

російського поета, на думку критика, В. Самійленко пізнав О. Барб'є, а також Дж. Байрона. Щодо впливу самого М. Лермонтова на творче зростання українського письменника, то осмислення цього питання в літературознавстві відзначається певною еволюцією, – від деякої абсолютизації впливу російського поета на Самійленкову творчість (М. Богданович) до переакцентації уваги на проблемі т.зв. запозичення сюжетів (О. Дорошкевич). Керуючись логікою В. Жирмунського (наприклад, щодо впливу Дж. Байрона на О. Пушкіна), О. Дорошкевич висловив міркування про конгеніальність психіки В.Самійленка й М. Лермонтова (особливо своїм сатирично-індивідуалістичним відношенням до дійсності) [6, с. 208].

Саме з творчістю М. Лермонтова дослідник пов'язував виток розмислової стихії в поезії українського автора, зауважуючи, при цьому, що йому був, водночас, чужий лермонтовський демонізм та месіанізм [6, с. 208]. До речі, й М. Рильський стверджував, що на лермонтовську "горечь и злость" був наш поет зовсім нездатен [11, с. 18], акцентуючи увагу насамперед на своєрідності ліричної поезії В. Самійленка загалом, на оригінальності самого підходу до осмислення певної теми, розвитку мотиву. Це дослідник переконливо засвідчив своєю позицією стосовно питання про вплив, зокрема, творчості М. Некрасова на українського поета [11, с. 14-15]. О. Бабишкін відзначав свого часу важливість переосмислення питання про залежність поезії В. Самійленка від інолітературних впливів, відтак, вивчення творчості українського автора в контексті проблеми розвитку загальноживаних тем і мотивів [1, с. 37]. Це принципово увиразнювало розуміння ролі письменника, передовсім, з огляду на проблему входження української літератури до світового контексту. Зокрема "Геростат" В. Самійленка є яскравим прикладом оригінальної версії досить популярної в літературі античної теми (до речі, О. Дорошкевич припускав, що тему свого твору В. Самійленко міг запозичити у С. Надсона, розмислове начало творчості якого, як і М. Некрасова, імпувало письменникові [6, с. 209]). Так само В. Самійленко вніс своє бачення і в розроблення поширеного в українській літературі сюжету про Гриця (О. Шаховський, М. Старицький, О. Кобилянська) та, що найважливіше, – по-новому переосмислив головну ідею твору. При цьому автор стверджував: "її фабула позичена (з старої російської повісті на українську тему), але психологія й характери розроблені по змозі самостійно" [5]. Згадані драматичні твори В. Самійленка є, безсумнівно, знаковими для розвитку української літератури загалом. Не випадково й досі залишається дискусійним питання, який саме з них вважати провідником драматичних поем Лесі Українки. Втім, Самійленкові п'єси близькі творам Лесі Українки (наприклад, "Чураївна" і "Лісова пісня") не лише своїм внеском у розвиток жанру драматичної поеми, а й причетністю до нових літературних течій. Зокрема осмислення ідеї винятковості особистості, яка своєю духовністю вивиснується над загалом, дає підстави говорити про новаторство В.Самійленка, – зокрема констатувати риси неороман-

тизму у творчості письменника, так само як і тенденцію до модерністичного осягнення дійсності, що недвозначно вловлюється в тих змінах, які автор вносить в останній акорд традиційного сюжету про Гриця (Маруся насправді не вбиває свого коханого, – їй це тільки здається, після чого вчиняє самогубство).

Свого часу А. Ніковський, осмислюючи еволюцію української літератури протягом XIX ст. з огляду на її входження до світового контексту, означив три основні етапи: пародія, переклади 70-90-х років, твори на все-світні теми (які пов'язував із художньою спадщиною Лесі Українки) [9, с. 25]. Врахування міжкультурного контексту принципово увиразнює знаковість творчості В. Самійленка в розвитку вітчизняного письменства епохи *fin de siècle*. У зв'язку з цим показово є підкреслена увага письменника до перекладу зарубіжних зразків (які, своєю чергою, простимулювали переосмислення інонаціонального художнього досвіду), а відтак, – свідомо орієнтація на створення нових естетичних цінностей. "У всьому – в майстерності вірша, у виборі тем, образів, виразів, в шляхах і ствердженнях невтомно пульсуючої думки, – констатував один із дослідників Самійленкової творчості М. Богданович, – відчувається людина, яка спирається на ... вартості, випробувані в горнилі віків" [3, с. 48]. Додамо тільки, – майстерно при цьому трансформовані на власному ґрунті, з урахуванням специфіки національного світосприйняття, мовотворення та вітчизняної літературної традиції. Все дає підстави новаторську творчість В. Самійленка співвіднести саме з переходом до окресленого вище етапу піднесення української літератури до світового рівня. Із цим вповні узгоджується літературний доробок послідовника М. Старицького та, водночас, попередника Лесі Українки, – як з погляду його змістового урізноманітнення – тематичного, ідейного, образного (насамперед філософське начало, розмислова стихія), так і формального оновлення – жанрового (фейлетон, драматична поема), строфічного, версифікаційного (канцони, октави, олександрійського вірш, сонет, ямб).

1. Бабишкін О. Володимир Самійленко. Літературно-критичний нарис. – К., 1963; 2. Барвінський О. Спомини з мого життя: Частина 1,2. – Нью-Йорк: К., 2004; 3. Богданович М. В.Самійленко // Украинская жизнь. – 1916. – №7-8; 4. Бондар М. Творчість Володимира Самійленка // В.Самійленко. Твори. – К., 1990; 5. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка АН УРСР, ф. 61, 848; 6. Дорошкевич О. Володимир Іванович Самійленко // О.Дорошкевич. Реалізм і народність української літератури XIX ст. – К., 1986; 7. Драгоманов М. Гете и Шекспир в переводе на украинский язык // М. Драгоманов. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К., 1970. – Т. 2; 8. Зеров М. Володимир Самійленко і український гумор // М. Зеров. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2; 9. Зеров М. Нове українське письменство. – Мюнхен, 1960; 10. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби // Червоний шлях. – 1926. – №11-12; 11. Рильський М. Володимир Самійленко і його поезія // В.Самійленко. Вибрані поезії. – К.; Х., 1944; 12. Старицький М. Листи // М.Старицький. Збір. тв.: У 8 т. – К., 1965. – Т. 8; 13. Тулуб О. Матеріали до життєпису Володимира Самійленка // За сто літ. Матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початків XX століття. – К., 1928. – Кн. 3; 14. Франко І. Володимир Самійленко. Проба характеристики // І.Франко. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 37; 15. Франко І. Михайло Петрович Старицький // І.Франко. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 33.

А. Ткаченко, д-р філол. наук

ВІРШУВАЛЬНИЙ УНІВЕРСУМ: ЕТНІЧНИЙ ПУНКТ ВІДЛІКУ

Розглянуто дискусійні питання вживання віршознавчої термінології.

The article considers some disputable questions of poetry terminology.

Із сучасного погляду витворені протягом тисячоліть системи віршування постають як своєрідний версифікаційний універсум, що й далі урізноманітнюється, ма-

ючи у своїй діяхронній глибині розмаїття етнічних джерел. Тож і ми маємо виходити в його осягненні з питомих українських позицій: тоді багато що стане на свої зро-

зумілі місця. Думка, здавалося б, аксіоматична, проте й тут наштовхуємося на типовий і невідчепний наш парадокс: ускладнення нібито на рівному місці. Маючи чи не найпотужнішу у світі уснопоетичну традицію, віршознавчу термінологію ми позичали у греків, латинян, поляків, німців, французів, росіян (щоправда спершу вони в нас). І все те збагачувало, але поки що не все органічно вкладалося у власну систему координат (прошу не плутати із власним велосипедом).

Відтак і досі є чимало термінів та понять, що потребують переосмислення, корекції, наближення до питомого мовного ґрунту, усунення різночитань тощо. Деякі з пропозицій щодо цього вже висловлені в моєму підручнику [4, с. 76-77; 319-320; 351-354], хоч це ніби й не підручникова справа, оскільки від нього чомусь чекають остаточних істин. Наступні роздуми, зіперті на досвід викладання, спонукали дещо відсіяти, але більше стверджували на запропонованому. Тож доведеться дещо повторити, оскільки віршознавці – в гарному розумінні консервативна спільнота: читає, десь і погоджується, проте більше насторожується й лишається на сторожі.

На сторожі чого? Почати з базового терміна *вірш*, запозиченого через польське посередництво з латини. *Versus* (від *verto* – *повертаю*, що споріднене з праслов'янським **verteti*, укр. *вертати*); звідси – і його первинне значення – *рядок до повороту*. Нині цей термін уживається вже в кількох основних значеннях: 1) рядок ритмізованого тексту, основна версифікаційна одиниця; 2) метрична композиція або структура; 3) окремий поетичний твір; 4) форма буття поезії; 5) ритмічно організована художня мова [3].

Кожне значення теж тлумачать по-різному, як і базове. Б. Бунчук: "Вірш ми розуміємо як ритмічну структуру художнього тексту. Основою ритму віршованого твору є інтонаційний повтор, що виникає внаслідок специфічного прочитання графічно виділених частин художнього тексту – рядків". І підсторінкова примітка: "Це досить широке визначення вірша, але воно охоплює всі відомі на сьогодні його види: від силабічного вірша до верлібру" [1, с. 5]. Справді, визначення зашироке, але воно не охоплює всіх ритмічних структур (не кажучи, приміром, про китайську чи японську поезію, сюди не дуже вписуються деякі різновиди сучасного європейського *асинтаксичного верлібру*, а вже з'явився й *алексичний*, що розриває слова на морфеми). Окрім того, *ритм* слушно пов'язується з *інтонаційними повторами*, а вони чомусь – лише з *графічно* виділеними частинами тексту, тобто з написанням, хоча це – різні речі. *Ритм* – то жива стихія художньої мови, а рядки, як і *графіка*, як і *метрика*, – прокрустові ложа, в які її вкладають.

На позначення *вірша-як-рядка* Г. Сидоренко вживала ще й термін *метроряд*, О. Горбач – *версет*, тоді як І. Качуровський визнає тільки *вірш*, застерігаючи не плутати з ним *вірш-як-твір* і *рядок* як запис від поля до поля або навпаки – як щабель чи східець драбинки. В останньому випадку він може збігатися з *такторядком* (термін мій) [5], який теж буде графічно виділеним рядком. Тобто не завжди *рядок* дорівнює *метрорядові* (чи *віршеві-як-рядку*), бо може бути і меншим за нього (*колони/коліна, східці, драбинка*), і більшим (ніби прозовий запис від поля до поля, або запис по два *метроряди* чи й кілька). Це вносить плутанину не так у теоретичному, як у практичному аспекті.

Терміни, як і слова взагалі, розвиваються, набувають нових значень, і з цим не можна не рахуватися. Тож, прагнучи нині уникнути небажаної полісемії базового терміна *вірш*, варто позбавлятися тих його сучасних значень, які можна замінити іншими аксіоматизованими дефініціями. Так, п'яте, найзагальніше з наведених значень – "*ритмі-*

чно організована художня мова" – легко зводиться до контекстуально синонімічного – *поезія* (знову ж таки, відтинаємо колишнє значення цього слова, синонімічне до поняття *художньої літератури*). Це й буде назвою всієї структури, опозиційної до *прози*. Другу, третю й четверту позиції можна об'єднати в іншу дефініцію – *вірш* як завершений поетичний *твір*. Таким теоретичним коригуванням терміна визнаємо його фактичне статус-кво в україномовному загальнокультурному середовищі. Адже ще в давньоукраїнській літературі існувала *вірша*, жіночого роду, яка згодом стала *віршем*, але знову ж таки – не *рядком*, а *твором* чи й універсальним заміником давніших жанрових визначень, а віршознавці й досі чомусь мусять робити вигляд, ніби цього нема, бо не може бути. Опитаєте 100 українців, що таке *вірш*. Якщо бодай один з них скаже, що це *рядок* – я зречуся цієї ультрареволюційної ересі. А поки що *перша єретична пропозиція: називати вірш – віршем*.

Що ж до значення *вірш-як-рядок*, то задля уникнення різночитань саме від нього варто відмовитись. Це ніяке не святотатство, адже є ціла низка щойно названих однозначних заміників: *верс* (просто з латини, подякувавши полякам за посередництво, яке дало в нас інше, щойно сформульоване основне значення), *версет*, *метроряд*, *стих* (у термінах типу *акростих, мезостих, телестих*), *віршований рядок* (*віршорядок*) зрештою, найпростіший – *рядок* (у тих випадках, коли нема загрози різночитань). До речі, так роблять і білоруси, зокрема відомий віршознавець В. Рагойша в праці "Вступ до літературознавства. Віршування" (2002) – *рядок вершаваны та вершарад*. Отже, *друга єретична пропозиція: називати рядок – рядком*.

Якщо прийняти такі корекції (а практика підтверджує: варто), то задля послідовності мусимо і в дослідженні строфіки уникати термінів на кшталт *одновірш, двовірш, чотиривірш* тощо, натомість послуговуючись іншими – *моностих, дистих, терцет, катрен, пентина* тощо або/та їх українськими відповідниками – *однорядник, дво-, три- ... десятирядник* тощо.

Відповідно треба скоригувати й термін *акцентний вірш*, розуміючи його не як *рядок*, а як *твір* тонічної системи віршування. Що ж до основної одиниці виміру, *рядка*, то я назвав її *акцентовик* (*двонаголошений, тринаголошений* тощо). А ще ліпше було б не вдаватися до паралельних запозичень із грецької та латини, а називати вірш тонічної системи віршування *тонічним віршем*, а рядок – *тонічним рядком* (чи й *тоновиком*: не біймося рідного словотвору на чужій основі, аби лиш це було послідовно й логічно. Це не порушує термінологічних святців, укладених для росіян такими прекрасними віршознавцями, як, скажімо, В. Квятковський, В. Холошевников, М. Гаспаров, Л. Тимофеев та ін. Але й калькувати не варто).

Пропоную також відмовитися від термінів "*вольний вірш*", "*свобідний вірш*". І річ тут не так у тому, що то – граматичні архаїзми, як у тому, що вони й семантично не відповідають тепер означуваному явищу: "воля" і "свобода" в таких віршах досить незначна порівняно з *верлібром*, що утвердився як система віршування пізніше. Крім того, з тих термінів знову ж ясує, що йдеться не про *рядок*, а про *твір*, оскільки з одного рядка (якщо навіть це рядок із байки Л.Глібова чи І.Крилова) ще не можна судити про те, "вольний" він чи ні. Натомість нововведений термін *довільне силабо-тонічне віршування* охоплює таку особливість, як неупорядковане поєднання в межах цілісної структури *різнорозмірних силабо-тонічних рядків*. А *довільний вірш* – лише один із можливих текстів, результатів такого *віршування як процесу*. Не плутати з

верлібром (вільним віршем) як твором і верлібром (вільним віршуванням) як типом письма.

Є низка інших віршознавчих термінологічно-понятійних проблем, що потребують обговорення [5]. Тому, щоб не повторюватися, перейду лише до вельми цікавої проблеми так званого *коломийкового вірша*. Кажу "так званого", бо наведені міркування теж ставлять цей термін під сумнів. Чи не ліпше вести мову про *коломийкове віршування* або принаймні про *коломийковий розмір* та *коломийковий дистих* як вид *строфи*?

Так званий коломийковий вірш (у розумінні – *рядок*) часто називають 14-складовиком (а в рахубі І. Качуровського, взорований на французьку, це вже 13-складовик), хоч насправді *метричних складів* у нього – 11 (по 3 у двох перших *колінах* і 5 у третьому), а решта – по одному у двох перших *колінах* і 3 у третьому – *ритмоваріаційні*. Отже, діапазон абсолютної кількості складів у *коломийковому стиху* може коливатися від 11 до 16. Це надає йому надзвичайної гнучкості та інтонаційно-емоційного багатства: окрім танцювальних і грайливих ритмів, він може передавати й маршові ("Засвіт встали козаченьки..."), реквіємні ("Як умру, то поховайте..."), інтимні ("В кінці греблі шумлять верби..."), урочисті ("Ще не вмерла Україна...") та багато інших.

Саме під впливом фольклорної танцювальної та пісенної силабіки трансформувалася, позбуваючись полонізмів, кострубатого церковно-книжного стилю, і силабіка писемна. Особливо це стосується світських текстів (*лісень*, жартівливих *послань*, *віршованого листування* тощо). Згадаймо в І. Некрашевича (друга половина XVIII ст.):

Сядем дружно
Все окружно
За столом у хаті.
Хоть не пансько,
Да й не хамсько
Будем розмовляти.
А між тими
Річми всіми
То чим заїдати,
То по чарці,
То по парці
Будем запивати.
Насидівшись
І напившись,
Розходиться станем.
Хто із нами,
А хто з вами –
Усі разом гряднем.
Нехай усяк
Пізнає, як
Жить любезно треба.
Попи усім
Должни таким
Зробить путь до неба.

Цей фрагмент різдвяних записок витримано в тому ж таки *коломийковому ритмо-метричному діапазоні*, з розбивкою на три *колони* і *тернарним римуванням* (bbdhhhd), яке завдяки запису в стовпчик із *внутрішнього* стало *зовнішнім* (а *колони* чи *коліна* ніби набули статусу окремих *рядків*).

Ці та інші ритмічні варіації не були відкриттям І. Некрашевича. Такою була майже вся бурлескова поезія XVIII ст. (*орації*, *травестії*, здебільшого анонімні), – потужний пласт тодішньої демократичної сміхової культури.

Поступово реформувалась і силабіка "високих" жанрів поезії. Так, ще в XVII ст. Д. Туптало, створюючи *псалми*, відмовився від традиційно довгого *віршорядка*:

В Троицѣ славимый,
Всѣмъ непостижимый,
Архангелов творче,
От бѣсов поборче,
Исусе прекрасный!

Так у надрах книжної силабіки під впливом питомої народнописенної ритміки визрівала нова, якісна (квалітативна) система віршування [5]. Спершу римували між собою два, потім три *колони* одного *верса*, як, наприклад, на початку XVIII ст. І. Величковський:

Мати блага // риза драга, // яко же нас крыет,
Малодушных, // ризонужных, // яко руно, гріет...

Звідси – ще один крок до записування *колонів* окремими *рядками*, як в І. Некрашевича й анонімних авторів любовної та бурлескової поезії. Часто звертався до цієї силабічної традиції й Т. Шевченко, перекидаючи від неї місточок до нових *ритмічних варіацій*:

Рано-вранці новобранці
Виходили за село,
А за ними, молодими,
І дівча одно пішло.
Подибала стара мати
Доню в поле доганяти...
І догнала, привела;
Нарікала, говорила.
Поки в землю положила,
А сама в старці пішла.

Тут уже можна говорити, що *колони*, або ж *коліна*, стали самостійними *віршорядками*.

І. Качуровський вважає таку строфу прямим продовженням барокової та заперечує проти назви "коломийкова": "За починком західноукраїнських учених барокову строфу Шевченка звать "коломийковою". Сам Шевченко – пророк, а вірші його – коломийка. Як можна пов'язувати пророка з коломийкою, незрозуміло, як незрозуміло також, чому те, що було "леоніном" Г. Кониського, стало "коломийкою" в Шевченка" [2, с. 245].

Є в дослідника й власне літературознавчі аргументи, розкидані, щоправда, по різних розділах і навіть книжках.

Автор "Строфіки" вважає різновидом *елегійного дистиха* поширений у пізньюлатинській поезії бароковий "леонін", пов'язуючи його з ім'ям ченця Леоніуса. Порівняно з *елегійним дистихом*, у *леоніні* додається *внутрішня рима* в другому рядку (*пентаметрі*), а приклад його *імітації* наводиться з Франкової "Весняної елегії":

Серце тріпочеться ще, // і у грудях кров б'ється живіше,
Та напосіли літа, // давить життя тягота.

У ширшому тлумаченні *леоніна* так називався й *гекзаметр* із римованими *клавзульними парами*, і *гекзаметр* із *потрійним поділом* за допомогою *цезур*. За аналогією з латинським "потрійним" *леоніном* назва перейшла на польське та українське *силабічне віршування* з *внутрішніми римами*:

Чиста птиця // голубиця // таков нрав імієт:
Буде місто, // где нечисто, // тамо не почиет.

(Г. Кониський)

Згадує І. Качуровський і "леоніни" М. Козачинського ("За тебе ко Спасу // Всегдашнего часу..." – тут поділ тільки навіп), й І. Некрашевича, й анонімну любовну поезію XVII ст., і перший із фольклорних записів – "Пісню про Стефана-Воеводу". Справді, подібні структури зустрічаємо й у Т. Шевченка, хоч, на відміну, скажімо, від І. Некрашевича, частота римування в нього не витримується протягом усього твору, а видозмінюється:

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

На калині одиноке
Гніздечко гойдає,
А де ж дівся соловейко?
Не питає, не знає.

(*"На вічну пам'ять Котляревському"*)

У перших чотирьох *тексторядках* (термін мій) маємо, умовно кажучи, "леонін Кониського", а далі *внутрішня рима* зникла. Тоді як саме "довгий вірш із внутрішніми римами" звали в нашій бароковій поезії "леоніном" [2, с. 241].

Лишається з'ясувати, чи був наш *бароковий* "леонін" – *леоніном* без лапок. Для цього повернімося до Франкової "Весняної елегії", яка імітує *латиномовний леонін*, різновид канонізованого *елегійного дистиха*, – і переконаємося, що ні варіант М.Козачинського, ані всі наступні – не подібні до первинного *леоніну* ні *розміром*, ані *ритмом*. То чи варто турбувати прах ченця Леоніуса з огляду на *внутрішню риму*, до того ж не в *пентаметрі*?

Чи не логічніше припустити, що вміння римувати, потріба словогри розвивається в кожного народу самостійно? Згадаймо приклади фольклорних *моностихів* із геніальними внутрішніми римами: "*Про вівка помова...*", "*З одної ягоди немає вигоди*", "*Вдома і солома їдома*", "*Що город, то норів*", "*Що інша хатка, то інша гадка*", "*Казає Наум: візьми на ум!*", "*Хто міняє, той не має*", "*Без Гриця і вода не освятиться*", "*Коли б свині крила, вона б і небо зрила*", "*Усім по сім, а мені таки вісім*"...

Невже це приходило у фольклор з писемної літератури, а не навпаки? У всякому разі, ні "*Мати блага, риза драга...*" І. Величковського, ні "*Чиста птиця голубиця...*" Г. Кониського не витримують порівняння з дуже й дуже багатьма фольклорними римами. А такі моностихи, як "*Гуляй, душа, без кунтуша!*", "*Їду-їду – нема сліду*" (*човен*) не тільки внутрішньою римою, а й ритмом "лягають" у перший рядок барокового "леоніну".

Як же її називати – чи не єдину нашу канонізовану строфу? *Барокова, псевдолеоніном чи коломийкою*?

"Барокова строфа має таку саму випадкову спільність із хореем, як і з коломийкою. У дійсності ні хорей не є коломийкою, ні коломийка – хореем, а барокова строфа не є ні тим, ні другим.

Ці вірші трьох різних систем:

Вірш коломийки – тактовик (музична система).

Вірш барокової строфи – тринадцятискладовик (силабічна система).

Семистопний хорей – силабо-тонічна система.

Японська танка і елегійний дистих, як це помітив Г. Шенгелі, теж мають однакову кількість складів. Але нікому, навіть Потебні, не прийшло до голови запевняти, ніби це те саме" [2, с. 245].

Оминемо несподіваний полемічний рикошет у бік О. Потебні й поставимо риторичні запитання. 1) Як у такому разі можна знаходити щось спільне між *елегійним дистихом* (різновидом якого є *латинський леонін*) і нашою *бароковою строфою*, коли в них навіть кількість *складів* далеко розбігається? 2) Тільки на тій підставі, що наші книжники називали *леонінами* дистихи, римовані *колонами*? 3) Як ставитися до слухних міркувань І. Качуровського про *метричну плюривалентність* певних *текстів*?

Випадкова чи не випадкова спільність рядка *барокової строфи* з *коломийковою* та з 7-стоповим *хореем*, але ж вона існує! Тим універсальнішою постає ця *строфа* у світлі трьох вимірів. І. Качуровський міряє її спершу латинським аршином (*леонін*), далі французьким (13-складовик; тоді як, за І. Величковським, це – 14-складовик, а за нашими спостереженнями, без післяко-нстантних *ритмовараційних складів* у *колонах*, – 11-складовик). А все – через нехтування "непророчної" ко-

ломийки. Тим часом саме від фольклорної мелодійності фрази, від низового бароко пісень, приписуваних Марусі Чурай, як і від писемної традиції, наснажувався пророк, що мав і *музичне* обдаровання. А те, що *музичний, тактометричний* підхід універсальніший за облік *складів* чи *наголосів* (або того й того разом), на мій погляд, – безперечне. Вагоме підтвердження – і стаття О. Цалай-Якименко "Музичні принципи організації української *силабіки*" [6].

То як же її називати, строфу, що в ній тече і "благитна" кров українського *барокового псевдолеоніну*, і палка триколінна пристрасть "простої" *коломийки*? Був єдиний вітчизняний термін у строфіці, та й той поставлено під сумнів. Якщо так гребувати термінами "неблагородного" походження, то треба було б відмовлятися й від *пасторалі* (адже пов'язана з пастухами) чи *трагедії* ("цапина пісня"), і від *ямбу* з *хореем*, *балади* та інших термінів музично-танцювального коріння. А йдеться ж бо не про *коломийку* як *танець*, а про *коломийковий дистих* як *строфу*.

Очевидно, термін *коломийковий дистих* відповідатиме саме *писемному* варіантові цієї строфи. Утворюється вона з двох 3-колінних *стихів*, найчастіше – 14-складовиків, за формулою (4+4+6)2. Але може бути й (3+3+5)2. Записують її здебільшого двома *рядками*, але, трапляється, й чотирма: "Не завидуй багатому, / Багатий не знає / Ні приязні, ні любові – / Він все те наймає" (*Т.Шевченко*). І навіть шістьма: "Всі ожили / І загули, / Як весною мухи. / З пекла народ / Біг навзаход, / А інші – трюхи" ("*Вірша, говорена гетьману запорожцями на світлий празник воскресеніє Христово 1791 года*"). На фольклорній практиці, ще студентом, я записав таку коломийку: "Весілля, весілля, староста напився". А можна уявити й таку: "Весіллячко, весіллячко, старости понапивались" – віршувальний розмір зберігається, ізохронізм (однакова кількість часу на вимовляння-виспівування) – теж, просто деякі половинки нот діляться на чвертки. Так само в Т.Шевченка: "Рановранці новобранці виходили за село / А за ними молодими і дівча одно пішло" (4+4+4+3)x2, або ж 15x2. І навпаки, із подовженням часу на вимовляння-розтягування складів: "За горами го-ри хмарою пови-ті, / Засіяні го-рем, кровію поли-ті" (4+2+4+2)x2, або ж 12x2. То де ж тут 14-складовик? Якщо не враховувати ритмовараційних складів, то кісткя коломийкового розміру буде налічувати лише 11 складів, а діапазон їх розгортається від 11 до 16-ти. Узагалі з погляду музичного можна говорити навіть про 5 опорних тактотвірних нот, але це вже окрема і не зовсім ще осмислена тема.

Термін *барокова строфа* теж цілком прийнятний – стосовно творів саме відповідної літературної доби. Так, під нього підпадає і шойно процитована "вірша" запорожців. Для неї характерне наголошування не обов'язково третіх, а й четвертих складів у перших двох *колонах* обох *версій*, тоді як у *коломийковому дистиху* частіше наголошуються треті склади. Отже, тут з'являються й слабковиражені *силабо-тонічні* ознаки розрізнення двох видів цієї *строфи*.

Надзвичайно переконливі роздуми І. Качуровського про типи *рим* і *клавзул*. Справді, навіщо вдаватися до запозичених у французів термінів "чоловіча" клавзула (і рима), жіноча клавзула (і рима), коли у самих французів уже повсихали (крім пісень) "жіночі" наголоси? До того ж термінологічна низка "чоловіча" – "жіноча" – "дактилічна" – "гіпердактилічна" з нашого пункту відліку не є послідовною. Тоді вже хіба треба було б так: "чоловіча" – "жіноча" – "дитяча"... або так (і це – чи не найпослідовніше): *хорейчна* – *ямбічна* – *дактилічна*... Щодо клавзули, то й грецькі терміни "окситонна", "парокситонна",

"пропарокситонна" – громіздкі. Найліпше користуватися чіткими цифровими термінами, які й були в нас до позичок суміші "французського с нижегородським" (О. Грибоедов) – 1-складова, 2-складова, 3-складова, 4-складова і навіть 5-складова клавзула. Геніальний приклад двох останніх придумав той-таки І. Качуровський:

Як не снити, блукаючи паріями,
Поміж пальмами й аравкаріями,
Про поляни з квітчастими суголовками,
Про ковбані з пукатими пуголовками.

Оце той етнічний пункт відліку віршувального універсуму. Десь чоловіка носило по Аргентинах, тепер живе в Мюнхені, а снить суголовками-пуголовками. Неповторність І. Качуровського як віршознавця полягає, зокрема, в залученні ілюстрацій також із власної художньої практики, часом у полемічному невизнанні авторитетів і ніби аж зумисному заохоченні до суперечки чи й просто до недогматичного думання. Після прочитання його віршознавчих праць я, скажімо, зовсім по-новому зміг подивитися на силабічну систему віршування, яка ще зі студентських часів видавалася нудною й малоцікавою, з якимись рядками-ковбасами, поперерізуваними цезурами. Цікавими були спостереження над неабсолютною силабікою, над наявністю в ній складів метричних і тих, що їх дослідник назвав *граматичними*, а мені здається, що їх ліпше назвати *ритмоваріаційними*, бо, не змінюючи метру, вони варіюють ритм (ідеться ж-бо не про *граматику*, а про *ритміку* та її метричні виміри). Дуже важливі й уже згадані міркування про метричну *плюривалентність*, тобто, багатовимірність певних текстів.

Коли студентам це незрозуміло, то пояснити можна через аналогію з мультфільмом про удава, котрого міряли і в папужках, і в мавпочках, і в слонах, після чого він все одно зробив висновок, що в папужках він набагато довший. Отой удав – це текст, який може надаватися до вимірів різними "аршинами". Ілюструю прикладом гаївки: "А ми просо сіяли, сіяли...". У вимірах *силабіки* це буде 10-складовик, у вимірах *тоніки* – двоноголошений акцентовик (а ще ліпше – тоновик), у вимірах *силабо-тоніки* – 3-стоповий амфібрахій із трибрахієм; але найпитоміший

вимір для цієї гаївки – *тактометричний*, оскільки вона існує в нерозривній єдності з мелодією і пантомімою. І в цих вимірах маємо три такти, де мелодійний наголос в одному випадку збігається зі словесним (*сіяли*), а в другому – перетягує акцент на себе (*сіяли-и*), до того ж у другому і третьому тактах наголошені склади стають довшими на один диригентський помах руки (тобто, за номінальної кількості 10 складів їх стає вже ніби 12, по 4 на кожен такт). Це допомагає бодай імітативно дати уявлення і про особливості *античного*, або ж метричного віршування, де основну роль відігравала тривалість часу, відведеного на промовляння складу, а стопи склалися з довгих і коротких складів. А цій гаївці, за твердженням О. Потебні, – понад дві тисячі років, отже, вона – ровесниця античного віршування. І так можна певним чином наблизитися й до відчуття метричної системи. А кажуть, що *тактометрична* система вимірів застаріла і найпрогресивнішим є статистичний підрахунок. Це знову ж таки із серії намагань зміряти алгеброю гармонію. Кількість складів, наголосів, порядок наголошуваності – все важливо, але найважливіше те, *як* вони вписуються в такти (їх же можна розтягнути, стиснути: це робив В. Маяковський, але це все є у *фольклорному віршуванні* – не визнаю терміна *народне віршування*, він науково некоректний): "Був собі Будько, / Мав халабудку, / І ставок, / І млинок, / І капусти шматок, / І штани портяні, / Що дерлися по стіні: / Гарна моя байка чи ні?"; чуєте, яка тут гармонія енгармонійності (П. Тичина)? Чи нібито складової розбалансованості, чи, якщо хочете, сучасного репу. Зі свого кілочка, зі свого "болота" якнайкраще осягається віршувальний універсум як система систем.

1. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. – Чернівці, 2000; 2. Качуровський І. Строрфіка. – К., 1984; 3. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття. – К., 1993; 4. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства: Підручник для гуманітаріїв. – 2-е вид. – К., 2003; 5. Ткаченко А. Про уніфікацію української віршознавчої термінології // Вісник Запорізького державного університету. – 2001. – №1; 6. Ткаченко А. Симетрія й гармонія: Віршознавчий експеримент // Вісник Міжнародного інституту лінгвістики і права. Літературознавчі студії. – К., 2000. – Вип.2; 7. Цалай-Якименко О. Музичні принципи організації української силабіки // Слово і час. – 2000. – №9.

Р. Ткаченко, канд. філол. наук

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО "РОЗГІН"

Здійснено огляд літературно-критичної рецепції роману П. Загребельного "Розгін".

The article contains a survey of literary-critical reception of the novel "The Acceleration" by P. Zahrebelny.

П. Загребельний належить до найбільш популярних українських письменників. Його книги охоче перевидають, перекладають чужими мовами, читають в Україні та за її межами. Особливого розголосу набув свого часу роман "Розгін", за який прозаїкові присуджено Державну премію СРСР (1980). Порівняно з республіканськими нагородами ця відзнака становила вищу сходинку (ще вище – Ленінська премія) і свідчила про всесоюзний резонанс творчості того чи іншого автора, про високий, за окремими винятками, ступінь його обдарування, про відповідність радянським ідеологічним канонам (утім, іноді, як-от у випадку з епопеєю М. Шолохова "Тихий Дон" чи з повістю В. Некрасова "В окопах Сталінграда", ідеологічні моменти могли бути зведені до мінімуму).

Грунтовний аналіз літературно-критичної рецепції роману "Розгін" здійснив В. Дончик у книзі "Істина – особистість" (1984). Однак не всі рецензії він врахував, зокрема ті, що надруковано в обласній пресі; деякі фрагменти читачького резонансу, очевидно, видались радянському критикові периферійними і не здобулись на глибше висвітлення. І рецепцію, і її дослідження варто

переосмислити. Крім того, "читацька" історія літературного твору допомагає краще зрозуміти сам твір.

Серед рецензій бачимо тексти різних жанрових модифікацій і стильової специфіки: читачькі відгуки, есеї, полемічні інвективи, інформаційно-описові замітки, огляди літературних "обойм", дослідження тощо. Їх писали автори різноманітних професій, різного віку і переконань. Цей факт говорить про значний резонанс роману, про щирість, невимовленість читачької реакції. Відгуки рядових читачів подеколи вражають проникливістю, здатністю помітити те, що пройшло повз увагу досвідчених критиків. Думки фізиків, математиків, кібернетиків про роман "Розгін" здебільшого розчаровують спрощеним ставленням до твору мистецтва на зразок: сподобалось чи не сподобалось, відповідає реальності чи не відповідає. Кібернетики відзначали ерудованість письменника, обізнаність у науковій проблематиці, дар наукового передбачення, щоправда, дехто закидав певну "натягнутість" у термінології [10]. У висловлюваннях літературних критиків і літературознавців даються взнаки загальні схеми аналізу літературного твору: актуальність, контексти, інтертекст, особливості стилю тощо.

© Ткаченко Р., 2010