiți,	o┐o┐oooo┐	Я4
Nici secera-mi tăioasă,	o┐oooo┐o	Я3
Nu faci ca să vă zmintiți	o┐ooooo┐	Я4
Petrecerea frumoasă!” [258, с. 149].	o┐oooo┐o	Я3

Твір „Marșul românesc” („Румунський марш”) теж побудований на основі сполучення рядків 4- та 3-стопових ямбів, але зі схемою Я43434343.

Прихильником інших форм був Г. Александреску. В його різностоповиках фіксуємо такі схеми: Я336цн1336цн1 в поезії „Inima mea e tristă” („Мое серце сумує”), Я6цн16цн136цн1 у творі „Cimitirul” („Цвинтар”), Я6цн16цн16цн136цн16цн16цн13 у вірші „Rugăciunea” („Молитва”):

„Al totului părinte, tu, a cărui voință		
La lumi nenființate ai dăruit ființă,		
Stăpâne creator!		
Putere fără margini, izvor de vecinicie		
Al căruia sfânt nume pământul nu îl știe,		
Nici omul muritor!” [122, с. 56].		
o┐oooo┐o ┐o┐o┐o┐o	Я6цн1	п/сх
o┐oooo┐o oooo┐o┐o	Я6цн1	
o┐oooo┐	Я3	
o┐oooo┐o o┐oooo┐o	Я6цн1	
o┐oooo┐o o┐o┐o┐o	Я6цн1	
o┐oooo┐	Я3	

Різностоповий неврегульований ямб характерний для вірша Я. Векереску „La Milcov” („Мілков”), в якому

автор поєднав Я6цн2 і Я7ц. Нагадаємо, що подібні розміри в румунській літературі з'явилися внаслідок імітації новогрецького „політичного вірша” (8м/д+7ж→ ЯЗд+ЯЗж / Я7ц).

Різностопові ямбічні форми були дуже популярними в українській літературі, особливо у 20-х роках, коли їхня частка становила 24% від усіх ямбічних структур. Прихильниками ямбічних різностоповиків були П. Білецький-Носенко, Л. Боровиковський, П. Гулак-Артемівський, О. Бодяньський, М. Костомаров, А. Метлинський, К. Думітрашко. Найбільшу частку різностопових структур зафіксовано в творчості П. Білецького-Носенка.

Найуживанішими були врегульовані різностоповики. Зразками „німецького” різностопового ямба в українській літературі є твори П. Білецького-Носенка „Цнота”, „Могила відьми”, „Каблучка від ревності”, „Завітна люлька” та М. Костомарова „Панікадильце”, „Соловейко”, які мають структуру Я4343. В інших творах П. Білецький-Носенко комбінував тристопові та чотиристопові рядки: поезія „П'яний та тверезий” має будову Я444433; рядки балади „Івга” складаються з Я43434433.

„Французький” різностоповий ямб властивий творам Л. Боровиковського „Подражаніє Горацію” та П. Гулака-Артемівського „До Пархома. П”, які мають схему Я6464 з цезурованим шестистоповиком. Комбіновані рядки зафіксовані в віршах П. Гулака-Артемівського „Супліка до Грицька К[вітк]и” з будовою Я66664 та П. Білецького-Носенка „Три царства природи” – Я4446444444. Проміжну форму являють вірші П. Білецького-Носенка „Отцегубці” з будовою Я55555544, А. Метлинського „Дитина-сиротина” зі схемою Я555554 та М. Шашкевича „Відкинь той камінь...” з формою Я5353. Засобами ямбічного вірша – Я224224 – написана поезія П. Гулака-Артемівського „XXIV Ода Горація, книга П”, яка, за спостереженнями В. Мальцев, є силабо-тонічною імітацією леонінського вірша.

Різностоповий неврегульований ямб є панівним у байкарській творчості. До нього зверталися Л. Боровиковський, П. Білецький-Носенко, П. Гулак-Артемівський, О. Бодянський, Є. Гребінка. В інших жанрах його застосовують лише спорадично: О. Бодянський („У альбом (Ед.М.Б.р.м.ну)”) та П. Гулак-Артемівський („Петро мужик непоказний...” і „XVI Ода Горація, книга II”) та А. Метлинський („Глек”). За даними В. Мальцева, основу ритму вільного ямба становить Я6ц. Його частка коливається між 57 та 32,4% і в середньому сягає – 42%. По 23 – 25% рядків складаються з 3- та 4-стопових ямбів. Верси з будовою Я5 всередині Яв зафіксовано здебільшого в творах О. Бодянського, особливо в поезії „У альбом (Ед.М.Б.р.м.ну)”, де його частка становить 70%. У середньому рядки з будовою Я5 не перевищують 17%. Поодинокими залишаються верси з ритмом Я1, Я2 та Я7.

Неврегульована структура характерна для поезії К. Думітрашка „Золотоноша”, яка має будову Я3-4.

Сегмент хорейних віршів у румунській поезії – 47% від усіх силабо-тонічних творів періоду. 92,8% від усіх хорейних структур припадає на монорозмірні хорей і 7,2% – на хорейні різностоповики. Монорозмірні форми – Х4, Х6ц, Х8ц.

В українській літературі хореем укладено близько 14% від усіх силабо-тонічних творів періоду. Серед монорозмірних форм зафіксовано Х3 та Х4.

Короткі розміри представлені лише в українській поезії. Тристоповим хореем написаний твір „Кульбаба” М. Костомарова. У вірші 22,4% рядків містять позасхемні наголоси.

Чотиристоповим хореем у румунській поезії періоду витримано 49,3% від усіх хорейних структур. До цього розміру зверталися Г. Асакі (54,5% від усіх хорейних віршів поета), Я. Векереску (40%) та Г. Александреску (40%). Найчастіше до цього метра вдавався Г. Асакі –

88,3% від усіх хореїчних чотиристоповиків періоду належать його перу.

Історію російського Х4 досліджував М. Гаспаров. За його міркуваннями „4-стоповий хореї тісно пов'язаний із анакреонтичною поезією і використовувався здебільшого в пісенному жанрі. За лаштунками пісенного жанру, його постійною точкою опори була духовна ода... Другою точкою опори 4-ст. хорея була імітація народної пісні” [27, с. 64].

У румунській літературі Х4 постає, переважно, як форма імітації анакреонтичних віршів. Найвищі показники щодо використання цього розміру в легкому пісенному жанрі у Я. Векереску (100%) та Г. Асакі (76,7%).

У творах румунських поетів, витриманих у річищі Х4, панував „архаїзований” ритм (70,6% від усіх Х4). Різниця між процентом наголошуваності сильної II стопи і слабкої I стопи складала у Г. Асакі – 43%, у Г. Александреску – 25,8%, у Я. Векереску – 21%. Найменшу різницю між процентом наголошуваності стоп фіксуємо у байці Г. Александреску „Lebăda și puii corbului” („Лебідь та воронята”) – 11%, найбільшу – 76,6% – у вірші Г. Асакі „Filozofie naturală” („Справжня філософія”).

Середня акцентуація стоп у чотиристоповиках з „архаїзованим” видом ритму така: 39,2–84,1–40,6–100%. Різниця між наголошуваністю стоп становить 44,9%. Рядків з позасхемними наголосами – 11,5%.

Творів з „традиційним” видом ритму – 8,8% від усіх Х4: це поезії Г. Асакі „Prepus” („Підозра”), „Păsăruica stingheră” („Самотня пташечка”) та „Castorii” („Бобрі”). Тут акцентуація II стопи набуває константного характеру – в кожній поезії вона зростає до 100%. Різниця наголошуваності між стопами коливається в інтервалі 37,5 – 85,7% і в середньому становить 66%. Середня наголошуваність стоп така: 33,9 – 100 – 34,5 – 100%. Рядків з обтяженнями – 2,4%.

Проміжна група між творами з „архаїчним” та „традиційним” видом ритму складає 20,6%. Це поезії Г. Асакі „Dulce ape cristaline” („Солодкі чисті води”), „Ah, viață plin’de jele” („Життя, сповнене печаллю”), „Cântec” („Пісня”), „Ori amoru-i vro urgie” („Чи то любов ненависть”), „Albina și Trântorul” („Бджола та Джміль”), „Anul nou al moldo-românilor” („Новий рік молдо-румунів”) та „Primăvara” („Весна”). Тут наголошуваність II стопи коливається в інтервалі 94,4 – 97,9%, різниця між стопами – 50 – 72,2% та в середньому становить 52%. Усереднена акцентуація стоп: 43,8 – 95,9 – 32,2 – 100%. Рядків зі зрушенням наголосу – 3,3%. Наведемо для прикладу початок вірша „Primăvara” („Весна”) Г. Асакі:

„Iacă primăvara lină	10001010
Dorul nostru a plinit	1010001
Și din sfera cea senină	00100010
Ne-a adus timp fericit” [129, с. 95].	0011001п/сх

У цьому вірші різниця між наголошуванистю стоп становить 72,2%, рядків зі зрушенням наголосу – 2,7%.

У середньому картина акцентуації стоп румунського Х4 перших десятиліть ХІХ-го століття має такий вигляд:

I	II	III	IV
39	93,3	55,8	100

Отже, маємо Х4 з „архаїчним” ритмом. Усереднена різниця між процентом наголошуваних сильної II стопи і слабкої I стопи становить 54,3% (показник близький до загальної ритмічної тенденції російського Х4 першої половини ХІХ століття). Усереднений процент рядків з позасхемними наголосами у творах з ритмом Х4 – 5,7.

Ритм чотиристопового хорєа у більшості творів витримано чітко. Але є поезії, в яких фіксуємо вкраплення інших розмірів. У вірші Я. Векереску „Cântec

românesc” („Румунська пісня”) у канву хореїчного ритму влітаються „несилабо-тонічні” рядки, їхня частка становить 20%. У Г. Асакі також наявні вкраплення інших розмірів. Байка „Ochii și Nasul” („Очі та Ніс”) помережана рядками восьмистопового хорей (7,7%), байка „Castorii” („Бобри”) також починається версами, витриманими в ритмі Х8ц (18%), а у вірші „Ah, de-acuma n-a să vie” („Ох, більше не прийде”) фіксуємо два силабічні рядки (4,7%).

В українській поезії до чотиристопового хорей як до самостійного розміру звернулися І. Котляревський, Г. Кошиць-Квітицький, П. Данилевський, В. Маслович, П. Білецький-Носенко, М. Костомаров, А. Метлинський, Л. Боровиковський, С. Писаревський, М. Шашкевич та А. Могильницький.

Усереднена картина акцентуації стоп українського Х4 перших десятиліть ХІХ століття має такий вигляд:

I	II	III	IV
60,6	93,2	51	100

Усереднена різниця між процентом наголошуваності сильної II стопи і слабкої I становить 32,6%. Отже, переважає Х4 з „архаїчним” ритмом.

Чотиристоповий хорей з „традиційним” видом ритму спостерігаємо у творі „Два ворони” Л. Боровиковського (переклад однойменного твору О. Пушкіна), який, відображає структури цього розміру в російській поезії. Тут наголошуваність II стопи набуває константного характеру – вона зростає до 100%. Різниця між стопами становить 37,5%. Акцентуація стоп: 62,5 – 100 – 50 – 100.

У більшості поетичних творів, позначених ритмом Х4, українські автори дотримувалися „чистоти” розміру. Але є поезії, в яких зафіксовані іншометричні рядки. У творі П. Данилевського „Ода малороссийского простолюдина” серед 290 рядків написаних Х4, влітаються верси Я4 та

„несилабо-тонічні” рядки. У поезії „Самотні співці” А. Метлинського в канву хореїчного ритму наявні два „несилабо-тонічні” рядки, а сам твір закінчується λογαєдичними строфами. Також у поезії М. Костомарова „Дідівщина” серед гіперкаталектичних чотиристопових рядків час від часу з’являються каталектичні п’ятистопові верси.

Шестистоповим хореем у румунській поезії означеного періоду написано 2,9% від усіх хореїчних творів. До цього метра звернувся лише Я. Векереску. Частка його Х6ц становить 40% від усіх хореїчних поезій.

Про російський шестистоповий хорей писав М. Гаспаров. На думку віршознавця, цей метр є подвоєним тристоповим хореем з жіночою цезурою. До середини ХІХ століття він був „виключно рідкісним метром..., інтерес до нього пробудив Тургенєв „Баладою” (1841)..., під впливом німецького баладного подвоєного 3-ст. ямба” [27, с. 178].

У Я. Векереску шестистоповим хореем написано сонети „Расає” („Мир”) та „Lui aga Nicolae Ghica” („Начальнику поліції Ніколає Гіка”). За нашими спостереженнями, вони є імітацією італійського сонета через грецьку інтерпретацію.

Щодо ритміки румунських шестистоповиків, то розглядатимемо їх, як поєднання двох тристоповиків. У Х3 виділяють два види ритму: альтернований (І стопа сильніша, ніж ІІ) та висхідний (сильніша ІІ стопа, слабша І).

Для половини хореїчних шестистоповиків властивий альтернований ритм. Він зафіксований у сонеті „Мир”. Різниця між І і ІІ та ІV і V стопами становить – 35,7 та 14,3%. Наведемо для прикладу перший катрен вірша:

„Crești în sân pe Plutu, pace mult bogată,
Ramură măslinu-ți dă veselitoare
Șarpe la picioare și nevinovată;
D-orce măiestrie, zboară, iubitoare! [258, с. 115].

┌┐┌┐┌┐ || ┌┐┌┐┌┐
┌┐┐┐┌┐ || ┌┐┐┐┌┐

100010 || 000010
 100010 || 100010

У творі простежується чітка цезура. Акцентуація стоп така: 71,4 – 35,7 – 100 – 71,4 – 57,1 – 100. Рядків з позасхемними наголосами – 7,1%.

Поєднання обох видів ритму спостерігаємо в сонеті „Начальнику поліції Ніколае Ґіка”. У першому піввірші наявний висхідний ритм (різниця між наголошуваністю стоп становить 28,6%), у другому піввірші фіксуємо альтернований ритм (різниця між IV та V стопами – 35,7%). Акцентуація стоп така: 42,8 – 71,4 – 100 – 71,4 – 35,7 – 100. Рядків з обтяженнями – 14,3%.

Загальна картина наголошуваності стоп румунського Х6ц означеного періоду має такий вигляд:

I	II	III	IV	V	VI
57,1	53,6	100	71,4	46,4	100

Отже, у румунському шестистоповому хорей перших десятиліть ХІХ століття фіксуємо альтернований вид ритму. Різниця між наголошуваністю I і II та IV і V стоп становить 3,5 та 25% відповідно. Рядків з позасхемними наголосами – 10,7%.

Восьмистоповий хорей теж є одним з найуживаніших розмірів у румунській поезії. Ця форма характерна для 40,6% усіх хорейчних поезій. Ритм Х8ц властивий віршам К. Негруці (100% поетових хорей), Г. Александреску (60%), Г. Асакі (38,2%) та Я. Векереску (10%). Найвищі показники щодо використання цього розміру фіксуємо у Г. Асакі – 75% від усіх восьмистоповиків періоду. Поет назвав його румунським героїчним віршем та зауважив, що серйозні за тематикою твори треба писати лише довгим хорейчним віршем.

За спостереженнями Л. Галді, наявність хорейчного 16- та 15-складовика у творчості румунських поетів є

„архаїчною рисою” та відгомонам античного хореїчного тетраметра [210, с. 171].

Щодо ритміки румунських восьмистоповиків, то розглядатимемо їх, як поєднання двох 4-стопових хореїв. Наведемо для прикладу уривок вірша Г. Асакі „Cătră Tibru” („Річка Тибр”):

„O, tu, râule mărețe, ce întinzi a tale unde
Între șapte colnici, faima al Ausoniei vechite,
De la tine rechem astăzi, în durerile profunde,
Adăpost și lin repaos lângă râpele-nverzite” [129, с. 157].

┌┐┌┐┐┐┌┐ || ┌┐┌┐┌┐┌
┌┐┌┐┌┐┌┐ || ┐┐┌┐┐┐┌┐
┐┐┌┐┐┐┌┐ || ┐┐┌┐┐┐┌┐ п/сх
┐┐┌┐┌┐┌┐ || ┌┐┌┐┐┐┌┐

У вірші простежується чітка цезура. Акцентуація стоп має така: 35,7 – 100 – 28,6 – 100 – 57,1 – 100 – 7,1 – 100%. Різниця між наголошуваністю стоп становить 64,3 та 42,9%. Рядків з позасхемними наголосами – 7,1%.

У більшості восьмистоповиків (85,7%) панує „архаїчний” ритм – наголошуваність II стопи у першому піввірші та VI стопи у другому піввірші коливається між 94 та 67%. Найменший показник наголошуваності сильних II і VI стоп фіксуємо в поемі К. Негруці „Aprodul Purice” („Джура Пуріч”). Стопна наголошуваність у творі така: 22 – 75 – 30 – 100 – 26 – 67 – 20 – 100%. Різниця між акцентуацією стоп становить 53 та 41% відповідно. Рядків з позасхемними наголосами – 25%.

Творів з „традиційним” видом ритму – 7,1% від усіх Х8ц. Це поезії Г. Асакі „Cătră Tibru” („Річка Тибр”) та „Prolog. La Patrie” („Пролог. Батьківщині”). Тут наголошуваність сильних II стопи у першому піввірші та VI стопи у другому піввірші набувають константного характеру, сягаючи 100%. Різниця наголошуваності між II і I та VI і V стопами коливається в інтервалі 64,3 і 42,9%

(„Річка Тибр”) та 74,2 і 58,1% („Пролог. Батьківщині”). Усереднені дані у творах з „традиційним” ритмом такі – 69,3 та 50,5%. Рядків з обтяженнями – 5%. Усереднена акцентуація стоп: 30,8 – 100 – 36,9 – 100 – 49,5 – 100 – 14,9 – 100%.

Серед віршів, витриманих у річищі Х8ц, фіксуємо і проміжний вид ритму – 7,1% від усіх восьмистоповиків. Ним написано твори Г. Асаки „În ocazia zborului aerostatic a madamei Blanshard” („З нагоди аеростатичного польоту мадам Бланшар”) та „Privegherea ostaşului moldovan” („Варта молдовського солдата”). У першому піввірші цих творів панує чітко виражений „традиційний” ритм – сильна II стопа має 100% наголошуваність. У других піввіршах наголошуваність VI стопи в середньому становить 94,3%. Середній показник акцентуації стоп такий: 16,1 – 100 – 48,5 – 100 – 26,3 – 94,3 – 28 – 100%. Процент рядків з позасхемними наголосами – 2,2%.

Усереднена схема акцентуації стоп румунського восьмистопового хорей перших десятиліть ХІХ століття виглядає так:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
30	86	37,7	100	32,7	81,8	21,8	100

Як бачимо, в румунському Х8ц означеного періоду панує „архаїчний” вид ритму. Різниця між наголошуваністю сильних II і VI та слабких I і V стоп становить 56 та 49,1% відповідно. Рядків з обтяженнями – 22,8%.

Ритм Х8ц у більшості творів витримано послідовно. Проте у вірші Г. Асаки „Пролог. Батьківщині” в канві хорейчного восьмистоповика наявний один семистоповий верс, що становить 3,2%.

Різностоповим хореем у румунській поезії означеного періоду написано 7,2% від усіх хорейчних структур. Найуживанішим є різностоповий неврегульований хорей, його частка становить 80% від усіх різностопових поезій.

Цю форму апробував Г. Асакі (7,3% від його хореїчних структур). Поет складав свої різностоповики з найуживаніших метрів, а саме з Х4 та Х8ц.

50% неврегульованих різностоповиків мають структуру Х4–8ц. Такий розмір властивий віршам „Cătră Leuca” („До Леуки”) та „La Leuca” („У Леуки”). У цих поезіях наявне невпорядковане чергування 4-стопових та 8-стопових рядків. Структуру Х8ц–4 мають твори „Milian și Dina” („Міліан та Діна”) та „Meditație pentru ziua Anului nou” („Медитація до Нового року”). Частка цього різностоповика складає половину від усіх неврегульованих структур.

Різностоповим врегульованим хореем написано 20% від усіх хореїчних різностоповиків. До нього звернувся В. Кирлова. Його вірш „Marșul oștirii române” („Марш румунського війська”) витриманий в річищі Х8ц8ц444. Наведемо приклад:

„Dragii mei copii războinici, ascultare mării dați,
Iată vreme mic și mare armele s-îmbrățișați
Strigând toți c-o glăsuire,
Spre a mării fericire
S-alergăm de obște frați” [162, с. 50].

10101010 || 0010101 Х8ц

10101010 || 1000001 Х8ц

01100010 п/сх Х4

00100010 Х4

0010101 Х4

У вірші восьмистопові рядки каталектичні, останній рядок строфи має ритм Х4 з усиченою на один склад останньою стопою. Автор спеціально придумав такий розмір, аби надати поезії маршевого характеру.

Різностоповий хорей в українській літературі представлений трьома творами: баладою „Маруся” Л. Боровиковського, поемою „Основание Харькова” В. Масловича

та поезією „Добридень!” А. Метлинського. Поема „Основание Харькова” написана російською мовою, проте окремі частини тексту – українською. Діалог Якова та Гапки має розмір Х444З. Для балади „Маруся” характерна форма Х43434344344З. Вірш „Добридень!” має будову Х244442.

У румунській літературі перших десятиліть ХІХ століття наявні поезії витримані в річищі трискладових метрів. Румунські поети вдалися до трискладових розмірів, лише експериментально, без широкого використання. Частка трискладовиків серед усіх силабо-тонічних структур становить лише 2%. Серед них найбільший процент припадає на Амф4ц (1,3% від силабо-тонічних творів періоду).

Цей розмір фіксуємо у творах Т. Чіпаріу „Tipografia” („Типографія”) та „Însănătoșire” („Одужання”). В обох поезіях немає постійної цезури, зустрічаються рядки, де словоподіл не збігається з межами стоп. Наведемо уривок вірша „Одужання”:

„În patul durerii, în doaga de moarte,
Zăcut-am de mulți ani căzută rău foarte,
Pân-ce numai pielea-mi rămase pe oase
Și grea răsuflarea-mi în veștedul piept” [164, с. 86].

У10010 || У10010
У10010 || У10010
У10010 || У10010
У10010 || У10010

У чотиристоповиках „чистоту” розміру порушують позасхемні наголоси та вкраплення несилабо-тонічних рядків. Так, у першому вірші в канві Амф4ц з’являється один силабічний рядок (4%). Другий вірш теж помережаний силабічними рядками: їхня частка становить 12,5%. Рядків зі зрушенням наголосу – 7,1%.

У середньому кількість рядків з позасхемними наголосами у творах, написаних Амф4ц, становить 3,5%, відсоток рядків з атонаціями – 9,5.

Українські поети частіше вдавалися до трискладових метрів, аніж румунські автори, але серед українського поетичного матеріалу трискладовики також залишаються маловживаними. Найбільшу частку трискладових розмірів зафіксовано в творчості М. Костомарова та А. Метлинського. Найуживанішим метром є амфібрахій, здебільшого амфібрахічні різностоповики.

Монорозмірні конструкції представлені творами М. Костомарова „Хмарка” (Амф2) та „Згадка” (Амф4ц).

Прихильниками різностопових амфібрахічних конструкцій були М. Костомаров, Л. Боровиковський, Є. Гребінка та А. Метлинський. Поети найчастіше використовували врегульовані різностоповики „німецького” зразка: Амф4343. Таким розміром написані вірші „Гайдамаки”, „Козак” Л. Боровиковського; „Кінь” М. Костомарова. В інших творах поети комбінували різностопові рядки: поезія Є. Гребінки „Човен” має схему Амф4343443; вірш А. Метлинського „Старець” написаний Амф4–5 „з урегулюванням довжини рядків усередині кожного катрена (Амф4545, Амф5454, Амф4444)” [57, с. 11].

Дактилічний метр у румунській літературі характерний лише для одного твору. Це поема Я. Векереску „Prieteşugul” („Дружба”), яка витримана в ритмі двостопового дактиля. Частка Д2 від усіх силабо-тонічних віршів періоду сягає 0,7%. Вірш доволі оригінальний, його ритміку підкреслює характер каталектики. Наведемо приклад:

„Vine-acea vreme	└┐┐┐┐
Ce o doream	└┐┐└
N-am a mă teme	└┐┐┐┐
Ce mă temeam” [258, с. 129].	└┐┐└

У вірші фіксуємо також вкраплення іншорозмірних рядків – 21,7% версів написані двостоповим ямбом. 39% рядків мають атоновані стопи.

В українській поезії також зафіксований єдиний випадок використання двостопового дактилю. Такий ритм характерний для вірша М. Костомарова „І. І. Срезневському. При од'їзді його на чужину”.

Чотиристоповий дактиль наявний лише в українському поетичному матеріалі, його зафіксовано у творі М. Костомарова „Туга” та в поезії А. Метлинського „До гостей”.

До анапестичних розмірів в означений період вдавалися лише українські поети. Ан4ц характерний для поезії А. Метлинського „Покотиполе”. Твір цього ж автора „Ніч” має ритм вільного анапеста, який, за твердженнями В. Мальцева, „іноді переходить у хорей, причому хорейчні верси йдуть цілими групами” [57, с. 11].

Анапестичні врегульовані різностоповики характерні для поезії Л. Боровиковського та М. Костомарова. М. Костомаров вдався до різностоповика „німецького” зразка Ан4343 – таким розміром написана його „Грецька пісня”. Л. Боровиковський апробував іншу комбінацію анапестичних версів, його вірші „Чорноморець” та „Материна стріча” мають схему Ан223223.

Різнометричні конструкції представлені і в румунській, і в українській поезії означеного періоду. В метричному репертуарі румунських авторів вони постають як віршова екзотика: на них припадає 1,4% від усієї поетичної силабо-тонічної продукції перших десятиліть ХІХ століття. До різнометричних конструкцій звернулися Г. Асакі у творі „Călătoria Dafnei” („Подорож Дафни”) та І. Хеліаде-Редулеску в поезії „Portret” („Портрет”).

У творі Г. Асакі „Călătoria Dafnei” („Подорож Дафни”) маємо врегульовану різнометричну конструкцію – силабо-тонічний логед. Такі форми М. Гаспаров вважав експериментальними і стверджував: „Логедами в сучасному віршознавстві прийнято називати розміри, в яких складовий об'єм слабких інтервалів між сильними місця-

ми посеред рядка неоднаковий, але з рядка в рядок (або зі строфи в строфу) повторюється однаково” [27, с. 67].

У поезії Г. Асаки „Подорож Дафни” кожен піввірш має певну силабо-тонічну схему. Наведемо приклад:

„Mândră ca Venus, când întâi în lume
 S-a fost ivit
 Și când pre scoică, din albite spume,
 A răsărit” [129, с. 140].

┌○○○┌		┌○┌○┌○	Д2+Х3
○┌○┌			Я2
○○○┌○		○○┌○┌○	Д2+Х3
○○○┌			Я2

У першому піввірші першого рядка маємо Д2цу1, у другому – Х3. Така ж будова характерна для третього рядка. У другому та четвертому версах маємо „чистий” Я2.

Різнометричну неврегульовану конструкцію фіксуємо у вірші І. Хеліаде-Редулеску „Portret” („Портрет”). Тут автор невпорядковано поєднав у чотиривіршах хорей та амфібрахій:

„Coroana pe creștet în veci se-mpletește,
 În ochii-ți, seninul cel mai împăcat;
 Zâmbetul în buze-ți vesel strălucește,
 Inima e-n chipu-ți cel nevinovat” [222, с. 62].

○┌○○○┌		○┌○○○┌	Амф4ц
○┌○○○┌		○○○○┌○	Амф4ц
┌○○○┌○		┌○○○┌○	Х6ц
┌○○○┌○		┌○○○┌○	Х6ц

Переважає кількість рядків написані 6-стоповим хореем, їхній відсоток становить – 55,7. Амфібрахічні стопи характерні для 36% версів. Також фіксуємо вкраплення силабічних рядків, їхня частка – 8,3%. Обтяження

наявні лише в шестистопових рядках, їхній відсоток становить 5,5.

В українській літературі різнометричні структури представлені врегульованими формами, тобто логаетадами. Перші зразки українського логаетада з'являються у творчості Є. Гребінки та А. Метлинського. Є. Гребінка обрав для вірша „Варена” поєднання ямбічних та амфібрахічних розмірів – Я4444Амф44. А. Метлинський поезію „Самотні співці”, яка має будову Х4, закінчує чотирма логаетадами строфами зі схемою Д4Х5Д4Х5.

Частка поліметричних конструкцій становить 2% від усіх силабо-тонічних творів, написаних румунськими поетами в перші десятиліття XIX століття. Такі схеми зустрічаються в творчості І. Хеліаде-Редулеску, їхній сегмент серед його віршової силабо-тонічної продукції становить – 8,3%.

Про російську поліметрію М. Гаспаров писав, що така конструкція допускалась у музичних жанрах XVIII століття. На початку XIX століття, за твердженням віршознавця: „...попередній вид музичної поліметрії відступає на другий план. Його витісняє те, що можна назвати ліричною (або драматичною) поліметриєю: зміна розмірів у творі мотивується зміною настрою ліричного героя або виступом нового персонажу з новим настроєм. Стара поліметрія виділяла один розмір (зазвичай вільний ямб) як тло, на якому виступають інші розміри, в новій поліметрії всі розміри стають рівноправними” [27, с. 130].

За класифікацією Н. Костенко, існують такі види ПК: 1) вірш і проза; 2) силабічні розміри з силабічними (С+С); 3) силабічні розміри з класичними, силабо-тонічними (С+КЛ); 4) силабічні розміри з некласичними, тонічними (С+НКЛ); 5) класичні розміри з класичними (КЛ+КЛ); 6) класичні з некласичними (КЛ+НКЛ) або навпаки (НКЛ+КЛ); 7) некласичні з некласичними (НКЛ+НКЛ) [46, с. 214].

У румунській літературі фіксуємо ПК, третього та п'ятого видів даної класифікації. Серед них 66,7% усіх ПК укладено силабо-тонічними розмірами з силабічними; 33,3% – класичними з класичними.

Поєднання силабо-тонічних та силабічних розмірів вдало застосував І. Хеліаде-Редулеску в поемі „Serafim și Heruvim” („Серафим та Херувим”). Тут зміна ритму пов'язана із сюжетно-композиційними елементами. Основою ритму є силабо-тонічні розміри – 74,8 % рядків, що складаються з різнометричних ланок, серед яких найбільш вживаним є шестистоповий ямб. Чергування іншорозмірних фрагментів у тексті має такий вигляд: Я6цн1 → Я4цн1 → Д3 → Х4ц → Амф4ц → Х4 → Я3. Силабічна будова характерна для 25,2% рядків. Силабікою виконано фрагменти, в яких описуються головні герої – Серафим і Херувим. Цікавим є той факт, що перші строфи означених фрагментів і в першому, і в другому випадку є за будовою силабо-тонічним логоаедом (8,4%), який в наступних строфах поступово переходить у силабіку. Наведемо приклад:

„Ochii tăi scânteiază,	Д1+Х2
Brațul tău e puterea,	Д1+Х2
Sabia-ți flăcărează	Д1+Х2
Cruntă îți e vederea,	Д1+Х2
Fața ta e fior!	Д1+Х2
În urmă-ți e dreptate,	7-склад.
În preajmă-ți strășnicia;	7-склад.
Glasul tău mă străbate	7-склад.
Totul ești vitejia	7-склад.
Și fulger arzător!” [222, с. 71].	6-склад.

Твір Serafim și Heruvim характеризується найбільшими метричними переливами. Поезія має багаточастинну та різнорозмірну будову, і хоч, іншометричні

вставки невеликі, вони відповідають семантичній та стилістичній організації твору.

Прикладом поліметричної конструкції є найбільша за обсягом поема І. Хеліаде-Редулеску „Visul” („Сон”), яка складається із двадцяти частин. Вісімнадцять частин поеми (90%) витримані в річищі Я6цн1. В VI та VII частинах ритмічна схема змінюється: з’являються іншорозмірні рядки. Причому в VI частині поєднуються класичні і силабічні розміри, а в VII – силабо-тонічні з силабо-тонічними.

VI частина починається 14-ма рядками, написаними Я6цн1. Далі відбувається перехід від 6-стопового ямба до силабічних версів. Наступні дві строфи мають переважно силабічний характер, після якого знову з’являється Я6цн1 і завершується ця частина катреном з ритмом „чистого” тристопового ямба. В процентній відповідності ритмічна картина VI частини така: Я6цн1 – 60%, ЯЗ – 11,4%, силабічні рядки – 28,6%.

VII частина поеми „Сон” являє собою силабо-тонічну ПК. У тексті чергування різнорозмірних версів характеризуються більшою впорядкованістю. Композиційно ми фіксуємо дві частини – розповідь і опис. Розповідь написана Я6цн1 (25,5% рядків), а опис – Д4цу1 (66,7%), який урізноманітнюється, зі стилістичною метою, вставкою Я4цн1 (8%).

На відміну від румунських авторів, українські поети частіше зверталися до поліметричних конструкцій. Такі твори набули широкого розповсюдження в епоху романтизму. За спостереженнями В. Мальцева, поліметричні твори складають дві великі групи: „у першій – класичні твори поєднано з класичними (сюди ж відносяться твори з незначними вкрапленнями рядків дольникового типу), у другій – класичні з некласичними (силабічними)” [57, с. 12]. До поєднання силабо-тонічних розмірів з силабо-тонічними звернулися: М. Костомаров у віршах „Дівчина”, „Чорний кіт”, „Сон” та А. Метлинський в поезіях „Гетьман”,

„Смерть бандуриста”, „Шинок”, „Пожар Москви”, „Гулянка”. Чергування силабо-тонічних розмірів з силабічними характерне для поезій: Л. Боровиковського „Бандурист”, М. Костомарова „Дід-пасішник”, „Поцілунок”, А. Метлинського „Козачая смерть”, „Степ”, Т. Шевченка „Причинна”, „Катерина”.

Зробимо стислі висновки. У перші десятиліття ХІХ століття в румунській та українській поезії побутували дві основні системи віршування: силабічна та силабо-тонічна. Частка останньої була значно більшою в українській літературі – близько 69%. Найуживанішим метром в обох поезіях є ямб, причому в українській сегмент цього метра був більший – 80%. Переважали монорозмірні структури: ЯЗ, Я4, Я5, Я6ц, Ярз в українській, Я2, Я3, Я5, Я6цн1, Я7ц, Ярз – у румунській силабо-тоніці. Науживанішим ямбічним розміром українських поетів був Я4 – понад 40%. Румунські поети частіше вдавалися до Я6цн1 – 64,3%. Різностопові ямбічні структури були популярними в українській літературі – понад 24%. У румунській їх частка сягає 10%. І румунські, і українські поети більше схилилися до врегульованих структур, причому українські автори більше „полюбляли” „німецьку” форму. Неврегульовані структури в обох літературах представлені лише одним твором.

Сегмент хорейчних форм більший у румунській поезії – 47%, в українській – 14%. Переважали монорозмірні структури: Х4, Х6ц, Х8ц – у румунській силабо-тоніці, Х3, Х4 – в українській. Найчастіше поети вдавалися до чотиристоповика (у румунській поезії – удвічі більше). В обох поезіях домінували структури з „архаїзованим” ритмом. Частка різностопових хорейчних розмірів в обох літературах незначна. Румунські поети вживали врегульовані (менше) та неврегульовані (більше) форми. Українські автори використовували лише врегульовані структури.

До трискладових розмірів як румунські, так і українські автори вдавалися значно рідше. Монорозмірні

форми фіксуємо в обох літературах: Д2, Амф4ц – у румунській, Д2, Д4ц, Амф2, Амф4ц, Ан4ц – в українській. Трискладові різностоповики наявні лише в українській поезії. Переважно це форми з чергуванням тристопових та чотиристопових амфібрахічних та анапестичних рядків.

В означений період поети вдавалися і до версифікаційних експериментів. В обох літературах зафіксована поява перших зразків різнометричних розмірів. В українській літературі вони представлені силабо-тонічним логедом, у румунській – поодинокими формами врегульованих та неврегульованих структур.

Поліметричні конструкції набули широкого використання лише в українській поезії. Серед українських ПК превалюють види, в яких поєднано силабо-тонічні розміри з силабо-тонічними. У румунській літературі зафіксовано лише окремі твори, в яких поєднуються класичні розміри з класичними та класичні з силабічними.

РОЗДІЛ IV

СИЛАБО-ТОНІЧНІ ФОРМИ У РУМУНСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ 40 – 50-х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ



Румунська поезія 40 – 50-х років ХІХ століття розвивалася під знаком романтизму, який переживав період свого розквіту. Поштовхом для бурхливого розвитку румунської поезії під гаслом романтизму стала „Програма-маніфест” М. Когелнічану, надрукована в 1840 році у першому номері газети „Dacia literară” („Літературна Дакія”). М. Когелнічану в своїй статті зауважував, що справжня література не може складатися лише з перекладів та імітацій, вона повинна бути національною. Він стверджував: „Наша історія має безліч героїчних подій, наші країни достатньо великі та мальовничі, наші традиції достатньо поетичні для того, щоб знаходити і у нас сюжети для творів...” [230, с. 142].

Як зауважує Н. Манолеску, програма румунського романтизму „синхронна з романтизмом Росії, Франції, Іспанії, Португалії та інших країн, та має ті ж характеристики..., а саме прихильність авторів до історії, фольклору, традицій та природи своєї країни” [239, с. 180].

Саме поява газети „Літературна Дакія” означає новий етап у розвитку румунської літератури та культури в цілому. Настає час потужного розвитку румунської поезії, час нових пошуків та творчого злету. Перше покоління поетів-романтиків ані трохи не відхиляється від ідеології романтизму. Таким чином, вони відкривають для себе нові можливості як до

змістовно-ідейної організації твору, так і на рівні форми, зокрема метрики та ритміки.

Поетичний доробок румунських поетів цього періоду є багатим та різноманітним. Продовжують творити поети попереднього покоління, а саме: Г. Александреску, Г. Асакі, Я. Векереску, І. Хеліаде-Редулеску, Т. Чіпаріу та К. Негруці. Разом із ними на літературну стежину виходять молоді поети – Д. Болінтіяну, Ч. Болліак, Г. Баронзі, А. Депенцяну, А. Доніч, Г. Крецяну, А. Мурешану, К. Негрі, Г. Сіон, А. Сіхляну.

Вершиною бурхливого розвитку румунського романтизму до М. Емінеску є поява перших поетичних творів В. Александрі. Його поетичний доробок цього періоду представлений у збірках „Doine și Lăcrimioare” („Дойни та Конвалії”), „Suvenire” („Сувеніри”) та „Mărgăritare” („Перлини”). За словами Л. Галді, ці поетичні збірки постали „як послідовний корпус поетичної майстерності В. Александрі ... яка є оригінальним узагальненням усіх попередніх традицій” [210, с. 192]. Завдяки їм, зауважує віршознавець, ми можемо спостерігати за еволюцією як його версифікаційної системи, так і всієї версифікації означеного періоду.

Як і в попередній період, румунські поети творили у річищі двох систем віршування: силабічної та силаботонічної. Однак в означене двадцятиліття частка силаботонічних творів помітно зростає і сягає близько 64% від усієї віршованої продукції періоду. На силабічні твори припадає 36% поезій з яких 26% – вірші поетів, що творили лише в царині силабічного віршування. Частка силаботонічних творів найбільшою була у творчості Г. Баронзі, вона становить 100% його версів. Подібну картину спостерігаємо й в творчості Д. Болінтіяну – 97%. У поезії інших авторів сегмент силаботонічних творів коливається в межах 82 – 94%. Найменший процент силаботонічних віршів зафіксований у творчості Г. Крецяну – 61%.

Метричні та ритмічні віршовані структури значно збагачуються, автори, поруч з уже існуючими формами, апробують ще нові на цей час розміри – Я4, Х3, Д4ц, Дрз, Амф2, Амф4ц, Амфрз. Також широко використовуються поліметричні конструкції. Серед апробованих метрів домінуючі позиції зберігають двоскладові розміри – 90,6% від усіх силабо-тонічних творів, причому на ямби і на хорей припадає по 45,3% творів. У свою чергу, серед масиву двоскладових розмірів найпопулярнішими залишаються: Х4 – 29,5% та Ябцн1 – 24,8% від усіх двоскладовиків. Порівняно з попереднім періодом, Ябцн1 втрачає лідерство, поступаючись Х4, який стає дуже популярним саме завдяки націленості молодих поетів на народну творчість.

В українській поезії, за підрахунками П. Івончака, силабо-тонічну форму мали 43,5% віршованих творів означеного періоду. Найбільшою частка таких поезій була у творчості Я. Кухаренка, О. Рудиковського, С. Александрова, П. Кореницького, П. Писаревського (всі – 100%).

Українські автори використали чотири відомих метри: ямб, хорей, амфібрахій та анапест. Серед силабо-тонічних розмірів домінуючі позиції зберігають двоскладові структури – 75,5%. Серед метричних форм переважають, як і в перші десятиліття ХІХ століття, ямбові розміри. Їхня частка становить 53% усіх силабо-тонічних віршів. На хорейні форми припадає лише 22,5%.

Найуживанішим метром у румунській поезії є ямб. Ямбічними розмірами укладено 50% усіх двоскладових структур та 45,3% силабо-тонічних віршів. Румунські поети застосували Я3, Я4, Я5, Ябцн1, Я7ц та Ярз. 62,3% від усіх ямбічних творів припадає на монорозмірні форми.

Найбільше творів української версифікації також укладено різноманітними ямбічними розмірами. Частка таких поезій – 53% від усіх силабо-тонічних віршів.

Українські поети застосували Я4, Я5, Я6ц та Ярз. Серед них 70,3% – монорозмірні твори.

Трислоповий ямб наявний лише в румунській поезії. Частка ЯЗ від усіх ямбічних творів означеного періоду становить 10,3%. Його апробували Т. Чіпаріу (41,7% від усіх його ямбів), Я. Векереску (22,2%), Г. Асакі (16,7%), Г. Александреску (13,2%), В. Александрі (12,5%), Д. Болінтіняну (10,5%), Ч. Болліак (10%), Г. Сіон (10%), Г. Баронзі (10%), Г. Крецяну (9%), А. Депеняну (5,3%) та А. Доніч (1,6%). Найчастіше до цього розміру звертався Ч. Болліак – 20,7% від усіх ЯЗ.

Різниця в наголошуваності сильних I – III і слабкої II стоп у трислоповиках румунських поетів коливається в межах 38,2 – 48,6% у Д. Болінтіняну, 18,2 – 80,8% у Г. Александреску, 16,7 – 69,3% у Я. Векереску, 16,7 – 50% у А. Доніча, 14,6 – 47,9% у Г. Асакі, 10,7 – 68,7% у Г. Сіона, 9,9 – 50% у В. Александрі, 7,3 – 58,1% у Т. Чіпаріу, 5,5 – 69,3% у Ч. Болліака, 2 – 69,2% у А. Депеняну. У Г. Крецяну I стопа стає такою ж наголошеною, як і III, різниця між I, III і II стопами становить 57,1%. У ЯЗ Г. Баронзі через незначну кількість рядків (12) процентну різницю не визначаємо.

Усереднена схема акцентуації стоп румунського трислопового ямба 40 – 50-х років XIX століття така:

I	II	III
89,8	40,2	100

Різниця між наголошуваністю сильних I – III і слабкої II стоп становить 49,6 – 59,8%. Загальна кількість рядків з позасхемними наголосами сягає 2,7%.

Поезії румунських авторів означеного періоду з ритмом ЯЗ характеризуються „чистотою” розміру. Тільки у поетів „старшого покоління” засвідчено іншорозмірні рядки. У Т. Чіпаріу твір „Străinul” („Чужинець”) має один рядок, витриманий у ритмі Я2, що становить 3,2%. У

Г. Александреску майже всі тристоповики помережані іншометричними рядками. Так, вірші „Epigrame” („Епіграми”), „Frumusețea D-ei X” („Врода мадам X”), „Castorul și alte lighioane” („Борсук та інші звірі”) уміщують рядки, написані Ябцн1, що в середньому не перевищує 19%. А в творі „Atelajul eterogen” („Неоднорідна упряж”) зафіксовано по одному рядку чотиристопового та шестистопового ямба.

Чотиристоповий ямб є експериментальним розміром для румунських поетів. Ритм Я4 властивий лише для 1% усіх ямбових творів періоду. Його впровадили в румунську літературу „метри” румунської силабо-тоніки Г. Асакі (16,7% від усіх поетових ямбів) та Я. Векереску (11,1%). Я4 характерний для вірша Г. Асакі „Înnoirea anului” („Поновлення року”) та поезії Я. Векереску „Nemilostivei” („Немилосердній”).

У румунських чотиристоповиках домінує „традиційний” вид ритму – друга стопа сильніша, ніж перша. У Я4 Г. Асакі різниця між сильною II та слабкою I стопами становить 25%, у Я. Векереску – 31,3%.

Наведемо для прикладу уривок поезії „Nemilostivei” („Немилосердній”) Я. Векереску:

„Ori până când nesimțitoare	UUU1UUU1U
Tiran a vieți-mi vei să fii?	U1U1UUU1
Nu socotești ce trecătoare	UUU1UUU1U
Sunt fericirile la vii?” [258, с. 137].	UUU1UUU1

Загальна картина наголошуваності стоп румунського чотиристопового ямба означеного періоду така:

I	II	III	IV
55,2	83,4	21,9	100

Отже, маємо Я4 з „традиційним” видом ритму. Середня різниця між II і I стопами складає 28,2%.

Середній процент повнонаголошених рядків становить 5,2. Рядків з позасхемними наголосами – 7,2%.

В українській поезії Я4 залишається на панівній позиції, його частка становить 64,5% від усіх ямбічних творів. Найчастіше до нього вдавався Т. Шевченко (100%) та С. Руданський (71,4%). До цього розміру також зверталися С. Александров, П. Писаревський, С. Писаревський, П. Кореницький, М. Макаровський, О. Корсун, М. Петренко.

За підрахунками П. Івончака, в означене двадцятиліття українському чотиристоповику притаманний „традиційний” ритм.

У середньому картина акцентуації стоп українського Я4 1840-1859 років, за даними дослідника, має такий вигляд:

I	II	III	IV
78,8	95,3	42,6	100

Усереднена різниця між процентом наголошуваності сильної II і слабкої I стоп становить 16,5%. Процент повнонаголошених рядків – 28,2. Усереднена кількість версів з позасхемними наголосами – 4,2%.

П'ятистоповий ямб у румунській поезії означеного періоду залишається маловживаним розміром. Ним написано лише 1% від усіх ямбічних творів періоду. Це значно менше, ніж в попередній період. Тоді частка Я5 складала 8,6% від усіх ямбів. До Я5 звернувся лише Г. Асакі. Ритм п'ятистоповика мають вірші „Anul nou 1842” („Новий рік 1842”), „Anul nou 1843” („Новий рік 1843”) та „La planeta mea” („До моєї планети”). У поетових п'ятистоповиках панує висхідний вид ритму – II стопа сильніша ніж сильна III стопа.

Усереднена схема акцентуації стоп румунського п'ятистопового ямба означеного двадцятиліття така:

I	II	III	IV	V
39,3	86,2	67,9	33,5	100

Як бачимо, маємо Я5 з висхідним видом ритму. Процент рядків з позасхемними наголосами становить 13,3. Повнонаголошених версів – 3,6%.

В українській літературі відсоток вживаності п'ятистопового ямба зростає, порівняно з попереднім періодом, до 1,8%. До цього розміру зверталися О. Косун в поезії „Рідна сторона” та М. Костомаров у драмі „Переяславська ніч”.

За підрахунками П. Івончака, ямбічному п'ятистоповику О. Корсуна властивий альтернований тривершинний ритм з опорою на I, III та V стопи. У М. Костомарова у 5-стоповику з'являється цезура непостійна за характером та місцем розташування, що призводить до появи висхідного ритму.

Середні показники акцентуації стоп українського п'ятистопового ямба 40 – 50-х років XIX століття такі:

I	II	III	IV	V
82	88,4	82,3	35,5	100

Сегмент повнонаголошених рядків сягає 20,9%. Рядків з обтяженнями зафіксовано 10,9%.

Серед ямбічних розмірів, використаних румунськими авторами, панівним залишається шестистоповий ямб. До нього вдавалися більшість митців. Ритм Я6ц властивий для 49,6% усіх ямбічних віршів періоду. Найбільшими прихильниками цього розміру були І. Хеліаде-Редулеску (100% поетових ямбів періоду), А. Сіхляну (88,9%), А. Депенцяну (78,9%), В. Александрі (75%), Д. Болінтіяну (73,7%), Г. Крецяну (72,7%), Ч. Болліак (63,3%), Г. Баронзі (60%), А. Мурешану (59,1%), Т. Чіпаріу (58,3%), Г. Александреску (55,3%), К. Негруці (50%). Значно меншою є частка Я6ц у Я. Векереску

(22,2%) та Г. Асакі (16,7%). Найчастіше до цього розміру звертався Ч. Болліак – 27,3% від усіх Я6 періоду.

Канонічний ритм Я6ц характерний для 1,4% усіх шестистоповиків. Така форма наявна в окремих випадках у поетів „старшого” покоління: Г. Асакі – „Vioreaua de martie” („Березнева фіалка”) та Я. Векереску – „Potpurri”. В обох поезіях панує „симетрична” форма з цезурою після III стопи.

Усереднені показники акцентуації стоп румунського шестистопового ямба 40 – 50-х років XIX такі:

I	II	III	IV	V	VI
84,5	44,5	100	84	31	100

Різниця між наголошуваністю сильних I і IV та слабких II і V стоп становить 40 та 53%. Відсоток рядків з позасхемними наголосами становить 8.

Зазначимо, що молоді поети цього двадцятиліття вдавалися тільки до Я6цн1, частка таких форм сягає 48,2% усіх шестистопових конструкцій. Рядки з позасхемними наголосами зафіксовано лише в окремих авторів. Найбільший процент рядків з обтяженнями зафіксовано у Г. Александреску (10,5%), у Д. Болінтіяну (7,5%) та у Г. Баронзі (2,1%). Усереднений показник версів зі зрушенням наголосу в творах, витриманих у річці Я6цн1, становить 1,7%.

Румунські автори переважно витримували „правильний” розмір шестистоповика. Однак у деяких творах фіксуємо вкраплення версів з іншими розмірами, здебільшого ЯЗ. Так, у вірші В. Александрі „Bosfor” („Босфор”), рядки з ритмом ЯЗ становлять 8%, поезії Ч. Болліака „Cugetare” („Думка”) та „Idealul și pozitivul” („Ідеал та позитив”) мають по 9 та 7,3% тристопових рядків. У Г. Александреску твір „Epistolă D.V. II” („Послання Д.В. II”) містить лише 2 рядки ЯЗ, що становить 1,6%. Зате в поезії І. Хеліаде-Редулеску „La

Schiller” („До Шиллера”), зафіксовано 19% версів з розміром тристопового ямба. А його поема „Tândală și Răcală” („Тиндале та Пекале”), 80,7% якої витримано в річищі Я6цн1, зі стилістичних міркувань помережана Х4 – 16%, Я3 – 2,8% та Я2 – 0,3%.

В українській поезії частка шестистопового ямба сягає 4% ямбічних структур. Такий розмір зафіксований у творах П. Гулака-Артемовського (33%). Я6ц властивий віршам „До любки” (у 8-му рядку наявний ритм Я5), „Упадок века” та ін.

Усереднені показники акцентуації стоп українського Я6ц означеного періоду виглядають так:

I	II	III	IV	V	VI
79,6	72,2	65,8	95,4	44,2	100

Отже, для українського 6-стопового ямба дослідженого періоду характерний „несиметричний” вид ритму.

Семистоповий ямб наявний лише в румунській поезії. Його частка становить 0,4% від усіх ямбічних віршів періоду. До Я7ц традиційно звернувся Я. Веке-реску, частка його семистоповика становить 11% від усіх ямбічних структур. Такий ритм характерний для вірша „Uitarea unei sorile” („Забудькуватість однієї дівчинки”).

Досить широкого розповсюдження у цей період набуває різностоповий ямб. Він займає третю позицію за вживаністю серед силабо-тонічних розмірів та другу позицію серед ямбічних форм. Його частка в румунській поезії періоду становить 37,7% від усіх ямбічних поезій.

Найпопулярнішим є різностоповий неврегульований ямб. Вірші з такою будовою складають 66,8% від усіх ямбових різностопових поезій. До таких структур в означений період зверталися А. Доніч (100% поетових Ярз), Г. Александреску (70%) та Д. Болінтіняну (33,3%). Такі конструкції були найуживанішими в байкарській спадщині (90%).

Так, основу ритму байок А. Доніча становить Я6ц, у середньому цей розмір характерний для 43,4% рядків. Окрім нього, в метричну структуру байок безсистемно влітаються іншорозмірні рядки, усереднений показник яких такий: Я3 – 26,1%, Я4 – 16,4%, Я5 – 7,7%, Я2 – 6,4%. Наведемо приклад:

„Copilul, însă supărat
 Pe favoritul său.
 L-au dat într-un pârau:
 Strigoaicele mai mult cu el s-au pieptănat.
 Văzut-am eu
 În veacul meu.
 Că oamenii așa cu adevărul fac” [197, с. 44].

u <u>l</u> u <u>l</u> uu <u>l</u>	Я4
uu <u>l</u> u <u>l</u>	Я3
u <u>l</u> uu <u>l</u>	Я3
u <u>l</u> uu <u>l</u> u <u>l</u> uu <u>l</u>	Я6ц
u <u>l</u> u <u>l</u>	Я2
u <u>l</u> u <u>l</u>	Я2
u <u>l</u> uu <u>l</u> uu <u>l</u> u <u>l</u>	Я6ц

Деякі інші пропорції ямбічних розмірів засвідчено в поезіях Г. Александреску „Imn. La inaugurarea teatrului” („Гімн. До відкриття театру”) та „Zugravul și portretul” („Маляр і портрет”). У першому вірші основу ритму становить Я7ц – 50%, крім нього зафіксовано Я4 – 42,1%, Я8ц – 5,3%, Я6ц – 2,6%. У другому творі базовим розміром виступає Я4343 – 51%, у канву якого вплетено строфи, що складаються з іншорозмірних рядків, без будь-якої впорядкованості: Я3 – 31,9%, Я4 – 6,4%, Я2 – 4,3%, Я7 – 2,1% та силабічні рядки – 4,3%.

Серед нерегульованих різностоповиків фіксуємо твори з будовою Я6цн1–3 (найбільше у А. Доніча – 29%), Я3–6цн1 (найчастіше зустрічається у Г. Александреску – 28,6%). В означений час фіксуємо новий розмір Я4–8ц,

він характерний для поезії Г. Александреску „Răzbuna-gea șoarecilor” („Помста мишей”).

Частка врегульованих форм сягає 33,2% усіх різно-стоповиків. До такої структури звертаються Я. Векереску (33,3% поетових ямбів), Г. Баронзі (30%), Ч. Болліак (26,7%), А. Депенцяну (15,8%), Д. Болінтіяну (15,8%), В. Александрі (12,5%), А. Сіхляну (11,1%), Г. Крецяну (9%), Г. Александреску (7,9%). Найчастіше до таких форм вдавався Ч. Болліак – 34,3% від усіх врегульованих структур періоду.

Румунські автори здебільшого застосували різноманітне поєднання ЯЗ та Я6цн1. Найуживанішим є розмір Я6цн16цн136цн16цн13, ним укладено 41,2% усіх впорядкованих різностоповиків. До такої конструкції звернулися Ч. Болліак – 12 віршів (85,7%) та А. Депенцяну – 2 поезії (14,3%).

Розмір Я6цн16цн16цн13 властивий для 6 творів, що становить 17,6%. Це вірші Г. Александреску „Când dar o să guști pacea” („Коли скуштуєш миру”), Ч. Болліака „La D. Ioan Văcărescu” („Панові Іоану Векереску”), Г. Баронзі „Un imnu la Egeria” („Гимн Іберії”), В. Александрі „Pe malul mării” („На березі моря”), А. Сіхляну „Gelozia” („Ревнощі”), А. Депенцяну „Cântul XXXIX” („Пісня XXXIX”).

Розміром Я6цн136цн13 написані вірші Г. Александреску „Te mai văzui odată” („Ще раз тебе побачив”) та Ч. Болліака „Țiganul vândut” („Проданий циган”). До структури ЯЗЗ36цн1 вдалися Г. Баронзі „Chitara” („Гітара”) та Г. Александреску „De ce suspin” („Чому зітхаю”).

Назвемо й інші ямбові комбіновані структури, які були апробовані румунськими поетами у цей період: Я6цн136цн16цн1 – Д. Болінтіяну „Noapte de vară” („Літня ніч”), Я6цн16цн16цн13 – Ч. Болліак „Trădătorul” („Зрадник”), Я6цн136цн16цн13 – Д. Болінтіяну „Alme-laiur”, Я6цн16цн136цн16цн16цн1 – Ч. Болліак „La muza mea” („До моєї музи”) та Я6цн133 – Г. Баронзі „Seara” („Вечір”).

До різностоповиків „німецького” зразка звернувся Я. Бекереску. Катренами Я4343 написана його балада „Ielele” („Відьмочки”). А вірш В. Александри „Pescarul Bosforului” („Рибак Босфору”) має структуру Я43434343.

Впорядковане чергування 4- і 2-стопових рядків зафіксовано у творі Г. Крецяну „La sexul frumos” („До вродливої статі”), віршова будова якого має такий вигляд: Я4цн14цн14цн12.

Дуже цікаві приклади ямбічних різностоповиків спостерігаємо в поезії Я. Бекереску. Вірш „Iubirea-n veci” („Любов назавжди”) має структуру Я55555556. А в поезії „Bărcarola” („Баркарола”) поет дуже вдало поєднав 1-, 2- і 3-стопові рядки. Наведемо приклад:

„Pe nori de vijelie	υ⊥υυυ⊥υ	Я3
Viteaz sunt fără frică,	υ⊥υυυ⊥υ	Я3
Zbura ca păsărica	υ⊥υυυ⊥υ	Я3
Luntrița mea ușoară.	υ⊥υυυ⊥υ	Я3
Ea val sfâșie	υ⊥υ⊥υ	Я2
Talaz despică	υ⊥υ⊥υ	Я2
Unde doboară.	⊥υυ⊥υ п/сх	Я2
Pescar	υ⊥	Я1
Vâslaş	υ⊥	Я1
Corsar,	υ⊥	Я1
Slobod sunt tare	⊥υυ⊥υ п/сх	Я2
Stăpân pe mare” [258, с. 145].	υ⊥υ⊥υ	Я2

Різностопові ямбічні форми залишаються популярними і в українській літературі цього періоду, їхня частка на цей час стає значно більшою – 29,7% від усіх ямбічних структур.

За даними П. Івончака, в українських поетів найуживанішими були нерегульовані різностоповики. Найчастіше до них вдавалися О. Родиковський (83,3%), К. Думитрашко (33,3%). Рідше – М. Петренко (28,6%),

П. Кореницький (25%), С. Писаревський (20%) та П. Писаревський (16,6%).

До різностопового врегульованого ямба в українській поезії звертався І. Гушалевич (Я545444 та Я4344) та П. Гулак-Артемівський (Я223).

Частка хореїчних структур у румунській поезії 40 – 50-х років становить 45,3% від усіх силабо-тонічних творів періоду та 50% від усіх двоскладових метрів. На монорозмірні хореї припадає 91,4% усіх хореїчних віршів. Серед монорозмірних форм наявні: Х3, Х4, Х6ц, Х8ц.

В українській літературі хореєм укладено близько 22,5% від усіх силабо-тонічних творів періоду. 79,5% від усіх хореїчних творів становлять монорозмірні хореї та 22,5% хореїчні різностоповики.

Трислоповий хореї найвний лише в румунській літературі, причому він належав до тих віршових розмірів, які з'являються в згаданому періоді. Його частка серед хореїчних творів сягає лише 2,9%. До цього розміру зверталися Т. Чіпаріу (30% від усіх поетових хореїчних розмірів) А. Депенцяну (12,5%), Г. Крецяну (10%), Г. Сіон (7,7%) В. Александрі (2%). Найчастіше таку форму використовував Т. Чіпаріу – 37,5% хореїчних трислоповиків. Наведемо для прикладу фрагмент вірша Т. Чіпаріу „Invocare” („Звертання”):

„Muză prea divină	└┐└┐└┐└┐
Căreia se-nchină	┐└┐┐└┐└┐ п/сх
Inima-mi creștină,	└┐┐┐└┐└┐
L-a cărei frumsețe	┐┐└┐└┐└┐
Naltă și mărețe	└┐┐┐└┐└┐
Cad din tinerețe” [164, с. 116].	└┐┐┐└┐└┐

У російському трислоповому хореї М. Гаспаров виділяє два види ритму: альтернований (І стопа сильніша ніж ІІ) і висхідний (сильніша ІІ стопа, слабша І).

Усі румунські тристоповики мають альтернований ритм. Різниця між наголошуваністю сильної I і слабкої II стоп у X3 румунських поетів така: у В. Александрі – 22%, у Т. Чіпаріу – 44%. У тристоповиках А. Депеняну, Г. Крецяну та Г. Сіона через незначну кількість рядків (12) процентну різницю не визначаємо.

Усереднена схема наголошуваності стоп румунського тристопового хорей 40 – 50-х років XIX століття така:

I	II	III
72,5	39,5	100

У середньому різниця між наголошуваністю I і II стоп становить 33%. Загальна кількість рядків з позасхемними наголосами не перевищує 1,9%.

Чотиристоповий хорей у румунській поезії означеного періоду є панівним розміром, як серед хорейчних структур, так і щодо силабо-тонічних загалом. Його частка становить 59% від усіх хорейчних розмірів. До цієї форми зверталися усі поети періоду. Найвищі показники щодо використання X4 засвідчено в поезіях Я. Векереску (100%), В. Александрі (79,6%), Г. Сіона (76,9%), Г. Крецяну (75%), А. Доніча (75%), Т. Чіпаріу (70%), Ч. Болліака (68,4%), А. Сіхляну (61,5%). Найчастіше до цього розміру звертався В. Александрі – 23,5% від усіх хорейчних чотиристоповиків періоду.

За нашими спостереженнями, у творах румунських поетів, витриманих у річищі X4, різниця між процентом наголошуваності стоп складала у Г. Баронзі – 78,5%, у Г. Крецяну – 63,7%, у В. Александрі – 60,1%, у А. Сіхляну – 60,1%, у І. Хеліаде-Редулеску – 55%, у Г. Асакі – 54,2%, у Г. Александреску – 49,2%, у Г. Сіона – 46,8%, у Ч. Болліака – 46,8%, у А. Депеняну – 44%, у А. Доніча – 39,5%, у Д. Болінтіяну – 40,6%, у Т. Чіпаріу – 22,7%, у Я. Векереску – 19,7%.

У чотиристоповиках румунських авторів превалює „архаїчний” вид ритму, в середньому його частка становить 64,3%. Це пояснюється впливом фольклорного восьмискладовика.

X4 з „традиційним” видом ритму властивий творчості А. Сіхляну, його відсоток серед чотиристоповиків становить 7,1%. У поетових X4 наголошуваність II стопи набуває константного характеру – в кожній поезії вона сягає 100%.

Проміжна група між творами з „архаїчним” та „традиційним” видом ритму складає 28,6%. Такий ритм властивий творчості А. Депенцяну (наголошуваність II стопи у середньому становить 98%), Г. Крецяну (96,6%), Г. Баронзі (96,4%) та В. Александрі (95,1%).

У середньому картина акцентуації стоп румунського чотиристопового хоря 40 – 50-х років XIX-го століття має такий вигляд:

I	II	III	IV
41,3	90	30,6	100

Отже, маємо X4 з „архаїчним” ритмом. Усереднена різниця між процентом наголошуваності II та I стоп становить 48,7%. Усереднений процент рядків з поза-схемними наголосами – 3.

Ритм чотиристопового хоря у більшості поетів витримано чітко. Проте є автори, в поезіях яких фіксуємо вкраплення інших розмірів. У Г. Асакі у вірші „Cântul unui giune român din Anovlahia” („Пісня одного юного румуна з Ановлахії”), наявний один несиллабо-тонічний рядок (4,3%), а твір „Învățătorul și urmașii săi” („Вчитель та його послідовники”) характеризується двома рядками X8ц (4,2%). У В. Александрі фіксуємо вкраплення X3 в поезіях „Doina iubirii” („Дойна кохання”) – 21% та „Dragoș” („Драгош”) – 2%, вірш „Mărioara Florioara” („Меріоара Флоріоара”) помережаний X3 – 4% та X2 – 4%, а

твір „Curcile” („Індички”) вміщує 7,1% рядків, витриманих в річищі Я2. У Д. Болінтіняну у вірші „N-aude, n-a vede” („Не чути, не бачити”) маємо 2,4% рядків з ритмом Х3, а поезія „Ielele” („Відьмочки”) починається нерегульованим Амф 4–2, що становить 10% усіх версів твору.

В українській поезії Х4 укладено найбільше хореїчних творів, його частка становить 79,5% від усіх хореїв. Найвищі показники щодо його використання зафіксовано у М. Костомарова, Я. Головацького Я. Кухаренка (по 100%), у Р. Моха (72%), у Я. Щоголева (66,7%), у М. Шашкевича (50%). Найменші показники у М. Петренка (7%). Переважній кількості хореїв цих авторів, за даними П. Івончака, притаманний „традиційний” ритм.

Загальна картина акцентуації стоп українського чотиристопового хорей 1840-1859 років має такий вигляд:

I	II	III	IV
68	100	56,4	100

Усереднена різниця між процентом наголошуваності сильної II і слабкої I стоп становить 32. Усереднений відсоток рядків з позасхемними наголосами сягає 7,8.

Неабиякого розповсюдження у румунській поезії цього періоду набуває шестистоповий хорей. Ним написано 13,5% від усіх хореїчних творів періоду. До цього розміру звернулися Д. Болінтіняну (46,8% від усіх поетових хореїчних структур), А. Депенцяну (25%), А. Сіхляну (23%), Ч. Болліак (10,5%), Г. Крецяну (5%), В. Александрі (2%). Найчастіше до цього розміру вдавався Д. Болінтіняну – 76,3% від усіх Х6 періоду.

Щодо ритміки румунського Х6ц, фіксуємо альтернований ритм у творчості А. Сіхляну та А. Депенцяну. Різниця у наголошуваності сильних I і IV та слабких II і V стоп у їхніх Х6ц така: у А. Депенцяну – 68,5 та 57,9%, у А. Сіхляну – 3,5 та 29,6%.

Поєднання обох видів ритму фіксуємо в творчості В. Александрі та Д. Болінтіняну. У Х6ц Д. Болінтіняну у першому піввірші наявний висхідний ритм (усереднена різниця між наголошуваністю сильної II стопи і слабкої I становить 6,1%), у другому піввірші фіксуємо альтернований ритм (різниця між IV і V стопами становить 34,6%). У Х6ц В. Александрі – I піввірш має висхідний ритм (різниця між стопами – 19,5%), II піввірш – альтернований (різниця між стопами – 1,7%).

Усереднена картина акцентуації стоп румунського шестистопового хорей означеного періоду така:

I	II	III	IV	V	VI
60,6	49	100	68	37,1	100

Отже, в румунському шестистоповому хорейі 40 – 50-х років XIX століття переважає альтернований вид ритму. Різниця між наголошуваністю I і II та IV і V стоп становить 11,6 та 30,9% відповідно. Рядків з позасхемними наголосами – 7,8%.

У румунській поезії цього періоду восьмистоповий хорей все ще залишається одним з найуживаніших розмірів серед хорейчних структур. Ця форма характерна для 16% усіх хорейчних поезій періоду. До цього розміру звернулися Г. Баронзі (66,7%), Г. Александреску (62,5%), Г. Асакі (46%), Ч. Болліак (21%), Г. Сіон (7,7%), В. Александрі (6,1%), Г. Крецяну (5%). Найвищі показники щодо використання цієї форми фіксуємо у Г. Асакі – 61,7% від усіх восьмистоповиків.

У румунському Х8ц, як і в попередньому періоді, домінує „архаїчний” ритм. Лише у творчості Г. Крецяну фіксуємо „традиційний” ритм, у його восьмистоповиках наголошуваність II та VI стоп сягають 100%. У інших авторів різниця наголошуваності між II і I та VI і V стопами така: у Г. Александреску – 54,8 та 46,6%, у Г. Асакі – 63,9 та 55,9%, у Ч. Болліака – 44,5 та 47,6%, у

Г. Сіона – 26,6 та 40%, у В. Александрі – 44,2 та 58,2%, у Г. Крецяну – 64,3 та 57,1%.

У середньому схема акцентуації стоп румунського восьмистопового хорея 40 – 50-х років XIX століття така:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
36	85,7	33,7	100	36,2	87	18,6	100

Усереднена різниця між наголошуваністю сильних II і VI та слабких I і V стоп становить 49,7 та 50,8% відповідно. Середні показники рядків з позасхемними наголосами – 7,4%.

Ритм Х8ц у більшості творів витримано послідовно. Проте у вірші Г. Асакі „Clironimii lui Eraminonda” („Спадкоємці Епаменонди”) у канві хореїчного восьмистоповика наявний один семистоповий верс (7,6%). У поезії Г. Александреску „O profesiune de credință” („Надійна професія”) фігурують 4 рядки з ритмом Х4 (5%).

Різностоповим хореєм у румунській поезії означеного періоду написано 8,6% від усіх хореїчних творів. Найуживанішими є врегульовані структури, їхня частка становить 83,3% від усіх різностоповиків. Найвищі показники щодо їхнього використання спостерігаємо у творчості В. Александрі та Д. Болінтіяну – по 20,8%. Поети використовували „німецьку” традицію, тобто чергування 3- та 4-стопових рядків. Так, розміром Х4343 укладено вірші Д. Болінтіяну „Mărioara” („Меріоара”) та А. Депенцяну „Nihil nove sub sole” („Нічого нового під сонцем”). Структура Х43434343 властива поезіям В. Александрі „Serenada lui Schubert” („Серенада Шуберта”) та Г. Асакі „Cântecul plăieșului moldovan” („Пісня молдовського прикордонника”). Для вірша Г. Сіона „Limba română” („Румунська мова”) характерна будова Х434343434343.

Серед різностоповиків фіксуємо й інші форми: Х4443 у В. Александрі – „Hora” („Хора”) та Г. Крецяну – „Suspîn

amoros” („Любовне зітхання”), Х44443 у А. Депенцяну – „Romaniță foarte tristă” („Дуже сумна ромашка”), Х424224 у Д. Болінтіняну – „Fluturul și flacăra” („Метелик та полум’я”), Х424424 у В. Александрі – „O noapte la Alhambra” („Ніч в Алхамбрі”). Наведемо приклад:

„În Alhambra strălucită,	UUUUUUUU	X4
Mult vestită,	UUUU	X2
Unde sufletul uimit,	UUUUUUUU	X4
Drăgălaş se desfătează	UUUUUUUU	X4
Și visează	UUUU	X2
La trecutul fericit” [115, с. 181].	UUUUUUUU	X4

Румунські поети вдавалися і до різноманітного поєднання 3- та 6-стопових хореїв. Такі форми наявні у Д. Болінтіняну – Х6363 в поезії „Domnul de rouă” („Чоловік з роси”), Х663 – „Hial” („Хіал”), Х663663 – „Ferentarul” („Обірванець”). У А. Сіхляну зафіксовано форми Х6663 у поезії „Străinul” („Чужинець”) та Х633336 у творі „Strigoiiul” („Вій”).

Врегульоване чергування 4- та 8-стопових рядків дало такі розміри: Х88844 – В. Александрі „Deșteptarea României” („Пробудження Румунії”), Х884884 – Г. Асакі „Prințului Grigore Ghica” („Принцові Григорію Гіка”) та В. Александрі „Anul 1855” („Рік 1855”).

Частка нерегульованого хорея становить 16,7% від усіх хореїчних різностопових поезій. Цю форму апробували І. Хеліаде-Редулеску, А. Доніч (по 100%) та Г. Асакі (66,7% від усіх поетових різностоповиків). 50% нерегульованих різностоповиків мають структуру Х8–4. Такий розмір властивий віршам Г. Асакі „Ierurele și amiciei săi” („Заець та його друзі”), „Erostat” („Еростат”) та „Giudecata nouă a lui Paris” („Новий вирок Париса”). По 16,7% нерегульованих структур припадають на розміри: Х4–2, Х4–3, Х6–3. Форма Х4–2 властива творові Г. Асакі „Epilog la o colecție de fabule” („Епілог до збірки байок”).

Твір І. Хеліаде-Редулеску „Cântecul Ursului” („Пісня Ведмедя”), має форму Х4–3. Поезії А. Доніча „Frunzele și Rădăcina” („Листя та Коріння”) характерна будова Х6–3.

Різностоповий хорей в українській літературі представлений врегульованими структурами. Їхня частка становить 20,5% усіх хореїчних творів. Різностоповиком „німецького” зразка, тобто Х4343, написані твори „Ой біда мені, біда” М. Петренка та „Пісня” О. Рудиковського. Розмір Х335 властивий віршеві „На згадування Климовського” Я. Щоголева. Вірш С. Руданського „Слабий зуб” має будову Х443443. Поезії „Полюби мене” того ж автора характерна структура Х4141.

Румунські автори 40 – 50-х років також вдавалися і до трискладових конструкцій. Частка трискладовиків серед силабо-тонічних поезій періоду залишається незначною – 5,2%. Серед них найбільший процент припадає на амфібрахічні поезії (4,2% від усіх силабо-тонічних творів). У свою чергу, монорозмірні амфібрахії становлять 88,5%, частка різностопових текстів – 11,5%. Румунські автори цього періоду застосували Амф2, Амф4ц та Амфрз.

Частка трискладових структур в українській літературі становить 21,9%. Серед трискладовиків українські автори апробували амфібрахій та анапест. Найвищі показники, щодо застосування трискладовиків, припадає на амфібрахічні розміри, ними написано 18,7% від усіх силабо-тонічних творів, анапестом укладено – 3,2% поезій.

На думку М. Гаспарова, якщо „ритм ямба та хорей визначався переважно розташуванням пропусків наголосу на сильних місцях – в трискладових розмірах пропуски наголосів маловживані через природній ритм мови, і ритмічна різноманітність вірша досягається не ними, а розміщенням слворозділів та понадсхемних наголосів” [27, с. 140-141].

Н. Костенко серед українських 3-складових розмірів виділяє два основні види: „1) утворені на силабічній

основі народної пісні або книжної поезії і 2) власне силабо-тонічні, що формувалися на національному ґрунті не без впливу західноєвропейської поезії. Першому виду властиві надсхемні акцентні обтяження і пропуски схемних наголосів; другий канонічний” [46, с. 186].

Короткий двостоповий амфібрахій є одним з нових розмірів у румунській поезії. Амф2 укладено 11,5% від усіх амфібрахіїв. Цю форму фіксуємо в творах В. Александри (66,7% від його амфібрахіїв) та Я. Векереску (50%). У румунських авторів наявні обидва види трискладовиків. До першого виду належать вірші В. Александри „Făt-Logofăt” („Фет-Логофет”) та Я. Векереску „Legea tirană” („Жорстокий закон”). У першій поезії фіксуємо 12% рядків з обтяженнями, у другій – 8,2%.

Другий тип властивий поезії В. Александри „Cançonetă neapolitană” („Неаполітанська канцона”). В поезії ритм витримано чітко, рядків з обтяженнями не зафіксовано. Наведемо для прикладу першу строфу:

„Când vântul se scoală	U UUU U
Turbat, și răscoală	U UUU U
A mărilor val,	U UUU
Pescarul s-oprește	U UUU U
La valuri privește	U UUU U
Și cântă pe mal” [115, с. 129].	U UUU

Усереднений показник рядків з позасхемними наголосами у творах, написаних Амф2, становить 6,7%, відсоток рядків з атонаціями – 0.

В українській літературі частка Амф2 становить 35% від амфібрахічних творів. Найчастіше до цієї форми вдавався С. Руданський. Амф2 властивий його віршам „Могила”, „Przywitanie”, „Kuracija od oszy”. Двостоповик характерний поезії М. Пашкевича „Марусенько, мила”.

Амф3 наявний лише в українській поезії періоду, його частка становить 8,3% від усіх амфібрахічних

структур. Така форма властива поезії С. Руданського „Бодай тебе”.

Чотиристовий амфібрахій є найуживанішим розміром серед румунських трискладовиків. Він характерний для 77% усіх амфібрахічних структур періоду. До Амф4 вдавалися Г. Александреску, Г. Крецяну (по 100%), Д. Болінтіяну, Я. Векереску (по 50%), В. Александрі (33,3%) та Г. Баронзі (23,5%). Найчастіше цю форму використовував Г. Крецяну – 40% від усіх амфібрахічних чотиристовиків.

Румунський Амф4ц належать, за класифікацією Н. Костенко, до другого виду, тобто до канонічного. Не фіксуємо ані обтяжень, ані рядків з атонаціями в чотиристовиках Г. Крецяну та Д. Болінтіяну. У Амф4 Г. Баронзі фіксуємо 75% віршів, які мають „правильний”, повнонаголошений ритм. „Чистоту” розміру у таких структурах порушують позасхемні наголоси, їхній показник такий: у В. Александрі – 18%, у Г. Александреску – 7,8%, у Г. Баронзі – 1,5%.

У чотиристовиках поети здебільшого витримували „правильність” ритму, однак у вірші Г. Баронзі „Un souvenir în doliu” („Траурний сувенір”) з’являються два рядки з ритмом Амф2 (6,2%). У творі В. Александрі „La Magenta” („В Мадженті”) наявні рядки, витримані в річищі Х6ц (9%). Поезія Г. Александреску „Reveria” („Мрія”) закінчується 12 рядками Я6цн1 (23%).

Усереднений показник рядків з позасхемними наголосами у творах, написаних Амф4ц, становить 4,6%, відсоток рядків з атонаціями – 2.

В українській поезії Амф4ц властивий для 48,4% амфібрахічних конструкцій. До цієї форми вдавалися М. Петренко („По небу блакитнім очима блукаю”, „Туди мої очі, туди моя думка”, „Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче”), П. Писаревський („Стецько”), М. Устиянович („Хора”).

Серед амфібрахічних форм румунські поети апробували й різностопові структури. Їхній сегмент становить

11,5% від амфібрахічних розмірів. У румунській поезії цього періоду наявні лише врегульовані різностопові амфібрахії. Такі форми зафіксовано в творчості Д. Болінтіняну (50% його амфібрахіїв). Розмір Амф4242 властивий його віршам „Cuffar” („Куффар”) та „Fata din dafin” („Дівчина з лавра”). Розмір Амф4442 характерний для поезії „Cântece și sărutări” („Пісні й поцілунки”). Наведемо приклад:

„Ia harpa de aur, poetule june,
 Și cântă, căci ochi-mi de lacrimi sunt plini.
 Iar pentru aceasta, pe frunte-ți voi pune
 Chirlande de crini” [148, с. 438].

010010 || 010010 Амф4
 010010 || 010010 Амф4
 010010 || 010010 Амф4
 01001 Амф2

Різностоповим амфібрахієм в українській поезії укладено 8,3% амфібрахічних творів. Така форма характерна для поезії М. Устияновича „Бідна”. Твір має будову Амф223223.

Дактилічні структури наявні лише в творчих доробках румунських авторів. У румунській літературі 40 – 50-х років дактиль, порівняно з попереднім періодом, далі залишається маловживаною формою. Цей метр характерний для 1% силабо-тонічних творів. Румунські поети апробували Д2, Д4цу1 та Дрз.

До Д2 звернувся Я. Векереску у вірші „La Amor” („До Амуру”). Частка цього розміру становить 16,7% від дактилічних розмірів. Ритміку вірша підкреслює характер каталектики (II стопа дактиля усічена на два склади) та наявність атонацій на I стопі. Рядків зі зрушенням наголосу – 3,1%, рядків з атонаціями – 31%.

Чотиристоповий дактиль був впроваджений саме в означений період у румунську поезію. У річищі чотири-

стоповика витримано 66,7% від усіх дактилів двадцятиліття. Він засвідчений у творчості Д. Болінтіяну (саме в цього автора фіксуємо найбільше чотиристоповиків періоду – 50%), А. Депенцяну та Г. Крецяну.

За нашими спостереженнями, у румунських поетів Д4 виник на основі книжної поезії, тобто, за Н. Костенко, належить до першого виду. В усіх конструкціях наявні акцентні обтяження і пропуски схемних наголосів. Крім того, румунський Д4 має цезурне усічення на один склад, що дає підставу думати про силабічний 10-складовик (5+5). Але наявність „правильного” Д4цу1 у понад 75% рядків дозволяє нам зараховувати такі конструкції до силабо-тонічних творів.

Так, у творі Д. Болінтіяну „Domnul Tighinei” („Воевода Тігини”) частка рядків із позасхемними наголосами становить 15,9%, версів з атонаціям – 25%, в поезії „Rajul bătrân” („Старий паж”) сегмент рядків з обтяженнями – 16,7%, атонованих рядків – 33,3%. У творі Г. Крецяну „Toamna” („Осінь”) зафіксовано по 25% рядків з позасхемними наголосами та атонаціями. У вірші А. Депенцяну „Elegie” („Елегія”) у 4-стоповику наявні лише атоновані рядки, їхня частка становить 20,8%. Наведемо перший катрен твору:

„Vântul ce-n arburi plânge când trece,
 Zgomotul frunzei de pe vâlcea,
 Clopotul serei, aerul rece,
 Greierul toamnei. – Toate plângea!” [183, с. 35].

└┐┐└┐ || └┐┐└┐
 └┐┐└┐ || ┐┐┐└ атон. III
 └┐┐└┐ || └┐┐└┐
 └┐┐└┐ || └┐┐└

У середньому, кількість рядків з позасхемними наголосами у творах, витриманих у річищі Д4цу1 – 14,4%, відсоток рядків з пропуском наголосів – 26.

Частка Дрз становить 16,7% від дактилічних розмірів періоду. У румунській літературі зафіксований лише один твір, укладений різностоповим дактилем. Це вірш В. Александрі „Cântece și sărutări” („Пісні й поцілунки”), який має структуру Д4цу14цу14цу122. Наведемо, для прикладу, уривок вірша:

„Albă româncă! Tu pentru mine
 Ești adierea lunii lui mai.
 Darul iubirii, cerescul bine,
 Naște și-mi vine
 Din al tău grai” [115, с. 193].

10010 10010	Д4цу1
10010 1001	Д4цу1
10010 01010 п/сх	Д4цу1
10010	Д2
0001 ат. I	Д2

До анапеста в означений період вдавалися лише українські поети. Його частка становить, за даними П. Івончака, 3,2% від усіх силабо-тонічних творів періоду. Монорозмірна форма представлена Ан2 – це поезія С. Руданського „Нехай гнеться лоза”. До різностопової врегульованої конструкції звернувся К. Думітрашко, його твір „Поминки” укладений Ан223.

Різнометричні конструкції у румунському метричному репертуарі означеного періоду, ще залишаються маловживаними. У процентній еквівалентності на них припадає 1,2% усіх слабо-тонічних творів.

Врегульована різнометрія наявна в творчості Г. Асакі (2,7%) та В. Александрі (2,7%) і становить 57,1% від усіх різнометричних конструкцій. Серед них найпопулярнішими є логаети. Так, у творі В. Александрі „Bărcarolă venețiană” („Венеціанська баркарола”) кожен піввірш має певну схему:

„Pe marea lină
 Care suspină
 Stelele toate plutesc ușor
 De ce, drăguță,
 A mea steluță,
 Lipsești tu numai din horul lor?” [115, c. 123].

U U U U U Я2
 U U U U U Д2
 U U U U U || U U U U Д2+Я2
 U U U U U Я2
 U U U U U Я2
 U U U U U || U U U U Д2+Я2

У творі короткі рядки мають будову Я2 або Д2, а цезуровані – у першому піввірші – Д2цу1, у другому – Я2. Подібна схема характерна для інших строф.

У шестивірші „Dridri” („Дрідрі”) В. Александри впорядковано поєднав амфібрахічні та хорейчні метри. У поезії фіксуємо тристоповий хорей у коротких рядках, а в цезурованих поет поєднав тристоповий хорей з двостоповим амфібрахієм. Таку схему витримано і в інших строфах твору:

„Era grațioasă,
 Tânără frumoasă,
 Vie pariziană, cu mii de-ncântări.
 Mica ei guriță,
 Ca o garofiță,
 Purta o comoară de dulci sărutări” [115, c. 153].

U U U U U X3
 U U U U U X3
 U U U U U || U U U U X3+Амф2
 U U U U U X3
 U U U U U X3
 U U U U U || U U U U X3+Амф2

У творі Г. Асакі „Ștefan cel Mare înaintea Cetății Neamțu” („Штефан Великий перед Фортецею Нямц”) спостерігаємо чергування хорейчних та ямбічних рядків (X7777Я66цн1).

42,9% різнометричних віршів мають неврегульовану будову. Такі структури фіксуємо у творчості Г. Асакі (2,7%) та В. Александрі (1,4%). Так, у Г. Асакі різнометричні неврегульовані конструкції наявні у віршах „Încrederea în Dumnezeu” („Віра в Бога”) та „Varorul pe Dunăre” („Пароплав на Дунаї”). У цих поезіях автор невпорядковано поєднав у чотиривіршовій структурі двостоповий ямб з двостоповим дактилем. У вірші „Încrederea în Dumnezeu” („Віра в Бога”) більшість рядків мають будову Д2 (64,6%), на ямбічні двостоповики припадає 35,4% рядків. У поезії „Пароплав на Дунаї” переважна кількість рядків мають ритм 2-стопового ямба, їхній відсоток становить 54,5%. Дактилічні стопи властиві для 36,7% версів. Також фіксуємо вкраплення одного рядка ЯЗ (2,8%) та силабічних версів (5,6%).

Невпорядковане чергування хорейчних та амфібрахічних рядків фіксуємо в поезії В. Александрі „La Palestro” („В Палестрі”). Твір написаний двовіршами, які мають будову Х6ц, Амф4ц, або Х6ц–Амф4ц і навпаки. Переважна кількість рядків мають ритм 6-стопового хорей (57,1%). Амфібрахічна будова характерна для 42,9% версів.

Частка різнометричних конструкцій в українській поезії періоду сягає 2,6%. Серед них наявна лише врегульована структура. Так, форма логаета зі схемою Х4444Ан2Х4 характерна для поезії С. Руданського „Голеголе мое поле”.

Поліметричну структуру мають 3% усіх оригінальних творів румунських поетів означеного періоду. Серед них 85% усіх ПК укладено класичними розмірами з класичними (за класифікацією Н. Костенко), 15% – класичними з силабічними.

Російські силабо-тонічні ПК М. Гаспаров поділяє на три типи: „Перший нагадує класичну поліметрію: один розмір відчувається, як загальний фон, інші виділяють внутрішні вставні шматки, або навпаки, зовнішнє обрамлення... Другий тип нагадує романтичну поліметрію: уривки написані різними розмірами, які чергуються один за іншим, як ланки, і жоден з розмірів композиційно не переважає інший... третій можливий тип – це чергування шматків двох розмірів” [27, с. 181].

За класифікацією М. Гаспарова, у румунській поезії періоду представлені всі три типи силабо-тонічних ПК.

До першого типу зараховуємо поему Я. Векереску „Adevărul” („Істина”), яка становить 5,9% від усіх силабо-тонічних ПК. Основу ритму в поемі складає тристоповий ямб (72%), у фрагментах, які є внутрішніми вставками в текст, фіксуємо розмір Амф2 (18%), також засвідчено незначні вкраплення Я2, Я1 та несилабо-тонічних рядків. Вони становлять лише 10% версів, але є виразним засобом урізноманітнення ритму.

Найбільше силабо-тонічних ПК належать до другого типу (52,9%). Найчастіше до таких структур вдавався Д. Болінтіяну (66,7%). Цікавою за віршовою будовою є його поема „La piramide” („Піраміди”). Тут кожна з шести частин має свою структуру: I – Я6663, II – Х663, III – різнометричне поєднання Х4444 та Я6цн16цн16цн13, IV – Я6цн13, VI – Я6цн1, з появою версів Я3.

Тричастинними поліметричними конструкціями є поеми Д. Болінтіяну „La Patrie” („Країні”) та „Peștera muștelor” („Печера мух”). У першій із них поет поєднує монорозмірні і різнорозмірні фрагменти. Перша частина написана Х4, в другій маємо чергування п’ятивірша, укладеного Х63636, з катреном Я6ц, третя частина являє собою структуру з чергуванням Х6363 та Х6ц. Поема „Peștera muștelor” („Печера мух”) складається з різнометричних та різностопових фрагментів. Так перша

частина має будову різностопового неврегульованого Х6–3, II частина – Д4242, III – Х63663.

До романтичної ПК вдавався В. Александрі в поезії „Coroana vieții” („Корона життя”). У творі після вступу з ритмом Я6цн1, йде фрагмент Д4цу1, який урізноманітнюється вставкою Я6цн1. Потім чергуються фрагменти з розмірами ЯЗ, Я6цн1, Амф4242, Я6цн1 та Амф 4242.

ПК А. Сіхляну „Logodnicii morții” („Наречені смерті”), теж побудована за зразком другого типу. Вона має вісім поліметричних частин (Х6ц, Д4ц, Х6ц, Х336336, Х6ц, Х4, Х6ц), але пропорції і тематика такі, що в якості фонового розміру сприймається розмір зачину – Х6ц. Тобто, ми маємо конструкцію де, за М. Гаспаровим, один тип поліметрії переходить в інший [27, с. 181].

До другого типу належать також і двочастинні ПК. До таких відносимо поеми Д. Болінтіяну „O poarte la morminte” („Ніч на могилі”) з будовою ЯЗ та Амф3, „Rossandra” („Россандра”) – Х4343 та Я6цн1 та „Mama tânără” („Молода мама”) – Х6363 та ЯЗ. Така конструкція наявна і в творі Ч. Болліака „Se naște sau se face omul?” („Народжується чи робиться людина?”). Тут перша частина має ритм тристопового ямба, а друга – чотиристопового хорей. Твір Г. Крецяну „Сонет X” починається двома катренами, написаними Д4цу1 і закінчується двома терцинами, витриманих у річищі Я4цн1. Поезія Д. Болінтіяну „Insola Țințir” („Острів принца”) складається з двох частин, з яких перша має будову Амф4242, а друга витримана у річищі Х4.

До третього типу (чергування фрагментів двох розмірів) належать 12,8% усіх силабо-тонічних поліметричних конструкцій. Так, у восьмичастинному творі Д. Болінтіяну „Mihnea și baba” („Міхня та баба”) засвідчене чергування частин, написаних Амф4ц та ЯЗ. Остання частина твору зі стилістичних міркувань закінчується різностоповим врегульованим Д4242. Поема Ч. Болліака „Fata boierului și fata țiganului” („Дочка

боярина та дочка цигана”) побудована на основі чергування строф укладених різними розмірами. Тут маємо чергування катрену Я666Х6 з шестивіршем Я663663. У творі Г. Асакі „Imnul moldovenilor la 25 ianuarie 1856” („Гімн молдован на 25 січня 1856”), чергуються катрени з ритмом Х4 та Я4цн1. Творові Ч. Болліака „La Z.F.” („До З.Ф.”) властиве поєднання тристопового хорей та тристопового ямба.

Сегмент ПК, в яких поєднано класичні та некласичні розміри, складає 15%. Таку форму вдало застосував Д. Болінтіяну в творі „Doamna lui Negru și Bardul” („Княжна Негру і Поет”). Основою ритму поеми є різностоповий врегульований Амф4242, ним укладено 63,2% тексту. У середині твору з сюжетно-композиційних міркувань з’являються силабічні рядки з будовою 9, 10, 9, 10, їхня частка складає 36,8%. Поема Г. Крецяну „O poarte la Veneția” („Ніч у Венеції”) теж має за основу силабо-тонічні розміри: Амф4 (74,2%) та Х4 (15,5%), силабічні рядки складають лише 10,3% тексту. Поліметрична конструкція А. Сіхляну „Păgânul și creștina” („Невіруючий та християнка”), хоч і починається класичним розміром Я6цн1, має ритмічним тлом силабічні рядки з будовою 5ж+5ж – 50,9%.

В українській літературі ПК найбільше представлена у творчості Т. Шевченка. Серед поетової поліметрії, за спостереженнями Н. Гаврилук, переважають твори, в яких об’єднано розміри силабіки книжного походження та силабо-тоніки. До них віднесемо багаточастинні твори „Кавказ”, „І мертвим, і живим”, „Сон”, „Чернець”, „Чи не покинуть нам небого...”, „Гайдамаки” „Сотник” та ін., в яких, за твердженнями Н. Чамати „переходи до іншого розміру пов’язані з тематичними та емоційними зсувами у викладі. Графічними відступами такі переходи супроводжуються не завжди”.

Н. Чамата відзначила в творчості Т. Шевченка й класичний тип ПК із рамковою будовою. За спостере-

женнями дослідниці такі поетичні форми „особливо наочно демонструють важливе значення метричної організації тексту в загальній тематичній композиції” [100, с. 130]. В Шевченкових ПК ланки фонового розміру утворюють обрамлення, яке корелюється особливостями суб’єктної та мовленнєвої будови. Так, центральна частина творів „Чигрине, Чигрине...”, „Чого ти ходиш на могилу...”, „N. N. – Мені тринадцятий минуло...” графічно і метрично виокремлені від рамкової частини, витриманої у річищі 14-складовика.

В 1840-1850-х роках і румунські, й українські митці творили в річищі силабічної та силабо-тонічної версифікації. У румунській поезії фіксуємо значне збільшення частки силабо-тонічних творів – 64%, в українській її відсоток спадає до 43,5%.

Ямб залишається найуживанішим метром в обох літературах, його сегмент більший в українській поезії – 53%, у румунській – 45,3%. Серед монорозмірних структур зафіксовано: ЯЗ, Я4, Я5, Я6цн1, Я7ц – у румунській, Я4, Я5, Я6ц – в українській силабо-тоніці. Румунські поети частіше вдавалися до Я6цн1 – 49,6%, українські до Я4 – 64,5%. Румунський шестистоповик характеризується „симетричним” видом ритму, український – „несиметричним”. Різностопові ямбічні структури набули широкої популярності в румунській літературі – 37,7%. В українській частка різностоповиків сягає 29,7%. Найпопулярнішим в обох поезіях є нерегульований ямб, він панує в байкарській творчості. Серед урегульованих структур у румунській літературі превалюють форми, в яких поєднано ЯЗ та Я6цн1, в українській твори в яких наявне різне поєднання ЯЗ та Я4.

Хореїчні форми більше вживані в румунській поезії, їхня частка становить 45,3%, в українській – 22,5%. Серед монорозмірних форм наявні: ХЗ, Х4, Х6ц, Х8ц – у румунській силабо-тоніці, в українській – Х4. Домінуючим залишається 4-стоповий хорей: в українській поезії – 79,5%,

у румунській – 59%. У румунських віршах переважали структури з „архаїзованим” ритмом, в українських – з „традиційним”. Частка різностопових хорейчних структур в обох поезіях набула популярності, причому в обох поезіях найуживанішими є нерегульовані різностоповики.

Трискладові розміри превалюють в українській поезії – 21,9%, у румунській їхня частка становить 5,2%. Серед трискладовиків українські автори апробували амфібрахій та анапест, румунські – амфібрахій та дактиль. Серед монорозмірних структур фіксуємо: Д2, Д4цу1, Амф2, Амф4ц – у румунській поезії, Амф2, Амф3, Амф4ц, Ан2 – в українській. Трискладові різностоповики наявні в обох літературах.

Поети вдалися і до різнометричних форм. У румунській поезії вони представлені врегульованими та нерегульованими формами. В українській засвідчено врегульовані структури.

Поліметричні конструкції набули широкого використання лише в румунській поезії. Серед румунських ПК превалюють види, в яких поєднано силабо-тонічні форми з силабо-тонічними. Зафіксоване також чергування класичних і силабічних розмірів. Українські ПК представлені структурами, в яких поєднано силабічні розміри з силабо-тонічними.

РОЗДІЛ V

СИЛАБО-ТОНІЧНЕ ВІРШУВАННЯ У РУМУНСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 60 – 70-х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ



60 – 70-ті роки ХІХ століття були періодом значної творчої активізації румунської поезії і стали новим етапом у її розвитку. Це час потужної реорганізації румунської версифікації, час високого злету поетичної думки, час нових пошуків та звернення до набутків світової поезії.

Поетична продукція румунських авторів стає незрівнянно більшою, багатшою і різноманітнішою, ніж масив поетичних творів попередніх періодів. Продовжують творити поети попереднього покоління, а саме: Г. Асакі, Г. Александреску, В. Александрі, Д. Болінтіняну, А. Депенцяну, Г. Сіон. Водночас, у поетичну майстерню приходять нові митці – Г. Грандя, М. Замфіреску, М. Кутлер-Поні, А. Мачедонскі, Я. Негруці, Д. Петріно, Б. П. Хашдеу.

Найвищого піднесення силабо-тонічне віршування сягає у поетичних творах М. Емінеску – найславетнішого румунського поета, останнього румунського і європейського романтика, який використовував найрізноманітніші віршові форми. М. Емінеску, за спостереженнями Л. Галді, „...після В. Александрі, створив більш модерну й комплексну версифікацію, в якій знаходимо певні та багаті вказівки, навіть щодо її подальшого розвитку” [210, с. 210]. Цікавими є спостереження віршознавця щодо поетового віршування: „М. Емінеску з самого початку прагне до варіативного використання метричних форм, пробує свій талант у чотирьох версифікаційних системах: фоль-

клорний вірш, форми світської поезії (неолатинського походження), деякі форми античних метрів, деякі запозичені форми зі східної поезії через німецьке посередництво” [210, с. 210].

Поети цього періоду надзвичайно активно вдавалися до силабо-тоніки. 93% поетичної продукції румунських авторів укладено силабо-тонічним віршем.

Найбільшою частка силабо-тонічних поезій була у творчості М. Емінеску, М. Замфіреску та М. Куглер-Поні (по 100%), у В. Александрі (98,9%) у Д. Болінтіняну та Г. Ґрандя (по 97%). Решта поетів щодо використання силабо-тоніки виглядають так: А. Депеняну – 94%, Г. Асакі – 91,9%, Д. Петріно – 91,2%, Б. П. Хашдеу – 89,9%, Г. Александреску – 84,6%, А. Мачедонскі – 82,7%, Я. Негруці – 82,3%. Найменший процент силабо-тонічних версів зафіксований у творчості Г. Сіона – 37,5%.

Серед вживаних метрів домінуючі позиції традиційно зберігають двоскладові розміри – 91,2% від загальної кількості усіх силабо-тонічних творів. Переважають хорейні структури, їхня частка становить 47%. На ямбічні форми припадає 44,2%. У свою чергу, серед масиву двоскладових розмірів найпопулярнішими залишаються Х4 – 25,4% та Я6цн1 – 24,6%.

В українській літературі, за даними С. Протасової, палітра силабо-тонічних форм налічує 35 розмірів. Найбільшу частку складають ямбові поезії – 74,5%. Значно менше творів з хорейним ритмом – 11,7%. На монометричні ямби припадає 89,1% від ямбічних конструкцій періоду, вони представлені такими формами: Я3, Я4, Я5, Я6ц.

Ямбічними розмірами в румунській поезії укладено 44,2% силабо-тонічних віршів. Серед них 78,9% від усіх ямбічних творів припадає на монорозмірні структури і 21,1% – на ямбічні різностоповики. Румунські автори використали такі ритмічні форми: Я2, Я3, Я4, Я5, Я6ц, Я7ц, Я8ц та Ярз.

Двостоповий ямб наявний лише в румунській літературі. Його частка серед ямбічних творів періоду незначна – 0,05%. Представлений він віршем М. Емінеску „Prin nopți tăcute” („Серед мовчазних ночей”). Сегмент цього розміру серед поетових ямбів сягає 0,8%. „Чистоту” розміру порушують рядки, витримані в річищі Д2 – 18,7%.

Частка тристопового ямба в румунській літературі складає – 8,1% від ямбічних поезій означеного двадцятиліття. До ЯЗ у цей період звернулися М. Куглер-Поні (28,8% від усіх ямбічних творів), А. Депенцяну (19%), Г. Александреску (16,7%), Д. Петріно (8,9%), В. Александрі (7,7%), М. Емінеску (7,3%), Г. Грандя (6,7%) та А. Мачедонскі (1,9%). Найчастіше до цього розміру вдавалася М. Куглер-Поні – 40,5% від усіх ямбічних тристоповиків періоду.

Різниця між наголошуваністю сильних I – III і слабкої II стоп у тристоповиках румунських поетів така: 14,7 – 48,8% у Г. Александреску, 44,3 – 55,6% у Д. Петріно, 44,8 – 54,8% у М. Емінеску, 54,9 – 69,5% у М. Куглер-Поні, 61,4 – 68,7% у Г. Грандя, 63,7 – 77,7% у В. Александрі, 80,4 – 81,4% у А. Депенцяну. У поезії А. Мачедонскі I стопа стає такою ж наголошеною константою, як і III, різниця між I – III і II стопами становить 75%.

Усереднена схема акцентуації стоп румунського тристопового ямба 60 – 70-х років XIX століття така:

I	II	III
88,5	33,6	100

Різниця між наголошуваністю сильних I – III і слабкої II стоп становить 54,9 – 66,4 відсотки. Загальна кількість рядків з позасхемними наголосами – 2%.

Поезії з ритмом ЯЗ румунських авторів означеного періоду характеризуються „чистотою” розміру. Тільки у М. Емінеску вірш „Rugăciune” („Молитва”) помережаний рядками Я1 (10%).

В українській літературі частка ямбічного тристоповика становить 3,7% від ямбових конструкцій періоду. Ця форма наявна в поезіях Ю. Федьковича, Л. Глібова, В. Шашкевича, К. Климковича, С. Воробкевича та І. Верхратського. Усереднена кількість рядків з позасхемними наголосами – 3,6%.

Неабиякого розповсюдження у румунській літературі цього двадцятиліття набуває чотиристоповий ямб. Ритм Я4 властивий для 9,1% усіх ямбових творів періоду. Найбільшими прихильниками Я4 стали М. Куглер-Поні (42,4% від усіх її ямбічних розмірів), Б. П. Хашдеу (21,2%), Д. Петріно (20%), Г. Ґрандя (8,9%), М. Емінеску (7,3%), В. Александрі (5,1%), А. Мачедонскі (3,7%). Найчастіше до цього розміру зверталася М. Куглер-Поні – 59,5% від усіх ямбічних чотиристоповиків двадцятиліття.

У румунських Я4 означеного періоду засвідчено „традиційний” вид ритму. У творах з альтернованим ритмом різниця між сильною II та слабкою I стопами становить у Б. П. Хашдеу – 4,9%, у В. Александрі – 6,3%, у М. Емінеску – 19,5%, у М. Куглер-Поні – 23,2%, Д. Петріно – 58,3%. У чотиристоповиках А. Мачедонскі через незначну кількість рядків (8, 10) процентну різницю не визначаємо. А форма Я4 Г. Ґрандя має цезурне нарощення на один склад.

Цікавою особливістю чотиристопового ямба означеного періоду є 100% наголошуваність II стопи. Це явище фіксуємо в творах М. Емінеску „Privesc oraşul-furnicar” („Дивлюсь на місто-мурашник”), „E trist ca nimeni să te ştie” („Сумно, коли ніхто тебе не знає”), у віршах Б. П. Хашдеу „La România” („Румунії”) та М. Куглер-Поні „LXSV”.

Загальна картина наголошуваності стоп румунського Я4 60 – 70-х років XIX століття така:

I	II	III	IV
73,5	87,8	35,7	100

Отже, маємо Я4 з „традиційним” видом ритму. Усереднена різниця між II і I стопами складає 14,3%. Середній процент повнонаголошених рядків становить 15,6. Частка версів з позасхемними наголосами сягає 1,9%.

У більшості поетичних творів, позначених ритмом Я4, румунські автори дотримувалися „чистоти” розміру, іншометричні рядки влітаються в канву основного чотиристоповика вкрай рідко. Іншорозмірні рядки наявні лише в Я4 Б. П. Хашдеу. Його вірш „Muntele și valea” („Гора й долина”) закінчується рядком з ритмом Д2, що становить 5%. Твір „Odă la plecarea dlui Botez-Forăscu, supranumit «Tololoi»” („Ода, на від’їзд пана Ботез-Флорескул, на прізвище «Тололой»”) цього ж автора помережаний односкладовими рядками – 11,1%

В українській поезії Я4 залишається на панівній позиції, його частка становить 53,4% від усіх силаботонічних творів. Найчастіше до нього зверталися Л. Глібов, К. Климкович, О. Кониський, П. Куліш, М. Старицький, Ю. Федькович, В. Шашкевич, Т. Шевченко, І. Франко, І. Верхратський та ін.

За підрахунками С. Протасової, в українському чотиристоповику цього періоду наявні структури двох видів: для 47% віршів притаманний „архаїчний” вид ритму, для 53% – „традиційний” ритм.

Узагальнена картина наголошуваності стоп українського чотиристопового ямба 60 – 70-х років XIX століття, за даними дослідниці, має такий вигляд:

I	II	III	IV
85,9	88,5	51,9	100

Як бачимо, український Я4 означеного двадцятиліття характеризується „традиційним” видом ритму. Усереднена різниця між процентом наголошуваності стоп становить 2,6%. Усереднений процент повнонаголошених рядків – 31,4. Відсоток рядків з позасхемними наголосами – 9,1.

Більшого розповсюдження у румунській поезії дослідженого періоду набуває п'ятистоповий ямб. Ним написано 5,8% від усіх ямбічних творів. До Я5 у цей період звернулися М. Емінеску (43%), Б. П. Хашдеу (15,2%), Я. Негруці (4,5%), В. Александрі (2,6%), А. Мачедонскі (1,9%) та М. Куглер-Поні (1,7%). Найчастіше цей розмір використовував М. Емінеску – 86,9% від усіх Я5.

За видами ритму ямбові 5-стоповики цього двадцятиліття розподіляються на: 1) з альтернованим ритмом (11,7%), 2) зі спадним ритмом (31,6%), 3) з висхідним ритмом (56,7%). До першого виду вдавалися М. Куглер-Поні (100%), Б. П. Хашдеу (80%) та М. Емінеску (3,9%). П'ятистоповик зі спадним видом ритму характерний для поезій М. Емінеску (31,6%). Висхідний ритм Я5 властивий творам В. Александрі і Я. Негруці (по 100%) та М. Емінеску (59,6%).

Серед п'ятистоповиків фіксуємо випадки, коли II стопа стає такою ж наголошеною як і V, тобто маємо 100% наголошуваність II стопи. Це явище засвідчене в сонетах М. Емінеску „Albumul” („Альбом”), „Stau în cerdacul tău” („Сиджу у тебе на горищі”), що створює спадний ритм та у віршах цього ж автора – „Coborârea apelor” („Опускання вод”), „Izvor și rău” („Джерело та зло”), „Maria Tudor” („Марія Тудор”), „Ureche” („Уреке”), „Ai noștri tineri...” („Наша молодь...”), „Părea c-așteaptă...” („Здавалось, що чекає...”), „Afară-i toamnă” („Надворі осінь”), „Când însuși glasul...” („Коли сам голос...”), що призводить до появи висхідного ритму. 100% наголошуваність II стопи наявна також у п'ятистоповиках В. Александрі „Palatul Loređano” („Палац Лоредано”) та Я. Негруці „Sonet” („Сонет”).

Усереднена схема акцентуації стоп румунського п'ятистопового ямба 1860-1879 років така:

I	II	III	IV	V
70,8	83,8	82,8	36,4	100

Отже, маємо Я5 з висхідним видом ритму. Процент повнонаголошених рядків – 8,2%. Відсоток рядків з позасхемними наголосами незначний - 1,1.

У румунському п'ятистоповику М. Емінеску „чистоту” ритму порушують іншорозмірні рядки. Такі вкраплення фіксуємо у великих за обсягом творах. Названі поезії не були надруковані за життя автора. Очевидно, він вважав їх недопрацьованими, цілком можливо, й через наявність іншометричних рядків. Частка таких версів незначна: в 11-и творах вона коливається в межах 1–6%, це, здебільшого, рядки Я4 та Я6ц. У поемі „*Odin și poetul*” („*Один та поет*”) у канві п'ятистоповика з'являються ямбічні чотиристоповики (10%), шестистоповики (4%) та тристоповики (1%). Твір „*Miradoniz*” помережаний версами Я6ц (10%), Я4 (3%) та Я7ц (1%).

Частка п'ятистопового ямба в українській поезії періоду становить 23,4% від усіх ямбічних творів. Він характерний для поезій І. Франка, М. Климковича, П. Куліша, М. Старицького, Ю. Федьковича, І. Гушалевича та І. Верхратського. За підрахунками С. Протасової, українському ямбічному п'ятистоповику властивий тривершинний альтернований ритм.

Середні показники акцентуації стоп українського п'ятистопового ямба 60 – 70-х років XIX століття виглядають так:

I	II	III	IV	V
86,9	74,6	84,2	58	100

Кількість повнонаголошених рядків сягає 43%. Частка версів з позасхемними наголосами – 9,5%.

В українських авторів серед рядків 5-стопового ямба фіксуємо й іншорозмірні верси. За даними Б. Бунчука, у „*Псалмі CIV*” П. Куліша наявний один рядок Я6ц, у „*Псалмі CX*” – один рядок Я4 і один рядок Я6ц [9, с. 7], а

у поезії „На озері” М. Старицького зафіксовано один верс витриманий у річищі Я6ц [10, с. 5].

Шестистоповий ямб утримує панівну позицію серед ямбічних розмірів румунських авторів. Ритм Я6ц властивий для 55,7% усіх ямбічних віршів даного періоду. Найчастіше до шестистопового ямба вдавалися Я. Негруці (91% поетових ямбів), В. Александрі (79,5%), М. Замфіреску (77%). Також Я6ц властивий творам А. Мачедонскі (63%), Д. Петріно (62,2%), А. Депеняну (62%) Г. Гранді (60%), Г. Александреску (50%), Д. Болінтіняну (41,2), М. Емінеску (31%), Б. П. Хашдеу (30,3%), М. Куглер-Поні (22%).

У румунській літературі поети використовували тільки форму александрійського вірша – Я6цн1. Рядки з позасхемними наголосами зафіксовано лише в окремих авторів, їхній усереднений показник становить 1%. Найбільший процент рядків з обтяженнями зафіксовано у Г. Александреску – 8,8%.

Цікаву видозміну Я6ц фіксуємо у творчості А. Депеняну. Шестистоповик його вірша „XLIII” має цезурне нарощення на два склади. Такий розмір був властивий ранній творчості Я. Векереску.

Для більшості шестистоповиків румунських поетів характерний „правильний” ритм. Однак у деяких творах фіксуємо вкраплення інших розмірів. Так, у творі Д. Болінтіняну „La Victoria Z.” („До Вікторії З.”) на тлі 6-стоповика з’являються 3-стопові рядки (20%). Вірш Г. Александреску „Măjestiei sale Victor Emanuel, regele Italiei” („Його величності Віктору Емануелю, королю Італії”) помережений двома силабічними рядками (6,2%). У М. Емінеску в поезії „Melancolie” („Меланхолія”) зафіксовані рядки, витримані в річищі ЯЗ (2,3%), а його ж твір „La Heliade” („До Хеліаде”) вміщує один рядок, написаний Я7 (8,3%). Іншорозмірні рядки зафіксовані також у драмах М. Емінеску „Bogdan-Dragoș” („Богдан-Драгош”), „Regina și Cavalerul” („Королева та Кавалер”),

„Gruie-Sânger” („Груе-Синджер”), у його комедії „Infamia, cruzimea și desperarea” („Підлість, жорстокість та відчай”). Автор використовує рядки, витримані в річищі Я1, Я3, Я5 та силабічні верси заради стилістичного маркування тексту. Але ці вкраплення становлять не більше 15%.

Шестистоповим ямбом в українській поезії написано 8,6% від усіх ямбічних творів періоду. Найактивніше застосував цю форму І. Франко, П. Куліш та Ю. Федькович. Я6ц зафіксований у вірші-строфі В. Мови „І бачу я тоді широке сине море”, де „чистоту” ритму порушує по одному рядку з ритмом Я5 та Я7ц.

Середні показники акцентуації стоп українського шестистопового ямба означеного періоду виглядають так:

I	II	III	IV	V	VI
93,4	69,2	87,7	87,4	60,4	100

У середньому ритмічна форма Я6ц – „симетрична” (з переважанням чоловічої цезури, II стопа слабша за III). Різниця між наголошуваністю сильних I і IV та слабких II і V стоп становить 24,2 та 27%.

Семистоповий ямб наявний лише в румунській поезії. Його частка становить 0,1% від усіх ямбічних віршів періоду. До Я7ц звернувся М. Емінеску у віршах „Ghazel” („Газель”) та „De-a născoci noi ipoteze...” („Знайти нові гіпотези...”). У поетовій творчості, частка семистоповика становить 1,6% від усіх ямбічних структур. Цілком очевидно, що М. Емінеску запозичив цю форму в Я. Векереску. У творах наявні рядки з обтяженнями – 3,6%. „Чистоту” розміру вірша порушує чотиристоповий рядок, яким закінчується твір.

Одним з нових розмірів, впроваджених у румунську літературу цього періоду, є восьмистоповий ямб. Його частка серед ямбічних творів періоду становить лише

0,05%. Апробував Я8ц М. Емінеску, його сегмент серед поетових ямбів становить 0,8%.

Про восьмистоповий ямб писав І. Качуровський. Віршознавець стверджує, що це „розмір вельми рідкісний” та зауважує: „Більше, ніж сім-вісім стоп ямб мати не може: тоді він неминуче розпадається на окремі два вірші. Вже й семистоповий і восьмистоповий ямб мають тенденцію до розпаду, але їх ще може втримати як цілість «обруч» із рими” [38, с. 30].

Такий ритм характерний для вірша М. Емінеску „De ce n-aflăm în împlinirea...” („Чому не знаходимо в здійсненні...”). Наведемо приклад:

„De ce n-aflăm în împlinirea dorințelor din astă lume,
Acea sublimă fericire ce înainte-i am visat,
De ce în cruda voluptate, de ce într-un strălucit nume
N-afli nimic – nimic din ceea ce-n astă lume-ai căutat”
[203, с. 762].

010100010 || 010001010
010100010 || 00010001
010100010 || 01000110 п/сх
100101010 || 01010001 п/сх

Румунському Я8 притаманне цезурне нарощення на один склад. Рядків з обтяженнями – 12,5%.

Різностоповий ямб у румунській поезії залишається таким же популярним, як і в попередній період. Його частка становить 21,1% від усіх ямбічних конструкцій. До таких структур звернулися майже всі поети періоду. Найчастіше до цих форм вдавалися Д. Болінтіяну (58,8% поетових ямбів періоду), Г. Александреску (33,3%), А. Мачедонскі (39,6%), Б. П. Хашдеу (27,3%), Г. Грандя (24,4%), М. Замфіреску (23%), А. Депеняну (19%). Частка різностоповика становить у Д. Петріно – 8,9%, у М. Емінеску – 8,1%, у В. Александрі та М. Куглер-Поні – по 5,1%, у Я. Негруці – 4,5%.

Найуживанішим був різностоповий врегульований ямб. Вірші з цією формою складають 94,2% від усіх ямбічних різностоповиків. Найчастіше до врегульованих структур звертався Д. Болінтіяну – 23,8%.

Серед врегульованих конструкцій превалюють форми, в яких автори вдалися до різноманітного впорядкованого поєднання ЯЗ та Ябцн1, їхня частка становить 78,6% від впорядкованих форм.

Румунські поети здебільшого використовували схему Ябцн1бцн1бцн13. Така будова властива 34,5% усіх впорядкованих різностоповиків. Найчастіше до цієї конструкції зверталися Д. Болінтіяну – 8 віршів (28,6% таких форм), Г. Ґрандя – 5 поезій (17,9%), А. Мачедонські – 3 твори (10,7%). В інших авторів фіксуємо по одній поезії з такою будовою.

Структура Ябцн1бцн13бцн1бцн13 наявна в 13 поезіях, що становить 16% різностоповиків. Частіше до такої конструкції вдавалися А. Мачедонські – 6 творів (46,2%), А. Депеняну – 3 поезії (23,1%) Д. Петріно – 2 вірша (15,5%). У Д. Болінтіяну та М. Емінеску засвідчено по одній поезії з такою схемою.

Розмір Ябцн13бцн1бцн1 властивий для 11 творів, що становить 13% усіх впорядкованих структур. Така форма притаманна творам Д. Болінтіяну – 9 поезій (81,8%) та Г. Ґранді – 2 вірші (18,2%).

Будова Ябцн13бцн13 характерна для творів Г. Ґранді „Revenirea” („Повернення”) та „Soția nefericită” („Нещаслива дружина”); А. Мачедонські „La...” („До...”) та „Cerșetorul” („Жебрак”); Д. Петріно „Și dacă...” („А якщо...”).

Назвемо й інші комбіновані структури ЯЗ та Ябцн1, які були апробовані румунськими поетами у цей період: Ябцн13бцн1бцн13 – Г. Ґрандя „Unei june vioriste” („Одній молодій скрипачці”), Ябцн13бцн13бцн13 – А. Депеняну „Vacchantă” („Вакханка”); Г. Ґрандя „Cântec” („Пісня”), Ябцн13бцн1бцн1бцн1 – Д. Болінтіяну „La români” („До румунів”), Ябцн1бцн1бцн1бцн13 – М. Емінеску „La

mormântul lui Aron Pumnul” („На могилі Арона Пумнула”), Я6цн16цн136цн13 – А. Мачедонські „Meditațiune” („Медитація”), Я6цн16цн16цн16цн16цн13 – Д. Болінтіняну „La doamna I.” („До пані І.”); М. Замфіреску „Somnolența” („Сонливість”); А. Мачедонські „Credința” („Віра”), Я6цн136цн136цн136цн13 – Б. П. Хашдеу „Odă la ciocoi” („Ода глитаям”), Я6цн16цн16цн16цн16цн16цн16цн13 – А. Мачедонські „La o damă” („До однієї дами”).

Румунські митці також використовували й інші ямбічні розміри у поєднанні із ЯЗ та Я6цн1: ЯЗЗЗЗ – М. Емінеску „Eu număr ah, plângând” („Я, плачучи, рахую”), Я6цн143 – М. Емінеску „În ochii tăi citisem...” („В твоїх очах я прочитав”), Я6цн146цн16цн1 – Б. П. Хашдеу „Poezie” („Вірш”), Я6цн16цн16цн16цн16цн16цн151 – А. Депенцяну „Tragala” („Шукати”).

Різностоповики „німецького” зразка фігурують у творчості М. Куглер-Поні, розміром Я4343 написані вірші „Tu vrei să faci” („Ти хочеш зробити”), „XXXI” та „XXXVI”. У вірші Б. П. Хашдеу „Bradul” („Ялинка”) також фіксуємо впорядковане поєднання 4- та 3-стопових ямбів. Будова Я43434 характерна для вірша Б. П. Хашдеу „La Leonora” („Леонорі”). Структура Я434343 властива поезії В. Александрі „Pohod na Sibir” („Похід на Сибір”). А у творах В. Александрі „Peneș Curcanul” („Солдат Пенеш”) та А. Мачедонські „Chipul poeziei” („Зображення поезії”) засвідчено розмір Я43434343.

Серед різностоповиків наявні також інші форми: Я4242 – М. Емінеску „Și era soare cu senin” („І було світло та сонячно”), Я43443 – М. Емінеску „Sorii eram noi amândoi” („Були обидва ми дітьми”), Я44442 – Д. Петріно „Cred astăzi, ah...” („Ох, сьогодні вірю...”) та Я5553 – Б. П. Хашдеу „Astăzi” („Сьогодні”).

Різностоповий неврегульований ямб характерний для 5,8% ямбових різностоповиків. До таких структур в означений період зверталися Г. Александреску – Я4–3 „Catărul și clopoței” („Мул та Дзвіночки”) та Я6–3 „Liseța,

rața și găscă” („Лисиця, качка та гуска”); А. Мачедонскі – Я6–4 „Adio” („Прощавай”); М. Замфіреску – Я6–3 „De se-mi surâzi tu mie” („Чому мені ти посміхаєшся”). В алегоріях Б. П. Хашдеу „Câinii și Lupii” („Собаки й Вовки”) та „Femeia înecată” („Затоплена жінка”) безсистемно переплітаються рядки Я1, Я2, Я3, Я4, Я5 та Я6ц, причому жоден з розмірів композиційно не переважає.

В українській поезії, за даними С. Протасової, сегмент різностопових конструкцій складає 10,9% від загальної кількості творів. Найуживанішими в українських поетів були врегульовані різностоповики. Найчастіше автори вдавалися до „німецької” традиції. Так, розмір Я4343 притаманний поезіям К. Климковича („Видіне”), О. Кониського („Грішниця”, „Не вірю клятві я раба”), Ю. Федьковича („Куда?”), В. Шашкевича („Чого серце б’ється”), П. Куліша („Псальми XXVII, LXXXIX, XCVII, XCVIII, CIII”) та ін.

Серед інших розмірів зафіксовано: Я5554 у творі П. Куліша „Псальми CXLVI”, Я5445 у поезії О. Кониського „Спокою рабського не хочу я”, Я5454, Я4454, Я54554 наявні у вірші К. Климковича „Єврейські співанки Байрона”, Я4434343 у творі „Нехай „метелик” нагадає...”. У І. Гушалевича зафіксовані цікаві розміри Я2233444422 та Я22234444443222.

Неврегульовані різностоповики представлені такими розмірами: Я2–6 (в творах К. Климковича та Л. Глібова), Я1–5, Я1–6, Я2–5, Я2–6, Я3–5, Я3–6, Я5–6 (в байках Л. Глібова), Я5–6 та Я6–5 (в поезіях М. Старицького).

Хореем у румунській поезії укладено 47% від усіх силабо-тонічних віршів періоду. На монорозмірні хорей припадає 80,2% усіх хорейних творів. Вони представлені такими ритмічними формами: Х2, Х3, Х4, Х5, Х6ц, Х8ц.

В українській літературі 60 – 70-х років ХІХ століття хорейними розмірами укладено 11,7% усіх силабо-тонічних творів. Використано такі монорозмірні розміри:

X3, X4, X5, X6ц, X8ц, що складають 80,2% від усіх хореїчних форм періоду.

В зазначеному двадцятилітті фіксуємо новий і дуже рідкісний розмір – X2, його частка становить 0,1% від хореїчних творів періоду. Така форма властива віршеві Б. П. Хашдеу „D. Kogălniceanu” („Д. Когелнічану”). Вірш дуже цікавий за своєю будовою – це трискладові рядки, які об’єднані в шістнадцятирядкові строфи. Наведемо приклад:

„Lui Rosset	UU⊥
Zice el:	⊥U⊥
O să vezi –	UU⊥
Zice el –	⊥U⊥
Că al meu –	UU⊥
Zice el –	⊥U⊥
Minister –	UU⊥
Zice el –	⊥U⊥
Vă urma –	UU⊥
Zice el –	⊥U⊥
Orice sfat –	⊥U⊥
Zice el –	⊥U⊥
Ce-mi va da –	⊥U⊥
Zice el –	⊥U⊥
Foaia ta –	⊥U⊥
Zice el!” [216, с. 197].	⊥U⊥

Трислоповим хореем укладено 4,5% усіх хореїчних творів періоду. До нього вдалися М. Замфіреску (16,7%), Я. Негруці (14,3%), Б. П. Хашдеу (9%), Г. Грандя (7,8%), М. Куглер-Поні (3,6%) М. Емінеску, В. Александрі (по 5,1%) та Д. Петріно (2%). Найчастіше до цього розміру звертався Г. Грандя – 16,7% від усіх трислопових конструкцій.

У ХЗ панують структури з альтернованим ритмом – 86,7%. Різниця між наголошуваністю сильної І і слабкої ІІ стоп у тристоповиках така: у Б. П. Хашдеу – 42,7%, у М. Замфіреску – 31,2%, у Я. Негруці – 25%, у Г. Гранді – 21,4%, у В. Александрі – 8%, у Д. Петріно – 2,5%. У ХЗ М. Емінеску через незначну кількість рядків (8, 12) процентну різницю не визначаємо.

Висхідний ритм притаманний 13,3% творів витриманих у річищі тристоповиків. Такий ритм властивий ХЗ М. Куглер-Поні. У її структурах різниця між сильною І і слабкою ІІ стопами становить 8%.

Усереднена схема акцентуації стоп румунського тристопового хорей 60 – 70-х років ХІХ століття така:

I	II	III
61,9	44,2	100

Отже, маємо ХЗ з альтернованим ритмом. Усереднена різниця між наголошуваністю І і ІІ стоп становить 17,7%. Загальна кількість рядків з позасхемними наголосами – 3,1%. Найбільший сегмент рядків з позасхемними наголосами фіксуємо в поезіях В. Александрі – 19%. Щодо „чистоти” ритму, то лише у вірші Я. Негруці „Proza și poezia” („Проза та поезія”) фіксуємо вкраплення двостопового амфібрахія (20%).

В українській поезії періоду частка ХЗ складає 2,1% від усіх хореїчних структур. Така форма характерна для поезії Я. Щоголева „Будинок”.

Чотиристоповий хорей у румунській поезії залишається на панівній позиції. Його сегмент становить 54% від усіх хореїчних розмірів. До Х4 вдавалися усі поети періоду. Найвищі показники щодо використання даного розміру засвідчено у поезіях Г. Александреску (100%), М. Куглер-Поні (91%), Д. Болінтіняну (81,8%). У інших авторів відсоток 4-стоповика в їхній творчості такий: у Д. Петріно – 74%, у Г. Гранді – 72,5%, у Я. Негруці –

71,4%, у М. Емінеску – 62,1%, у А. Мачедонскі – 38,6%, у В. Александрі – 37%, у Б. П. Хашдеу – 22,7%, у М. Замфіреску – 16,7%, у А. Депеняну – 12,5%, у Г. Асакі – 10%. Частіше до цього розміру звертався Д. Петріно – 21,7% від усіх чотиристоповиків періоду.

У Х4 румунських авторів традиційно превалює „архаїчний” вид ритму, в середньому його частка становить 44,5%. Найбільше таких творів фіксуємо у Г. Асакі – 100% та Д. Болінтіяну – 92,5%. У Х4 з „архаїзованим” ритмом наголошуваність II стопи коливається в межах 79,7 – 93,4%, і в середньому становить 87%. Найменшу різницю між II і I стопами – 3,2% – засвідчено в поезії Г. Александреску „Ziua de 11 septembrie 1866” („День 11 вересня 1866”), найбільшу – 66,7% – у поезії „Doamnei M. Bibescu” („Пані М. Бібеску”).

„Традиційний” вид ритму властивий для 21,7% усіх чотиристоповиків. Х4 зі 100% наголошуваністю II стопи засвідчено у творчості М. Замфіреску – 100% (з усіх поетових Х4), Я. Негруці – 66,7%, А. Мачедонскі – 55,5%, М. Емінеску – 42,9%, Д. Петріно – 20%, М. Куглер-Поні – 20%, В. Александрі – 12,5%. Найменша різниця між стопами наявна у творі М. Емінеску „În fereastra despre mare” („У вікні над морем”) – 41,8%, найбільша – 88,2% зафіксована у поезії А. Мачедонскі „Primul pas” („Перший крок”).

Проміжна група між творами з „архаїчним” та „традиційним” видом ритму складає 33,8%. Найбільша частка альтернуючого ритму властива поезії Б. П. Хашдеу – 100% (поетових Х4) та Г. Грандя – 75%. Різниця між акцентуацією стоп у їхніх Х4 така: у Б. П. Хашдеу – 53%, у Г. Грандя – 35,3%.

У середньому різниця між процентом наголошуваності сильної II стопи і слабкої I у чотиристоповиках румунських поетів така: у Г. Александреску – 42,3%, у В. Александрі – 49,5%, у Г. Асакі – 53,1%, у М. Куглер-Поні – 23,2%, у Д. Болінтіяну – 28,6%, у Г. Гранді – 48%, у М. Емінеску –

56,5%, у М. Замфіреску – 71,9%, у А. Мачедонскі – 67,6%, у Я. Негруці – 56,2%, у Д. Петріно – 58,3%, у Б. П. Хашдеу – 53%.

Загальний акцентний малюнок румунського чотиристопового хорєя 1860-1879 років має такий вигляд:

I	II	III	IV
38,4	91,7	27,3	100

Отже, маємо Х4 з „архаїчним” ритмом. Усереднена різниця між процентом наголошуваності сильної II і слабкої I стоп становить 53,3%. Усереднений процент рядків з позасхемними наголосами – 2,6. Найбільше рядків з обтяженнями фіксуємо у Г. Александреску – 11,7%.

Ритм чотиристопового хорєя у більшості авторів витримано чітко. Проте є поезії, в яких фіксуємо вкраплення інших розмірів, здебільшого Х3. Так, наявність тристоповика (відсоток якого не перевищує 10%) фіксуємо у віршах В. Александри „Toamna țesătoare” („Осінь-ткаля”), „Ștefan și Dunărea” („Штефан та Дунай”) та в поезіях М. Емінеску „De-aș avea” („Якби я мав”), „La o artistă” („Одній артистці”), „Dragoste adevărată” („Справжня любов”). У А. Мачедонскі поезія „Găina care cântă cocoșește!” („Курка, яка співає як півень!”) помережана 2-стоповим хорєєм (18,2%). Виокремлюються своєю оригінальністю твори Д. Болінтіняну. Поезія „Lupta în pădure” („Бій у лісі”) задля стилістичного забарвлення тексту починається різностоповим ямбом – Я6663 (10%), а вірш „Lupta păstorilor” („Бій пастухів”) починається Амф424444 (10%).

Чотиристоповим хорєєм в українській поезії укладено 58,6% усіх хорєїчних творів періоду. Така форма властива творам І. Франка, М. Старицького, І. Верхратського, В. Мови, В. Шашкевича, Я. Щоголева та І. Пасічинського. У їхніх Х4 наявний „архаїзований” вид ритму.

Усереднена картина акцентуації стоп українського чотиристопового хорей 60 – 70-х років XIX століття така:

I	II	III	IV
35,4	93	53,5	100

Усереднена різниця між процентом наголошуваності сильної II і слабкої I стоп становить 57,6%.

П'ятистоповий хорей є експериментальним розміром у румунській літературі. Ритм Х5 властивий лише для 0,1% усіх хорейчних структур періоду. Його впровадив у румунську поезію М. Емінеску. Х5 характерний для вірша „Stai deasupra-mi” („Стоїш наді мною”).

За видами ритму хорейчні 5-стоповики мають дві форми: 1) з „архаїчним” ритмом (наголошуваність I стопи вища ніж 60% і III стопа сильніша від II); 2) з „традиційним” ритмом (акцентуація I стопи нижча ніж 60%, а II стопа сильніша від III).

Румунський Х5 характеризується „традиційним” ритмом. Наведемо приклад:

„Stai deasupra-mi, ochi de întuneric,
 Cu putere mă pătrunde-acu
 Serioasă, blândă, visătoare,
 Ne-adâncit de dulce, noapte, tu!” [203, с. 809].

1010 || 100010
 001000101
 0010100010
 001010101

Акцентний малюнок румунського п'ятистопового хорей 60 – 70-х років XIX століття такий:

I	II	III	IV	V
12,5	87,5	87,5	75	100

В українській поезії ритм п'ятистопового хорей властивий для 13,9% хорейчних структур періоду. Х5 представлений лише у поезіях М. Старицького та І. Франка.

Усереднена схема акцентуації стоп українського Х5 означеного двадцятиліття має такий вигляд:

I	II	III	IV	V
66,7	90,5	78	65,5	100

Як бачимо, український Х5 характеризується сильною II стопою, тобто „традиційним” видом ритму.

Не оминули румунські автори в означений період і шестистоповий хорей. Ним написано 7,7% від усіх хорейчних творів періоду. До цього розміру звернулися Б. П. Хашдеу (22,7%), М. Замфіреску (16,7%), А. Мачедонські (13,8%), Д. Болінтіяну, А. Депеняну (по 12,5%), Д. Петріно (11,1%), Г. Грандя (3,9%), М. Емінеску (3,1%), М. Куглер-Поні (1,8%).

Серед ритмічних форм румунського шестистоповика превалюють структури, в яких наявне поєднання обох видів ритму (I піввірш має висхідний ритм, II – альтернований).

Про такі конструкції М. Гаспаров писав так: „6-ст. цезурований хорей складається з двох піввіршів 3-ст. хорей; в їхній розробці особливо відчутний вплив ритму 4-ст. хорей – другий піввірш зберігає альтернований ритм (сильні IV та VI стопи), а перший поступово міняє альтернований (наголошені I та III стопи) на висхідний (наголошені II та III)” [27, с. 188].

Такі ритмічні форми властиві поетам М. Емінеску, Д. Петріно, Б. П. Хашдеу, Г. Гранді, Д. Болінтіяну. Усереднена різниця між сильною II і слабкою I стопами у першому піввірші, та між сильною IV і слабкою V в другому така: 7,7 – 40,2% у М. Емінеску, 6 – 19,9% у

Д. Петріно, 11,8 – 17,3% у Б. П. Хашдеу, 19,9 – 51,5% у Г. Гранді, 13,2 – 8,7% у Д. Болінтіняну.

Альтернований ритм наявний у творах А. Мачедонські та М. Замфіреску. Різниця між сильними I і IV та слабкими II і V стопами у їхніх Х6ц така: у М. Замфіреску 18,8 та 53,1%; у А. Мачедонські 4,4 та 29%.

Загальна схема наголошуваності стоп румунського Х6ц означеного двадцятиліття має такий вигляд:

I	II	III	IV	V	VI
56,6	61	100	62,6	31,4	100

Отже, у румунському шестистоповому хорейі 40 – 50-х років XIX століття фіксуємо структури, в яких поєднано висхідний та альтернований види ритму. Різниця між наголошуваністю II і I та IV і V стоп становить 4,4 і 31,2% відповідно. Рядків з позасхемними наголосами – 6%.

„Чистоту” ритму Х6ц порушено лише в поезіях А. Мачедонські. Вірш „Ineluș-înverticuș” („Каблучка-обручка”) помережаний рядками Х2 (13%), а поезія „Zuleica” („Зулейка”) вміщує силабічний уривок зі схемою 5ж + 5ж (22%).

Сегмент шестистоповиків в українській літературі періоду складає 5,6% від усіх хорейчних творів. Така форма характерна для поезій Я. Щоголева.

Усереднена схема акцентуації стоп українського Х6ц 40 – 50-х років XIX століття має такий вигляд:

I	II	III	IV	V	VI
51	77	81	80	39	100

Восьмистоповий хорей у румунській поезій все ще залишається одним з найуживаніших розмірів серед хорейчних структур періоду. Частка цього розміру характерна для 13,8% усіх хорейчних поезій. Х8ц використали у своїй поетичній творчості Г. Асакі (70%),

В. Александрі (54,3%), Г. Сіон (33,3%), М. Емінеску (22,1%), Я. Негруці (14,3%), А. Мачедонскі (7,2%), Г. Ґрандя (5,9%), М. Куглер-Поні (1,8%), Д. Петріно (1%). Найвищі показники щодо використання Х8ц фіксуємо у В. Александрі – 37,9% від усіх восьмистоповиків періоду.

У румунському Х8ц і в цей період домінують твори з „архаїчним” ритмом. У таких формах різниця між наголошуваністю II і I та VI і V стоп коливається в діапазоні 40 – 67,6% у першому піввірші та 35 – 62,9% у другому. Найменшу різницю між стопами фіксуємо у вірші М. Емінеску „La moartea principelui Știrbey” („Смерть принца Штірбея”) – 33,9 і 37,5%, найбільшу – 56,3 і 75% у поезії В. Александрі „Secerișul” („Жнива”).

„Традиційний” ритм, при якому II і VI стопа сягають 100%, фіксуємо в творах В. Александрі „Fântâna” („Колодязь”), „Mandarin” („Мандарин”) та Д. Петріно „Întrebare fără de răspuns” („Питання без відповіді”). У поезії М. Емінеску „Călin (file din poveste)” („Келин (Сторінки легенд)”) 100% наголошуваність сягає VI стопа, а II стопа – 99%.

Усереднена картина акцентуації стоп румунського восьмистопового хорей 60 – 70-х років XIX століття така:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
33,8	91	33	100	34,8	88,5	19,6	100

Усереднена різниця між наголошуваністю сильних II і VI та слабких I і V стоп становить 57,2 та 53,7% відповідно. Рядків з обтяженнями – 4,2%.

В означений період став дуже популярним різностоповий хорей. Його сегмент становить 19,8% від усіх хорейних поезій періоду. До таких структур вдалися майже всі автори. Не фіксуємо хорейних різностоповиків у Г. Александреску, Я. Негруці та Г. Сіона.

Найпопулярними є врегульовані структури, їхня частка становить 88,7% від усіх різностоповиків.

Найвищі показники щодо їхнього використання наявні у творчості А. Мачедонські – 25,6%. Серед різностоповиків найуживанішою є „німецька” форма – 11,7% від усіх врегульованих структур. Така будова властива віршам М. Емінеску „Unda spumă” („Хвиля пінилася”), „Palida Madonă” („Бліда Мадонна”), „A fost odat-un cântăreț” („Був колись один співець”); А. Депенцяну „Căldura din august” („Серпнева жара”); В. Александри „Suvenir de la Prale” („Сувенір від Прале”); Б. П. Хашдеу „O greșeală” („Помилка”); А. Мачедонські „Suvenir” („Сувенір”). Форму Х434343 засвідчено у вірші М. Емінеску „Când se juca *Elisa Müller...*” „Коли *Еліза Мюллер* гралась...”), а структура Х43434343 характерна для поезії А. Депенцяну „Suvenire” („Сувеніри”).

Серед різностоповиків фіксуємо також інші цікаві форми: Х4442 – А. Мачедонські „Amor” („Амур”), Х42444 – Б. П. Хашдеу „Craniul lui Mihai cel Viteaz” („Череп Міхая Воде”), Х44422 – А. Депенцяну „Vai, o știu” („Ой, я її знаю”), Х424424 – А. Депенцяну „Calul” („Кінь”); А. Мачедонські „Margareta” („Маргарита”), „Invocație” („Благання”), „Dimineața” („Ранок”), Х442244 – Д. Болінтіяну „Sorăciarul” („Садівник”), „San-Marina” („Сан-Марина”), „Ziua onomastică” („День народження”), Х444224 – А. Мачедонські „Gângavul politic” („Політик заїка”), „Al doilea gângav politic” („Другий політик заїка”), Х443443 – Б. П. Хашдеу „Domnului N. Nicoleanu” („Панові Н. Ніколяну”), Х444443 – Г. Ґрандя „Silful meu” („Мій сільф”), Х42424242 – М. Емінеску „Când privești oglinda mării” („Коли дивишся в дзеркало моря”), Х44442241 – Б. П. Хашдеу „Râvna” („Старанність”), Х44444244 – Г. Ґрандя „Vântul rău” („Руїнівний вітер”), Х44444443 – А. Мачедонські „Vodă a murit” („Воде помер”), Х4444244242 – А. Мачедонські „Cântec” („Пісня”), Х4444444224 – А. Мачедонські „Cetățeanul și toboșarul” („Громадянин та барабанщик”), Х444444444223 – А. Мачедонські „Un nou bir” („Нова дань”).

Румунські поети вдавалися і до різноманітного поєднання 3- та 6-стопових хорей. Фіксуємо такі форми: X663 – Д. Болінтіняну „La Tilia” („Тілія”), „Mireasa morgmântului” („Наречена могили”), X6363 – А. Мачедонські „Lamentațiune” („Голосіння”), X6366 – Д. Петріно „Cine-ar putea spune” („Хто б сказав”), X6633 – А. Мачедонські „Viața” („Життя”), X6636 – Д. Петріно „Cugetare” („Думка”), X6662 – Б. П. Хашдеу „Noaptea toată” („Всю ніч”), X6663 – Б. П. Хашдеу „O doină postumă” („По-смертна дойна”); Г. Грандя „Imn la putere” („Гімн владі”); А. Мачедонські „Lui Fleva” („Флеві”), X63666 – Г. Грандя „Lui Alexandru Ioan I” („Александру Іоану І”), X336336 – А. Мачедонські „Fata din portiță” („Дівчина з калитки”), X663663 – Г. Грандя „Melancolie” („Меланхолія”); М. Емінеску „La Bucovina” („Буковині”), X636636 – Б. П. Хашдеу „Ionașcu Vodă” („Іонашку-Воде”), X63636363 – Д. Петріно „Am spus florilor” („Сказав я квітам”), X66336633 – А. Мачедонські „Primăvara” („Весна”), X66663366 – Д. Петріно „Cugetare II” („Думка II”), X66666663 – А. Мачедонські „Doi franci” („Два франка”).

Врегульоване поєднання 8-стопових та 4-стопових рядків дало цікаві конструкції: X884 – Г. Асакі „Odă” („Ода”), X8484 – В. Александрі „Stelele” („Зірки”); Д. Петріно „Un imn de amor” („Гімн любові”) та „Agnes” („Агнес”), X844448 – М. Замфіреску „Dac-o veți vedea pe dânsa” („Якщо її побачите”), X844844 – Д. Петріно „Beția” („П'янка”), X884884 – Д. Петріно „Umbrei” („Тіні”), X888844 – М. Замфіреску „Balada nebunilor” („Балада божевільних”). Твір А. Депенцяну „D'acolo” („Звідти”) характеризується ритмом X882.

Цікаву й оригінальну будову пропонує М. Замфіреску в поезії „Luna trece răzătoare” („Ходить місяць усміхнений”), яка відзначається наявністю семистопових розмірів у поєднанні з іншими розмірами хорей. Наведемо приклад:

„Luna trece răzătoare pe a ei cărare;
 Vântul leagănă-n tăcere frunzele ușor;
 Noaptea brună ne proteje, dă-mi o sărutare
 Lungă de amor” [300, c. 14].

10100010 001010	X7
10100010 10001	X7
10100010 100010	X7
10001	X3

Частка нерегульованого хорей становить 11,3% від усіх хорейчних різностопових поезій. Фіксуємо такі структури: X2–4 у М. Куглер-Поні „Visurile” („Сни”), X4–2 у М. Емінеску „Asta vreau, dragul meu” („Цього хочу, мій дорогий”) та А. Мачедонські „La un fluture” („Метелику”), X4–3 у М. Емінеску „Revedere” („Побачення”), X8–4 у Г. Асакі „Anul nou 1866” („Новий рік 1866”) та Б. П. Хашдеу „Codrul” („Бір”), X6–3 у В. Александри „Pe un album necunoscut” („У невідомому альбомі”) та Д. Петріно „Clopotul morții” („Дзвін смерті”).

Різностоповий хорей в українській літературі становить 19,8% від усіх хорейчних творів. В українській поезії зафіксовані лише впорядковані структури. Найчастіше українські автори зверталися до форми X4343 (І. Гушалевич, Я. Щоголів). Серед врегульованих структур наявні й інші розміри: X443 (І. Гушалевич „Скиталець (По простонародной пѣсни)”), X442442 (Я. Щоголів „Косарі”), X443443 (В. Шашкевич „Чого туряти?! (З Гомановського)”), X334343 (І. Гушалевич „Двѣ могили (По простонародной пѣсни)”), X43434433 (І. Гушалевич „Несчастливая доля”), X22344455555444322 (І. Гушалевич „Сердце и терпѣнья”).

Віршів з ритмом трискладових метрів у румунській поезії – 5,2%. Серед них традиційно домінують амфібрахічні поезії – 2,9% від силабо-тонічних структур. У свою чергу, сегмент монорозмірних амфібрахіїв сягає 61%, частка різностопових форм – 39%. Поети використали

такі розміри: Амф2, Амф3, Амф4ц та врегульовані різностоповики. Амф1 та Амф5ц фіксуємо лише в різностопових структурах. Рядки з ритмом Амф6ц наявні в поліметричних конструкціях.

В українській літературі сегмент творів, побудованих трискладовими метрами, становить 13,2% від загальної кількості. Найширшого використання набули, як і в румунській поезії, амфібрахічні розміри – 9,1%. Українські автори вдавалися до Амф2, Амф3, Амф4ц та Амфрз.

У румунській поезії ритм Амф2 властивий для 1,3% від усіх амфібрахіїв. Така форма наявна у творі М. Емінеску „Colinde, colinde” („Колядки, колядки”). Вірш характеризується правильністю ритму, тому відносимо його до другого, канонічного, типу (за класифікацією Н. Костенко). Атонованих рядків та версів з позасхемними наголосами не засвідчено.

В українській літературі частка Амф2 становить 17,2% від усіх амфібрахічних поезій періоду. До такої форми вдалися В. Шашкевич („Степова рожа (Гадка Гетого)”, „Сльози”), С. Воробкевич („Де серце моє”), О. Кониський („Сиротина”). Рядків з обтяженнями – 30,8%.

У ритмі Амф3 витримано 1,3% від усіх амфібрахіїв. Це новий розмір для румунської літератури, його впровадив М. Емінеску. Амф3 написана поезія „Frumoasă-i” („Красива”). Наведемо приклад:

„În lacul cel verde și lin	○┐○○┐○○┐
Răsfrânge-se cerul senin,	○┐○○┐○○┐
Cu norii cei albi de argint	○┐○○┐○○┐
Cu soarele nori sfâșiind” [203, с. 33].	○┐○○┐○○┐

В українській поезії частка Амф3 становить 29,5% від усіх амфібрахіїв. Така форма організовує ритм творів П. Куліша, М. Старицького, І. Верхратського, І. Франка та Ю. Федьковича.

Традиційно найбільше творів написано Амф4ц. Чотиристовий амфібрахій властивий для 58,4% усіх амфібрахічних творів румунських авторів. До такої форми звернулися: Д. Болінтіяну (66,7%), М. Емінеску (40%), А. Мачедонські (35,7%), М. Замфіреску (25%). У Д. Петріно, Я. Негруці та Г. Гранді фіксуємо по одній поезії, витриманій у річищі Амф4ц. Найчастіше до таких структур звертався А. Мачедонські – 33,3% від усіх амфібрахічних 4-стововиків.

Амф4ц періоду належить, за класифікацією Н. Костенко, до канонічного виду. Усереднений показник рядків з позасхемними наголосами – 0,9%, атонованих рядків – 0,3%. Амф4ц характеризується „правильністю” ритму. Лише поезія Д. Болінтіяну „Cilia, culcându-se” („Чілія, засинаючи”) помережана рядками Амф2 (7%).

В українській поезії частка Амф4ц становить 37,4% від усіх амфібрахічних поезій. Така форма притаманна віршам Ю. Федьковича, С. Воробкевича, І. Верхратського, І. Франка та О. Кониського. Рядки з позасхемними наголосами у віршах становлять 19%.

Різностопові конструкції в румунській поезії є найуживанішими серед амфібрахічних структур – 39%. Серед них фігурують лише врегульовані форми. Найчастіше до них звертався А. Мачедонські – 47,3% від усіх різностоповиків.

Румунські автори вдалися до різноманітного поєднання амфібрахічних метрів, серед яких: Амф4242 – А. Мачедонські „Suvenirî din Veneția” („Сувеніри з Венеції”), Амф4442 – М. Емінеску „Când” („Коли”), „Când marea...” („Коли море...”), „Steaua vieții” („Зірка життя”); А. Мачедонські „Meditațiune” („Медитація”), Амф4343 – Б. П. Хашдеу „Magda lui Arbure” („Магда Арборе”), Амф4443 – А. Мачедонські „Suspîn” („Зітхання”), „Poetul desperat” („Поет у відчаї”), Амф42421 – Д. Болінтіяну „La mormântul Ciliî” („На могилі Чілії”), Амф43443 – М. Емінеску „Speranța” („Надія”), Амф441441 –

А. Мачедонські „O virgină murindă” („Невинна, помираючи”), Амф443443 – А. Мачедонські „Dorința poetului” („Бажання поета”), „Avântă-te, suflet” („Душе, піднесись”), „Prea de timpuriu” („Передчасно”), Амф444442 – А. Мачедонські „Geniurilor” („Геніям”).

Для поезії Б. П. Хашдеу „Luntrea” („Човен”) характерна будова Амф5223. Зазначимо, що Амф5ц вперше фігурує лише в цій поезії. Наведемо приклад:

„Și râde, și plânge, și-ntocmai ca luntrea ușoară,
Plutind printre valuri
Departa de maluri
Se zbuciumă inima mea!” [216, с. 51].

U U U U U U U U U U U U	Амф5
U U U U U	Амф2
U U U U U	Амф2
U U U U U U U	Амф3

Цікаве поєднання амфібрахічних розмірів – Амф212212 – притаманне творам М. Замфіреску „Sub umbra alarum” („Під тінню крил”) та „Vezi tu noaptea lină” („Бачиш ніч спокійну”). Тут ми маємо єдиний випадок використання Амф1 в румунській поезії того часу. Наведемо уривок поезії „Під тінню крил”:

„Sub umbra alarum	U U U U U	Амф2
Tuarum	U U	Амф1
Protege-mă, Tu,	U U U U	Амф2
Al lunei părinte,	U U U U U	Амф2
Putinte	U U	Амф1
Spre bine mă du” [300, с. 71].	U U U U	Амф2

В українській літературі частка врегульованого різностоповика становить 15,9% від усіх амфібрахіїв. Серед них превалує Амф4343, така форма наявна в творах Ю. Федьковича „Товариш”, „Оскресни Бояне!”,

„На могилі мого брата” (варіант А), „До неї”, М. Старицького „Мій рай” та С. Воробкевича „Для мене однако”. Ритм Амф223223 характерний для поезії В. Шашкевича „Чудної долини”. Схема Амф4242 при-таманна для „Диких дум” Ю. Федьковича.

В окреслений період румунські поети частіше зверталися до дактиля. Він властивий для 2,2% силабо-тонічних творів. У свою чергу на монорозмірні структури припадає 67% від усіх дактилічних форм. Поети вживали такі розміри: Д2, Д4ц, Д5ц та Дрз.

Частка дактилічних форм в українській поезії, за підрахунками С. Протасової, становить 3,6% від усіх силабо-тонічних творів періоду. Українські автори використовували Д2, Д3, Д4ц та Дрз.

Д2 у румунській літературі укладено 4,2% дактилічних розмірів. Така будова властива поезії А. Мачедонскі „Cântec” („Пісня”). „Чистоту” розміру у вірші порушує вкраплення іншорозмірних рядків – Я2 (16,7%), також засвідчено 16,7% атонованих версів.

В українській поезії частка Д2 становить 18,7% від усіх дактилів. Дактилічний двостоповик наявний в творчості Ю. Федьковича (цикл „З окрушків”, ІХ, Х, ХІІ поезії). Середня кількість рядків з позасхемними наголосами становить 24,3%.

Трестоповий дактиль зафіксовано лише в українській поезії, його частка становить 18,7%. Ритм Д3 властивий віршам Ю. Федьковича „Зіронька моя”, М. Старицького „Думка” та П. Куліша „Псальма ХVІІ”.

Чотирестоповий дактиль у румунській поезії залишається найуживанішим серед дактилічних розмірів. Він характерний для 41,4% від усіх дактилів періоду. Здебільшого румунські автори вдавалися до форми Д4цу1. Такий ритм властивий поезіям М. Емінеску „Phylosophia sorilei” („Філософія дівчинки”), „Amicului F. I.” („Другові Ф. І.”), А. Мачедонскі „La...” („До...”), „Poetul desperat”

(„Поет у відчаї”), М. Замфіреску „Romanța” („Романс”), Д. Петріно „Cântecul meu” („Моя пісня”).

Фіксуємо також використання „канонічного” Д4ц у Д. Болінтіняну. Таким розміром написана його епопея „Traianiada” („Траяніада”). Наведемо приклад:

„Spune cum Dacia cade sub armele
Romei, a globului mândră stăpână,
Cum din unirile Romei cu Dacia
Naște în Dacia ginta română” [148, с. 787].
┌┐┌┌┐┐ || ┌┐┌┌┐┐
┌┐┌┌┐┐ || ┌┐┌┌┐┐
┌┐┌┌┐┐ || ┌┐┌┌┐┐
┌┐┌┌┐┐ || ┌┐┌┌┐┐

У творі спостерігаємо атоновані рядки – 18% та верси з позасхемними наголосами – 13%. Також „чистоту” ритму порушує фрагмент, у якому фіксуємо Я6цн1. Такий ритм властивий прологові епопеї, але його частка на тлі Д4ц незначна.

Загалом, у творах, укладених Д4ц, кількість рядків з позасхемними наголосами становить 11,4%, відсоток версів з пропуском наголосів – 23,6%.

В українській літературі сегмент Д4ц становить 46% від усіх дактилічних творів. Така форма властива поезіям Я. Щоголева, І. Франка та П. Куліша. За даними Б. Бунчука, в творі П. Куліша „ритмічна схема „Псальми LXI” виявляє Д4цу1” [9, с. 12].

У румунській поезії означеного двадцятиліття фіксуємо твори, написані Д6ц. Їхній сегмент становить 21,4% від усіх дактилічних розмірів періоду. Такими є форми силабо-тонічного відповідника античного гекзаметра. До наслідування античного розміру вдавалися М. Емінеску та Я. Негруці.

Поема М. Емінеску „Mitologicele” („Міфологічні”), яка, за Л. Галді, представляє „виняткове розуміння

виразності румунського гекзаметра” [210, с. 246], є спробою відтворити античний розмір дактило-хореєм. Наведемо приклад:

„Da! Din porțile mândre de munte, din stânci arcuite,
Iese-uraganul bătrân, mânând pe lungi umeri de nour
Caii fulgerători și carul ce-n fuga lui tună.
Barba lui flutură-n vânturi ca negura cea argintie,
Părul umflat e de vânt, și prin el colțuroasa coroană...”
[203, с. 484].

$\underline{1}010010010 \parallel 010010$
 $100100\underline{1} \parallel 010010010$
 $\underline{1}0000\underline{1} \parallel 010010010$
 $10010010 \parallel 010010010$
 $100100\underline{1} \parallel 0010010010$

За наведеною схемою тільки останні два рядки фрагмента відповідають „ідеальній” структурі, в інших версах поет вдало поєднав дактиль з хореєм і створив оригінальну ритмічну конструкцію.

Л. Куруч вважає, що М. Емінеску в своїх гекзаметрах використовує хорей тільки на останній стопі рядка, на решті ж позицій поет вдається, замість дактиля, до спондея. Дослідник пропонує таку ритмічну схему першого рядка твору:

„Da! Din porțile mândre de munte, din stânci arcuite”.
 $\underline{1}\underline{1} \mid 100 \mid 100 \mid 100 \mid 100 \mid 10$ [182, с. 217].

Виходить, що службова частина мови, а саме слово „Din” наголошене. У даному випадку ще можна допустити таку поетичну вольність поета, але в інших рядках воно неможливе. На жаль, Л. Куруч не подав ритмічну схему інших рядків. Тому його міркування залишаються недостатньо аргументованими.

Вважаємо, що створюючи свої гекзаметри, М. Емінеску спирався на досвід німецької поезії, в якій замість довгого вживається наголошений склад, а замість короткого – ненаголошений, а спондеї здебільшого передано хореем.

Структуру дактило-хорея має твір Я. Негруці „Maxime XI” („Вислови XI”). Тут цезура також рухома, а хорей з’являються на I, або на III стопі.

Уявлення про „елегійний дистих”, тобто поєднання одного рядка гекзаметра і одного вірша пентаметра, навіває вірш М. Емінеску „Dones erix felix” („Доки будеш щасливим”). Пентаметр є катаlecticним гекзаметром, де третя стопа дактиля усічена на два склади:

„Până vei fi fericit numără-vei amici o mulțime,
Cum se vor întuneca vremile – singur rămâi”

[203, с. 659].

┌○○┌○○┌||○○┌○○┌○○┌
┌○○○○┌||┌○○┌○○┌

Частка різностопового дактиля у румунській поезії становить 33% від дактилічних розмірів. Румунські автори апробували лише врегульовані структури. Серед них превалують вірші зі схемою Д4442 – 66,7% від усіх різностоповиків. До таких форм вдалися М. Емінеску „Din lura spartă” („З розбитої ліри”), „Nu e steluța” („Немає зірки”), „O stea prin ceruri” („Зірка на небі”), М. Замфіреску „Noaptea e lină” („Ніч спокійна”), „Romanță” („Романс”), А. Мачедонскі „Amorul” („Кохання”).

Серед дактилічних різностоповиків фіксуємо розмір Д4242, він властивий віршеві Д. Болінтіняну „Româncele din Cavaia” („Румунки з Каваї”). Цікаві поєднання різностопових дактилів засвідчено у М. Замфіреску. Так, будова Д224цу1224цу1 характерна для поезії „Chitara” („Гітара”), а вірш „Nebuna” („Божевільна”) має схему Д4цу14цу124цу14цу12.

Різностоповим дактилем в українській поезії витримано 16,6% від усіх дактилічних структур. Українські автори найчастіше вдавалися до врегульованого різностоповика „німецької” форми. Так, схема Д4343 зафіксована у творчості М. Старицького та Я. Щоголева. Неврегульовані різностоповики представлені формами Д2–4 (І. Франко) та Д4–5 (В. Мова).

Анапест у румунській поезії є експериментальним метром. Такий ритм властивий лише одній поезії, що становить 0,1% від силабо-тонічних творів. Це твір Б. П. Хашдеу „După bătălie” („Після бою”), який має ритм Ан3. Ритміку твору порушує наявність позасхемних наголосів, але їхня частка не перевищує 16%. Наведемо приклад:

„Negrul sânge se-ncheagă pe rănille
 Din ciuntate fășii omenеști;
 Ici picioarele, dincolo mânille,
 Cauți capul – și nu-l mai găsești.” [216, с. 83].

└┐└┐┐└┐┐└┐┐ п/сх
 ┐┐└┐┐└┐┐└
 ┐┐└┐┐└┐┐└┐┐
 └┐└┐┐└┐┐└ п/сх

В українській поезії цього періоду частка анапестичних творів становить 0,5% від усіх силабо-тонічних поезій. Зафіксовано твори з ритмом Ан2 та Ан3. Ритм Ан4 засвідчений лише в ПК.

Сегмент Ан2 становить 25% усіх анапестів. Така форма характерна для поезії І. Франка „Веснянки”. Ан3 укладено 75% усіх анапестичних поезій. Тристоповик притаманний поезіям М. Старицького „Не сумуй, моя зірко кохана...”, „Тяжко, важко по світу блукати” та І. Франка „Товаришам із тюрми”.

Будову творів, що становлять 1% від усіх силабо-тонічних структур румунської поезії, визначаємо як

різнометричні конструкції. Такі форми наявні у творчості А. Депенцяну (3,2% від поетових силаботонічних текстів), М. Емінеску (2,7%), А. Мачедонскі (1,4%) та Д. Болінтіяну (0,8%). Серед них найпоширенішими є врегульовані структури – 61,5%.

Впорядковане чергування різнометричних рядків спостерігаємо в поезії Д. Болінтіяну „Dac-aveam putere”(„Якби я мав волю”). Вона має будову Х4Я2Х4Я2. Цікава логаядична конструкція представлена у творі А. Депенцяну „Lira lui Orpheu” („Орфеева ліра”). У поезії впорядковано чергуються дактилічні і ямбічні рядки, розмір вірша – ДЗЯ1ДЗЯ1. Врегульована різнометрія наявна у творчості А. Мачедонскі, вона представлена дуже оригінальними строфічними логаядами. Так, у вірші „La muze” („Музам”), поет вдало поєднав хорейчні і ямбічні верси, створивши форму Х44444442Я22Х4. Не менш цікава конструкція властива віршеві „Principele” („Принц”), який має розмір Х444444444444Я22Х4Я22Х4.

Особлива палітра різнометричних форм притаманна творчості М. Емінеску, який створив дуже цікаві та оригінальні логаяди. Про логаяди М. Емінеску писав Л. Куруч [48, с. 82-202; 182, с. 216-228]. Віршознавець стверджує, що „логаядична метрика була найулюбленішим об'єктом поетичних випробувань М. Емінеску. Його поезія є цінною скарбницею комбінування метрів і ритмів...” [48, с. 82]. За спостереженнями Л. Куруча у творчості М. Емінеску наявні три види логаядів: рядкові, строфічні та силаботонічні відповідники античних строф.

Увагу Л. Куруча привернула логаядична структура вірша „Stelele-n cer” („Зірки на небі”). Віршознавець фіксує в першому віршорядку метр хоріямба, в другому – Амф+Д, в третьому – Д2, в четвертому – знову хоріямб. [182, с. 224]. Ми не зовсім погоджуємося з висновками віршознавця, тому пропонуємо свою схему:

„Stelele-n cer	└┐┐└	Д2
Deasupra mărilor	┐└┐└┐┐	Я2
Ard depărtărilor	└┐┐└┐┐	Д2
Până ce pier” [203, с. 655].	└┐┐└	Д2

Дуже цікаве поєднання ямбічних рядків з анапестичним віршорядком притаманна віршеві „Auzi prin frunzi uscate” („Чуєш між листям сухим”:

„Auzi prin frunzi uscate
Trecând un rece vânt,
El duce viețile toate
În mormânt, în adâncul mormânt” [59, с. 618].

┐└┐└┐└┐	ЯЗ
┐└┐└┐└┐	ЯЗ
┐└┐└┐└┐	ЯЗ
┐┐└┐┐└┐┐└	АНЗ

Наявність анапестичного рядка (перший випадок у творчості М. Емінеску) зумовлена композицією твору. У такий спосіб автор підкреслює тезу про даремність земного життя.

Оригінальною за своєю структурою є логаетична форма поезії „Lebăda” („Лебідь”). Цю форму фіксує Л. Куруч і вважає її поєднанням дактилічних і амфібрахічних віршорядків, що, на його думку, створює відчуття приємного погойдування. [182, с. 225-226]. Пропонуємо свою схему:

„Când printre valuri ce saltă
Pe baltă
În ritmu ușor,
Lebăda albă cu-aripele-n valuri
În cânturi
Se leagăn-n dor” [203, с. 740].

┌○○┌○○┌○	ДЗ
○○┌○	Амф1
○○┌○○┌○	Амф2
┌○○┌○ ○┌○○┌○	Д2+Амф2
○○┌○	Амф1
○○┌○○┌○	Амф2

Уявлення про строфічний логаетд навіває будова твору „La arme” („До зброї”). У цій поезії М. Емінеску поєднав два види логаетдичних строф: непарні строфи мають будову Я4444444444Амф1ЯЗ, а парні – Я4444444444Амф2ЯЗ.

У творчості М. Емінеску фіксуємо структури, в яких відчутні відлуння античних метрів. Так, у віршах „Îngere palid...” („Блідий янголе...”) та „Replici” („Репліки”) віршорядки, витримані в річищі Д2цу1, мають схему, яка нагадує античний вірш – адоній (—○○—○). В силаботонічній поезії адоній характеризується поєднанням одного дактиля і одного хорей у рядку. Тому Л. Куруч вважає, що М. Емінеску апробував подвоєний адоній в сполученні з двостоповим ямбом [48, с. 89]. Наведемо приклад з вірша „Îngere palid...” („Блідий янголе...”):

„Îngere palid, îți e mister
 Cum că a lunei valuri si șoapte
 Este durere și neagră noapte
 Pe lângă cer” [203, с. 335].

┌○○┌○ ○○○┌	Д4цу1
┌○○┌○ ┌○○┌○	Д4цу1
┌○○┌○ ○┌○○┌○	Д2+Я2
○○┌○┌	Я2

На нашу думку, ця поезія має будову врегульованої різнометрії, а метрична схема показує такий малюнок: Д4цу14цу1Д2цу1+Я2Я2.

форми наявні у творчості Я. Негруці (3%), В. Александри (1,2%), Д. Петріно (0,7%) та М. Емінеску (0,4%).

Серед неврегульованих структур фіксуємо форми з невпорядкованим поєднанням двостопового дактиля з двостоповим ямбом, причому частка дактилічних версів у середньому становить 70%. У ритмі Д2–Я2 витримано вірші Д. Петріно „Sub umbra plopilor” („Під тінню тополі”) та Я. Негруці „Tablou” („Картина”).

Невпорядковане поєднання хореїчних та амфібрахічних віршорядків притаманне віршам М. Емінеску „Care-o fi în lume...” („Хто була б на світі...”) та В. Александри „Calul cardinalului Bathori” („Кінь кардинала Баторі”). Переважна кількість рядків написана Хбц, їхній відсоток становить понад 65%.

У поезії румунських авторів вивченого періоду фіксуємо новий тип віршованих конструкцій – силаботонічні ПК в межах одного метра – які, на нашу думку, належать до поліметричних композицій. Тлумачення цього терміна дав російський віршознавець П. Руднев. Згідно з його міркуваннями, яке поділяє більшість російських та українських віршознавців, „поліметрична композиція – це своєрідна художньо-мовленнева структура поетичного твору, яка складається з більш або менш тематично автономних ланок, „шматків”, що написані різними віршовими розмірами” [78, с. 111]. Також Руднев поділяє такі структури на два підтипи: замкнений і розімкнений і пояснює, що у розімкненому виді зміна метру не фіксується ні тематично, ні графічно, а „експресивна автономність” ланок зникає.

Л. Бельська вважає, що якщо в ПК віршорядки виступають не комбінаціями різних метрів, а різновидами одного метру, такі структури слід вважати не поліметричними, а поліритмічними, але однометричними [1, с. 106].

Поняття „поліметрична композиція”, за твердженням Н. Чамати є вужчим за поняття „поліметрія”: перше

не поширюється на віршовані структури, написані змішаними розмірами. Серед таких структур Н. Чамата виділяє „поліметрію ліричну (зміна розміру супроводжує емоційні переходи) та епічну (чергування різнорозмірних фрагментів пов'язано зі зміною предмета зображення)” [100, с. 112].

Згідно з класифікацією Н. Чамати, фіксуємо в румунській поезії ліричні поліметричні композиції. Частка таких форм становить 0,8% від силабо-тонічних структур періоду. Вони представлені у творчості А. Депенцяну (3,2% від силабо-тонічних творів), А. Мачедонскі (1,4%), Б. П. Хашдеу (1,2%), М. Емініску і Д. Болінтіняну (по 0,8%) та Д. Петріно (0,7%). Найпоширенішими є структури, в яких поєднано строфи, що написані різними ямбічними розмірами. Так, композиція вірша А. Депенцяну „XXIII [Români, când pruncii Remus și Romulus...] („XXIII [Румуни, коли немовлята Ремус і Ромулус...]”) являє собою чергування різнорозмірних строф: перша і третя витримані в річищі Я63 є риторичним звертанням, друга і четверта зі схемою Я663 є описово-розповідною.

Поліметрична композиція поезії М. Емініску „Ce s-alegea de noi, a mea nebună...” („Що було б з нами, моя божевільна...”) є найоригінальнішим прикладом таких структур, у ній зміна розмірів пов'язана зі зміною емоцій ліричного героя Вірш складається з різнорозмірних, але однометричних композиційно рівноправних чотири-віршів, які чергуються між собою таким чином, що непарні строфи мають будову Я5, а парні – Я4:

„Ce s-alegea de noi, a mea nebună,	Я5
De ne-ntâlneam demult cu-așa iubire?	Я5
Sau nebuneam mai mult încă-mpreună,	Я5
Sau eu muream de-atâta fericire.	Я5
Viața mea cea strălucită	Я4
De ochii tăi cei de copil	Я4

Era cu zgomot și-nflorită Я4
Precum e luna lui april” [203, с. 485]. Я4

Окремі твори А. Мачедонскі складаються з гетерометричних строф. Так, у поезії „La România” („У Румунії!”) чергуються строфи, які мають катренну форму і витримані в річищі Я6цц, з шестирядковими строфами, написаними ЯЗ.

У вірші Б. П. Хашдеу „Lilica” („Ліленька”) у структурі поліметричної композиції наявна рамкова організація: перший і останній катрени написані різностоповим ямбом „німецького” зразка – Я4343, а центральна частина (друга та третя строфи) має схему Я4443.

До ліричної поліметричної композиції відносимо вірш Д. Болінтіяну „La Pizma” („У Пизмі”). Поезія, щодо будови, являє собою впорядковане чергування різнорозмірних строф, які композиційно є рівноправними. У творі послідовно чергуються між собою чотиривірші – Х4 з чотиривіршами – Х6ц.

Такий же принцип будови – впорядкованого і рівноправного чергування різнорозмірних строф – фіксуємо в творі Д. Петріно „Dzina mării” („Морська фея”). У поезії парні строфи мають будову Х4, непарні – ХЗ, але рівноскладовість вірша підтримує характер каталектики – тристопові рядки мають дактилічне закінчення.

Цікавою за своєю будовою є композиція вірша А. Мачедонскі „Ciobanul” („Пастух”). У творі безсистемно чергуються комбіновані строфи – Х124124 зі строфами, написаними Х4.

Поліметрична композиція поезії М. Емінеску „La o artistă” („Артистці”) – двочастинна. Вона представлена романтичною будовою, в якій перша частина є риторичним зверненням автора до артистки, а друга – авторським відступом, філософським розміркуванням. Частини поезії розділені графічно і відрізняються метричною та строфічною організацією. Перша частина

має гетерометричну структуру: перші дві строфи написані різностоповим амфібрахієм – Амф4443. Третя строфа являє собою шестирядковий Амф4ц. Друга частина твору написана двовіршами, витриманими в річищі Амф6ц, стилізованого під гекзаметр. Наведемо приклад шестистопового амфібрахія:

„Cum, lebăda știe că glasul ce iese din luciul adânc,
Sunt inimi de lebede stinse ce-n valuri eterne se plâng”
[203, с. 76].

u1uu1uu1u || u1uu1uu1
u1uu1uu1u || u1uu1uu1

Л. Галді вважає, що ця конструкція є цікавим варіантом римованого гекзаметру. За даними віршознавця, у цьому творі античний метр анакрузований, а клаузула каталектична, що відповідає пентаметру. Щодо цезури, то вона подібна до античного відповідника. На нашу думку, поет запровадив у цій частині твору ідеальну структуру амфібрахічного шестистоповика. Зазначаємо, що це перша спроба використання Амф6ц у румунській поезії.

Частка ПК в межах двоскладових метрів та двоскладових і трискладових метрів у румунській літературі означеного періоду складає 1,8% від усіх силабо-тонічних творів. Серед них фіксуємо структури, в яких поєднано силабо-тонічні розміри з силабо-тонічними – 81,5%, і форми, укладені силабо-тонічними та силабічними розмірами – 18,5%.

З масиву силабо-тонічних ПК виділяємо структури з відчутно виділеним основним розміром – класичний тип. Такі форми притаманні творчості М. Емінеску та Д. Болінтіяну. У драмах М. Емінеску „Andrei Mureșanu (varianata A)” („Андрій Мурешану (варіант А)”), „Andrei Mureșanu (varianata C)” („Андрій Мурешану (варіант С)”) беззастережно домінує фоновий розмір – Я6цн1,

іншометричні вставки незначні за обсягом, але стилістично вмотивовані. Так, у драмі „Андрій Мурешану” (варіант А), центральна частина тексту – діалог персонажів – написана різностоповими фрагментами Амф4242, Я4цн124цн12 та Д4цу124цу12. У драмі „Андрій Мурешану” (варіант С) на тлі фонового розміру з’являються фрагменти, витримані в ритмі Х4, Хв, Амф2332, Амф2Я4 та Я4цн224цн22. Ці вставки поет використав для композиційно-стилістичного забарвлення тексту. Класичний тип ПК властивий поемі Д. Болінтіняну „Conrad” („Конрад”). У творі на тлі основного ритму – Я6цн1 – фіксуємо фрагменти, витримані в річищі Я6663, Амф4442 та Х4. Ці вставки художньо вмотивовані.

Домінуючою формою в румунській поезії виступає романтичний тип поліметричних конструкцій, в яких спостерігаємо метричні переливи, коли ланки одного розміру змінюються ланками іншого без явного семантичного мотивування. Такі поезії характеризуються відсутністю домінуючого розміру. Це багатосегментні структури, що складаються з різнометричних, тематично й композиційно рівноправних ланок, які безсистемно чергуються у тексті. До таких форм вдалися М. Емінеску, Д. Болінтіняну, Б. П. Хашдеу, Д. Петріно, Я. Негруці та Г. Ґрандя.

Такі форми фіксуємо у творі М. Емінеску „Pentru tălmăcirea aforismelor lui Schopenhauer” („Пояснення афоризмів Шопенгауера”), який складається з різнометричних строф, які послідовно змінюються. У поезії чергуються строфи, витримані в річищі Х4, Я4, Я6цн1, які змінюються трьома строфами Д6ц, стилізованого під гекзаметр, за якими ідуть чотири строфи, написані Я4. Поема М. Емінеску „Ta twam asi” складається з гетерометричних ланок, які змінюються у такій черговості: Х8 → Я6цн1 → Я3.

Гетерометричну будову спостерігаємо у поезії Б. П. Хашдеу „Східні дойни” у якій чергуються фрагменти, укладені Х4, Я4, Я223223, Х443443.

Багаточастинними ПК є чимало творів Д. Петріно, зокрема „Visul poetului” („Сон поета”). У поемі чергуються фрагменти, укладені Х636363636363, Х663, Я6цн1, Амф4ц, Х636363636363. Як бачимо, вірш побудований на основі рамкової метричної структури. Такі випадки часто фіксуються у поетів-романтиків.

За принципами рамкової ПК побудовані твори Д. Петріно: „8 septembrie 1867” („8 вересня 1867”) зі схемою Я6цн1 → Х4 → Х6ц → Я6цн1, „Teatrul” („Театр”) – Д4цу1 → Я6цн1 → Х4 → Д4цу1, „Primăvara” („Весна”) – Х8ц → Д4цу1 → Х8ц та поезія Г. Грандя „Zâna codrilor” („Лісова фея”) – Х6ц → Амф4ц → Х6ц.

Рамкову композицію спостерігаємо у ПК М. Емінеску. У багатосегментній структурі поеми „Ondina” („Ондіна”) серед використаних розмірів, які безсистемно чергуються у тексті, фіксуємо: Амф43432231, Д4ц, Я6262, Я6цн1, Д4ц, Амф1331, Х4, Амф43432231. А твір „În vreme demult trecute...” („В часи давно минулі...”) побудований за принципом: Я6цн1 → Амф4ц → Я6цн1.

Двочастинні ПК засвідчено у М. Емінеску – „O sălărire în zori” („Ранкова подорож”) зі схемою – Амф4242 та Х424424, у Д. Болінтіяну – „Timpul” („Час”) з будовою Амф442442 та Х4, у Д. Петріно – „Călătorul” („Мандрівник”) – Я6363 та Х4.

Серед романтичного виду ПК спостерігаємо твори в яких поєднано монометричні і різнометричні фрагменти. Такий метричний склад творів дає підстави зарахувати їх до поліморфних структур.

Тлумачення терміну поліморфна структура дала Л. Бельська, яка стверджує що „термін ПК слід зберегти для таких конструкцій, в яких чергування метрів обумовлюється сюжетно-тематичним рухом і супроводжується композиційно-графічною відмінністю. А струк-

тури, які характеризуються плинністю і амбівалентністю віршових форм, відсутністю чіткої семантичної відокремленості „різномірних” кусків, визначаються, як поліморфні (ПС)” [1, с. 100].

До ПС відносимо гетерометричні структури Б. П. Хашдеу „Complotul bubelor” („Змова чиряків”), у якій фіксуємо ланки, витримані в річищі Амф3, Х4Амф22Х4Амф2, Я4 та Я6цн136цн13 та „Extract din albumul unei sățelușe” („Витяг з альбома однієї собачки”), яка утворена з комбінованих ланок і має таку форму: Х4Амф2Х4Амф22 → Я4444Х4 → Амф4343Я2 → Я32231.

М. Гаспаров трактує такі форми, як знак романтичного ліризму і відносить їх до приглушеної поліметрії. Теоретик зазначає, що „зазвичай для виділення тематично важливих уривків використовувалися способи більш тонкі – строфічні” [27, с. 136-137].

До третього типу ПК, з чергуванням фрагментів двох розмірів, відносимо твір Б. П. Хашдеу „Merian” („Меріан”). Поезія побудована на основі врегульованого чергування частин, написаних Х224224 та Я6цн1, причому ланки ПК тут гетерометричні – хорейчний розмір вміщається в шестирядкову строфу, а ямбічний – складається з трьох катренів. До цього типу зараховуємо поезію А. Мачедонскі „Legenda unui castel din Tirol” („Легенда Тірольського замку”), в якій чергуються комбіновані ланки – Я112112 з ланками, витриманими в річищі Амф4ц.

Поєднання силабо-тонічних і силабічних розмірів фіксуємо в 18,5% усіх ПК періоду. Такі конструкції наявні в творчості Д. Болінтіяну та М. Емінеску.

До класичного типу відносимо драми М. Емінеску „Ștefan cel Tânăr” („Штефан Молодший”) та „Cel din urmă Mușatin” („Останній з роду Мушатін”). У них відчутний основний ритм Я6цн1, на тлі якого виступають інші розміри, зокрема і силабічні, частка яких не перевищує 20%. У творі Д. Болінтіяну „Claveciful” („Рояль”)

основою ритму є Х6ц, помережаний версами ХЗ, який урізноманітнюється з сюжетно-композиційних міркувань силабічними рядками з будовою 5ж+5ч/ж, але сегмент силабічних версів не перевищує 18%.

До романтичних ПК відносимо поему М. Емінеску „Есò” („Відлуння”), в ній безсистемно чергуються різно-розмірні ланки – Амф43432231, 5ж+5ж, Амф3, Д5цу2, Амф43432231, причому частка силабічних версів становить лише 14% твору. Поему Д. Болінтіняну „О поарте de amor” („Ніч кохання”) кваліфікуємо, як романтичну поліметричну конструкцію. Твір складається з багатосегментних ланок (15), які безсистемно чергуються у тексті. Серед вживаних розмірів фіксуємо Я6цн1, Х4, Я6366 та 5ж+5ч/ж.

У румунській поезії означеного періоду ПК представлена ще одним видом – мікрополіметриєю. Такий термін ввів М. Гаспаров, який мікрополіметриєю називає поліметрію яка складається з малих різно-розмірних ланок і в якій відбуваються часті зміни віршової форми майже у кожному чотиривірші [27, с. 215]. Такі структури наявні в поезії В. Александрі, А. Мачедонські та Д. Петріно. У поезії В. Александрі „Оmul singuratic” („Самотня людина”) в 14-ти рядковій конструкції чергуються рядки Х6ц, Х4 та Я6цн1. У 12-рядковій поезії А. Мачедонські „Sunetele bătăliei” („Звуки битви”) безсистемно вплетені верси з ритмом Д2, Д1 та Амф2. У структурі вірша Д. Петріно „Mărgăritarul” („Перлина”) наявні рядки з ритмом Я6цн1, Я336336 та Х4.

В українській поезії цього двадцятиліття, за даними С. Протасової, частка поліметричних конструкцій становить 0,6% від усіх силабо-тонічних творів. До таких структур, дослідниця відносить поезію К. Климковича „З єврейських співанок Байрона”, поему І. Франка „Наймит” та „Псальми” П. Куліша.

Отже, у 60 – 70-ті роки ХІХ століття в румунській і українській поезії частка силабо-тонічних творів значно

зростає, причому вона є панівною в румунській. В українській літературі найуживанішими є ямбічні форми – 74,5%. У румунській поезії ямби вперше поступаються хорейам (44,2% проти 47%). Серед ямбічних розмірів найпоширенішими є Я4 (53,5%) з переважанням „традиційного” ритму в українській літературі та Я6цн1 (55,7%) – у румунській. Монорозмірні форми представлені: Я2, Я3, Я4, Я5, Я6ц, Я7ц, Я8ц у румунській поезії, в українській – Я3, Я4, Я5, Я6ц. Різностопові ямбічні структури популярніші в румунській літературі, їхній сегмент сягає 21,1%, в українській – 10,9%.

Хореїчні розміри більш поширені в румунській поезії – 47%. В українській версифікації їхній сегмент сягає 11,7% силабо-тонічних творів. У сфері хореїчних форм в обох літературах переважав хореїчний чотиристовик: в українській поезії з „традиційним” ритмом, у румунській – з „архаїчним”. Серед хореїчних форм фіксуємо Х2, Х3, Х5, Х6ц, Х8ц, Хрз у румунській силаботоніці, Х3, Х5, Х443443 – в українській. Частка різностопових структур однакова в обох літературах – 19,8%. Румунські поети вдавалися до врегульованих (більше) та неврегульованих (менше) форм. Українські автори використовували лише врегульовані структури.

Частка трискладових розмірів значно більша в українській поезії – 13,2%, у румунській літературі твори з ритмом трискладовиків сягають 5,2%. Серед трискладовиків в обох поезіях превалюють амфібрахічні структури. Найуживанішим був Амф4ц. Дактилічні твори в обох літературах переважали над анапестичними: 3,6 та 0,5% в українській, 2,2 та 0,1% у румунській. Трискладові різностоповики наявні в обох літературах.

У румунській поезії фіксуємо спроби відтворення античних форм – гекзаметру та елегійного дистиха – силабо-тонічним відповідником (Д6ц).

Різнометричні форми представлені лише в румунській літературі (1%). Серед них наявні врегульовані та нерегульовані структури.

Саме в цей час у румунській поезії з'являються нові віршовані конструкції – силабо-тонічні ПК в межах одного метра – які, на нашу думку, належать до поліметричних композицій. Їхня частка становить 0,8% від силабо-тонічних творів. У цій формі переважає ліричний тип з розімкненою структурою.

Поліметричні конструкції набули широкого використання лише в румунській поезії – 1,8%, в українській їхній сегмент сягає 0,6%. Серед румунських ПК превалюють види, в яких поєднано силабо-тонічні розміри з силабо-тонічними. Серед таких структур домінує романтичний вид. Зафіксоване також поєднання класичних і силабічних розмірів у межах ПК. В румунській поезії наявні й окремі приклади мікрополіметрії.

РОЗДІЛ VI

РУМУНСЬКА ТА УКРАЇНСЬКА СИЛАБО-ТОНІКА 80 – 90-х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ



80 – 90-ті роки ХІХ століття стали продовженням розвитку румунської версифікації. Це період великих набутків у творчому житті румунських поетів. Саме в цей час засвідчено найбільше прагнення митців до урізноманітнення метрики та вдосконалення віршових форм.

У цей період продовжують творити поети попередніх років: В. Александрі, М. Емінеску, А. Мачедонскі та Б. П. Хашдеу. Поряд з ними в цей час розпочинають поетичний шлях Дж. Кошбук, А. Влехуце, С. Боднереску, Т. Деметреску, Д. Замфіреску, А. Наум, К. Скроб та ін.

Румунська версифікація збагачується новими оригінальними метричними формами. На цей період припадає активне використання силабо-тоніки в румунській літературі ХІХ століття. Будова 97,3% поетичних творів має силабо-тонічний характер. У царині силабо-тонічних форм панують двоскладові розміри – 86,9% від усіх творів. Серед двоскладових метрів помітно переважають ямбічні структури, їхня частка становить 51,4%. Сегмент хореїчних форм становить 35,5%.

За даними О. Любімової, сегмент силабо-тонічних форм в українській літературі 1880-1899 років становить 77,6%. З них 72,3% – двоскладові розміри. Найпопулярнішим метром був ямб. Ямбічні форми характерні для 54% усіх монорозмірних творів. Значно менше творів з

хореїчним ритмом – 20,4%. Серед ямбічних форм домінував Я5 – 33% від усіх ямбів періоду. Серед використаних ямбічних структур зафіксовано: Я2, Я3, Я4, Я6ц, Я8ц. Також широко використовувалися різноманітні впорядковані та невпорядковані різностоповики.

Сегмент ямбічних розмірів у румунській поезії сягає 51,4% від усіх силабо-тонічних віршів періоду. Серед них 78,7% припадає на монорозмірні форми і 21,3% – на ямбічні різностоповики. У свою чергу, серед масиву ямбічних розмірів домінуючу позицію здобув Я4 – 31,7% від усіх ямбових структур. Румунські митці зверталися також до Я2, Я3, Я5, Я6ц, Я8ц та Ярз.

Двостоповим ямбом у румунській літературі написано лише один вірш. Це поезія А. Мачедонскі „Sati-ga еросеї” („Сатира епохи”). Частка Я2 серед ямбічних творів періоду становить – 0,1%. Сегмент цього розміру серед поетових ямбів сягає 0,6%. Іншометричних рядків та версів з обтяженнями у творі не зафіксовано.

Я2 в українській літературі укладено 0,2% ямбічних продукцій. Такий розмір характерний для поезій П. Грабовського „Борцеві” та Х-ій частини п’єси М. Старицького „Чарівний сон”. В українському двостоповику наявні рядки з обтяженнями – 14,6%.

Трестоповим ямбом у румунській літературі періоду укладено 5% усіх ямбічних поезій. До Я3 звернулися С. Боднереску (30%), Дж. Кошбук (6,8%), К. Скроб (6%), В. Александрі (4%), А. Мачедонскі (3,8%), М. Емінеску (2,5%) та Д. Замфіреску (2%).

Щодо ритміки ямбічних структур румунських поетів, різниця в наголошуваності сильних I – III і слабкої II стоп у 3-стоповику така: у Дж. Кошбука – 36,4–39,7%, у К. Скроба – 52,3–58,9%, у В. Александрі – 54–58%, у А. Мачедонскі – 53,4–9,9%, у М. Емінеску – 50–58,3%, у Д. Замфіреску – 54,1–58,3%.

Трестоповики С. Боднереску характеризуються 100% наголошуваністю першої стопи, різниця між I – III і II

стопами становить 56,2%. У віршах Дж. Кошбука „Pe Bistrița” („На Бистриці”) та „Doina” („Дойна”) також фіксуємо 100% наголошуваність І стопи.

Усереднена акцентуація стоп румунського ЯЗ 80 – 90-х років ХІХ століття має таку схему:

I	II	III
95,3	44,4	100

Різниця між наголошуваністю сильних І – ІІІ і слабкої ІІ стоп становить 50,9 – 55,6%. Загальна кількість рядків з позасхемними наголосами – 1,9%.

Частка тристопового ямба в українській літературі періоду становить 3,4% від усіх ямбічних структур. Ця форма наявна в поезіях П. Куліша, Я. Жарка, М. Старицького, І. Манжури, Б. Грінченка, Лесі Українки, М. Кузьменка, О. Маковея, І. Франка, С. Воробкевича, В. Щурата. Щодо ритміки їхніх тристоповиків, за даними О. Любімової, різниця між наголошуваністю І – ІІІ і ІІ стоп у середньому становить 42 – 50,6%. Усереднена кількість рядків з позасхемними наголосами – 5,7%.

Загальна схема наголошуваності українського тристоповика означеного двадцятиліття така:

I	II	III
91,4	49,4	100

Дуже широкого використання у румунській літературі цього двадцятиліття набуває чотиристоповий ямб. Ритм Я4 властивий для 31,7% усіх ямбічних структур. Не використовував цю форму лише С. Боднереску. Відсоток вживаності чотиристоповика в румунських авторів такий: К. Скроб (59,7% від усіх поетових ямбів), А. Влахуце (50%), Т. Деметреску (48%), В. Александрі (44%), А. Мачедонскі (34%), Б. П. Хашдеу (33,3%), Д. Замфі-

реску (28,6%), Дж. Кошбук та А. Наум (по 18,2%), М. Емінеску (15%).

У румунських поезіях, укладених Я4, фіксуємо наявність обох типів ритму: „традиційного” та „архаїчного”. Домінує „традиційний” вид – 90,9%. У творах з альтернованим ритмом різниця між сильною ІІ та слабкою І стопами становить у Дж. Кошбука – 1,7%, у К. Скроба – 1,8%, у В. Александрі – 2,7%, у А. Влахуце – 4,8%, у Б. П. Хашдеу – 7,1%, у Т. Деметреску – 12,8%, у М. Емінеску – 17,9%, у А. Мачедонскі – 18,2%, у Д. Замфіреску - 22,9%, у А. Наума – 45%.

Серед форм з „традиційним” ритмом наявні вірші зі 100% наголошуваністю ІІ стопи. Такі форми характерні для творчості А. Мачедонскі – „Se duce...” („Відходить...”), „Cântec” („Пісня”), „Plecare” („Від’їзд”), „În răstřiște” („В нещасті”), „Acșam Duvalar” („Молитва Акшам”), та поезії М. Емінеску „De-or trece anii” („Прошли б роки”).

Частка віршів з „архаїчним” ритмом становить 9,1% від усіх Я4. Такі форми властиві поезіям Дж. Кошбука. Серед поетових чотиристоповиків 50% віршів мають „архаїчний” вид ритму. У таких формах І стопа сильніша за ІІ в середньому на 4,2%.

Загальна акцентна картина румунського чотиристопового ямба 80 – 90-х років ХІХ століття така:

I	II	III	IV
68,7	82,3	36,5	100

Отже, маємо Я4 з „традиційним” видом ритму. Усереднена різниця між ІІ і І стопами складає – 13,6%. Середня кількість повнонаголошених рядків – 14,4%. Процент рядків з позасхемними наголосами – 1,3.

Румунські автори в чотиристоповиках дотримувалися „чистоти” розміру. Однак фіксуємо твори, у канву основного ритму яких влітаються іншорозмірні рядки. Здебільшого це верси, витримані в річищі Я3. Так, у

віршах А. Мачедонські „Speranța mea” („Моя надія”) та „Așam Duvalar” („Молитва Акшам”) частка ЯЗ становить по 25% від загального розміру. Поезія К. Скроба „Visasem” („Мені наснилося”) характеризується двома рядками ЯЗ – 12,5%. Також у вірші А. Влахуце „Din trecut” („З минулого”) фіксуємо один рядок, написаний ЯЗ (4,2%).

В українській поезії чотиристоповий ямб посів друге місце за використанням, його частка становить 31% від усіх ямбічних творів періоду. До цього розміру вдавалися майже всі автори двадцятиліття. Переважають структури з „традиційним” ритмом – 71,2%. Різниця між сильною II та слабкою I стопами коливається від 5 до 37,5%. До такого ритму вдавалися М. Чернявський, П. Грабовський, К. Білиловський, М. Кузьменко, В. Самійленко, Л. Глібов, Б. Грінченко, О. Маковей, С. Воробкевич, Уляна Кравченко, В. Масляк, В. Щурат.

Творів з „архаїчним” ритмом – 28,8%. Таку форму використовували К. Білиловський, Дніпрова Чайка, І. Франко, В. Самійленко, Б. Грінченко, С. Яричевський, О. Козловський.

Узагальнена картина наголошуваності стоп українського Я4 80 – 90-х років XIX така:

I	II	III	IV
81	85,2	48,1	100

Фіксуємо „традиційний” ритм. Усереднена різниця між процентом наголошуваності сильної II стопи і слабкої I стопи становить 4,2%. Усереднена кількість повнонаголошених рядків – 24,8%. Відсоток версів зі зрушенням наголосу – 6.

П'ятистоповим ямбом у румунській поезії означеного періоду написано 7,4% від усіх ямбічних розмірів. До Я5 звернулися Д. Замфіреску (28,6%), А. Влахуце (26,9%), М. Емінеску (10%), Т. Деметреску (6%), В. Александрі (4%), Дж. Кошбук (3,4%), К. Скроб (1,5%) та А. Мачедонські (0,6%).

У п'ятистоповиках цього двадцятиліття фіксуємо наявність усіх трьох видів ритму. Я5 з висхідним ритмом написано 52,9% усіх 5-стоповиків. Найчастіше до такої форми вдавалися А. Мачедонські, Т. Деметреску, В. Александрі (по 100%), Д. Замфіреску (75%) та М. Емінеску (50%). У А. Мачедонські фіксуємо 100% наголошуваність II стопи у вірші „Pe lacul de gardă” („На прикордонному озері”). П'ятистоповик з альтернованим ритмом характерний для 29,5% усіх Я5. До тривершинного виду вдалися А. Влахуце (53,8%), М. Емінеску (25%) та Д. Замфіреску (16,6%). П'ятистоповик зі спадним ритмом наявний в 17,6% творів. Такий вид ритму властивий для поезій Дж. Кошбука (33,3%), М. Емінеску (25%) та А. Влахуце (23%).

Усереднена схема акцентуації стоп румунського п'ятистопового ямба 1880-1899 років має такий вигляд:

I	II	III	IV	V
70,4	80	83,8	38	100

Отже, маємо Я5 з висхідним видом ритму. Процент повнонаголошених рядків – 16,4%. Відсоток рядків з позасхемними наголосами незначний – 1,1.

П'ятистоповий ямб в українській поезії періоду стає найуживанішим розміром. Його частка становить 33% від усіх ямбічних структур. Така форма характерна для поезій Б. Грінченка, П. Куліша, М. Старицького, В. Самійленка, О. Кониського, Лесі Українки, Л. Глібова, М. Чернявського, П. Грабовського, Уляни Кравченко, В. Щурата, І. Франка, С. Яричевського, О. Козловського.

За даними О. Любімової, основною характеристикою п'ятистопового ямба означеного періоду є наявність всіх видів ритму: висхідного – 37,7% поезій, спадного – 31,7%, альтернованого – 30,6%. Кількість повнонаголошених рядків – 18,7%. Рядків з позасхемними наголосами – 6,4%.

Середні показники акцентуації стоп українського Я5 80 – 90-х років XIX століття такі:

I	II	III	IV	V
81,2	81,2	80,4	55,9	100

Дані таблиці показують, що український п'ятистоповий ямб означеного періоду характеризується висхідним видом ритму.

Шестистоповий ямб посідає другу позицію серед ямбічних розмірів румунських авторів. Він характерний для 31,5% усіх ямбічних віршів періоду. Така форма властива поетам усіх авторів. Найвищі показники щодо використання цього розміру фіксуємо у С. Боднереску (60% поетових ямбів), А. Наума (54,5%), Б. П. Хашдеу (50%). Частка Ябц у творчості інших авторів така: у В. Александрі (48%), у Дж. Кошбука (38,6%), у М. Емінеску (27,5%), у А. Мачедонскі (23,7%), у Д. Замфіреску (16,3%), у А. Влахуце (13,5%), у Т. Деметреску (8%), у К. Скроба (6%).

Серед румунських шестистоповиків найуживанішою є форма з цезурним нарощенням на один склад. Така структура властива 84,8% творів, укладених Ябцн1.

Для 15,2% шестистоповиків характерна „канонічна” форма, з яких 14,4% „чистих” Ябц властиві терцинам Дж. Кошбука. Ябц з „симетричним” ритмом властивий поезії А. Мачедонскі „Сомогі де аур” („Золоті скарби”). Акцентний малюнок вірша виглядає так: 100–23–100–100–7,7–100%. Тут I і IV стопи набувають константного характеру, тобто 100% наголошуваність. Різниця між акцентуацією сильних I і IV та слабких II і V стоп становить 77 та 92,3%.

Щодо „правильності” розміру творів, укладених Ябц, то вона, переважно, витримана. Винятком є терцини Дж. Кошбука, в яких з'являються рядки, витримані в річищі Я5 (в 1-ій, 5-ій, 10-ій та 12-ій терцинах) та рядки, укладені Я7 (6-а терцина). Поезія Д. Замфіреску „Liniștea” („Тиша”) також помережана версами ЯЗ – 1,7%.

Ябц притаманний для 8,7% творів української поезії означеного періоду. Найактивніше застосували цю форму

П. Куліш, М. Вороний, Г. Кернеренко, В. Самійленко, І. Франко. Серед шестистоповиків, за даними О. Любімової, превалюють твори з „симетричним”, двочленним ритмом – 66%, творів з альтернованим ритмом – 31,5%, на проміжну групу припадає 2,5% усіх шестистоповиків.

Усереднена картина акцентуації стоп українського шестистопового ямба означеного періоду виглядає так:

I	II	III	IV	V	VI
84,9	72,6	78,6	87,5	62,5	100

Різниця між наголошуваністю сильних I і IV та слабких II і V стоп у середньому становить 12,3 та 25%. Кількість рядків з позасхемними наголосами – 5,5%.

У румунській поезії цього двадцятиліття використовували й восьмистоповий ямб. Ним витримано 3% від усіх ямбічних творів періоду. Така форма властива творам А. Наума (18,2%), А. Мачедонські (12,8%) та М. Емінеску (2,5%). Найвищі показники щодо використання Я8ц фіксуємо у А. Мачедонські – 86,9% від усіх восьмистопових структур періоду. Румунському Я8ц притаманне цезурне нарощення на один склад. Усереднений відсоток рядків з позасхемними наголосами не перевищує 1.

Восьмистоповий ямб наявний і в українській поезії означеного періоду. Його частка становить 0,2% від усіх ямбів. Така форма властива лише поезії І. Франка „Як та опука від скали...”.

Частка різностопового ямба в румунській поезії періоду стає ще більшою, аніж в попередніх, вона сягає 21,3% серед усіх ямбічних розмірів. Румунські автори застосували чимало цікавих і оригінальних за своєю структурою різностопових ямбів. Такі форми наявні у творах майже всіх поетів періоду. Не зафіксовано різностопові структури лише в творчості В. Александрі. Найчастіше до таких форм вдавалися М. Емінеску

(42,5% поетових ямбів), Т. Деметреску (38%), Дж. Кошбук (33%). У інших авторів частка різностопових ямбів така: у К. Скроба (26,9%), у М. Замфіреску (24,5%), у А. Мачедонські (24,4%), у Б. П. Хашдеу (16,7%), у С. Боднереску (10%), у А. Наума (9,1%).

Румунські автори застосовували лише впорядковане поєднання різностопових структур. Серед них найпопулярнішими стають форми „німецького” зразка – Я4343. Такі розміри властиві для 35,1% від усіх унормованих різностоповиків. До Я4343 зверталися М. Емінеску, А. Мачедонські, Д. Деметреску, К. Скроб, А. Влахуце, Д. Замфіреску, Дж. Кошбук. Найвищий показник щодо використання „німецької” форми фіксуємо у творчості М. Емінеску (26,9% від таких розмірів) та А. Мачедонські (25% відповідно).

Також засвідчено розміри Я434343 – Дж. Кошбук, Я43434343 – К. Скроб, Дж. Кошбук, А. Мачедонські; Я434343434343 – А. Мачедонські „Oda bogăției” („Ода багатству”); Я4343434343434343 – Дж. Кошбук „Sulamita” („Суламита”).

Дуже популярною стала форма Я4443, вона властива для 10,1% від усіх різностоповиків. Найчастіше до цього розміру зверталися Т. Деметреску (33,3% від таких схем), К. Скроб та Д. Замфіреску (по 20%).

До особливо різноманітних врегульованих форм вдався А. Мачедонські. У палітрі його різностоповиків фіксуємо такі розміри: Я2443, Я2444, Я24444, Я41441, Я44242, Я221221, Я441444, Я443443, Я3341313, Я44444443, Я44444445, Я421434444, Я6663, Я66663, Я666663, Я88842.

Не менш оригінальні за своєю будовою форми наявні у творчості Дж. Кошбука: Я24442, Я24444, Я44443, Я444442, Я444443, Я444144, Я444244, Я4434443, Я43434342, Я44434443, Я44344443, Я424424424, Я4443444442, Я6666666663.

Серед цікавих структур фіксуємо також розміри Я223 – Б. П. Хашдеу „Table-d'hôte” („Високі матерії”), Я3332 – Т. Деметреску „Fior de moarte” („Передсметрні конвульсії”), Я5255 – Д. Замфіреску „Sărmanul vultur” („Нещасний орел”), Я333333243 – М. Емінеску „Cu rânzele-atârinate” („З опущеними вітрилами”).

У цілому серед врегульованих ямбічних різностоповиків періоду фіксуємо наявність 43 віршованих розмірів.

В українській поезії частка різностопових ямбічних структур становить 23,3% від усіх ямбів періоду. Прихильниками врегульованих форм були Б. Грінченко, І. Манжура, Я. Жарко, В. Самійленко, Олена Пчілка П. Куліш, М. Чернявський, Л. Глібов, І. Франко. Серед них переважали форми Я4343 (26,6% від усіх впорядкованих ямбів). Серед врегульованих розмірів наявні й інші поєднання різностоповиків: Я434344, Я443443, Я5252, Я6262, Я3232, Я4242, Я43434343, Я3442, Я4445, Я4544, Я5353, Я5345, Я5442, Я5542, Я4442, Я44454, Я4543, Я5565, Я663663, Я5552.

Неврегульовані ямбічні форми, за даними О. Любімової, найчастіше ставали основою ритму в байках Л. Глібова, Б. Грінченка, Олени Пчілки, Я. Жарка. Серед неврегульованих структур використовувались схеми: Я2–6, Я3–6, Я4–5, Я4–6.

Хореїчні розміри в румунській поезії характерні для 35,5% від усіх силабо-тонічних творів. Серед них на монорозмірні хореї припадає 82,6% усіх хореїчних віршів. У свою чергу, серед монорозмірних форм традиційно домінує Х4. Такий розмір характерний для 50,7% усіх хореїчних структур. Серед монорозмірних хореїв також фіксуємо Х2, Х3, Х5, Х6ц, Х8ц.

В українській літературі хореїчні твори означеного двадцятиліття складають 20,4% від усіх силабо-тонічних віршів. Серед хореїчних форм першість утримує Х4 – 70,4%. Українські митці звертались також до Х2, Х3, Х5, Х6ц, Х8ц, Хрз.

Двостоповий хорей все ще залишається експериментальним розміром для румунської поезії, ним укладено лише 0,1% від хорейчних ритмів періоду. Така форма притаманна віршеві А. Мачедонскі „Noaptea venetiană” („Венеціанська ніч”).

В українській поезії двостоповий хорей з'являється вперше. До нього вдався М. Старицький, але Х2 не був використаний як самостійний метр, а з'являється у V-ій частині п'єси „Чорний сон”.

У річищі тристопового хорея у румунській поезії витримано 1,8% від усіх хорейчних творів. До Х3 звернулись В. Александрі (11,1%), С. Боднереску (3,7%), Дж. Кошбук (2%), А. Мачедонскі (1,8%) та К. Скроб (1,5%).

Щодо ритміки Х3, то в румунському тристоповику фіксуємо наявність обох видів ритму. Найуживанішими є структури з альтернованим ритмом, їхня частка становить 66,7% від усіх Х3. Найменшу різницю між наголошуваністю сильної I і слабкої II стоп знаходимо у вірші С. Боднереску „Mândră albăstrea” („Красива синьоока”) – 7,5%, найбільшу – в поезії А. Мачедонскі „Și inimă...” („Та серце...”) – 33,3%.

Висхідний ритм притаманний для 33,3% тристоповиків. У творах з таким ритмом найменша різниця між сильною II стопою і слабкою I властива поезії В. Александрі „Soro, sorioară” („Сестро, сестричко”) – 25%, найбільша – твору К. Скроба „Ca tine” („Як ти”) – 56,2%.

Ритм Х3 у всіх авторів переважно витриманий. „Чистоту” ритму порушено лише у вірші Дж. Кошбука „Draga mamei” („Люба доцю”), в якому фіксуємо вкраплення двох рядків із ритмом Амф2 (14%).

Усереднена схема акцентуації стоп румунського тристопового хорея 1880-1899 років така:

I	II	III
52,5	54,8	100

Отже, маємо ХЗ з висхідним ритмом. У середньому різниця між наголошуваністю сильної I і слабкої II стоп становить 2,3%. Загальна кількість рядків з позасхемними наголосами сягає 1,5%.

В українській літературі твори з ритмом ХЗ при-таманні для 7% поезій. Така форма характерна віршам П. Грабовського, Г. Кернеренка, Л. Глібова, М. Чернявського, Дніпрові Чайки, І. Франка. За даними О. Любімової, в українському тристоповику наявні твори з висхідним ритмом – 54,5% та твори з альтернованим ритмом – 45,5%.

Середня картина наголошуваності стоп українського ХЗ означеного двадцятиліття має такий вигляд:

I	II	III
57,5	64,6	100

Дані таблиці показують, що український тристоповий хорей означеного періоду характеризується висхідним видом ритму. Різниця між наголошуваністю стоп становить 7,1%. Рядків з обтяженнями – 4,5%.

Чотиристоповий хорей традиційно домінує серед румунських хорейчних конструкцій. Ним укладено 50,7% творів. До Х4 вдавалися майже всі поети періоду, не фіксуємо такої форми лише у А. Наума. Найчастіше до цього розміру зверталися Т. Деметреску (100%), С. Боднереску (90,7%), М. Емінеску (71,4%). У інших авторів фіксуємо дещо інші показники: у К. Скроба (58%), у Б. П. Хашдеу (50%), у А. Влахуце (48,6%), у В. Александрі (44,4%), у Дж. Кошбука (39,2%), у А. Мачедонські (34,9%), у Д. Замфіреску (19,4%).

У чотиристоповиках румунських авторів утримується „архаїчний” вид ритму і в цьому двадцятилітті, в середньому його частка становить 58,5% від усіх Х4. Найвищі показники щодо використання таких ритмічних форм фіксуємо у Т. Деметреску, С. Боднереску,

Б. П. Хашдеу (по 100%) та М. Емінеску (66,7%). Наголошуваність II стопи у таких творах коливається в межах 88,4 – 93,5%. Різниця між акцентуацією стоп в середньому становить 42,8 – 55,5%. Найменша різниця між II і I стопами характерна для поезії М. Емінеску „Întreouri și-între mare” („Між хмарами та морями”), вона становить 23,1%. Найбільшу різницю між стопами спостерігаємо у вірші Дж. Кошбука „Gazel” („Газель”) – 78,7%.

Сегмент чотиристоповиків, укладених „традиційним” ритмом, становить 14,9%. Найбільше творів зі 100% наголошуваністю II стопи фіксуємо у творчому доробку В. Александрі (50%), М. Емінеску (33,3%) та А. Мачедонські (30%). Найменша різниця між стопами наявна у поезії М. Емінеску „Glossă” („Глосса”) – 45%, найбільша – у творі Д. Замфіреску „În tăcerea din odaie” („В кімнатній тиші”) – 82,1%.

Частка чотиристоповиків, які перебувають на межі „традиційного” та „архаїзованого” ритму, складає 26,6%. Найчастіше до таких ритмічних форм звернулися А. Мачедонські (18,8%) Дж. Кошбук (15%) та В. Александрі (14,3%). Наголошуваність II стопи у таких творах коливається в межах 95 – 99%. Різниця між наголошуваністю II і I стоп у середньому становить 55 – 75%. Щодо різниці між стопами, найменша наявна у творі В. Александрі „Erin” („Ерін”) – 16,6%, найбільша – в поезії А. Мачедонські „Secerișul” („Жнива”) – 50%.

Загальний акцентний малюнок румунського чотиристопового хорей 1880-1899 років такий:

I	II	III	IV
38,2	90,9	38,6	100

Отже, румунському Х4 властивий „архаїчний” ритм. Усереднена різниця між процентом наголошуваності сильної II стопи і слабкої I становить 52,7%. Відсоток рядків з позасхемними наголосами невеликий – 1,4%.

Ритм Х4 у всіх авторів переважно витриманий. Винятком є поезія М. Емінеску. Для 66,7% його поезій характерний „фольклорний” вид чотиристоповика. У них фіксуємо вкраплення рядків, витриманих у річці ХЗ з дактилічним закінченням. Так, наявність тристоповика характерна для творів „Mușatin și codrul” („Мушатін і бір”), „Povestea Dochiei și ursitoarele” („Докія та ворожки”), „Ursitoarele” („Ворожки”), „Doina” („Дойна”), „Între pouři și-ntre mare” („Між хмарами та морями”) та „Ce te legeni...” („Чом ти, лісе, стомлено...”). Відсоток рядків з ритмом ХЗ в середньому становить 9,8%. Вірш А. Влахуце „Nu căta” („Не дивись”) також помережаний ХЗ – 4,5%. У творі Д. Замфіреску „Lună” („Місяць”) фіксуємо 14,3% рядків з ритмом хореїчного тристоповика.

В українській літературі вивченого періоду творів, написаних чотиристоповим хореєм, 70,4% від усіх хореїчних структур. Найчастіше до цього розміру вдавалися В. Самійленко, М. Старицький, І. Манжура, Л. Глібов, Б. Грінченко, М. Чернявський, П. Грабовський, Я. Щоголів, І. Франко, С. Воробкевич, О. Маковей, О. Козловський, В. Щурат. Щодо ритміки українського Х4, О. Любімова фіксує: форми з „традиційним” ритмом – 64,7%, твори з „архаїзованим” ритмом – 27,7% та вірші, які перебували на межі балансування обох видів – 7,6%.

Усереднена схема акцентуації стоп українського чотиристопового хорея цього періоду така:

I	II	III	IV
55,4	92,6	48	100

Як бачимо, український Х4 80 – 90-х років ХІХ століття характеризується „архаїчним” видом ритму. Усереднена різниця між процентом наголошуваності сильної ІІ стопи та слабкої І становить 37,2%. Рядків з позасхемними наголосами – 4,2.

П'ятистоповий хорей залишається маловживаним розміром у румунській поезії. Його частка сягає лише 0,1% від усіх хорейчних структур періоду. Така форма характерна для поезії В. Александрі – 5,6% поетових хорейв. В ритмі хорейчного п'ятистоповика витримана поезія „Banchet pe malurile Ronului” („Банкет на березі Рону”). Акцентний малюнок вірша такий:

I	II	III	IV	V
61	70	87,5	35	100

Отже, у румунському п'ятистоповому хорейі 80 – 90-х років XIX століття наголошуваність I стопи вища ніж 60%, а III стопа сильніша від II, що відповідає „архаїчному” виду ритму.

В українській поезії п'ятистоповий хорей властивий для 4,9% усіх хорейчних структур періоду. Його апробували М. Старицький, Леся Українка, К. Білиловський, О. Романова, А. Кримський, Б. Грінченко, П. Грабовський, І. Франко, О. Маковей. За спостереженнями О. Любімової, у хорейчних п'ятистоповиках домінував „традиційний” ритм, він властивий для 95% творів. „Архаїчний” ритм наявний лише в 5% поезій. Усереднений показник рядків з позасхемними наголосами – 4,3%.

Усереднена схема акцентуації стоп українського Х5 1880-1899 років має такий вигляд:

I	II	III	IV	V
38,9	96	73	54	100

Шестистоповим хореем у румунській літературі означеного періоду укладено 2% від усіх хорейчних структур. Х6ц характерний для поезій А. Мачедонські (12,9%), В. Александрі (5,6%) та Дж. Кошбука (4%).

Серед ритмічних форм шестистоповика переважають структури з альтернованим ритмом – 86,7%. Найбільшою частка таких форм є у поезії А. Мачедонскі (усереднена різниця між сильними I і IV та слабкими II і V стопами у його шестистоповиках становить 2,2 та 39,1%. Висхідний ритм характерний для 6,7% X6ц. Таку форму фіксуємо у вірші Дж. Кошбука „Dragoste învrăjbită” („Ворожа любов”). Різниця між сильними II і V та слабкими I і IV стопами у творі 36 та 4%. Частка структур, в яких наявне поєднання обох видів ритму (I піввірш має висхідний ритм, II – альтернований), становить 6,7%. До них належить вірш А. Мачедонскі „Tu ce ești a naște...” („Ти, хто має народити...”). У творі усереднена різниця між сильною II і слабкою I стопами у першому піввірші, та між сильною IV і слабкою V в другому сягає – 20,9 та 4,1%.

Загальна картина наголошуваності стоп румунського X6ц 1880-1899 років має такий малюнок:

I	II	III	IV	V	VI
51,6	68,4	100	62,5	45	100

Отже, у румунському шестистоповому хорей дослідженого двадцятиліття фіксуємо структури, в яких поєднано висхідний та альтернований ритми. Різниця між наголошуваністю II і I та IV і V стоп становить 16,8 та 17,5% відповідно. Верси з позасхемними наголосами наявні лише у творах А. Мачедонскі – 5,8%. Усереднений процент рядків з обтяженнями становить 1,9.

Частка використання X6ц в українській поезії становить 4,6% від усіх хорейчних структур. Така форма характерна для віршів І. Манжури, О. Пчілки, Я. Щоголева, П. Грабовського, М. Вороного, Л. Глібова, П. Карманського, І. Франка, Уляни Кравченко. Усі шестистоповики характеризуються поєднанням обох видів ритму в піввіршах.

Усереднена картина акцентуації стоп українського шестистоповика 80 – 90-х років XIX століття така:

I	II	III	IV	V	VI
44,7	79,1	92,9	67,6	50,6	100

Різниця між наголошуваністю II і I та IV і V стоп становить 34,4 та 17% відповідно. Процент рядків з позасхемними наголосами – 7,4%.

Восьмистоповий хорей обіймає другу позицію за вживаністю серед хорейчних структур румунських авторів. X8ц характерний для 27,9% усіх хорейчних поезій періоду. Таку форму апробували А. Наум (71,4%), Б. П. Хашдеу (50%), Д. Замфіреску (44,4%), А. Влахуце (40,6%), А. Мачедонскі (31,2%), М. Емінеску (23,8%), В. Александри (22,2%), К. Скроб (13%) та Дж. Кошбук (9,8%).

У румунському X8ц і в цей період домінують твори з „архаїчним” ритмом, їхня частка становить 72,6% від усіх восьмистоповиків. Таку ритмічну форму фіксуємо у всіх поетів, які вдавалися до таких форм. Найменший процент наголошуваності II і VI стоп засвідчено у творі А. Влахуце „Din prag” („З порога”) – 70 і 78%, найбільший – 88 і 92% – наявний у поезії М. Емінеску „Scrisoarea V” („Послання п’яте”).

Частка восьмистоповиків з „традиційним” ритмом становить 13% від усіх X8ц. Така форма властива творам А. Мачедонскі, 47% його восьмистоповиків мають 100% наголошуваність II та VI стоп.

Віршів, в яких поєднані обидва ритми – 14,5%. Такі ритмічні форми характерні поезіям М. Емінеску, А. Мачедонскі, А. Наума та Д. Замфіреску. Найчастіше до таких структур вдавався М. Емінеску (80% його восьмистоповиків). Найбільшу наголошуваність сильних стоп фіксуємо у поезії М. Емінеску „Scrisoarea I” („Послання перше”) – 93 та 99%. Найменша акцентуація

стоп наявна також у творі М. Емінеску „Scrisoarea III” („Послання третє”) – 84 та 95%.

У середньому картина акцентуації стоп румунського Х8ц 80 – 90-х років ХІХ століття виглядає так:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
41,2	85,4	46,9	100	33,2	88,3	26,5	100

Як бачимо, румунський восьмистоповик означеного двадцятиліття характеризується „архаїчним” ритмом. Усереднена різниця між наголошуваністю сильних II і VI та слабких I і V стоп становить 44,2 та 55,1% відповідно. Відсоток рядків з позасхемними наголосами – 1,8%.

„Чистоту” ритму румунських восьмистоповиків порушують іншорозмірні рядки. Так, поезії А. Влахуце „La statua lui Ioan Eliade Rădulescu” („Біля статуї Іоана Еліаде Редулеску”) та „Din prag” („З порога”) помережані рядками, витриманими в річищі Х7ц (по 2%), а вірш „Pe deal” („На пагорбі”) має 5,8% рядків з будовою Х4. Чотиристопові рядки також фіксуємо в поезіях Д. Замфіреску „Dezgust” („Відраза”) – 6,8%, „Levante și Calavryta” („Леванте та Калаврїта”) – Х4 (2%) та Х2 (3%). Вірш А. Наума „Dona Serafima” („Дона Серафіма”) зі стилістичних міркувань має вставку Я6цн1, її відсоток становить 5,6%. А в поемі „Don Padil” („Дон Паділ”), яка складається з восьми частин, кожна закінчується приспівом з ритмом Х4424, що становить 16,5% тексту.

В українській поезії ритм Х8ц властивий для 3,3% хореїчних структур. До цього розміру звернулися В. Самійленко, О. Романова, І. Манжура та І. Франко. Більшість восьмистоповиків має „традиційний” ритм – 83,3% творів. Х8ц з „архаїчним” ритмом наявний лише у віршах І. Франка „Човен” та „Голосний дзвінок скликає фабричний робочий люд...”. Усереднений відсоток рядків з позасхемними наголосами – 11,5.

Частка різностопового хорєя в румунській поезії періоду становить 17,4% від усіх хорєїчних структур. До таких форм вдавалися майже всі поети періоду. Не спостерігаємо хорєїчних різностоповиків лише у Б. П. Хашдеу та Т. Деметреску. Найвищі показники щодо звернення до різностоповиків дотичні до творчості Дж. Кошбука (45%), Д. Замфіреску (33,3%), А. Наума (28,6%), К. Скроба (27,5%) та А. Мачедонскі (18,3%).

Найпопулярнішими є врегульовані структури, їхня частка становить 98,6% від усіх різностоповиків. Серед них 11,5% мають будову X4442, найчастіше до такого розміру звертався К. Скроб (44,4% поетових Хрз). Форма X4343 властива для 8% врегульованих різностоповиків, найвищі показники щодо вживання такої форми наявні у А. Мачедонскі (21%).

Дуже цікаві й оригінальні різностопові структури фіксуємо у творчості Дж. Кошбука: X4244, X44343, X244444, X434443, X444422, X444424, X444442, X444443, X42444444, X44434443, X4444444244, X34444444444, X434343434343, X444444444444244.

Різноманітною є палітра врегульованих форм у творчості А. Мачедонскі: X2424, X8484, X8848, X8884, X8872, X18884, X18888, X424424, X884888, X44444442, X88848888, X8888884.

Серед різностоповиків наявні й інші цікаві форми: X3332 – М. Емінеску „Ochiul tău iubit” („Твої кохані очі”), X8282 – К. Скроб „Și te-aștept” („Тебе чекаю”), X661336 – В. Александрі „În miezul iernii” („Посеред зими”).

У цілому в палітрі різностоповиків налічуємо 38 способів врегульованого поєднання віршорядків з різними стопами хорєя.

Частка неврегульованого хорєя становить 1,4% від усіх хорєїчних різностопових поезій. Така форма властива віршам А. Мачедонскі „Contrast” („Контраст”), твір має будову X4–6ц. В алегорії Д. Замфіреску „Un

sărturar” („Вчений”) фіксуємо безсистемне поєднання рядків із ритмом Х4, Х3 та Х2.

Різностоповим хореем в українській літературі періоду укладено 9,8% від усіх хорейних розмірів. Найчастіше до цього розміру вдавалися В. Самійленко, І. Манжура, Олена Пчілка, О. Маковей, В. Щурат, С. Яричевський, Уляна Кравченко І. Франко. Українські автори апробували лише врегульовані різностоповики. Найуживанішою є „німецька” форма, вона властива для 54% усіх різностопових хорей. Серед врегульованих структур зафіксовані й інші ритми: Х443443, Х4242, Х4443, Х5151, Х5656, Х4223, Х234443, Х665665.

Трискладові метри в румунській поезії періоду характерні для 7,8% усіх силабо-тонічних творів. Серед них найширшого використання набули дактилічні поезії, їхній сегмент складає 4% від силабо-тонічних структур. Амфібрахічними розмірами укладено 3% віршованих творів. Анапестичні форми властиві лише для 0,8% поезій.

Частка трискладовиків в українській літературі становить 25,5% від усіх силабо-тонічних форм. Найуживанішими є амфібрахічні метри, вони характерні для 12,8% силабо-тонічних творів. Поезії, укладені дактилем, притаманні для 6,7% усіх силабо-тонічних конструкцій. Анапест властивий для 6% творів.

Дактилічні розміри в румунській поезії характерні для 4% силабо-тонічних творів та для 51,3% від усіх трискладовиків. Переважають монорозмірні структури – 91,5% від усіх дактилів, сегмент різностопових форм – 8,5%. Румунські автори використовували такі дактилічні розміри: Д4ц, Д5ц, Д6ц та Дрз.

Частка дактилічних форм в українській поезії, за підрахунками О. Любімової, становить 25,6% від трискладових структур. Українські автори вживали такі розміри: Д2, Д3, Д4ц, Д5ц, Д6ц та Дрз.

Д2 наявний лише в українській поезії періоду, його частка становить 10% від усіх дактилічних творів. Така

форма властива поезіям М. Чернявського, П. Грабовського, Я. Щоголева, Л. Глібова, Лесі Українки, І. Франка. Загальний відсоток рядків з обтяженнями у двостоповиках становить 5,3%. Середня кількість атонованих рядків – 10,1%.

Трисклоповий дактиль теж зафіксований лише в українській поезії, його частка становить 23% від усіх дактилів періоду. Ритм ДЗ характерний для поезій Б. Грінченка, Олени Пчілки, О. Кониського, І. Манжури, Дніпрової Чайки, В. Мови-Лиманського, Лесі Українки, І. Франка, С. Яричевського. Усереднені показники рядків з позасхемними наголосами у творах, написаних ДЗ, – 5,2%. Процент рядків з пропуском наголосів – 7,3.

Чотирисклоповим дактилем у румунській поезії періоду укладено 6,4% від усіх дактилічних структур. Найчастіше румунські автори вдавалися до форми Д4цу1. Такий ритм властивий поезіям Дж. Кошбука „Romanța” („Романс”) та С. Боднереску „Iubirea” („Любов”). У поезії А. Мачедонскі „Călugărenii” („Келугерени”) витримано „правильний” ритм та цезуровий поділ. Оригінальність вірша полягає в характері каталектики, парні віршорядки мають чоловіче закінчення, тобто дактиль усічений на два склади. Відсоток атонованих рядків у поезії складає 22%, кількість рядків з позасхемними наголосами – 4%.

Усереднений відсоток рядків з позасхемними наголосами у творах, укладених Д4ц, становить 10,2%, процент версів з пропуском наголосів – 28,3%.

Чотирисклоповий дактиль в українській літературі є найпопулярнішим серед дактилічних структур, його частка становить 39,8% від усіх дактилів періоду. Найчастіше використовували Д4ц М. Чернявський, Я. Щоголів, І. Франко, Леся Українка. У Д4, за даними О. Любімової, поети витримували „правильний” ритм і цезуровий поділ.

Усереднені показники атонованих рядків – 11,1%.
Відсоток рядків з позасхемними наголосами – 7,9%.

П'ятистоповий дактиль є новим розміром для румунської поезії, його частка становить 2,1% від дактилічних творів періоду. Ритм Д5ц характерний для поезії М. Емінеску „Sara pe deal” („Вечір у полі”). Форма твору вражає своєю оригінальністю – дактиль має цезурне усічення на два склади. Наведемо приклад:

„Sara pe deal bucuimul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine”[203, с. 280].

┌○○┌ || ┌○○┌○○┌

┌○○┌ || ┌○○┌○○┌

┌○○┌ || ┌○○┌○○┌

┌○○┌ || ┌○○┌○○┌

Більшість румунських віршознавців, зокрема М. Бордеяну [156, с. 136], А. Войка [293, с.223-224] характеризують структуру вірша як силабо-тонічний логаяд та пропонують таку схему віршорядків: перший піввірш є хоріямбом, другий піввірш має схему Д2+Х1. Л. Куруч також вважає таку структуру лагаедичною з різницею в тому, що у другому піввірші він фіксує дактилічні стопи [48, с. 91].

На думку Л. Галді, твір має ритм хореїчного дванадцятискладовика, який через наявність двох цезур складається з трьох різних метрів. Віршознавець не вказав, які метри він мав на увазі, але стверджує, що ритм вірша схожий на 12-складовик Дософтея та вважає поезію М. Емінеску віддзеркаленням давньої румунської версифікації [210, с. 222].

І. Фунеріу [208, с. 134] та М. Діну [195, с. 105] вважають, що вірш має дактилічний ритм з цезурним усіченням на два склади. Ми поділяємо їхню думку.

В українській поезії Д5ц притаманний для 2,4% дактилічних структур. Така форма властива творам П. Куліша, Б. Грінченка та Лесі Українки. В творах українських ліриків форма Д5ц здебільшого викликає уявлення про силабо-тонічну імітацію античних розмірів. Усереднений показник рядків з позасхемними наголосами становить – 6,3%. Атонованих версів – 12,5%.

Шестистоповим дактилем у румунській поезії означеного двадцятиліття витримано 83% від усіх дактилічних структур. До цієї форми вдалися С. Боднереску (94,9% поетових дактилів), А. Влахуце (25%) та Д. Замфіреску (100%, у поета наявний один дактилічний вірш). Найбільший показник використання цієї форми фіксуємо у творчості С. Боднереску (94,9% від усіх шестистоповиків періоду). Такі дактилічні структури виступають силабо-тонічним відповідником античних розмірів.

Фіксуємо два типи ритмічних форм цього розміру. До першого відносимо твори, які викликають уявлення про наслідування гекзаметра. Їхня частка становить 46,2% від усіх Д6ц. Серед них виділяємо два різновиди:

1) Форми Д6ц, які відповідають „ідеальній” структурі античного розміру. Таких форм – 41% від усіх шестистоповиків, вони зафіксовані у творчості С. Боднереску. Наведемо приклад:

„Mii de primejdii aşteaptă la drumuri când noaptea nu-i lună,
Greu opinteşte pe căi călăuzul, ş-ades nu cunoaşte
Câmpul în dreapta, pădurea din stânga, nu-n faţă cărarea.
Dară, iubită, pe-a robilor cale vin sigur la tine” [138, с. 69].

┌○○┌○○┌○○┌○ || ○┌○○┌○
┌○○┌○○┌○○┌○ || ○┌○○┌○
┌○○┌○ || ○┌○○┌○○┌○○┌○
┌○○┌○ || ○┌○○┌○○┌○○┌○

Фіксуємо наявність усіх дактилічних стоп. Цезура, як і в античному відповіднику, рухома та перебуває в

середині дактилічної стопи.

2) Форми Д6ц, які передають античний розмір дактило-хореем. Таких структур 5% від усіх шести-стоповиків. Вони властиві віршам Д. Замфіреску „De la villa Tusculana” („Від вілли Тускулани”) та А. Влахуце „Melancolie” („Меланхолія”). Обидва поети не дотримуються симетрії в цезурованому поділі версів. У творі Д. Замфіреску хорей постає на четвертій стопі, а цезура рухома, вона з’являється в середині стопи. У вірші А. Влахуце хорей замінює третю стопу дактиля, але цезура перебуває в середині хорейчної стопи. Наведемо фрагмент вірша А. Влахуце „Меланхолія”:

„Întristătoare povești, nespus de iubite-ntr-o vreme,
Nu mai cercați a-mi vorbi de zânele voastre cu steme.
Mândre palate, viteji, și cai ce mănâncă jăratic,
Stinsu-s-au toate de veci! Copilul de-atunci, nebunatic”

[284, с. 58].

uuu|uuu || u|uuu|uuu|u атон. I
|uuu|uuu || u|uuu|uuu|u
|uuu|uuu || u|uuu|uuu|u
|uuu|uuu || u|uuu|uuu|u

Як бачимо, румунські автори намагалися дотримуватися канонів, щодо імітації античного метру.

До другого типу Д6ц зараховуємо поезії, які викликають уявлення про античний „елегійний дистих”, тобто поєднання одного рядка гекзаметра та одного верса пентаметра. Таких структур – 53,8% від усіх шестистоповиків. До цієї форми звернувся С. Боднереску (56,8% поетових Д6ц). Наведемо приклад:

„Arde în pieptu-mi nestinsa văpaie, și gândul s-avântă,
Fulger în sobru-i neajuns; dorul îl mână cumplit.
Unde e ținta lui? unde? prin nor și senin de străbate
Făr de repaos etern? unde-i limanul dorit?” [138, с. 72].

10010010010 || 010010
 1001001 || 1001001
 10010010 || 010010010
 1001001 || 1001001

У більшості 6-стоповиків розмір витриманий „чисто”. Лише у трьох творах С. Боднереску фіксуємо позасхемні наголоси, що в середньому становить 6%.

Усереднені показники атонованих рядків у творах, витриманих у річищі Д6ц, – 2,5%. Відсоток рядків з позасхемними наголосами – 2.

Шестистоповий дактиль в українській поезії аналізованого періоду характерний для 2,7% від усіх дактилічних розмірів. Така форма властива віршовим творах В. Самійленка, Б. Грінченка, М. Чернявського та І. Франка. Усереднений показник рядків з позасхемними наголосами становлять 3,8%, усереднений відсоток атонованих версів – 9.

Різностоповим дактилем у румунській поезії витримано 8,5% від усіх дактилічних розмірів. Серед різностоповиків найпопулярнішими є врегульовані структури – 80%. До таких форм звернувся Д. Замфіреску (75% від його дактилічних розмірів). Серед поетових різностоповиків фіксуємо такі форми: Д2422 – „Te-am întrebat” („Тебе питав”), Д3332 – „Fluture” („Метелик”) та Д4442 – „Sufletul” („Душа”). До неврегульованих різностопових дактилів зараховуємо поезію С. Боднереску „Pierderea” („Втрата”), якому властива ритмічна схема Д2–4.

В українській поезії частка дактилічних різностоповиків складала 22,1%. Найуживанішими були врегульовані структури. Серед них домінувала схема Д4343 – 41,7% від усіх різностопових дактилів. Українські автори також вдавалися і до інших розмірів: Д3332, Д4442, Д44442, Д42442, Д3343, Д223223, Д224224, Д22232, Д443443, Д43443. Серед неврегульованих дактилів найчастіше вживалися розміри: Д2–6, Д3–5, Д6–5.

Амфібрахічні поезії в румунській літературі періоду становлять 3% від силабо-тонічних структур та 38,6% від трискладовиків. У свою чергу, на монорозмірні форми припадає 50,5% усіх амфібрахічних творів. Поети апробували такі розміри: Амф2, Амф3, Амф4ц, Амф6ц та Амфрз.

Амфібрахічні структури в українській поезії домінують серед трискладовиків. Їхній сегмент становить 12,8% від силабо-тонічних творів та 49,3% від усіх трискладових розмірів. Українські автори вдалися до Амф2, Амф3, Амф4ц та різноманітного поєднання різностопових структур.

У румунській поезії ритм Амф2 властивий для 4% від усіх амфібрахіїв. До цього розміру звернулися А. Мачедонські (20% від поетових амфібрахіїв) та Дж. Кошбук (8,3%). У двостоповиках не фіксуємо ані позасхемних наголосів, ані стоп з пропущеним наголосом. „Чистота” ритму порушена у творі Дж. Кошбука „Тоамна” („Осінь”), в якому один рядок витриманий в річищі Д2.

В українській літературі частка Амф2 становить 10% від усіх поезій періоду. До такої форми найчастіше вдавалися М. Чернявський, Г. Кернеренко, І. Франко. М. Кузьменко, У двостоповиках атоновані рядки відсутні, усереднений відсоток версів з позасхемними наголосами становить 9,2%.

Сегмент Амф3 у румунській поезії складає 22% від усіх амфібрахіїв. Цей розмір апробували в своєму поетичному доробку Д. Замфіреску (53,8%), Дж. Кошбук, А. Влахуце, Т. Деметреску (по 33,3%).

Щодо ритму тристоповика, то він здебільшого витриманий. Лише в поезіях Д. Замфіреску фіксуємо атоновані рядки і позасхемні наголоси. Найбільший показник таких „збоїв” фіксуємо у вірші „Scherzo” („Скерцо”), в якому налічуємо по 6,3% рядків з атонаціями та позасхемними наголосами. У поезії Дж. Кошбука „Romanța” („Романс”) наявне 4,7% рядків з обтяженнями.

У середньому частка рядків з позасхемними наголосами у творах, з ритмом Амф3, становить 0,8%, відсоток атонованих рядків – 1,2.

В українській поезії частка Амф3 становить 17,5% від усіх амфібрахічних творів. Така форма властива поезіям А. Бобенко, Лесі Українки, М. Старицького, П. Куліша, І. Франка, С. Яричевського, О. Маковея.

За даними О. Любімової, у творах з ритмом Амф3 усереднений показник рядків з обтяженнями – 12,4%, кількість рядків з атонаціями – 1,2%.

Чотиристоповим амфібрахієм у румунській літературі витримано 21,7% від амфібрахічних творів. Такі структури фіксуємо у творчості С. Боднереску (100%), А. Мачедонскі (20%), Дж. Кошбука (16,7%) та Д. Замфіреску (15,4%). Більшість 4-стоповиків означеного періоду належать, за класифікацією Н. Костенко, до другого виду. Такі конструкції наявні у творах С. Боднереску та А. Мачедонскі. У Амф4 Дж. Кошбука та Д. Замфіреску фіксуємо наявність позасхемних наголосів. Найбільше рядків з обтяженнями зафіксовано у поезії Д. Замфіреску „Castel Fusano” („Палац Фусано”) – 12,5%. У інших чотиристоповиках цей процент не перевищує 3,8.

Усереднений показник рядків з позасхемними наголосами у творах, з ритмом Амф4ц, не перевищує 1,3%, атонованих рядків – 1,2%.

В українській поезії чотиристоповик був найуживанішим серед монорозмірних амфібрахіїв. Його частка становить 33% від усіх амфібрахічних поезій. Найчастіше до нього вдалися І. Манжура, М. Вороний, М. Чернявський, Я. Щоголів, П. Карманський, І. Франко.

За даними О. Любімової, кількість рядків з позасхемними наголосами у Амф4ц складала 18,3%. Процент атонованих рядків – 0,7.

Амф5ц наявний лише в українській поезії, його частка становить 0,6% від усіх амфібрахіїв. Цей розмір використовували Б. Грінченко та М. Старицький. У їхніх

творах наявні верси з позасхемними наголосами, їхній відсоток – 8,5%.

У румунській літературі цього періоду спостерігаємо ритм Амфбц, його частка становить 2,8% від усіх амфібрахіїв. Така форма властива віршу А. Мачедонскі „Bucolica undă” („Буколічна хвиля”). Наведемо приклад:

„Bucolica undă reposă în tihna de sălcii pletoase,
Ici-colo trăsnite cu aur de-a soarelui apoteoză,
Când, fragezi păstori, în penumbră, albesc ca idile frumoase
Și goi izbucnesc dintre sălcii – eglogă lactee și roză”
[238, с. 342].

U U U U U U U U || U U U U U U U U
U U U U U U U U || U U U U U U U U атон. V
U U U U U U U U || U U U U U U U U
U U U U U U U U || U U U U U U U U

У творі фіксуємо один рядок з пропуском наголосу на 5-ій стопі, його частка становить 12,5%.

Найширшого використання в румунській поезії періоду набули амфібрахічні різностопові структури. Ними витримано 49,5% від усіх амфібрахіїв. Серед різностоповиків фіксуємо лише врегульовані форми. Найчастіше до них вдавався Дж. Кошбук – 31,3% від усіх врегульованих структур.

Румунські автори використовували різноманітне поєднання амфібрахічних форм, серед яких: Амф3332 – Т. Деметреску „Povestea regelui” („Королівська казка”) та „Pe lacul Thum” („На озері Тум”), Амф3663 – Д. Замфіреску „Legendă” („Легенда”), Амф4242 – А. Влахуце „Ah, cântă-mi mereu” („Ах, співай мені завжди”), Амф4343 – Д. Замфіреску „Plecătă cu capul” („Божевільна”), Амф4442 – А. Мачедонскі „Calul arabului” („Арабів кінь”); Д. Замфіреску „De ce te-am iubit” („Чому тебе кохав”), Амф44443 – А. Влахуце „Eternul cântec” („Вічна пісня”), Амф434442 – Дж. Кошбук „Pașa Hassan” („Паша-Хассан”), Амф444244 – Д. Замфіреску „La mormântul lui

Shelley” („На могилі Шеллі”), Амф333332 – Дж. Кошбук „Faptul zilei” („Початок дня”) та „Pierde vară” („Лінивий”), Амф131313 – К. Скроб „Blesteme” („Прокляття”), Амф434343 – Дж. Кошбук „Zâna pădurii” („Лісова фея”), Амф22222111 – А. Мачедонскі „Pentru sorii din școli” („Школярам”), Амф4444344443 – Дж. Кошбук „Radovica” („Радовіка”).

В українській поезії також переважали різностопові амфібрахічні структури, їхній сегмент серед амфібрахічних розмірів становить 39,5%. До таких розмірів звернулись Б. Грінченко, І. Манжура, П. Куліш, В. Самійленко, М. Старицький, Г. Кернеренко, М. Чернявський, Олена Пчілка, Лесі Українка, І. Франко, Уляна Кравченко, В. Масляк та О. Маковей.

Серед амфібрахічних різностоповиків в українській поезії переважали схеми Амф4343 (50,5% від усіх різностоповиків). Найбільше тяжів до цього розміру Б. Грінченко – 53% поетових амфібрахіїв, серед них два великих за обсягом твори: „До народу” (75 рядків), „Смерть отаманова” (85 версів). Також зафіксовані й інші розміри: Амф434344, Амф4242, Амф223223, Амф112112, Амф442222, Амф4453, Амф43333, Амф444441 та ін.

Анапест у румунській поезії цього періоду залишається маловживаним розміром. Його частка серед силабо-тонічних структур становить 0,8%. Серед трискладовиків його сегмент сягає лише 9%. Така форма характерна віршеві Б. П. Хашдеу „Gaudeamus”. Твір витриманий у річці тристопового анапеста. Поезія характеризується „чистим” ритмом.

В українській поезії частка творів, укладених анапестом, становить 6% від усіх монорозмірних силабо-тонічних творів та 23,3% від трискладових структур. Цей метр застосували Леся Українка, Б. Грінченко, Г. Кернеренко, О. Кониський, П. Куліш, М. Старицький, М. Чернявський, І. Франко, О. Маковей та ін.

За даними О. Любімової, у межах анапестичних поезій панували форми АнЗ – 47,7%. У таких поезіях кількість рядків з позасхемними наголосами сягала

21,6%, атонацій немає. Серед анапестичних розмірів наявні форми Ан2 – 14,4%, Ан4ц – 13,3%, Ан5ц – 1,4%, Частка рядків з позасхемними наголосами була такою: Ан2 – 17,2%, Ан4ц – 17,3%, Ан5ц – 18,3%. Анапестичні ритми українських митців характеризуються повноваголошеними рядками. Частка Анрз становить 23,2%. Серед різностопових конструкцій зафіксовані: Ан4343 (31,5% усіх різностоповиків), Ан223223, Ан3343, Ан2323, Ан221221, Ан2121 т.ін.

Не оминули румунські автори у своєму метричному репертуарі й різнометричні конструкції, вони властиві для 1,2% силабо-тонічних структур. Найчастіше до таких форм звертався М. Емінеску, в палітрі поетових віршів їхня частка становить 9,8%. Такі конструкції фіксуємо також у творчості А. Мачедонскі (1,5%), Д. Замфіреску (1%), Дж. Кошбука та К. Скроба (по 0,7%). Румунські автори означеного періоду здебільшого вдавалися до врегульованих структур (95,5%).

Логаедична конструкція притаманна поезії А. Мачедонскі „Întâiul vânt de toamnă” („Перший осінній вітер”). Поезія належить, за М. Гаспаровим, до першого типу – сполучення в цезурованих рядках двох піввіршів, написаних різними метрами [27, с. 67]. Твір має таку схему: Я5Я2+Амф2Я5Я4.

Інші різнометричні конструкції представлені строфічними логаедами. Серед них феєрверк логаедичних структур, зафіксований у М. Емінеску. Одним із засобів М. Емінеску щодо творення логаедів було метричне підкреслення останнього рядка кожної строфи. Наведемо, як приклад, перший катрен поезії „Dintre sute de catarge...” („З поміж сотень щогл високих...”), у якому наявність пеонів на тлі хорейчного ритму навіває уявлення про бурхливе море:

„Dintre sute de catarge
 Care lasă malurile,
 Câte oare le vor sparge
 Vânturile, valurile?” [203, с. 673].

10100010	X4
10101000	X3
10100010	X4
10001000	2-ст.Пеон I

У такий же спосіб написана поезія „Oricât de mult am suferit” („Наскільки ж довго я страждав”), де на тлі ямбічних рядків з’являється останній амфібрахічний віршорядок, який за твердженнями Л. Куруча, „є своєрідним метричним приспівом”:

„Oricât de mult am suferit
 În lunga-nstrăinare,
 Pururi în visu-mi te-am zărit
 Cu luna, pe valuri de mare”[203, с. 812].

01010001	Я4
0100010	Я3
10010001	Я4
010010010	Амф3

Таку ж схему – Я434Амф3 – фіксуємо у вірші „De-atâtea ori...” („Стільки разів...”), в якому, за словами Л. Куруча, саме завдяки зміні метра в останньому рядку, пожвавлюється ритмічна каденція та підкреслюється символічне значення тексту [182, с. 227].

Оригінальною за своєю структурою є логоедична форма поезії „Din cerurile-albastre” („З блакитних небес”). У ній на тлі ямбічних версів поет вводить два різних за будовою останні рядки – амфібрахічний і дактилічний, підкреслюючи таким чином зміну емоцій головного героя – Я333333Амф2Д2.

М. Емінеску написав різними метрами вірш-заповіт „Mai am un singur dor” („Бажаю тепер”), який вражає винахідливістю ритмічних варіацій. Існують чотири варіанти вірша, яким відповідають дві різні схеми:

ЯЗАмф2ЯЗАмф2ЯЗАмф2Амф2ЯЗАмф2ЯЗЯЗАмф2 та
 ЯЗАмф2ЯЗАмф2. Наведемо приклад останнього варіанту
 поезії:

„Mai am un singur dor:	010101	ЯЗ
În liniştea serii	010010	Амф2
Să mă lăsați să mor	000101	ЯЗ
La marginea mării;	010010	Амф2
Să-mi fie somnul lin	010101	ЯЗ
Şi codrul aproape,	010010	Амф2
Pe-ntinsele ape	010010	Амф2
Să am un cer senin.	010101	ЯЗ
Nu-mi trebuie flamuri,	010010	Амф2
Nu voi sicriu bogat,	010101	ЯЗ
Ci-mi împletiti un pat	000101	ЯЗ
Din tinere ramuri”[203, с. 266].	010010	Амф2

Серед логаядичних конструкцій інших авторів фіксуємо твори, в яких метрично підкреслений останній рядок кожної строфи. Так, вірш Д. Замфіреску „Adio” („Прощавай”) має будову Я555Амф2. Поезії К. Скроба „Căldură” („Жара”) властива схема Я4444Х2. Оригінальними в цьому плані є твори А. Мачедонські. Поет у вірші „Țara tainică” („Таємна країна”) об’єднує ямбічні і дактилічні рядки за схемою ЯЗЗЗЗЗЗД2. А вірш „Speranța” („Сподівання”) побудований на основі ямбічних, хореїчних та дактилічних метрів за будовою Я44444444Х111Д4. Цікавий спосіб організації різнометричних віршорядків представлено в поезії Дж. Кошбука „Zobail” („Зобаїл”) зі схемою Я44Амф43.

Серед логаядичних структур окресленого двадцятиліття наявні твори, які є силабо-тонічними відповідниками античних строф. Такі форми характерні для поезій М. Емінеску. Особливу увагу поета привертала сапфічна строфа, якою він переклав декілька од Горация („Persicos odi, puer, apparatus”, „Ad Mercurium”) та

написав оригінальний вірш „Odă (în metru antic)” („Ода античним розміром”).

За даними М. Гаспарова, сапфічний вірш утворився в еолійській силабOMETРИЦІ. На основі довгого індоєвропейського одинадцятискладовика зі схемою: XXXX {UU⊥ або XU} ⊥U⊥X. Шляхом зрушення складів з кінця на початок, з'явився „сапфічний 11-складовик”: U-X UU -U-X. При переході з грецької на латинську мову „всі довільні склади на початку і всередині вірша змінюються на довгі..., та всередині довгих 11-складових віршів з'являється обов'язкова цезура” [30, с. 58]. Щодо місця цезури, віршознавець пояснює, що за існуючими тоді правилами „якщо, перший піввірш мав висхідний ритм, від слабкого місця до сильного, то післяцезурний другий піввірш повинен був починатися спадним, від сильного до слабкого, і навпаки” [30, с. 58]. Таким чином у сапфічному вірші цезура має бути чоловічою. Сапфічний вірш використовували тільки строфічно, причому в сполученні з іншими розмірами. Отже, „сапфічна строфа” є логаетичною структурою, яка складається з трьох сапфічних 11-складовиків з чоловічою цезурою та короткого адонія [30, с. 60].

Створюючи сапфічну строфу румунською мовою, М. Емінеску намагався чітко дотримуватися „ідеальної” структури. Наведемо уривок поезії „Odă (în metru antic)” („Ода античним розміром”):

„Nu credeam să-nvăṭ a muri vreodată;
Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi
Ochii mei nălṭam visători la steaua
Singurătăṭii” [203, с. 249].

UUUUUUUUUUUU
UUUUUUUUUUUU
UUUUUUUUUUUU
UUUU

Як бачимо, поет дуже майстерно і скрупульозно відтворює „ідеальну” структуру сапфічної строфи. В перших трьох рядках він дотримується центрального місця розташування дактиля. Щодо четвертого адонічного рядка, який повинен складатися з одного дактиля і одного хорєя, то Емінеску досягає цього завдяки граматичній будові слова, створюючи другорядний наголос на першому складі.

Поезію М. Емінеску „Ода античним розміром” досліджував Г. Тохеняну. Віршознавець відтворив ритмічну схему вірша і зафіксував у третій строфі можливу невідповідність „правильній” структурі. За спостереженнями Г. Тохеняну, в третьому рядку цієї строфи центральна позиція дактиля не відповідає або й заважає природному висловлюванню. Таким чином в рядку „Focul meu a-l stinge nu pot cu toate”, де слово „ні” ненаголошене і створює центральну дактилічну стопу $\underline{101010}\underline{0010}$, віршознавець ставить наголос на слові „ні”, завдяки чому рядок отримує схему $\underline{101010}\underline{00010}$, де позиція дактиля міняється з середини до кінця рядка [279, с. 218-221]. Для підтвердження своєї думки Г. Тохеняну наводить, як приклад Емінесків переклад оди Горация „Persicos odi, puer, apparatus”, де в більшості рядків центральна позиція дактиля зміщена на стопу:

„Simplul mirt cu flori să nu-l mai adaugi
Nu te-ar prinde rău pe tine, paharnic,
Și nici mie rău nu-mi șade când beau la
Umbra de viță”.

$\underline{101010}\underline{00010}$
 $\underline{101010}\underline{00010}$
 $\underline{101010}\underline{00010}$
 $\underline{00010}$ [279, с.221].

Тут бачимо, що сапфічний 11-складовик не відповідає „ідеальній” структурі, позиція дактиля міняється з

середини до кінця рядка. Навіть якщо прийняти доводи Г. Тохеняну, поет все ж дотримується заданої кількості стоп, у рядку залишаються чотири хорей і один дактиль. На нашу думку, заміна позиції дактиля не зменшує ритмічності твору, проте М. Емінеску зміг пристосувати до вимог румунської версифікації складний античний розмір.

Окрім наслідування сапфічної строфи, М. Емінеску намагався відтворити й інші античні розміри. Це насамперед фрагмент перекладу оди Горация „Ehegi monumentum” (у Емінеску „Я звів собі пам'ятник”), який відтворює античну першу асклепіадову строфу.

Серед варіантів поезії „Ода (античним метром)” існують також тексти, які відтворюють ритмічну схему третьої асклепіадової строфи та алкеєву строфу.

Третя асклепіадова строфа, за даними М. Гаспарова, складається з двох малих асклепіадових віршів, одного ферекратея та одного гліконей. Гліконей утворився на основі короткого загальноєвропейського 8-складовика, де передостанній склад став коротким, а попередній – довгим. Таким чином отримувалась послідовність: ХХ–У У–УХ. З гліконей шляхом скорочення з кінця утворився ферекратей: ХХ–У У–Х (через усічення останнього складу, передостанній, ставши останнім, перетворюється з короткого в довільний). На основі гліконей шляхом зрушення і подовження з середини утворився малий асклепіадів вірш зі структурою: ХХ–УУ– УУ–УХ. [30, с. 56-60].

М. Емінеску, створюючи оригінальну асклепіадову строфу, намагався дотримуватися „точної” структури античного відповідника. Наведемо приклад:

„Dulce marmură tu, ochii tăi blânzi cerești
Când se lasă încet, creștetul meu arzând
Ah, atuncea te cheamă
Pieptul inima dorul meu...” [202, с. 113]

101001 || 100101
101001 || 100101
1010010
10100101

В латинській поезії „довільні” склади стали довгими, і у вірші кожна перша стопа віршорядків мала б бути спондеєм. М. Емінеску відтворив античну строфу, замінивши за німецьким зразком та, підкоряючись нормам румунської мови, стопу спондея на хорей.

Надзвичайно цікавою була спроба румунського генія пристосувати до румунського віршування алкеєву строфу у іншому варіанті поезії „Ода...”.

За даними М. Гаспарова, будова алкеєвої строфи така: „2 алкеєвих 11-складовики з жіночою цезурою [– 0 – – | – 00 – – 0X – наша вставка], потім алкеїв 9-складовик (– – 0 – – – 0 – X), потім алкеїв 10-складовик (– 00– 00– – 0– – X)” [30, с. 60].

Емінеску створив силабо-тонічний відповідник алкеєвої строфи шляхом заміни спондея ямбом. Наведемо приклад:

„Și fuge soare capu-ostenit plecând
 Pletosul tânăr ziua cu tine-acum
 Pământul doarme – vezi o față
 Pleacă-se lin și pe malul mării...” [202, с. 135].

01010 || 100101
01010 || 100101
010101010
1001001010

Серед різнометричних структур аналізованого двадцятиліття фіксуємо 5,5% неврегульованих конструкцій. Це твір М. Емінеску „De-ar fi mijloace” („Була б можливість”), який, за Л. Куручем, є логаядичною конструкцією. Віршознавець стверджує, що у вірші поет відтворює

античну форму адонія силабо-тонічним способом: комбінуючи один дактиль і один хорей [48, с. 89]. Наведемо приклад:

„De-ar fi mijloace	⊥⊥⊥⊥⊥	Я2
Și-ar fi puțină	⊥⊥⊥⊥⊥	Я2
Cum m-aș mai face	⊥⊥⊥⊥⊥	Д2
După dorință” [203, с. 649].	⊥⊥⊥⊥⊥	Д2

За нашими спостереженнями, більшість віршорядків мають ритм Д2 (58,3%), але в тексті наявні верси, витримані в річищі Я2, причому з’являються вони безсистемно. Тому вважатимемо таку форму неврегульованою різнометричною конструкцією.

Українські поети в окреслений період зверталися до впорядкованого чергування різнометричних та λοгаедичних структур. Частка таких конструкцій становить 0,6% від силабо-тонічних творів. Логаедичні структури наявні у поезіях Уляни Кравченко, С. Яричевського, В. Щурата, І. Франка, Лесі Українки. Найчастіше до таких форм звертався І. Франко. Б. Бунчук поділив такі поезії на два види: „а) вірші з урегульованим чергуванням рядків із трискладовими метрами; б) поезії з урегульованим чергуванням рядків із двоскладовими і трискладовими метрами” [7, с. 159]. Серед поетових λοгаедів віршознавець виділяє такі форми: Амф3Ан3Амф3Ан3 („Вже сонечко знов по лугах...”), Амф4Ан3Амф4Д3 („Гадюка вбива своїм зубом затрутим...”), Ан3Амф2Д4Амф2 (мініатюра „Не вбивати – се перша з чеснот...”), Ан2Амф2Ан2Амф2 („Самовбійство – се трусість...”), які відносяться до першого типу. До другого типу науковець відносить форми Амф4Я2Амф4Я2 („Не винен я тому, що сумно співаю...”), Амф333Я2Амф3Я2 („Три арештантки”), Ан2Х3Ан2Х3 („Кожда пісня моя”) та ін.

За даними Б. Бунчука І. Франко відтворив античний елегійний дистих силабо-тонічним відповідником у

творах „Свічку поставив ти в церкві перед образами, багачу...”, „Вбогому даток ти дав, о багачу, – се добре зробив ти...”, „Серцем молився Мойсей і скорботою Духа цілого...”, „Сли я здержуся від хліба, проте від гніву не здержуся...” [7, с. 205].

Також, О. Любімова стверджує, що В. Самійленко в II частині диптиха „Україні” та І. Франко в поезії „Душа безсмертна! Жить віковічно їй!” намагалися відтворити античну алкеєву строфу.

Поліметричні композиції в румунській поезії дослідженого періоду стають більш популярними, їхня частка сягає 2,5%. Такі форми характерні для поезії Б. П. Хашдеу (16,7% від силабо-тонічних творів), А. Наума (3,6%), М. Емінеску (2,8%), В. Александрі (2,2%), А. Влахуце (1,1%) та С. Боднереску (1%).

У румунській поезії, як і в попередній період, фіксуємо лише ліричний тип поліметричних композицій. Характерним для румунських поетів є композиції, які складаються з поліморфних структур, в яких чергуються різнорозмірні ланки. Серед таких форм спостерігаємо розімкнений тип, за класифікацією П. Руднева.

Так, тричастинна композиція А. Наума „Dona Clara” („Донна Клара”), пов’язана з явними ознаками поліморфізму. У творі перша та друга частини витримані в річищі X8ц, що може трактуватися, як основний ритм, але третя частина починається трьома 8-стововими катренами, які переходять в астрофічний фрагмент з безсистемно вплетеними рядками X4 та X2. Середні показники показують, що частка X8 становить 55%, решта 45% припадає на нерегульований X4–2.

До романтичної композиції відносимо поезії Б. П. Хашдеу „La casa de nebuni” („В божевільні”) та „Așteptând” („Чекаючи”). Вірші мають багаточастинну будову з тенденцією до поліморфізму. Наприклад, метричний склад твору „В божевільні” має такий вигляд: перша частина – Я4 (8,6%), II частина – Ябцн1 (10,7%),

ЯЗ (3,2%), Я4 (6,4%), ЯЗ (3,2%), Я4 (6,4%), ЯЗ (3,2%), III частина – Я443443 (3,2%), Я6цн1 (19,3%), IV частина – Я6цн1 (2%), Я66366 (2,7%), Я6цн1 (6,4%), Я422666 (3,2%), Я6цн1 (8,6%), V частина – Я4 (9,6%), VI частина – Я433433 (3,2%). Зміна розміру в творі переважно відповідає емоційним переходам в тексті.

У творі А. Влахуце „De la fereastră” („З вікна”) виділяються три гетерометричні частини, які графічно не розділені. У першій, найбільшій, динаміка ритму передається через чергування різностопових рядків зі схемою Х4488448848, друга частина витримана в річищі Х4, а третя має ритм Х8ц.

У творі М. Емінеску „Peste codri sta cetatea...” („За лісом стояла фортеця...”), чергування різнорозмірних фрагментів, хоча і не розділених графічно, вмотивоване семантично. Фрагмент, написаний Х4, чергується з гетерометричними фрагментами в яких, на тлі Х4, наявні 2-стопові та 3-стопові хореїчні ланки.

Структура вірша М. Емінеску „Ștefan cel Mare” („Штефан Великий”) – двочастинна. Вона представлена романтичною композицією. В поезії для отримання відчуття певної динаміки ритму, поет поєднує різностопові рядки. Так, перша частина складається з двох строф з будовою Амф22222223, другій частині притаманна форма Амф443443.

У палітрі поліметричних композицій періоду фіксуємо твори з рамковою композицією. Так, вірш С. Боднереску „Dor de țară” („Туга за батьківщиною”) складається з двох однакових частин, кожна з яких має певну будову: перша катренна строфа обрамлена шестистоповим хореем, друга є 12-тирядковою з ритмом ХЗ, остання строфа повторює конструкцію першої.

Рамкову композиція наявна поезії В. Александри „Odă la statua lui Ștefan” („Ода статуї Штефана”). Вірш являє собою тричастинну структуру з чергуванням ланок із ритмом Я4, Я6цн1 та Я4.

1,6% від усіх силабо-тонічних творів відносимо до ПК, тобто до тематично та графічно оформлених різнометричних структур. Така будова твору притаманна поезіям Б. П. Хашдеу (8,3%), А. Наума (3,6%), В. Александри (2,2%) та А. Мачедонські (0,6%). Серед них фіксуємо лише структури романтичного типу.

ПК твору А. Наума „Hora morților” („Хора мерців”) є прикладом особливої складності й різноманітності будови. Поезія складається з багатосегментних ланок, які безсистемно чергуються в тексті за схемою: Я4→Я6цн1→Х8ц→Я8ц→Я3→Х4→Я2.

Уявлення про силабо-тонічну поліметричну конструкцію навіває структура вірша Б. П. Хашдеу „Ștefan cel Mare” („Штефан Великий”). Твір двочастинний і складається із Я2 (перша частина) та Х4 (друга частина).

Структуру поезії В. Александри „Ronsard la Tuluza” („Ронсард у Тулузі”) можна було б віднести до третього, за класифікацією М. Гаспарова, типу, якому властиве послідовне чергування фрагментів двох розмірів. У цій поезії парні строфи витримані в річищі 4-стопового ямба, а для непарних строф характерні два види будови: 2-стоповий Пеон III та 3-стоповий ямб, які, в свою чергу, чергуються між собою.

Мікрополіметрія у румунській поезії періоду представлена віршем А. Мачедонські „Guzla” („Гузла”), в якому впорядковано чергуються два види різнорозмірних та різнометричних строф: Я2Д3, Амф3Я2Амф3Д3, Я2Амф3, Амф3Я2Амф33, Я2Амф3, Амф3Я2Амф3Д3, Я2Амф3. Наведемо приклад:

„Do-mi! – sol-là,	Я2
Vesel cântați din guzlă.	Д3

Trăsura la scară s-oprește,	Амф3
Do-mi! – sol-là,	Я2

A voastră regină sosește, Vesel cântați din guzlă.	АмфЗ ДЗ
Do-mi! – sol-là, Аpusul e roz si lilà.	Я2 АмфЗ
Așterneți-i patul degrabă, Re-do – do-mi, Mireasa se simte cam slabă... Voiește puțin a dormi...	АмфЗ Я2 АмфЗ АмфЗ
Re-do – do-mi, Voiește, dar nu va dormi.	Я2 АмфЗ
Frumosul flăcău e puternic, Sol-là – sol -là, E rândul acestui cucernic, Vesel cântati din guzlă...	АмфЗ Я2 АмфЗ ДЗ
Sol-là – sol -là, Tot cerul e roz si lilà” [238, с. 432].	Я2 АмфЗ

Структура твору показує, що поет вдався до вільного поєднання віршів різних розмірів у межі строфи. Тут зміна розміру стає лише сигналом початку нової фрази, внаслідок чого передбачуваність вірша різко спадає, і це надає поезії „напруженості і розмаїття”.

Таку ритмічну структуру твору М. Гаспаров називає „понадмікрополіметриєю”, в якій намічується зовсім інше ставлення до віршорядків класичних розмірів – як до нерозкладних (на стопи та ін.) першоелементів віршованого тексту, комбінації яких дають нові й нові віршовані твори. [27, с. 216]. Л. Бельська стверджує, що у таких структурах „визначаючим конструктивним принципом віршової організації” стає поліморфізм.

Частка силабо-тонічних поліметричних конструкцій в українській літературі цього періоду складала 1,4% від усіх творів. Найчастіше до таких структур зверталися Б. Грінченко, П. Куліш, Леся Українка, С. Воробкевич. Найуживанішими є твори з виразно представленою романтичною ПК. Оригінальним, щодо будови, є твір П. Грабовського „До українців”. Він поділений на чотири частини, що характеризуються окремими розмірами: I – Д4343, II – Амф4343, III – Я5, IV – Х4. До поліметрії активно звертався І. Франко (4,2% поетових творів), в його доробку зафіксовані приклади ліричної поліметрії: „Пісня руських хлопців-радикалів”, „Великі роковини” та „Мамо-природо!”. Серед українських ПК засвідчено конструкції, в яких поєднані силабо-тонічні і силабічні розміри. Найчастіше до таких форм вдавалися В. Самійленко, С. Воробкевич, І. Франко.

Зробимо стислі висновки. На останнє двадцятиліття ХІХ століття в румунській та українській поезії припадає активне використання силабо-тонічного віршування. Значно більшою її частка була в румунській літературі – близько 97,3%, в українській її відсоток становить понад 77,6%. Серед силабо-тонічних творів переважали структури з двоскладовими метрами: у румунській літературі – 86,8%, в українській – 72,3%. Найуживанішим метром в обох поезіях є ямб, причому його сегмент в обох літературах майже однаковий: 54% в українській поезії, 51,4% – у румунській.

У сфері ямбічних розмірів превалювали моно-розмірні структури: Я2, Я3, Я4, Я5, Я6ц, Я8ц в обох літературах. Найуживанішим ямбічним розміром українських поетів був Я5 – 33%. Румунські поети частіше вдавалися до Я4 – 31,7%. Чотиристоповик і в українській, і в румунській поезії характеризується „традиційним” видом ритму. Різностопові ямбічні структури набули неабиякого поширення в обох літературах періоду, в українській їх частка сягає 23,3%, у румунсь-

кій – 21,3%. Українські поети вдавалися до врегульованих та нерегульованих форм. Румунські автори використовували лише врегульовані структури.

Сегмент хореїчних форм більший у румунській поезії, його відсоток становить 35,5%, в українській – 20,4%. В обох літературах переважали монорозмірні структури: Х2, Х3, Х4, Х5, Х6ц, Х8ц. Найчастіше поети вдавалися до чотиристоповика: частіше в українській поезії – 70,4%, у румунській – 50,7%. У румунських віршах домінували структури з „архаїзованим” ритмом, в українських – з „традиційним”. Частка різностопових хореїчних структур значно більша в румунській поезії – 17,4%, в українській – 9,8%. Серед різностоповиків до невпорядкованих форм вдавалися лише румунські автори.

До трискладових розмірів, як румунські так і українські поети зверталися рідше, причому трискладові структури переважають в українській поезії – 25,5%. У румунській літературі сегмент трискладовиків становив 7,8%. Серед них найширшого використання в румунській літературі набули дактилічні поезії – 4%, в українській найуживанішими є амфібрахічні розміри, вони характерні для 12,8% творів. Частка інших трискладовиків у румунській літературі така: амфібрахічними розмірами укладено 3% віршованих творів, анапестичні структури властиві лише для 0,8% творів. В українській поезії віршовані твори, укладені дактилем, характерні для 6,7% усіх силабо-тонічних поезій, анапест властивий для 6% творів. Серед трискладових форм наявні різностопові структури, причому в обох літературах найуживанішими є амфібрахічні різностоповики: в українській – 39,5% від усіх амфібрахічних розмірів, у румунській – 49,5%.

Різнометричні форми представлені в обох літературах, причому в румунській поезії їхній сегмент більший – 1,2%, в українській – 0,6%. Серед різнометричних форм румунські автори вживали врегульовані і нерегульовані

структури. В українській наявні лише врегульовані конструкції.

Поети цього періоду намагалися відтворити античні метри за допомогою силабо-тонічного відповідника. Структури, які викликають уявлення про античний гекзаметр, пентаметр і алкеєву строфу наявні в обох літературах. У румунській поезії фіксуємо спроби відтворення силабо-тонічними метрами сапфічної строфи та першої і третьої асклепіадових строф.

Поліметричні композиції наявні лише в румунській поезії, їхня частка становить 2,5%. Частка ПК майже однакова в обох літературах, їх сегмент в українській поезії сягає 1,4%. В означене двадцятиліття набув широкого використання романтичний тип ПК. У румунській поезії також наявні приклади поліморфних структур та понадмікрополіметрії.

ВИСНОВКИ

Віршознавче дослідження румунського силабо-тонічного матеріалу ХІХ століття та зіставлення його з українськими віршознавчими даними дають змогу виявити подібне та відмінне щодо появи та розвитку силабо-тонічного віршування в румунській та українській літературах.

Подібним є час та характер появи власне силабо-тонічних творів в обох літературах – кінець ХVІІІ століття, внаслідок запозичення. Подібним є також інтенсивний розвиток силабо-тоніки упродовж усього століття, що виявлялося як у збільшенні кількості віршованих творів з силабо-тонічною будовою, так і в розширенні метричного та ритмічного репертуару румунської та української поезії. Помітною спільною рисою є постійне переважання двоскладових метрів у силабо-тоніці обох літератур. Елемент подібного фіксуємо у зрізі кількісного та якісного розподілу силабо-тонічних форм за періодами розвитку. Таким, наприклад, є переважання ямбів над хорейми на початку століття та у другому і четвертому наступних двадцятиліттях, порядок розташування трискладових метрів у третьому та четвертому періодах: 1) амфібрахії, 2) дактилі, 3) анапести. Цікавою є повна відповідність ямбічних (Я2, Я3, Я4, Я5, Я6ц, Я8ц, Ярз) та хорейчних (Х2, Х3, Х4, Х5, Х6ц, Х8ц, Хрз) розмірів у 1880-1899 роках. Фіксуємо також подібність щодо „традиційного” ритму чотирислогового ямба у всіх трьох двадцятиліттях, висхідного ритму у трислоговому хорей та „симетричного” ритму шестислогового ямба у 1880-1899 роках.

Відмінність між румунською і українською силабо-тонікою полягає, у першу чергу, в джерелі запозичення цієї системи. У румунській поезії силабо-тоніка з'являється під впливом грецької літератури, в українській – внаслідок орієнтації на російську.

Неодномірним був і розвиток силабо-тоніки в обох літературах. У румунській поезії фіксуємо постійне збільшення частки силабо-тонічних творів від 40% у перше сорокаріччя до 64% у 40 – 50-ті роки, 93% у 60 – 70-ті роки і, нарешті, до 97,3% у 80 – 90-ті роки. Українська поезія пережила бурхливий розвиток силабо-тоніки в перші десятиліття позаминулого століття (69%), однак, у наступний період частка силабо-тонічних творів спадає до 46,5%, а далі зростає до кінця століття до 77%. Очевидно, це можна пояснити впливом „силабо-тонічного” І. Котляревського на початку ХІХ століття, а потім – орієнтацією поетів-романтиків на фольклорні форми і, в першу чергу, здебільшого „силабічного” Т. Шевченка. Свого апогею українська силабо-тоніка сягає аж наприкінці століття завдяки зусиллям М. Старицького, П. Куліша, орієнтованого на німецьку силабо-тонічну поезію І. Франка, Олени Пчілки, Б. Грінченка, Лесі Українки, В. Самійленка та ін.

Відмінність між румунською та українською силабо-тонікою простежується за виділеними періодами.

1800 – 1839-й роки. Частка хорей у румунській літературі практично дорівнює сегментові ямбів (в українській поезії вона утричі менша). У румунській літературі цього періоду відсутні анапести, а в українській – упорядковані різнометричні форми. Існує відмінність у зрізі метрів. Серед румунських ямбів превалує Я6ц, серед українських – Я4, на другій позиції, відповідно, Я3 та Я6ц. У румунській поезії відсутні Я4, Х3, Амф2, Д4ц, в українській – Я2, Я3, Я7ц, Х6ц, Х8ц, Хрз. Румунський Я5 має висхідний ритм, український – альтернований. Я6ц у румунській поезії з „симетричним”

ритмом, в українській, крім „симетричної”, наявна й „несиметрична” форма.

1840 – 1859-й роки. У румунській версифікації відсутні анапести, в українській – дактилі. У розрізі ямбів на першій позиції в румунському віршуванні знову Я6ц, в українському – Я4, на другій, відповідно, Я3 та Я6ц. Серед румунських хореїв на другому місці Х8ц, серед українських – Хрз. В українській поезії відсутні такі розміри: Я3, Я7ц, Х3, Х6ц, Х8ц. Румунський Я5 характеризується висхідним ритмом, український – висхідним та альтернованим. Румунські Я4 та Я5 мають помітно менший процент повнонаголошених рядків. Румунський Х4 – з „архаїчним” ритмом, український – з „традиційним” і удвічі більшою кількістю версів з позасхемними наголосами.

1860 – 1879-й роки. У румунській поезії ямби вперше поступаються хореям (44,2% і 47%), в українській ямбів утричі більше, ніж хореїв. Значно більшою, ніж у румунській літературі, є частка трискладовиків. Ієрархія ямбічних розмірів у румунській поезії така: Я6ц, Ярз, Я3, Я4, Я5; в українській – Я4, Я6ц, Я5, Ярз, Я3. У румунській поезії відсутній Д3, в українській – Я2, Х2, Х8ц, Д6ц. Румунський Я5 має висхідний ритм, український – альтернований. Загалом румунські ямбічні форми мають удвічі меншу кількість повнонаголошених рядків, як і трискладові розміри версів з позасхемними наголосами.

1880 – 1889-й роки. Саме в цей період румунська і українська силабо-тонічна версифікація дуже подібні у макропараметрах з тією відмінністю, що частка трискладовиків у румунській поезії утричі менша, ніж в українській. У зрізі метрів відмінність більшає. Румунські ямби виявляють таку черговість: Я4, Я6ц, Ярз, українські – Я5, Я4, Ярз; хореї – Х4, Х8ц, Хрз та Х4, Хрз, Х3; амфібрахії – Амфрз, Амф3, Амф4ц та Амфрз, Амф4ц, Амф3; дактилі – Д6ц, Дрз, Д4ц та Д4ц, Дрз, Д3. У румунській версифікації відсутні такі форми: Амф5ц, Д2,

ДЗ, Ан2, Ан4ц, Ан5ц, Анрз, в українській – Амф6ц. Румунські Х4, Х5 та Х8ц характеризуються „архаїчним” ритмом, українські – „традиційним”. У всіх румунських двоскладових формах частка версів з позасхемними наголосами помітно менша, ніж в українських, у трискладовиках значно менший відсоток версів з атонаціями.

Вивчення румунської версифікації ХІХ століття варто продовжувати. Статистично необстеженими залишаються силабіка, тоніка та верлібр. Спеціального дослідження ще чекають строфіка та римування.

Зіставлення одержаних даних з аналогічним українським матеріалом додасть ще багато нового як в розумінні національного віршування, так в усвідомленні розвитку європейської версифікації загалом.

ЛІТЕРАТУРА



1. Бандура О. Спостереження над ритмічними особливостями поезій Лесі Українки в середній школі. *Леся Українка в школі*. Київ : Радянська школа, 1966. С. 179–188.
2. Бейли Дж. Избранные статьи по русскому литературному языку. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 76 с.
3. Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / Общ. ред. В. М. Пискунова. Москва : Культурная революция; Республика, 2010. 527 с.
4. Бельская Л. О полиметрии и полиморфности (на материале поэзии С. Есенина). *Проблемы теории стиха*. Ленинград : Наука, 1984. С. 99–109.
5. Брюсов В. Основы стиховедения: Общее введение. Метрика и ритмика / 4-е изд. Москва : URSS, 2018. 138 с.
6. Бунчук Б. „Праведная душе, прийми мою мову...” (Початки української силабо-тоніки та віршування І. Котляревського). *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Рута, 1999. Вип. 52–53 : Слов'янська філологія. С. 17–19.
7. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. Чернівці : Рута, 2000. 308 с.
8. Бунчук Б. Про форму поетичних творів Г. Сковороди. *Біблія і культура*. Чернівці : Рута, 2000. Вип. 1. С. 98–103.
9. Бунчук Б. Еволюція віршування Пантелеймона Куліша. Чернівці : Рута, 2002. 58 с.

10. Бунчук Б. Віршування Михайла Старицького. Чернівці : Рута, 2004. 48 с.
11. Бунчук Б, Бежук Н. Про форму поетичних творів збірки П. Карманського „З теки самоубийця”. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Рута, 2005. Вип. 428–429 : Слов’янська філологія. С. 334–338.
12. Бунчук Б. Віршування Лесі Українки 80-х років (метрика і ритміка). *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Рута, 2001. Вип. 108 : Слов’янська філологія. С. 3–12.
13. Бунчук Б. Ямб і хорей у поетичних творах Лесі Українки 90-х років. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Ужгород : Говерла, 2002. Вип. 5. С. 48–53.
14. Бунчук Б. Трискладові розміри у поетичних творах Лесі Українки 90-х років. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Рута, 2002. Вип. 140 : Слов’янська філологія. С. 46–55.
15. Бунчук Б. Про неврегульовані різнометричні трискладовики у поезії Лесі Українки 90-х років. *Біблія і культура*. Чернівці : Рута, 2002. Вип. 4. С. 57–62.
16. Бунчук Б. Поліметрія у поетичній творчості Лесі Українки 80–90-х років. *Біблія і культура*. Чернівці : Рута, 2003. Вип. 5. С. 43–51.
17. Бунчук Б. Позасхемні наголоси в поетичних творах Лесі Українки 80–90-х років. *Біблія і культура*. Чернівці : Рута, 2004. Вип. 6. С. 117–121.
18. Бунчук Б. П’ятистоповий ямб у творчості Лесі Українки 80–90-х років. *Біблія і культура*. Чернівці : Рута, 2005. Вип. 7. С. 44–50.
19. Бунчук Б., Любімова О. Віршування Сильвестра Яричевського 90-х років ХІХ століття. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Рута, 2008. Вип. 394–395 : Слов’янська філологія. С. 159–166.

20. Бунчук Б., Паладьян К. Хореїчні форми в румунській і українській літературах перших десятиліть ХІХ століття. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Ужгород : Говерла, 2011. Вип. 16. С. 35–40.
21. Водяна П. Основи теорії віршування. Миколаїв : МДПУ, 2002. 92 с.
22. Волков А., Іванюк Б., Червинская О. Анализ поэтического текста. Киев : УМК ВО, 1992. 278 с.
23. Волков А., Іванюк Б., Клим'юк Ю. Контрольні завдання для проведення практичних занять з курсу „Вступ до літературознавства”. Метрика. Чернівці : Рута, 1995. 60 с.
24. Гаврилюк Н. Український поліметричний вірш. Київ : Фенікс, 2009. 252 с.
25. Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика. Москва : Наука, 1974. 486 с.
26. Гаспаров М. Продром, Цец и национальные формы гекзаметра. *Античность и Византия*. Москва : Наука, 1975. С. 362–365.
27. Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. Москва : Наука, 1984. 314 с.
28. Гаспаров М. Русские стихи 1890-х – 1925-х годов в комментариях. Москва : Высш. школа, 1993. 272 с.
29. Гаспаров М. Избранные труды. Москва : Языки русской культуры, 1997. Т. 3 : О стихе. 608 с.
30. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха / 2-е изд., доп. Москва : Лимитед, 2003. 271 с.
31. Дрейдж Ч. Хореический октаметр в русской поэзии от символистов до Мандельштама. *Славянский стих*. Москва : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. Том IX. С. 84–96.
32. Дрейдж Ч. Элегический дистих в русской поэзии. *Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика*. Москва : Языки славянской культуры, 2001. С. 72–85.

33. Жирмунский В. Теория стиха. Ленинград : Советский писатель, 1975. 664 с.
34. Жирмунский В. Из истории западноевропейских литератур. Ленинград : Наука, 1981. 302 с.
35. Жовтис А. Шевченковський чотирехстопний ямб. *Брат наш, друг наш : збірник статей к 150-летию со дня рождення Т. Г. Шевченко*. Алма-Ата, 1964. С. 111–134.
36. Івончак П. Українське віршування 40-х років ХІХ століття (метрика і ритміка). *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2011. Вип. 547–548 : Слов'янська філологія. С. 76–82.
37. Івончак П. Український силабо-тонічний вірш 50-х років ХІХ століття. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2012. Вип. 585–586 : Слов'янська філологія. С. 80-84.
38. Качуровський І. Метрика / гол. ред. М. С. Тимошик, ред. Л. Л. Щербатенко. Київ : Либідь, 1994. 120 с.
39. Качуровський І. Строфіка / гол. ред. М. С. Тимошик, ред. Л. Л. Щербатенко. – Київ : Либідь, 1994. 272 с.
40. Качуровський І. Фоніка / гол. ред. М. С. Тимошик, ред. Л. Л. Щербатенко. Київ : Либідь, 1994. 166 с.
41. Ковалевський В. Ритмічні засоби українського літературного вірша. Спроба систематики. Київ : Радянський письменник, 1960. 235 с.
42. Колесса Ф. Фольклористичні праці. Київ : Наук. думка, 1970. 375 с.
43. Коптілов В. І. П. Котляревський – реформатор українського віршування (Рима і ритміка „Енеїди”). *Мовознавство*. 1998. № 6. С. 12–21.
44. Корнійчук В. Ритміка Франкових „Ізмарagdів”. *Українське літературознавство*. 1986. № 1. С. 38–45.
45. Костенко Н. Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка. Київ : Київ. ун-т, 1994. 40 с.

46. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття / 2-ге вид. випр. та допов. Київ : Київ. ун-т, 2006. 287 с.
47. Костенко Н. Український поліметричний вірш ХХ ст. та його рецесія в польських перекладах. *На стику культур : польський та український вірш*. Київ : Київ. ун-т, 2007. С. 197–214.
48. Куруч Л. Молдавское стихосложение : (история, теория, типология). Кишинев : Штиинца, 1985. 235 с.
49. Левчук Т. Засоби модифікації вірша у драматургії Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність*. Луцьк : Волин. обл. друк., 2005. Т. 2. С. 221–231.
50. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. : Волкова А. та ін. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
51. Любімова О. Українське віршування 80-х–90-х років ХІХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.10.06 „Теорія літератури”. Тернопіль, 2009. 20 с.
52. Любімова О. Метрика і ритміка поетичних творів Володимира Самійленка (на матеріалі віршів 80-х років ХІХ століття). *Питання літературознавства*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т., 2010. С. 155–163.
53. Мальцев В. Віршування Маркіяна Шашкевича. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Рута, 2003. Вип. 170–171 : Слов'янська філологія. С. 179–183.
54. Мальцев В. Версифікаційні особливості сонетів Маркіяна Шашкевича, Миколи Устияновича та Юрія Федьковича. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Книги ХХІ століття, 2005. Вип. 274–275 : Слов'янська філологія. С. 100–104.
55. Мальцев В. Українське віршування першого десятиріччя ХІХ ст. Метрика та ритміка. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Рута, 2006. Вип. 276–277 : Слов'янська філологія. С. 47–53.

56. Мальцев В. Віршування Л. Боровиковського 30-х років. *Буковинський журнал*. Чернівці, 2006. № 4. С. 209–218.
57. Мальцев В. Українське віршування перших десятиріч XIX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.10.06 „Теорія літератури”. Тернопіль, 2007. 20 с.
58. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш як реформатор українського віршування. *Записки наук т-ва ім. Т. Шевченка*. Львів : З друк НТШ, 1997. Т. 234 : Праці філол. секції. С. 48–65.
59. Нахлік Є. Франко про оновлення українського віршування пошевченківської доби. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнар. наук. конф.* Львів : Світ, 1998. С. 517–523.
60. Ніньовський В. Поетичні форми Івана Франка. Львів : [б. в.], 2000. 316 с.
61. Паладян К. З історії вивчення румунського силаботонічного віршування. *Науковий вісник Чернівецького національного університету*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2010. Вип. 521 : Романо-слов'янський дискурс. С. 71–76.
62. Паладян К. Початки силаботонічної версифікації в румунській літературі. *Питання літературознавства*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2011. Вип. 81. С. 164–173.
63. Паладян К. Ямб в румунській і українській поезії 1800-1839 років. *Науковий вісник Чернівецького національного університету*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2011. Вип. 547–548 : Слов'янська філологія. С. 54–61.
64. Паладян К. Наслідування античних форм в поезії Міхая Емінеску. *Науковий вісник Чернівецького національного університету*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2011. Вип. 565 : Романо-слов'янський дискурс. С. 199–204.

65. Паладян К. Особливості форми ліричних жанрів в творчості Георгія Асакі. *Питання літературознавства*. Чернівці: Чернів. нац. ун-т, 2012. Вип. 85. С. 38–46.
66. Паладян К. Трискладовики, різнометричні конструкції та поліметрія в румунській та українській літературах перших десятиліть XIX століття. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2012. Вип. 585–586 : Слов'янська філологія. С. 76–79.
67. Паладян К. Ямбічні розміри у румунській та українській літературах 60 – 70-х років XIX століття. *Dialogul slaviștilor la începutul secolului al XXI-lea*. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință, 2015. С. 283–294.
68. Паладян К. Український і румунський поліметричний вірш у творах поетів-романтиків. *Dialogul slaviștilor la începutul secolului al XXI-lea*. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință, 2016. Anul V, nr. 1. С. 388–399.
69. Півторак В. Віршування Юрія Федьковича 60-х років XIX ст. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Рута, 2006. Вип. 276–277 : Слов'янська філологія. С. 58–65.
70. Півторак В. Віршування Юрія Федьковича 70-х років. *Буковинський журнал*. Чернівці, 2005. № 4. С. 202–210.
71. Півторак В. Поетика віршованих творів Юрія Федьковича : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.10.06 „Теорія літератури”. Тернопіль, 2009. 20 с.
72. Протасова С. Версифікація Володимира Шашкевича. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2010. Вип. 496–497 : Слов'янська філологія. С.208–215.
73. Протасова С. Віршування Олександра Кониського 60 – 70-х років XIX століття. *Мандрівець*. 2010. № 4. С. 66–71.

74. Протасова С. Віршові форми Василя Мови (Лиманського) : (на матеріалі поетичних творів 60–70-х років XIX століття). *Питання літературознавства*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2011. Вип. 81. С. 173–181.
75. Протасова С. Віршова майстерність Ксенофонта Климковича. *Історико-літературний журнал*. 2011. № 19. С. 172–181.
76. Протасова С. Силабо-тонічні форми в українському віршуванні 60-х років XIX століття. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2011. Вип. 547–548 : Слов'янська філологія. С. 83–88.
77. Протасова С. Українська силабо-тоніка 70-х років XIX століття. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2012. Вип. 585–586 : Слов'янська філологія. С. 70–75.
78. Руднев П. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX – начала XX в. (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок). *Теория стиха*. Ленинград : Наука, 1968. С. 107–144.
79. Руднев П. Полиметрические композиции Некрасова. *Н. А. Некрасов и русская литература: второй межвузовский сборник*. Ярославль, 1975. Вип. 40. С. 159–177.
80. Руднев П. Введение в науку о русском стихе. Тарту : ТГУ, 1989. 120 с.
81. Семенюк Г., Гуляк А., Бондарева О. Версифікація: теорія і практика віршування. Київ : Київ. ун-т, 2003. 258 с.
82. Сидоренко Г. Ритміка Шевченка. Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1967. 182 с.
83. Сидоренко Г. Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка. Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1972. 140 с.
84. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. Київ : Вища школа, 1980. 182 с.

85. Сидоренко Г. Естетичне значення віршового ритму. *Радянське літературознавство*. 1986. № 1. С. 38–45.
86. Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2 т. / ред. В. Д. Стеценко, В. М. Чучко. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 1. 532 с.
87. Сулима М. Українське віршування кінця XVI – початку XVII століття. Київ : Наук. думка, 1985. 146 с.
88. Тарановски К. Четворостошни јамб Т. Шевченка. *Јужнословенски филолог*. Београд, 1953–1954. XX, кн. 1–4.
89. Тарановский К. О поэзии и поэтике / сост. М. Гаспаров. Москва : Языки русской культуры, 2000. 432 с.
90. Тарановский К. Русские двусложные размеры. Статтњи о стихе / под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли и А. Прохорова, пер. с серб. В. Сонькина. Москва : Языки славянской культуры, 2010. 552 с.
91. Тимофеев Л. Слово о стихе. Москва : Советский писатель, 1982. 420 с.
92. Ткаченко А. Мистецтво слова. (Вступ до літературознавства) / 2-ге вид., випр. та допов. Київ : Київ. ун-т, 2003. 448 с.
93. Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. Ленинград : Учпеггиз. Ленингр. отд-ние, 1959. 535 с.
94. Українська література XVIII ст.: поет. твори, драм. твори, проз. твори / редкол. І. О. Дзеверін (голова та ін.), упоряд. О. В. Мишанича. Київ : Наук. думка, 1983. 694 с.
95. Федотов О. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стихосложения : в 2 кн. Москва : Флинта; Наука, 2002. Кн. 1 : Метрика и ритмика. 360 с.
96. Холшевников В. Существует ли стопа в русской силлабо-тонике? *Проблемы теории стиха*. Ленинград : Наука, 1984. С. 58–66.
97. Холшевников В. Стихотворения и поэзия. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1991. 254 с.

98. Чамата Н. Ритміка Т. Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 1974. 175 с.
99. Чамата Н. Еволюція метрики української поезії доби романтизму: особливості переходу від силабіки до силабо-тоніки. *Słowianskiej Metryki Porównawczej: Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich*. Warszawa, 1995. S. 259–269.
100. Чамата Н. Поліметричні композиції у творах українських поетів-романтиків. *На стику культур: польський та український вірш*. Київ : Київ. ун-т, 2007. С. 112–132.
101. Шенгели Г. Техника стиха. Москва : ГИХЛ, 1960. 310 с.
102. Шерякова О. Віршування Б. Грінченка 80-х років (метрика і ритміка). *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Рута, 2002. Вип. 140 : Слов'янська філологія. С. 55–65.
103. Шерякова О. Віршові форми Якова Щоголева (на матеріалі поетичних творів 80-х років). *Питання літературознавства*. Чернівці : Рута, 2003. Вип. 67. С. 72–77.
104. Шерякова О. Віршування Яківа Щоголіва та Ісидора Пасичінського 70-х років ХІХ століття. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Рута, 2004. Вип. 214– 215 : Слов'янська філологія. С. 71–78.
105. Шерякова О. Віршування Івана Верхратського. *Питання літературознавства*. Чернівці : Рута, 2004. Вип. 68. С. 141–146.
106. Эйхенбаум Б. О поэзии. Ленинград : Советский писатель, 1969. 552 с.
107. Якубський Б. Форма поезій Шевченка. *Тарас Шевченко : збірник* / за ред. : Є. Григорука, П. Філіповича. Київ : Держвидав, 1921. С. 49–73.
108. Якубський Б. Наука віршування. Київ : Держ. Трест „Київ-Друк”, 1922. 116 с.

109. Якубський Б. Из студій над Шевченковим стилем. *Шевченківський збірник* / за ред. П. Филиповича. Київ, 1924. Т. 1. С. 58–77.
110. Якубський Б. До проблеми ритму Шевченкової поезії. *Шевченко та його доба : збірник другий*. Київ, 1926. С.70–82.
111. Alecsandri V. Doine și Lăcrimioare. Paris : De Soye et Bouchet, 1853. 230 p.
112. Alecsandri V. Doine. Lăcrimioare. Suvenire. Mărgăritare. Iași : Bermann-Pileski, 1863. 425 p.
113. Alecsandri V. Opere complete : Poezii. București : Socec&Comp., 1875. 376 p.
114. Alecsandri V. Ostașii noștri. București : Socec&Comp., 1878. 37 p.
115. Alecsandri V. Opere : în zece volume / ed. II, îngr. : G. Nicolescu, G. Rădulescu-Dulgheru. Chișinău : Hyperion, 1991. Vol. 1. 528 p.
116. Alecsandri V. Opere : în zece volume / ed. II, îngr. : G. Nicolescu, G. Rădulescu-Dulgheru. Chișinău : Hyperion, 1991. Vol. 2. 400 p.
117. Alexandrescu G. Poezii. București : Eliade, 1832. 120 p.
118. Alexandrescu G. Poezii. București : Carcalechi, 1838. 55 p.
119. Alexandrescu G. Poezii. Iași : Cantora Foaiei Sătești, 1842. XIV+228 p.
120. Alexandrescu G. Suvenire și impresii, epistole și fabule. București : Rosetti și Vinterhalder, 1847. 262 p.
121. Alexandrescu G. Meditații, elegii, epistole, satire și fabule. București : Rassidescu, 1863. LX+414 p.
122. Alexandrescu G. Opere / îngr., note și coment. I. Ficher, st. introd. I. Roman. București : Minerva, 1972. Vol. 1 : Poezii. 504 p.
123. Apostolescu N. L'Influence des romantiques francais sur la poesie roumaine. Paris : Librairie ancienne Honore Champion, 1909. 418 p.

124. Apostolescu N. Asupra versificației române moderne / Berca O. *Poetici românești*. Timișoara : Facla, 1976. P. 180–195.
125. Asachi G. Poezii. Iași : Institutul Albinei române, 1836. 169 p.
126. Asachi G. Culegere de poezii. Iași : Institutul Albinei române, 1854. 199 p.
127. Asachi G. Fabule. Iași : Institutul Albinei române, 1862. 224 p.
128. Asachi G. Culegere de poezii. Iași : Institutul Albinei române, 1863. 438 p.
129. Asachi G. Opere / îngr. și introd. N. Ursu. București : Minerva, 1973. Vol. 1 : Versuri și teatru. LIV+795 p.
130. Asachi G. Scrieri literare. Iași : Alfa, 2005. Vol.1. 382 p.
131. Avram A. Transferul accentual în limba română. *Studii și cercetări lingvistice*. București, 1968. An. 19, nr. 5. P. 457–462.
132. Bariț G. Un discurs asupra versificației noastre / Berca O. *Poetici românești*. Timișoara : Facla, 1976. P. 46–64.
133. Baronzi G. Cugetările singurătății. București : Rosetti și Vinterhalder, 1847. 48 p.
134. Bărbulescu T. Arta poetică eminesciană. București : Saeculum I. O., Vestala, 1998. 214 p.
135. Berca O. Poetici românești. Timișoara : Facla, 1976. 205 p.
136. Berca O., Berca E. Ritmul. *Limbaaj poetic și versificație în secolul al XIX-lea (1870-1900)*. *Versificația*. Timișoara : Tip. univ. din Timișoara, 1978. P. 47–111.
137. Bercea L. Măsura și strofa. *Limbaaj poetic și versificație în secolul al XIX-lea (1870-1900)*. *Versificația*. Timișoara : Tip. univ. din Timișoara, 1978. P. 111–185.
138. Bodnărescu S. Scrierile lui... Cernăuți : Tip. Arhiepiscopală, Ed. autorului, 1884. 223 p.

139. Bolintineanu D. Colecție din poeziile domnului D. Bolintineanu. București : Rosetti și Vinterhalder, 1847. 115 p.
140. Bolintineanu D. Cântece și plângeri / îngr. de G. Sion. Iași : Buciumul român, 1852. 98 p.
141. Bolintineanu D. Poesiile vechi și nouă ale d-lui... / îngr. de G. Sion. București : Tip. St. Mitropolie, 1855. 232 p.
142. Bolintineanu D. Legende sau Basne naționale în versuri. București : Iosif et Comp., 1858. 147 p.
143. Bolintineanu D. Poesii de D. Bolintineanu atât cunoscute cât și inedite. București : Tip. Lucrătorilor asociați, 1865. 378 p.
144. Bolintineanu D. Florile Bosforului. București : Tip. Lucrătorilor asociați, 1866. 122 p.
145. Bolintineanu D. Conrad. București : Tip. Națională, 1867. 249 p.
146. Bolintineanu D. Poesii din tinerețe nepublicate încă. București : Tip. Națională, 1869. 76 p.
147. Bolintineanu D. Traianiada. București : Socec et Comp., 1870. 70 p.
148. Bolintineanu D. Opere / ed. îngr. T. Vârgolici, pref. E. Simion. București : Ed. Fundației Naționale pt. Știință și Artă, univers enciclopedic, 2006. Vol. 1 : Poezii. LXXII+1519 p.
149. Boliak K. Din poesiile lui... București : Valbaum, 1843. 117 p.
150. Boliak K. Poesii noue. București : Eliade, 1847. 95 p.
151. Bolliac C. Poesii. Renașterea României. Paris : De Soye et Bouchet, 1857. 53 p.
152. Bolliac C. Poesii Naționale. Paris : De Soye et Bouchet, 1857. 137 p.
153. Bolliac C. Colecțiune de poesii vechi și noi. București : Socec et Comp., 1857. 320 p.
154. Bolliac C. Opere / ed., note, bibliogr. A. Rusu, intr. G. Munteanu. București : ESLA, 1956. 370 p.

155. Bogdan A. Die Metrik Eminescus. Leipzig : Druk Von August Prils, 1904.
156. Bordeianu M. Versificația românească. Iași : Junimea, 1974. 343 p.
157. Brătucu M. Funcția artistică a versificației – Momentul Eminescu. *Limba Română*. 1962. Nr. VI. P. 117–136.
158. Calotă I. Eminescu – analizat prozodic și comentat. Craiova : Aius, 1999. 219 p.
159. Caracosteta D. Arta cuvântului la Eminescu. București : Monitorul oficial, 1938. 418 p.
160. Călinescu G. Tehnica exterioară. *Opera lui M. Eminescu*. București : Minerva, 1972. P. 455–537.
161. Călinescu G. Principii de estetică. Craiova : Scrisul românesc, 1974. 328 p.
162. Cârlova V. Ruinele Târgoviștii / ed. îngr. și pref. M. Sorescu. Craiova : Scrisul românesc, 1975. 75 p.
163. Cioculescu Ș. Observații asupra metricii eminesciene. *Gazeta Literară*. 1960. Nr. VII. P. 6.
164. Cipariu T. Poezii / îngr. ed., ant., pref. și note N. Albu. Cluj-Napoca, 1976. 168 p.
165. Cipariu T. Elemente de poetică, metrică și versificațiune. Blaj : Steinberg, 1860. 80 p.
166. Codreanu T. Controverse eminesciene. București : Viitorul românesc, 2000. 236 p.
167. Conachi C. Meșteșugul stihurilor românești. *Scrieri alese*. București : Ed. științifică și enciclopedică, 1963. P. 3–30.
168. Cornea P. Considerații despre aplicarea statisticii în poetică și stilistică. *Metodologia istoriei și criticii literare. Studii*. București: Editura Academiei Române. 1967. P. 155–162.
169. Coșbuc G. Blestem de mamă. Sibiu : Institutul tipografic, 1885. 116 p.
170. Coșbuc G. Pe pământul turcului. Sibiu : Institutul tipografic, 1885. 48 p.

171. Coșbuc G. Fata craiului din cetini. Sibiu : Institutul tipografic, 1886. 72 p.
172. Coșbuc G. Balade și idile. București : Socec&Comp., 1893. 141 p.
173. Coșbuc G. Războiul nostru pentru Neatârnare. București : Cöbl, 1899. 97 p.
174. Coșbuc G. Fire de tort. București : Sfetea, 1896. 93 p.
175. Coșbuc G. Ziarul unui pierde-vară. București : Socec&Comp, 1902. 153 p.
176. Coșbuc G. Cântece de vitejie. București : Cöbl, 1904. 114 p.
177. Coșbuc G. Versuri. București : Ed. pt. Literatură, 1961. CIX+920 p.
178. Coșbuc G. Opere / ed. îngr., pref. E. Simion. București : Ed. Fundației Naționale pt. Știință și Artă, univers enciclopedic, 2006. Vol. 1 : Poezii. LXXVI+1085 p.
179. Cretzianu G. Melodii intime. Bukurești : Imprimeria Santei Metropole, 1854. 206 p.
180. Cugler-Poni M. Poesii. Iasi : Șaraga, 1872. 144 p.
181. Cugler-Poni M. Poezii. Iasi : Göldner, 1874. 104 p.
182. Curuci L. Poetica lui Eminescu. Chișinău : Paragon, 1996. 300 p.
183. Deparațianu A. Doruri și amoruri. București : Typografia națională a lui St. Rassidescu, 1861. 227 p.
184. Demetrescu T. Aquarele. Iași : Șaraga, 1896. 126 p.
185. Dinu M. Invariances rythmiques du roumain litteraire. *Revue roumaine de linguistique*. 1979. T. 24, no. 1. P. 57–72.
186. Dinu M. Configurații ritmice în „Luceafărul”. *Studii de Stilistică, Poetică, Semiotică*. Cluj-Napoca, 1980. P. 57–72.
187. Dinu M. Rythme et sélection lexicale dans la versification roumaine classique. *Revue roumaine de linguistique*. 1980. T. 25, no. 1. P. 9–26.

188. Dinu M. Le vers roumain en tant que code détecteur de licences rythmiques. *Revue roumaine de linguistique*. 1980. T. 25, no. 2. P. 137–147.
189. Dinu M. Ambivalența accentuală a cuvintelor monosilabice – sursă de ambiguitate ritmică în versul clasic românesc. *Studii și cercetări lingvistice*. București, 1981. Anul 32, nr. 4. P. 345–358.
190. Dinu M. Pour une perspective „dualiste” dans l’approche du rythme poétique roumain. *Revue roumaine de linguistique*. 1981. T. 26, no. 2. P. 129–140.
191. Dinu M. Moule et schémas rythmiques dans le vers roumain classique. *Revue roumaine de linguistique*. 1982. T. 27, no. 1. P. 51–61.
192. Dinu M. Rythme et „macrorythme” dans la versification roumaine. *Revue roumaine de linguistique*. 1982. T. 27, no. 1. P. 255–263.
193. Dinu M. Chronosophia. București : Ed. Fundației Culturale Române, 2002. 324 p.
194. Dinu M. Ritm și rimă în poezia românească. București : Cartea Românească, 1986. 378 p.
195. Dinu M. „E ușor a scrie versuri...” Mic tratat de prosodie românească. București : Ed. Institutului Cultural Român, 2004. 279 p.
196. Donici A. Fabule. Iași : Cantora Daciei Literare, 1840. 132 p.
197. Donici A. Fabule / ed. îngr., note și pref. de C. Mosora. București : Ed. Tineretului, 1963. 155 p.
198. Dosoftei (Mitropolitul). Psaltirea în versuri. București : GRAMAR, 2016. 313 p.
199. Dragomirescu M. Ritmul. *Teoria poeziei*. București : Socec&Comp, 1927. P. 189–233.
200. Drăgan G. Poetica eminesciană. Iași : Junimea, 1989. V. 1 : Temeiuri folclorice. 126 p.
201. Eminescu M. Poezii / pref. T. Maiorescu. București : Socec&Comp., 1884. VIII+307 p.

202. Eminescu M. Opere: în 16 volume / ed. ingr. Perpessicius, D. Vatamaniuc. București : Fundația pt. Literatură și Artă, Ed. Academiei Române, 1939. Vol. 3. 523 p.
203. Eminescu M. Opere / ed. îngr. D. Vatamaniuc., pref. E. Simion. București : univers enciclopedic, 1999. Vol. 1 : Poezie. LXXVII+1001 p.
204. Eminescu M. Opere. / ed. îngr. D. Vatamaniuc, pref. E. Simion. București : univers enciclopedic, 1999. Vol. 2 : Proză. Teatru. Literatură populară. 1262 p.
205. Eustatievici D. Pentru prosodie. *Gramatica rumânească* / ediție, studiu introductiv și glosar de N. A. Ursu. București : Ed. științifică și enciclopedică, 1969. P. 131–145.
206. Filipciuc I. Lăcrimioarele învățăceilor... și Eminescu. Câmpulung, Bucovina : Miorița, 2001. 157 p.
207. Funeriu I. Despre ritmul poetic românesc. *Limba și literatura română*. 1976. Nr. 4. P. 17–20.
208. Funeriu I. Finalitate artistică și constrângere prozodică. *Limba și literatură*. 1976. Nr. 1. P. 56–63.
209. Funeriu I. Versificația românească. Timișoara : Facla, 1980. 175 p.
210. Galdi L. Introducere în istoria versului românesc. București : Minerva, 1971. 480 p.
211. Ghika M. Estetica și teoria artei. București : Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981. 369 p.
212. Granda G. Poesii. Miosotis. București : Tip. Lucrătorilor asociați, 1865. XXVIII+348 p.
213. Granda G. Versificație română. *Albina Pindului*. București, 1869. An. 2. P. 16–19.
214. Hasdeu B. P. Poezii. București : Socec&Comp., 1872. 150 p.
215. Hasdeu B. P. Sarcasm și ideal. București : Socec&Comp., 1897. 47 p.
216. Hasdeu B. P. Opere / ed. îngr. de S. Ilin și I. Opreșan, pref. E. Simion. București : Ed. Fundației Naționale

- pt. Știință și Artă, univers enciclopedic, 2006. Vol. 1 : Poezii. Proză. LXXXVIII+1758 p.
217. Hasdeu B. P. Opere / ed. îngr. de S. Ilin și I. Opreșan, pref. E. Simion. București : Ed. Fundației Naționale pt. Știință și Artă, univers enciclopedic, 2006. Vol. 2 : Dramaturgie. Folcloristica. 1435 p.
218. Heliade-Rădulescu I. Culegere din scrierile lui I. Eliad. București : Eliade, 1836. 132 p.
219. Heliade-Rădulescu I. Despre versificație. *Curier românesc*. București, 1838. Nr. 8. P. 1–5.
220. Heliade-Rădulescu I. Despre metru. *Curier românesc*. București, 1839. Nr. 159. P. 559–562.
221. Heliade-Rădulescu I. Cursu de poezie generale. Versificația / Berca O. *Poetici românești*. Timișoara : Facla, 1976. P. 84–111.
222. Heliade-Rădulescu I. Opere / ed. îngr., pref., note M. Anghelescu. București: univers enciclopedic, 2002. Vol. 1 : Versuri. Proză. Scrieri istorice și memorialistice. LXIV+1301 p.
223. Hrabak J. Introducere în teoria versificației / trad. din cehă A. I. Ionescu, pref. V. Pop. București : Univers, 1983. 275 p.
224. Hristici I. Formele literaturii moderne. București : Univers, 1973. 334 p.
225. Ibrăileanu G. Studii literare. București : Albatros, 1930. 264 p.
226. Ibrăileanu G. Eminescu – Note asupra versului. *Pagini alese* / ed. îngr., pref. M. Ralea. București : ESPLA, 1957. P. 234–280.
227. Ingarden R. Studii de estetică / trad. de Olga Zaicik. București : Univers, 1978. 384 p.
228. Ionescu-Gion G. Manual de poetică română. București : Tipografia Carol Gobl, 1888. 287 p.
229. Jakobson R. Lingvistică și poetică / trad. de M. Toma. *Probleme de stilistică*. București : Ed. Științifică, 1964. P.83–125.

230. Kogălniceanu M. Introducție. *Dacia literară* / st. intr. și ed. M. Platon. București : Minerva, 1972. P. 1–8.
231. Kayser W. Opera literară. O introducere în știința literaturii / trad. și note H. R. Radian. București : Univers, 1979. 640 p.
232. Kavková M. Norma metrică a versului românesc de 14 silabe. *Acta Universitatis Carolinae – Philologica*. 1971. No. 1 : Romanisti Pragensia. VII. P. 77–112.
233. Lotman I. Lecții de poetică structurală. Poezia și proza / trad. R. Nicolau, pref. M. Pop. București : Univers, 1970. 273 p.
234. Lotz J. Tipologie metrică. *Analiza procedeeilor și gramatica poeziei*. București : Vestala, 2002. P. 424–438.
235. Macedonski A. Prima verba. București: Typ. E. Petrescu-Conduratu, 1872. 68 p.
236. Macedonski A. Poesii. București : Haimann et Schönfeld, 1882. 412 p.
237. Macedonski A. Excelsior. Poesii. București : Tipografia de lux, 1895. 256 p.
238. Macedonski A. Opere / ed. alc. M. Coloșenco, introd. E. Simion. București : Ed. Fundației Naționale pt. Știință și Artă, univers enciclopedic, 2004. Vol. 1 : Versuri. Proză în limba română. XCVI+2160 p.
239. Manolescu N. Istoria critică a literaturii române. București : Minerva, 1990. 312 p.
240. Marcus S. Poetica matematică. București : Editura Academiei, 1970. 276 p.
241. Meledon R. Regule scurte de versificație română. Iași : Tipografia Buciumului Român, 1858. 31 p.
242. Mureșanu A. Din poeziile lui... Brașov : Gött, 1862. 166 p.
243. Mureșanu A. Poezii și articole / îngr. și pref. D. Păcurariu. București : EL, 1963. 428 p.
244. Naum A. Versuri. Iași : Tipografia Națională, 1890. 210 p.

245. Negri C. Versuri, proză, scrisori. București : Minerva, 1909. 224 p.
246. Negruzzi C. Negru pe alb. București-Chișinău : Litera, 2000. 303 p.
247. Negruzzi I. Poezii. București : Socec&Comp., 1872. 233 p.
248. Negruzzi I. Scrieri / îngr., note, glosar : A. Nestorescu, N. Mecu ; pref. N. Mecu. București : Minerva, 1980. Vol. 1. LXVI+926 p.
249. Onicescu O., Ștefănescu V. Elemente de statistică informațională cu aplicații. București : Ed. tehnică, 1979. 312 p.
250. Oprea M. Notes sur les structures rythmiques de la poésie. *Revue roumaine de linguistique*. 1980. T. 25, no. 2. P. 171–180.
251. Paladian C. Metrica și ritmica dramaturgiei poetice eminesciene. *Grigore Bostan – 70. Probleme actuale de filologie română*. Cernăuți–Herța : Zelena Bucovina, Cuvântul, 2011. P. 319–330.
252. Paladian C. Mihai Eminescu în traducere ucraineană: abordare ritmică. *Țara Fagilor. Almanah Cultural-Literar*. Târgu-Mureș : Intermedia Group, 2016. Ediția XXV. P. 99–104.
253. Philippide Al. Despre arta poetică a lui Eminescu. *Scriitorul și arta lui*. București : EPL, 1968. P. 193–202.
254. Petraș I. Metrică și prozodie – mic dicționar antologic pentru elevi. București : Demeurg, 1995. 458 p.
255. Petrino D. Flori de mormânt. Cernăuți : Eckhard, 1867. 210 p.
256. Petrino D. Lumine și umbre. Cernăuți : Buchowiccki & Comp., 1870. 379 p.
257. Piru Al. Istoria literaturii române. București : Editura Didactică și Pedagogică, 1970. Vol. 2 : Epoca premodernă. 492 p.
258. Poezii Văcărești. Versuri alese / ed. îngr. de E. Piru ; pref. de Al. Piru. București : Gramar, 2003. 200 p.

259. Poezia românească de la începuturi până la 1830 / ant., glosar. G. Gabor; pref. D. H. Mazilu. București : Ed. Fundației Culturale Române, 1996. 192 p.
260. Poghirc C. Accentul și intonația. *Introducere în lingvistică*. București : Ed. Științifică, 1965. P. 74–78.
261. Rusu L. Estetica poeziei lirice. București : Casa Școalelor, 1944. 301 p.
262. Sav V. Valențe stilistice ale metrului antic la Eminescu și Blaga. *Studii de stilistică, poetică și semiotică*. Cluj-Napoca, 1980. P. 81–86.
263. Sihleanu A. Armonii intime. București : Typ. Curtii (Lucrătorii asociați), 1871. 115 p.
264. Sion G. Din poeziile lui... București : Iosif Romanov, 1857. 53 p.
265. Sion G. Poezii / ed. îngr. R. Albala. București : Minerva, 1973. XLIV+298 p.
266. Scrob C. Rouă și Brumă : Poezii. București : Ed. Inst. de Arte grafice, Minerva, 1900. 240 p.
267. Servien P. Estetica. București : Ed. Științifică și Enciclopedică, 1975. 374 p.
268. Simion E. Dimineața poetilor. București : Polirom, 2008. 360 p.
269. Speranția E. Inițiere în poetică. București : Albatros, 1972. 144 p.
270. Speranția Th. Versificațiunea română și originea ei. București : Ed. Fundațiilor, 1906. 114 p.
271. Streinu V. Versificația modernă. București : EPL, 1966. 350 p.
272. Șerbănescu Th. Poesii. București : Socec&Comp., 1902. LXIII+338 p.
273. Ștefan I. Terminologia unei noțiuni de prozodie. *Limba Română*. XIX. 1970. Nr. 2. P. 163–172.
274. Tascu V. Ritm vertical. București : Univers enciclopedic, 2001. 235 p.

275. Tohăneanu G. Convergența procedeeleor artistice în poemul eminescian „Din valurile vremii”. București : EPL, 1966. P. 136–152.
276. Tohăneanu G. Studii de stilistică eminesciană. București : Ed. Științifică, 1965. 204 p.
277. Tohăneanu G. Expresia artistică eminesciană. Timișoara : Facla, 1975. 287 p.
278. Tohăneanu G. Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm secund. *Dincolo de cuvânt*. București : Ed. științifică și enciclopedică, 1976. P. 225–242.
279. Tohăneanu G. Eminesciune. Timișoara : Facla, 1989. 315 p.
280. Văcărescu I. Pântru poetică. *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor gramaticii rumânești*. Viena, 1787. P. 134–143.
281. Vlahuță A. Poezii. București : Göbl, 1982. 177 p.
282. Vlahuță A. Poezii vechi și nouă. București : Steinberg, 1894. 295 p.
283. Vlahuță A. Poezii. București : Socec&Comp., 1899. 262 p.
284. Vlahuță A. Scrieri alese / ed. îngr., note, coment. și bibliogr. V. Râpeanu. București : Ed. pt. Literatură; 1963. Vol. 1. CXXXVIII+364 p.
285. Voica A. Etape în afirmarea sonetului românesc. Iași : Ed. Univ. „Al. I. Cuza”, 1996. 235 p.
286. Voica A. Versificație Eminesciană. Iași : Junimea, 1997. 316 p.
287. Voica A. Repere în interpretarea prozodică. Iași : Ed. Univ. „Al. I. Cuza”, 1998. 326 p.
288. Voica A. Între satiră, epistolă și scrisoare literară. *Studii eminescologice*. Cluj : Clusium, 1999. P. 85–112.
289. Voica A. Deschiderea cercului. Iași : Ed. Univ. „Al. I. Cuza”, 2002. Vol. 1. 250 p.
290. Voica A. Deschiderea cercului. Iași : Ed. Univ. „Al. I. Cuza”, 2003. Vol. 2. 274 p.

291. Voica A. Fragmentarium Eminescian. București : Floare albastră; 2004. Vol. 1. 167 p.
292. Voica A. Curcubeu exegetic. Fragmentarium Eminescian. București : Floare albastră; 2005. Vol. 2. 174 p.
293. Voica A. Reverii sub tei. București : Floare albastră, 2006. 238 p.
294. Xenopol A. D. Încercări asupra versului român / Berca O. *Poetici românești*. Timișoara : Facla, 1976. P. 111–122.
295. Zamfirescu D. Fără titlu. București : St. Mihălescu, 1883. 206 p.
296. Zamfirescu D. Alte orizonturi. București : Carol Müller, 1894. 70 p.
297. Zamfirescu D. Imnuri păgâne. București : Carol Müller, 1897. 72 p.
298. Zamfirescu D. Poezii nouă. București : Carol Göbl, 1899. 54 p.
299. Zamfirescu M. Cântece și plângeri. Poezii / ed. a 4-a. București : Ed. Librăriei Leon Alcalay, 1907. 96 p.
300. Zamfirescu D. Opere / ed., îngr., pref., note, M. Gafița. București : Minerva, 1970. Vol. 1 : Poezii. CXXXI+659 p.

REZUMAT

Lucrarea de față „Versificația silabo-tonică românească și ucraineană din secolul al XIX-lea (metrica și ritmica)” este destinată studierii versificației clasice românești din secolul al XIX-lea, în comparație cu evoluția prozodiei silabo-tonice ucrainene din anii 1800-1899.

Cercetarea versificației silabo-tonice românești se bazează pe analiza amănunțită a tuturor textelor poetice cunoscute, ținând cont de specificul dezvoltării versificației la diferite etape istorice și la diferiți poeți. În acest context pentru prima dată din perspectivă diacronică, după perioade (primele decenii ale secolului al XIX-lea, anii 1840-1859, 1860-1879, 1880-1899), folosind metoda statistică, am scos în evidență tendințele evoluției repertoriului metric al poezilor români, am identificat caracteristicile tipologice ale ritmurilor dominante în poezia românească și am stabilit câteva similitudini importante și mai multe deosebiri dintre versificația silabo-tonică românească și cea ucraineană din secolul al XIX-lea.

Identic este timpul și caracterul apariției versurilor silabo-tonice în ambele literaturi – sfârșitul secolului al XVIII-lea în urma influențelor străine. Similară este și dezvoltarea intensă a silabo-tonicii de-a lungul secolului al XIX-lea, fapt care s-a manifestat atât în mărirea numărului de opere cu structură silabo-tonică, cât și în extinderea repertoriului metric și ritmic al poeziei românești și ucrainene. O caracteristică comună este predominarea constantă a metrilor bisilabici în silabo-tonica ambelor literaturi.

Similitudini fixăm în evoluția cantitativă și calitativă a formelor silabo-tonice după perioadele studiate. De exemplu, predominarea formelor iambice față de ritmurile trohaice la începutul secolului și în a doua și a patra perioadă, ordinea de amplasare a metrilor trisilabici în

perioadele a treia și a patra: 1. amfibrah (Am), 2. dactil (D), 3. anapest (An). Surprinzătoare este totala asemănare a ritmurilor iambice (dimetru iambic – I2, trimetru iambic – I3, tetrametru iambic – I4, pentametru iambic – I5, hexametru iambic – I6, octametru iambic – I8, iamb heterometric – Iht) și trohaice (dimetru trohaic – T2, trimetru trohaic – T3, tetrametru trohaic – T4, pentametru trohaic – T5, hexametru trohaic – T6, octametru trohaic – T8, troheu heterometric – Tht) în anii 1880-1899. Totodată fixăm analogii la nivelul variațiilor ritmice: identitatea ritmului „tradițional” al tetrametrului iambic în anii 1840-1859, 1860-1879, ritmului ascendent al trimetrului trohaic și ritmului „simetric” al hexametruului iambic în anii 1880-1899.

Deosebirea dintre silabo-tonica românească și cea ucraineană constă în primul rând în sursa de împrumut. În literatura română versificația silabo-tonică apare prin intermediul poeziei neogrecești, în cea ucraineană în urma orientării spre literatura rusă. Diferită a fost și evoluția silabo-tonicii la ambele popoare. În poezia românească fixăm creșterea constantă a versurilor clasice de la 40% în primele decenii, la 64% în anii 40 – 50, 93% în anii 60 – 70 și 97,3% în anii 80 – 90 ai secolului al XIX-lea. Poezia silabo-tonică ucraineană s-a dezvoltat rapid în primele decenii – 69%, însă în următoarea perioadă segmentul versurilor silabo-tonice scade la 46,5%, apoi crește ajungând la sfârșitul secolului până la 77%.

Identificăm deosebiri dintre silabo-tonica românească și cea ucraineană după perioadele studiate.

Anii 1800-1839. În literatura română segmentul ritmurilor trohaice este aproape identic cu cel iambic (în poezia ucraineană versuri trohaice sunt de trei ori mai puține). În poezia românească lipsesc forme anapestice, în cea ucraineană – ritmuri combinate. Există deosebiri și la nivelul metrilor. Între ritmurile iambice ale versificației românești predomină I6, în cea ucraineană – I4, pe poziția a doua se plasează I3 și I6, respectiv. În poezia românească

nu identificăm forme ritmice precum: I4, T3, Am2 (dimetru amfibrahic), D4 (tetrametru dactilic), în cea ucraineană – I2, I3, I7 (heptametru iambic), T6, T8, Tht. Petametru iambic românesc se caracterizează prin ritm ascendent, cel ucrainean – prin ritm alternativ. Hexametru iambic în poezia românească are ritm „simetric”, în cea ucraineană – „simetric” și „asimetric”.

Anii 1840-1859. În versificația românească lipsesc ritmuri anapestice, în cea ucraineană – forme dactilice. În segmentul ritmurilor iambice atestăm și în această perioadă preponderența hexametruului în poezia românească și tetrametruului în cea ucraineană, pe locul doi se află I3 și I6, respectiv. Formele trohaice demonstrează preferința poezilor ambelor literaturi pentru tetrametru trohaic. Pe poziția a doua se plasează T8 în poezia românească și Tht în cea ucraineană. În versificația ucraineană lipsesc următoarele ritmuri: I3, I7, T3, T6, T8. Pentametru iambic românesc se caracterizează prin ritm ascendent, cel ucrainean – prin ritm ascendent și alternativ. Formele românești ale tetrametruului iambic și ale pentametruului iambic au un număr semnificativ mai mare de amplasări opționale ale unor silabe atone în pozițiile „tari” ale matricii ritmice. Tetrametruului trohaic românesc îi corespunde variația ritmică de tip „arhaic”, celui ucrainean variația ritmică de tip „tradițional” și un număr dublu de accente amplasate în poziție inaccesibilă pentru matricea accentuală a tiparului ritmic.

Anii 1860-1879. În literatura română pentru prima dată prevalează formele trohaice, ritmurile iambice plasându-se pe poziția a doua (47% și 44,2%), în literatura ucraineană predomină structurile iambice. Totodată, în poezia ucraineană, segmentul ritmurilor ternare e mult mai mare decât în cea românească. Ordinea frecvenței formelor iambice scoate în evidență în poezia românească: I6, Iht, I3, I4, I5; în cea ucraineană – I4, I6, I5, Iht, I3. În versificația românească lipsește forma trimetruului dactilic (D3), în cea

ucraineană – I2, T2, T8, D6 (hexamtru dactilic). Pentametrul iambic românesc se caracterizează prin ritm ascendent, cel ucrainean – prin ritm alternativ. Formele iambice românești au un număr mult mai mic de versuri care ar corespunde schemei ideale a matricii ritmice, iar ritmurile trisilabice – mai puține abateri accentuale de la schemă.

Anii 1880-1889. Este perioada în care versificația clasică românească și cea ucraineană sunt aproape identice, cu excepția ritmurilor ternare segmentul cărora în literatura română e de trei ori mai mic. La nivelul metrilor sunt deosebiri evidente după frecvență: iambii românești – I4, I6, Iht, cei ucraineni – I5, I4, Iht; troheii – T4, T8, Tht și T4, Tht, T3; amfibrahii – Amht (amfibrah heterometric), Am3 (trimetru amfibrahic), Am4 (tetrametru amfibrahic) și Amht, Am4, Am3; dactilii – D6, Dht (dactil heterometric), D4 și D4, Dht, D3. În versificația românească lipsesc următoarele forme: D2 (dimetru dactilic), D3, Am5 (pentametru amfibrahic), An2 (dimetru anapestic), An3 (trimetru anapestic), An4 (tetrametru anapestic), An5 (pentametru anapestic), Anht (anapest heterometric), în poezia ucraineană – Am6 (hexamtru amfibrahic). Tetrametrul, pentametrul și octametrul trohaic românesc se caracterizează prin ritm „arhaic”, formele ucrainene – prin ritm „tradițional”. Ritmurile binare românești au un număr mult mai mic de accente amplasate în poziție inaccesibilă, iar ritmurile ternare – mai puține versuri cu poziții atone.

Rezultatele obținute în urma studierii de tip comparatist este o posibilitate de a releva dimensiunile metrice și ritmice ale versificației din limbile respective, dar și de a conștientiza cum a evoluat versificația europeană în secolul al XIX-lea.

ABSTRACT

The monograph “Romanian and Ukrainian syllabo-tonic versification of 19th century (metrics and rhythmic)” is an investigation of Romanian syllabo-tonic versification of the 19th century focused on metric and rhythm in comparison with the specific development of Ukrainian syllabo-tonics in 1800-1899.

For the first time in diachrony based on periods and the poetic analysis of a great number of poetic works, the Romanian syllabo-tonic poetics of 19th century is statistically researched to define the trends in the development of the metric repertoire of Romanian authors, typological features of the main rhythm system are revealed, common and different features are determined in Romanian and Ukrainian syllabo-tonics of 19th century.

Similar are the time and character of the very syllabo-tonic oeuvres appearance in both literatures – the end of the 18th century as a result of borrowing. Also similar is the intensive development of syllabo-tonics throughout the whole century, which manifested itself both in increasing of the number of poetic works with syllabo-tonic structure and in the widening of metric and rhythmic repertory of the Romanian and Ukrainian poetry. The salient common feature is a constant predominance of binary meters in syllabo-tonics of both literatures. A similar element is traced in the sample of quantitative and qualitative distribution of syllabo-tonic forms as to the periods of development. Such is, for example, the predominance of iambs over trochees at the beginning of the century and in the following second and fourth score years, the order of ranking ternary meters in the third and fourth periods being: 1. amphibrachs (Am), 2. dactyls (Da), 3. anapests (An). Of special interest is the full correspondence of iambic (iambic dimeter – I2, iambic trimeter – I3, iambic tetra-

meter – I4, iambic pentameter – I5, iambic hexameter – I6, iambic octameter – I8, iamb heterometric – Iht) and trochaic (trochaic dimeter – T2, trochaic trimeter – T3, trochaic tetrameter – T4, trochaic pentameter – T5, trochaic hexameter – T6, trochee heterometric – Tht) meters in 1880-1899. One also finds similarity as to “traditional” rhythm of I4 in 1840-1859, 1860-1879, upward rhythm in T3 and “symmetrical” rhythm of I6 in 1880-1899.

The difference between Romanian and Ukrainian syllabo-tonics lies, first and foremost, in the source of this system’s borrowing. In Romanian poetry syllabo-tonics appears under the influence of Greek literature, in the Ukrainian – as a result of the Russian orientation.

The development of syllabo-tonics in both literatures was not identical either. In Romanian poetry one can observe constant increasing of the part of syllabo-tonic oeuvres from 40% in the first two score years, up till 64% in the 40-50ies, 93% in the 60-70ies and, finally, up till 97.3% in the 80-90ies. Ukrainian poetry lived through the storming development of syllabo-tonics in the first decades of the 19th century (69%), nevertheless, in the following period the part of syllabo-tonic works drops down to 46.5% and later on rises up till the end of the century to 77%.

The difference between Romanian and Ukrainian syllabo-tonics can be traced according to the periods singled out.

1800-1839. The trochees in Romanian literature practically equals the segment of iambs (in the Ukrainian poetry it is three times less). In Romanian literature of this period anapests are missing, whereas in Ukrainian – various metric forms. There is a difference in meter samples. Among Romanian iambs I6 predominates, among Ukrainian – I4, on the second rank, accordingly, are tied I3 and I6. In Romanian poetry I4, T3, Am2 (amphibrachic dimeter), Da4 (dactylic tetrameter) are missing, in Ukrainian – I2, I3, I7, T6, T8, Tht. Romanian I5 has upward rhythm, Ukrainian – alternative. I6 in Romanian

poetry is wits “symmetrical” rhythm, in Ukrainian, besides “symmetrical”, “asymmetrical” form is also available.

1840-1859. In Romanian versification anapests are missing, in Ukrainian – dactyls. In the section of iambs on the top rank in the Romanian versification again is I6, in the Ukrainian – I4, on the second rank, accordingly, are tied I3 and I6. Among Romanian trochees ranking second is T8, among Ukrainian Tht. In the Ukrainian poetry such meters as I3, I7, T3, T6, T8 are missing. Romanian I5 is characterized by upward rhythm, Ukrainian – by the upward and alternate. Romanian I4 and I5 have noticeably smaller percentage of full accentuated lines. Romanian T4 is with “archaic” rhythm, Ukrainian – with “traditional” and twice as many verses with non-scheme accents.

1860-1879. In Romanian poetry iambs for the first time ever give way to trochees (44.2% and 47%), in Ukrainian one iambs are thrice as many as trochees. Far more numerous in comparisons with Romanian literature is the part of ternary meter. Hierarchy of iambic meters in Romanian poetry is as follows: I6, Iht, I3, I4, I5; in Ukrainian – I4, I6, I5, Iht, I3. In Romanian poetry dactylic trimeter (Da3) is missing, in Ukrainian – I2, T2, T8, Da6 (dactylic hexameter). Romanian I5 has upward rhythm, Ukrainian – alternate. In general, Romanian iambic forms have twice less number of accentuated lines, as well as ternary meters of verses with non-scheme accents.

1880-1889. It is in this period that Romanian and Ukrainian syllabo-tonic versification are very much alike in macroparameters with the difference of the part of ternary in Romanian poetry being thrice less than in Ukrainian. In the section of meters the difference increases. Romanian iambs manifest the following alternation: I4, I6, Iht, Ukrainian – I5, I4, Iht; trochees – T4, T8, Tht and T4, Tht, T3; amphibrachs – Amht (amphibrach heterometric), Am3 (amphibrachic trimeter), Am4 (amphibrachic tetrameter) and Amht, Am4, Am3; dactyls – Da6, Daht (dactyl

heterometric), Da4 and Da4, Daht, Da3. In Romanian versification the following forms are missing: Da2 (dactylic dimeter), Da3, Am5 (amphibrachic pentameter), An2 (anapestic dimeter), An4 (anapestic tetrameter), An5 (anapestic pentameter), Anht (anapest heterometric), in Ukrainian – Am6 (amphibrachic hexameter). Romanian T4, T5 and T8 are characterized by “archaic” rhythm, Ukrainian – “traditional”. In all Romanian binary forms the amount of verses with non-scheme accents is evidently smaller than in Ukrainian; in ternary forms the percentage of verses with atoning is much smaller.

The results of the study specify Romanian and Ukrainian national versifications markers and make our knowledge of certain regularities of European versifications developing in XIX century deeper.

ЗМІСТ

Вступ	3
Скорочення та умовні позначення	7
Розділ I. Літературознавча рецепція румунської та української силабо-тоніки XIX століття	8
Розділ II. Початки румунської та української силабо-тоніки	50
Розділ III. Румунська і українська силабо-тонічна версифікація перших десятиліть XIX століття	68
Розділ IV. Силабо-тонічні форми у румунській та українській літературах 40–50-х років XIX століття ...	106
Розділ V. Силабо-тонічне віршування у румунській та українській поезії 60–70-х років XIX століття	138
Розділ VI. Румунська та українська силабо-тоніка 80–90-х років XIX століття	184
Висновки	228
Література	232
Rezumat	255
Abstract	259

Наукове видання

Паладян Крістінія Іванівна

**Румунське та українське
силабо-тонічне віршування ХІХ століття
(метрика і ритміка)
*Монографія***

Науковий редактор – **Бунчук Б. І.**, доктор філологічних наук,
професор

Технічний редактор Кудрінська О.М.

Дизайн обкладинки Цибуляк В.Д.

Підписано до друку 26.12.2019. Формат 60 x 84/16.

Папір офсетний. Друк різнографічний. Ум.-друк. арк. 14,4.

Обл.-вид. арк. 15,5. Зам. 1003.

Видавництво та друкарня Чернівецького національного університету
58002, Чернівці, вул. Коцюбинського, 2

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №891 від 08.04.2002 р.