

8. Грабович Г. Франко і пророцтво // Грабович Г. Тексти і маски. – К., 2005.
9. Грицков'ян Я. Іван Франко і Біблія // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. конф.: У 2 ч. – Львів, 1999. – Ч. 1.
10. Гундорова Т. Франко і Каменярь: гностична драма // Слово і час. – 2006. – № 8.
11. Гундорова Т. Франко – не Каменярь. – Мельборн, 1996.
12. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова // Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова: Есе. – Львів, 2002.
13. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
14. Зеньковский В. Единство личности и проблема перевоплощения // Человек. – 1993. – № 4.
15. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: У 2 томах. – К., 1990. – Т. 2.
16. Ільницький М. Риси автобіографізму і “рольової” лірики в “Зів'ялому листі” Івана Франка // Ільницький М. У фокусі віддзеркалень. – Львів, 2005.
17. Кирик Л. Жанр віршованого оповідання в творчості Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. конф.: У 2 ч. – Львів, 1999. – Ч. 1.
18. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
19. Лотман Ю. Три функции текста // Лотман Ю. Семиосфера. – СПб., 2000.
20. Ляшкевич П. Від “Semper idem” до “Semper tiro” Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. конф.: У 2 ч. – Львів, 1999. – Ч. 1.
21. Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів, 2005.
22. Рікер П. Сам як інший. – К., 2002.
23. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – Москва, 1965.
24. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка. – Львів, 2005.
25. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
26. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., ред. Г. Косикова. – Москва, 1987.
27. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. сочинений: В 7 томах. – Москва, 1957. – Т. 6.
28. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002.
29. Bachelard G. Poetyka marzenia. – Gdańsk, 1998.
30. Barthes R. Teoria tekstu // Teoria literatury i metodologia badań literackich / Red. D. Ulicka. – Warszawa, 1999.
31. Poulet G. Phenomenology of Reading // The Norton Anthology of Theory and Criticism / ed. by V. B. Leitch. – New York; London, 2001.

*Олена Сьомочкіна (Київ)*

## **Орієнтальні строфи в поезії Івана Франка**

Розмаїта строфіка І. Франка завжди була предметом пильної уваги віршознавців, зокрема й останнього часу, скажімо, докладно її розглянуто у монографіях Б. Бунчука, В. Корнійчука, В. Ніньовського та ін. Проте особливості орієнтальних строфічних утворень поета окремо не досліджувалися. І хоча сам І. Франко не

наголошує на відмінностях джерел своєї творчості: “В поетичній формі я бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних, та котрі, проте, в’язались би в одну органічну цілість не якоюсь одною тенденцією, не одною догмою релігійною чи естетичною, а тільки спільним діапазоном морального чуття і темпераменту, через який пройшли, поки вилились в ту форму” [6: т. 2: 179], цікаво простежити рецепцію строф східного походження в його оригінальній поезії.

3-поміж таких форм можна назвати дві канонізовані форми персько-таджицького походження – рубаї та газель і одну індійського – шлоку або шльоку (сльоку).

Історія появи строфи рубаїв в українській поезії пов’язана з працею на ниві сходознавства А. Кримського, неодноразово заохочуваного до того І. Франком. В одному з листів останнього до А. Кримського читаємо: “Я дуже рад, що Ви такі охочі до роботи над перекладами орієнтальних поетів, про котрих я ще в гімназії не раз з тугою думав, читаючи вривки з них в німецьких перекладах” [6: т. 49: 267].

Власне рубаї (дослівно: “почетверений”) східної традиції – це канонічна чотирирядкова мініатюра, що має специфічне римування (звичайно – ААхА), іноді – редиф (повнозначне слово чи слова, які текстуально повторюються в 3-х чи й усіх 4-х віршорядках, тоді як основні слова римової пари чи тріади стоять всередині), метр (на Сході – хазадж, що в українській поезії цілком адекватно відтворюється 5–6-стопним ямбом), чітку структуру (зазвичай 1-й бейт містить виклад думки й зацікавлення нею читача, 3-й рядок підкріплює або несподівано скеровує образний рух в інше річище, а 4-й – виконує роль філософського підсумку, в якому повністю розкривається зміст і закріплюється художня ідея), а найважливіше – жорсткий змістовий канон, який, не обмежуючи тематику, потребує строгої логічності у висловлюванні, тобто думка має зродитися, розвинутися й повністю втілитися у філософському узагальненні на заданій чотирирядковій поетичній площі.

І. Франко не користується терміном “рубаї”, на відміну від дефініції “газель”, але використовує східний катрен і як власне строфу, і як жанр.

Так, строфою рубаї він послуговується в циклі “Веснянки” (у першій поезії – три катрени з семи; у чотирнадцятій – усі 5):

Думи, діти мої,	(А)
Думи, любі мої!	(А)
З усміхнутим лицем	(х)
В тій понурій тюрмі!	(А)

У сатиричній “Думі про Наума Безумовича”:

Була, кажуть, честь і слава,	(А)
Військова, козацька справа,	(А)
Що по світі гомоніла,	(х)
Гомоніла та й пропала.	(А)

Ох, панове депутати,	(А)
Сумно навіть пригадати,	(А)
Пан міністр грошей хоче	(х)
Ви вагаєтеся дати!	(А)

А також у поезії “Максим Цюнник”, у якій, як і в у XIV вірші з циклу “Веснянки” (2 і 4 катрени), І. Франко вдало вжив редиф:

Дев’ять ще годин кричав ти,	(А)
Як та штольня завалилась,	(х)
Де, нещасний, працював ти, –	(А)
Дев’ять ще годин конав ти.	(А)

Проте особливістю цієї строфи є те, що холостий рядок другий, а не третій, як у рубаї, однак не забуваймо зауваження Б. Бунчука, що “І. Франко, який з легкістю оволодівав будь-якою віршовою схемою, постійно демонстрував відхід від канону” [1: 289]. Такий прийом, до речі, значно пізніше у своїх рубаях застосують Д. Павличко та М. Мірошниченко.

Прикладом використання жанру рубаї може бути тридцять восьма поезія з циклу “Строфи”. Цікаво, що якщо Б. Бунчук, наголошуючи на загальній складності схеми римування вірша “Максим Цюнник” (подана ним схема виглядає так: АВАА, ВСВВ, СССd, ЕЕЕd [1: 177]), пропонує, посилаючись на А. Ткаченка, третю і четверту строфу вважати “катринами”, а перші дві ніяк не означає, то щодо строфи № 38 сумнівів у нього не виникає: “Цілком очевидно, що поет використав силабо-тонічний відповідник давньої східної форми – рубаї. Підтвердженням цього є і філософський зміст твору, і строфіко-римова будова: катрен з римою, що охоплює три рядки, а третій – холостий” [1: 218]. Натомість В. Корнійчук, який називає “Строфи” “поетичними афоризмами” [4: 246], означає їх як “гноми” (морально-філософські сентенції) [4: 243] і відзначає, що “римування цих гномічних утворень надзвичайно різноманітне: від окситонних та парокситонних комбінацій у перехресних та неспарованих римах до білих віршів і моноримів” [4: 246], термін “рубаї” не вживає. Аби переконатися, що тридцять восьму строфу таки можна вважати рубаї, проаналізуємо її.

Ти сто людей побив у бою	У́ У́ У́ У́ У́ У́ У́
І тим пишаєшся, герою?	У́ У́ У́ У́ У́ У́ У́
Ось сей лиш власну пристрасть поборов,	У́ У́ У́ У́ У́ У́ У́
І над тобою він горою.	У́ У́ У́ У́ У́ У́ У́

Ритмічна основа – улюблений Франків ямб. Згадаймо, що він зауважував у листі до А. Кримського, який стосувався наміру останнього перекласти “Шахнаме” Фірдоусі гекзаметром: “Якщо неможливо передати розмір першоджерела, то чи не краще було би вжити космополітичний розмір нового часу – *п’ятистопний ямб* (курсив наш. – О. С.), римований або неримований” [6: т. 49: 323]. Або думку Б. Бунчука з цього ж приводу: “Для І. Франка ямб – універсальний метр, “космополітизм” якого

дає можливість використовувати його у всіх родах, видах, тематичних напрямках” [1: 257]. Тож 1, 2 і 4-й віршорядки написані 4-стопним ямбом, 3-й – п’ятистопним. Б. Бунчук, зокрема, пояснює використання “п’ятистоповика” “схильністю поета до канонізованих форм: сонета, октави, терцини” [1: 259]. Зауважимо, що рубаї належать до найбільш консервативних канонізованих строфожанрів, хоча це, звісно, не завадило, наприклад, В. Простопчуку та М. Мірошніченку модернізувати їх у власній творчості. Римування класичне: ААхА. Закінчення 1, 2 і 4-го рядків гіперкаталектичні, 3-го – акаталектичне. 2, 3 і 4-й рядки мають пірихійчні іпостаси відповідно у 3, 4 і 1-й стопах. У 1, 2 і 4-му версах клавзули 2-складові, рими – хорейчні (жіночі, парокситонні), у 3-му – клавзула односкладова. Інтонанційна схема – 2+2, тобто спостерігаємо відносну самостійність бейтів (бейт – найменша строфічна одиниця в тюркомовній, перській та арабській поезіях із метафоричною назвою – з араб. букв. – “будинок”, що складається з двох “місра” (букв. “схили даху” або “стулки дверей” – піввірш), які образно передають будову бейта: у згаданих версифікаційних системах він записується одним рядком із пробілом поміж місра [7]; в українських, як і російських перекладах бейтові відповідає двовірш, тобто місра записується не половинками одного віршорядка (піввіршами), а двома версами, що варто запам’ятати, аби не виникли підозри в алогічності). Водночас принцип зчеплення рядків, як того вимагає рубаї, витримано: ми не можемо поміняти місцями ані віршорядки, ані бейти, не порушивши логічності викладу. Композиція теж типова для рубаї. 1-й і 2-й рядки – інтригуюча зав’язка, втілена у формі риторичного запитання; у ній за позірною патетикою виразно проступає іронія: урочисто-піднесена лексика (*побив, бою, пишається, герою*), покликана творити героїчний дискурс, стає засобом творення дещо гротескового образу – самозакоханого, егоїстично засліпленого “войовника”, спроможного самостверджуватися лише за рахунок інших. 3-й – кульмінаційний – рядок сподівано/несподівано (адже ми чекали розвитку інтриги, але не знали, яким саме він буде) скеровує хід думок у протилежному напрямі – утворюється антитеза, виражена смисловою бінарною опозицією (бо текстуально маємо протиставлення один (ти)/один (сей) багато/один (або типове/оригінальне чи людина-маса/особистість): перемога над собою (темними пристрастями власного ества задля замирення з собою, осягнення себе, витворення власного світу) вимагає незмірно більше сили духу і відповідно має більшу моральну вагу, ніж перемога над іншими. 4-й рядок, як і передбачає рубаї, містить розв’язку – підсумок, що маніфестує позицію автора, його власні моральні цінності, які, в цьому випадку, збігаються з цінностями загальнолюдськими.

Отож, повною мірою виражена дидактичність змісту, типова для східних рубаїв, ота, завважена В. Корнійчуком, гномічність, а все сказане вище дає підстави вважати строфу № 38 – рубаї.

Проте це не єдина канонізована строфа, яку вживав І. Франко. Є в його творчому доробку й газель. Більше того, якщо у запровадженні форми рубаїв в українську версифікаційну систему першість належить А. Кримському, то газель вперше з’явилася саме в поезії І. Франка [2: 110].

Газель (з араб. “оспівувати [жінку]”) – строфічна форма ліричної поезії, поширена в літературі народів Близького й Середнього Сходу та окремих літературах Індії і Пакистану, популярність якої, за словами Д. Шаталової, “можна порівняти з популярністю сонета у європейській поезії” [7]. Газель є водночас і формою, і жанром, причому в ній жорстко регламентовані обидва рівні. Складається з кількох бейтів: різні дослідники називають різну їх кількість, у середньому ж – від трьох до дванадцяти. Схема римування АА–БА–ВА–ГА–ГА–ДА..., тобто маємо суміжне (парне) римування в матла (з арабської “зачин” – перший бейт), з яким римується другий віршорядок кожного наступного бейта (перші рядки не римуються). Дуже часто в газелі вживається редиф, про який ми вже говорили, розглядаючи рубаї. В останньому бейті (макта – з арабської “перетинання, обтинання”) має бути тахаллус (арабською “прізвисько”, тобто ім’я чи псевдонім самого поета; паралельна назва цього явища, поширена в європейській поезії, – сфрагіда – з грецької “карб, печатка”). Кожен бейт газелі відносно автономний і містить у собі закінчену думку й цілком сформований образ, що супроводжується й синтаксичною завершеністю; в єдине ж ціле їх об’єднує спільний мотив. Основний зміст газелі – любов, туга, краса коханої, смуток, нарікання на долю, а часом – ніжна дружба й філософські медитації виразно суфійського характеру.

Прикладом Франкової газелі може бути поезія “Дармо”, що, власне, містить підзаголовок “Газеля”, видрукувана в додатках до другого тому п’ятдесятичника:

Дармо в’ядаючий цвіт похилився  
І кличе: о весно, вернись!

Дармо голодная пташка пищить  
Жалібно: о поро ясна, вернись!

Дармо безлистеє древо говорить:  
О уквітчана прекрасна, вернись!

Дармо і старець схилений вдихає:  
Молодосте, о хвиля **щасна**, вернись!

Ця газель складається з чотирьох бейтів із класичним римуванням. Окрім того, бачимо тут спробу використання редифа, у ролі якого виступає заклик “вернись!”: римуються лексеми *весно* – [*йасна*] – *прекрасна* – **щасна**, дарма що другий місра першого бейта містить приблизну щодо інших риму. Цікавий і образний паралелізм, на якому побудована вся поезія: весна природи / весна людського життя (молодість), варіюючи думку про неможливість повернення ані першої, ані другої для кожного конкретного суб’єкта чи об’єкта, а звідси – туга через неминуче, посилена градацією, створеною анафорами 1, 3, 5 і 7 місра, що зближує поезію зі східними зразками.

Друга поезія з цього ж тому (вперше була надрукована М. Возняком у п’ятому числі ж. “Світ” за 1925 рік) не має спеціального заголовку й означена лише як “газеля”. Крім того, вона містить канонічний зміст – страждання закоханого.

Чом так зір мій до тебе, о пані, летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Наче човник з-між хвиль до пристані летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Наче хмарка, що нічю дрімала в ярах, Проти сонця сквапливо взарані летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Мов таємною силою гнаний мотиль З пільми в блиски зрадні полум'яні летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Мов із сівера к вічній весні журавель З журним криком понад океани летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Мов серна зі смертельним пострілом в грудях В німім болю до матері-лані летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Мов з тоскою болющою дух до знання, Чом так зір мій до тебе, о пані, летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′

Обсяг газелі – шість бейтів. Римування класичне, касидного типу (касида – ода, панегірик, деякі науковці висловлюють думку, що газель – це ліричний зачин касиди, який став автономним [7]). Усі художні засоби вірша (порівняння, анафори, реди́ф, кільце, риторичні питання тощо) спрямовані на зрине проявлення, матеріалізацію, випадання в реальність і утвердження в ній субстанції ідеальної, суто екзистенційної – любові, символічно втілюваної поглядом (“*zîr miî*”), виопуклення всіх її (любові) граней з метою візуалізацій задля доведення істинності й реалізації в образі польоту – реального (хмарка, мотиль, журавель, сарна) й метафоричного (погляд, дух), втіленого в усіх відмінах органічного світу.

На ідеалізацію цього польоту “працюють” і стрімка трансформація чуттів: надія (1 і 2-й бейти), ірраціональний магнетизм (3-й), туга (4-й), приреченість і біль (5-й) і, зрештою, невідворотність, невтримність, всеохопна жага (6-й); і викінчений ритмічний рисунок: в усіх шести бейтах – 4-стопний анапест із акаталектичними закінченнями всіх стоп, 2-складовими клавзулами, хореїчними римами, послідовним реди́фом – жодних ритмічних відхилень.

Як бачимо, єдина деталь, відсутня в газелях І. Франка, – це тахаллус. В іншому ж в оригінальній поезії він був таким само вимогливим до себе, як і в перекладах. Так, скажімо, перекладаючи Гайне, поет наголошував: “...Я дбав про те, щоби передати якомога вірно не тільки думку, але також і форму, тон, розмір первотвору” [6: т. 13: 446].

Власне переклади немало прислужилися до появи в оригінальній Франковій поезії орієнтальних строф. Слушною видається з цього приводу думка Б. Бунчука, що “переспіви давньоіндійського епосу передували появі оригінального твору на основі форми “шльока” [1: 292]. Йдеться, зокрема, про поезію “Як проміясто гарний цвіт”, що увійшла до збірки “Мій Ізмарад” [6: т. 2: 196].

Шлока або шльока, сльока (çloka’s – у транскрипції Ф. Корша) – це “головна строфа” давньоіндійської “епічної та релігійно-дидактичної поезії” [3: 220], що “складається з двох 16-складових віршів, кожен з яких ділиться цезурою на два

8-складових піввірші” [5: 68]. Тобто в ідеалі шлока мала б записуватися дистихом, але, як і у випадку з бейтом, маємо, відповідно, чотирирядник. Отже, строфотворчим і жорстко регламентованим приписом у шлоці є лише кількість складів.

Особливості Франкових перекладів з давньоіндійської літератури докладно дослідив І. Папуша в монографії “Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка” (Тернопіль, 2000), ми ж розглянемо згадану оригінальну поезію І. Франка.

Як промінясто гарний цвіт,	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Барвистий, та без запаху,	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Так гарні та пусті слова	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Того, хто не сповняє їх.	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

Як промінясто гарний цвіт,	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Барвистий, любо запашний,	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Так гарні та плідні слова	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Того, хто чинить після них.	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

І. Папуша зауважує, що в перекладах І. Франко скористався “восьмистопним неримованим ямбом” – розміром, який “дуже часто вважався в ХІХ ст. аналогом санскритської шлоки” [5: 71]. Як бачимо, у поданому вірші поет так само обрав неримований ямб із численними пірихїчними відхиленнями, а дистихи трансформував на катрени. Щодо змісту, то вслід за В. Корнійчуком цю шлоку можна зарахувати до гномічних утворень [4: 243], оскільки в ній, окрім “ідеальної... симетрії” [4: 244], втіленої в образному паралелізмі, яскраво виражене філософсько-дидактичне начало.

Отже, новаторство І. Франка в галузі строфіки загалом і орієнтальних строфожанрів зокрема стало тим важливим досвідом, який сприяв успішній рецепції форм східного походження в Україні (зокрема в поезії М. Ореста та Д. Павличка), та активному утвердженню цих форм в українському версифікаційному репертуарі 60–80-х років ХХ ст. та новій хвилі зацікавлення ними на початку ХХІ ст.

### Література:

1. Бунчук Б. Віршування Івана Франка: Монографія. – Чернівці, 2000.
2. Данилко А. Обогащение украинской поэзии строфическими формами поэзии Востока // Вопросы литературы народов СССР. – К.–Одеса, 1979. – Вып. 5.
3. Качуровський І. Строфіка. – Мюнхен, 1967.
4. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
5. Папуша І. Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка. – Тернопіль, 2000.
6. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
7. Шагалова Д. Библиотека классической тюркской поэзии “Симург” // www.simurg.ru