

Ткаченко А. О.

## НАУКОВИЙ ЧИН ІГОРЯ КАЧУРОВСЬКОГО

**Анотація.** Ігор Качуровський – поет, прозаїк, перекладач, літературознавець. Автор есеїстичної статті зупиняється тільки на літературознавчій, а вужче – віршознавчій його іпостасі. Метрика, ритміка, строфіка, генерика, фоніка, літературознавча стилістика – його наукова стихія і його героїчний чин.

Неповторність філолога – і в незакомплексованому оперуванні матеріалом, вільному залученні ілюстрацій також із власної художньої практики, часом полемічному невизнанні авторитетів і ніби аж зумисному заохоченні читача до суперечки чи й просто до недогматичного думання. Оригінальні спостереження над неабсолютною силабікою, над наявністю в ній складів метричних і тих, що їх дослідник назвав граматичними, а здається, що їх ліпше назвати ритмоваріаційними, бо, не змінюючи метру, вони варіюють ритм (говоримо ж бо не про граматику, а про ритміку та її метричні виміри). Дуже цікаві й важливі також міркування про метричну плюривалентність, тобто, багатовимірність певних текстів.

Переконливі роздуми віршознавця про типи рим і клавзул. Навіщо вдаватися до запозичених у французів термінів «чоловіча» клавзула (і рима), жіноча клавзула (і рима), коли у самих французів уже давно зредувалися «жіночі» наголоси? А термінологічна низка рим «чоловіча» – «жіноча» – «дактилічна» – «гіпердактилічна» не є послідовною. Ліпше було б так: хорейчна – ямбічна – дактилічна... Що ж до клавзули, то й грецькі терміни «окситон», «парокситон», «пропарокситон» – громіздкі. Найліпше користуватися чіткими цифровими термінами – 1-складова, 2-складова, 3-складова, 4-складова 5-складова... і навіть 8-складова клавзула.

Набагато системніший порівняно з «материковим» літературознавством підхід І. Качуровського до фоніки. У нас він переважно зводиться до алітерацій, асонансів та звукопису, а в нього фоніка сягає бінарної опозиції евфонія / какофонія. Це дає підстави для глибшого структурування цих явищ у вимірах парадигматики / синтагматики.

**Ключові слова:** Ігор Качуровський, вірш, верс, рядок, рима, клавзула, строфа, коломийковий дистих, барокова строфа, метрика, ритміка, фоніка.

**Інформація про автора:** Ткаченко Анатолій Олександрович, доктор філології, професор, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Електронна адреса:** atain.48@ukr.net

Tkachenko A.

## SCIENTIFIC FEAT OF IGOR KACHUROVSKYI

**Abstract.** Igor Kachurovskiy is a poet, prose writer, translator, literary critic. The author of article-essay dwells only on literary criticism of his hypostasis, and more specifically – poetry. Metrics, strophics, phonics, generics, literary stylistics is his scientific element and his heroic activity.

The unique character of the philologist is his free mastery of material and free engagement of illustrations also from his own artistic practice, sometimes polemical unention of authority, and even though the deliberate encouragement of the reader to a dispute or just to not dogmatic thinking. The original observation of the non-absolute syllabic, the presence of metric syllables in it and those that the researcher called grammatical, and it seems that they are should better be described as rhythmovariational, because not changing the meter, they vary the rhythm ( we talk about not grammar but about rhythm and its metric dimensions). Thoughts about metric pluravalency that is multidimensionality of some textx are very interesting and important.

A specialist in poetry is persuasive in his opinion about types of rhythm and clauses. Why should we use borrowed French terms a “male” clause (and rhyme), a female clause (and rhyme) when the French themselves have already reduced “female” stresses? In addition, the terminological series of “male” – “female” – “dactylic” – “hyperadactic” is not successive. It would be better in the following way: choreic – yambic – dactylic ... As for a clause, then the Greek terms “oxytone”, “paroxytone”, “proparoxytone” are bulky. The best is to use clear digital terms – 1-syllable, 2-syllable, 3-syllable, 4-syllable, 5-syllable... and even 5-syllable clause.

The approach of I. Kachurovskiyi to phonics was much more systematic comparatively with “continental” literary criticism. His phonics reaches a binary opposition euphony / cacophony. It gives grounds to a deeper structuring of these phenomena in dimensions paradigmatics / syntagmatics.

**Key words:** Igor Kachurovskiy, verse, line, rhyme, clause, strophe, kolomyika's distich, baroque strophe, metrics, rhythmic, phonics.

**Information about author:** Tkachenko Anatolij, Doctor of Philology, Professor, Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv.

**E-mail:** atain.48@ukr.net

**Tkaczenko A.**

## WYCZYN NAUKOWY IGORA KACZUROWSKIEGO

**Streszczenie.** Igor Kaczurowski – poeta, prozaik, tłumacz, krytyk literacki. Autor niniejszego artykułu omawia tylko jego działalność literaturoznawczą, ściśle – wierszoznawczą. Metryka, rytmika, strofika, fonika, stylistyka literaturoznawcza były jego dziedziną naukową i czynem bohaterskim.

Talent filologiczny Kaczurowskiego przejawia się w nieskrępowanym posługiwaniu się materiałem, wolnym załączeniu przykładów z własnej praktyki artystycznej, poniekąd w polemizowaniu z autorytetami i niejako celowym zachęceniu czytelnika do dyskusji albo po prostu myślenia poza dogmatami. Mają miejsce oryginalne obserwacje niepełnej sylabiki, obecności w niej składników metrycznych i tzw. „gramatycznych”, a raczej „modyfikujących rytm” (bo nie zmieniając metra zmieniają rytm). Interesujące są również rozważania na temat wieloznaczności metrycznej, czyli o wielowymiarowości niektórych tekstów.

Przekonujące są opinie wierszoznawcy o rodzajach rymów i klauzuli – on odrzuca przejętą od Francuzów tradycję miarowania rymów i klauzuli „męskich” i „żeńskich”, przecież w języku francuskim już od dawna zredukowały się akcenty „żeńskie”. Rząd terminologiczny rymów „męski – żeński – daktyliczny – hiperdaktyliczny” nie jest logiczny – lepiej sformułować go jako „trocheiczny – jambiczny – daktyliczny”. Do kwestii klauzuli – greckie terminy „oksyton”, „paroksyton”, „proparoksyton” są zbyt duże. Najlepiej korzystać z lakonicznych terminów liczbowych – 1-sylabowa, 2-sylabowa, 3-sylabowa, 4-sylabowa, 5-sylabowa... i nawet 8-sylabowa klauzula.

**Słowa kluczowe:** Igor Kaczurowski, wiersz, werset, wers, rym, klauzula, strofa, dwuwiersz kołomyjkowy, strofa barokowa, rytmika, fonika.

**Nota o autorze:** Tkaczenko Anatolij, doktor Filologii, profesor, Instytut Filologii, Kijowski Narodowy Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki.

**E-mail:** atain.48@ukr.net

Ігоря Качуровського, напевне, можна назвати останнім із неокласиків. Зупинюся тільки на літературознавчій його іпостасі, а вужче – віршознавчій. Метрика, строфіка, генерика, літературознавча стилістика – його наукова стихія і його героїчний чин. Послідовно й наполегливо розпрацьовував цю царину, над якою мали б працювати цілі наукові інституції.

Неповторність його – і в незакомплексованому оперуванні матеріалом, вільному залученні ілюстрацій також із власної художньої практики, часом полемічному невизнанні авторитетів і ніби аж зумисному заохоченні читача 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. Оригінальні 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 ж, не змінюючи *метру*, вони варіюють *ритм* (а ми говоримо не про *граматику*, а про *ритміку* та її *метричні* виміри).

Дуже важливі й міркування вченого про *метричну плюривалентність*, тобто, багатовимірність певних текстів. Коли студентам це незрозуміло, то пояснюю їм, проводячи аналогію з відомим у нас мультфільмом про удава, котрого міряли і в папужках, і в мавпочках, і в слонах, після чого він все-одно зробив висновок, що у папужках він набагато довший. Отой удав – це текст, який може надаватися до вимірів різними «аршинами». Ілюструю прикладом гаївки: «А ми просо сіяли, сіяли / Ой Див, Ладо, сіяли, сіяли...». У вимірах силабіки це 10-складовик, у вимірах тоніки – двоноголошений акцентовик (а ще ліпше, щоб не було роздвоєння між запозиченням із грецької й латини, – *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), 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, тим паче, що цій гаївці, за твердженням О. Потєбні, – понад дві тисячі років. І так можна певним чином наблизитися й до відчуття метричної системи. А кажуть, що тактометрична система вимірів застаріла і найпрогресивнішим є статистичний підрахунок. **Кількість** складів, наголосів, порядок наголошуваності – все важливо, але найважливіше те, **як** вони вписуються в такти. Їх можна розтягнути, стиснути: це робив Маяковський, але це все є у фольклорному віршуванні: «Був собі Будько, / Мав халабудку, / І ставок, і млинок, / І капуста шматок, / І штани портяні, / Що дерлися по стіні: / Гарна моя байка чи ні?» Чуєте, яка тут гармонія енгармонійності (П.Тичина)? Чи складочисельної розбалансованості, чи, якщо хочете, сучасного репу.

Надзвичайно переконливі роздуми віршознавця про типи *рим* і *клавзул*. Справді, навіть вдаватися до запозичених у французів термінів «чоловіча» клавзула (і рима), жіноча клавзула (і рима), коли у самих французів уже давно зредувалися «жіночі» наголоси? До того ж термінологічна низка «чоловіча» – «жіноча» – «дактилічна» – «гіпердактилічна» (рими) не є послідовною. Тоді вже хіба треба було б так: «чоловіча» – «жіноча» – «дитяча»... або так (і це – чи не найпоширеніше): *хорейчна* – *ямбічна* – *дактилічна*... Що ж до клавзули, то й грецькі терміни «окситон», «парокситон», «пропарокситон» – громіздкі. Найліпше – і це ж очевидно – користуватися чіткими цифровими термінами – 1-складова, 2-складова, 3-складова, 4-складова, 5-складова і т.д. клавзула. Геніальний приклад двох останніх типів клавзули придумав він сам:

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

І таких різючих прикладів, де поет і вчений ідуть у парі, розсипано по віршознавчих працях чимало (згадаймо бодай чудові переклади сонетів). На жаль, деякі пропозиції вченого при перевиданні його «Фоніки» у видавництві «Либідь» не пройшли. Хтось із редакторів таки не міг розпрощатися з чоловічими й жіночими закінченнями. Звичайно, не все в тих розвідках, підкріплених власною творчою практикою, експериментуванням із формою, може бути стовідсотково безперечним. Тож було б дивно, аби вони не викликали цілком природного бажання поділитися радістю співдумання чи й творчої полеміки.

З огляду на історичні обставини формування українського віршознавства, в ньому й досі є чимало термінів та понять, що потребують переосмислення, корекції, наближення до питомого мовного ґрунту, усунення можливих 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, або остаточно стверджували на запропонованому, або спонукали дещо відсіяти чи піти далі.

Почну з вихідного терміна **вірш**, запозиченого через польське посередництво з латини. *Versus* (від *verto* – *повертаю*, що споріднене з праслов'янським *\*verteti*, укр. *вертати*); звідси – й його первинне значення – *рядок до повороту*. Нині цей термін уживається 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. Чотири значення терміна, трохи відмінні од наведених, подає Наталя Костенко [3, с. 15].

Кожне з цих значень тлумачать по-різному. Наприклад, Б.Бунчук у фундаментальній монографії «Віршування Івана Франка» подає таке визначення: «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 тут-таки мусить подавати підсторінкову примітку: «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, до того ж 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 ще ж останнім часом наклеюється й *алексичний*). Окрім того, *ритм* слушно пов'язується з *інтонаційними повторами*, а вони чомусь – лише з *графічно* виділеними частинами художнього тексту, тобто з написанням, хоча це – різні речі. *Ритм* – то жива стихія художньої мови, а рядки, як і *графіка*, як і *метрика*, – прокрустові ложа.

На позначення віршованого рядка Г.Сидоренко вживала ще й термін *метроряд*, О.Горбач – *версет*, тоді як І.Качуровський визнає тільки *вірш* (як рядок), 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), який теж буде *графічно виділеним рядком*. Наразі йдеться про те, що 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 чи й більше *метроряди* тощо), і це вносить певну плутанину.

Тож, уніфікуючи розуміння вихідного терміна *вірш*, варто позбавлятися тих його значень, які можна замінити іншими аксіоматизованими дефініціями. Так, п'яте, найзагальніше з наведених значень – «ритмічно організована художня мова» – легко зводиться до контекстуально синонімічного – *поезія*. Це й буде назвою всієї структури, опозиційної до *прози*. Другу, третю й четверту позиції, за незначного спрощення, 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 заміном давніших жанрових визначень.

Що ж до значення *вірш як рядок*, то задля уникнення різночитань саме від нього давно пропоную відмовитись. Це ніяке не святотатство, адже є ціла низка щойно названих однозначних заміників: *верс* (просто з латини, без посередництва), *версет*, *метроряд*, *стих*

(у термінах типу *акrostих, мезостих, телестих*), *віршований рядок (віршорядок)* зрештою, найпростіший – *рядок* (у тих випадках, коли нема загрози різночитань). Так роблять і білоруси, зокрема віршознавець В.Рагойша (Уводзіны ў літаратуразнаўства : Вершаванне. – Мінск, 2002) – *радок вершаваны* та *вершарад*.

Якщо прийняти такі корекції, то задля послідовності мусимо і в дослідженні строфіки уникати термінів типу *одновірш, двовірш, чотиривірш* і т.д., натомість послуговуючись іншими – *моностих, дистих, терцет, катрен, пентина* і т.д. або/та їх українськими відповідниками – *однорядник, дво-, три- ... десятирядник* і т.д.

Не без впливу віршознавчих праць І. Качуровського постає також ідея 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 термін *довільне віршування* схоплює таку особливість, як невпорядковане поєднання в межах цілісної структури *різнорозмірних силлабо-тонічних рядків*. А *довільний вірш* – лише один з можливих *текстів*, результатів такого *віршування як процесу*.

Потребує обговорення низка інших віршознавчих термінологічно-понятійних проблем. Одна з них – проблема «*коломицького вірша*». У лапках, бо наведені вище міркування ставлять цей термін під сумнів. Чи не ліпше вести мову про *коломицьке віршування*, або принаймні про *коломицький розмір* чи *коломицький дистих* як вид *строфи*?

Так званий *коломицький вірш* (у розумінні – *рядок*) часто називають 14-складовиком (а у франковзорованій рахубі І.Качуровського 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 в двох перших *колінах* і 3 у третьому – *ритмоваріаційні*. Отже, діапазон абсолютної кількості складів у *коломицькому стиху* може коливатися від 11 до 16. Це надає *розмірові* надзвичайної гнучкості та інтонаційно-емоційного багатства: окрім танцю-

вальних 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 мерла України...») та багато інших.

Очевидно, саме під впливом фольклорної танцювальної та пісенної силабіки трансформувалась, позбуваючися полонізмів, кострубатого церковно-книжного стилю, і силабіка писемна. Особливо це стосується світських текстів (пісень, жартівливих послань, віршованого листування тощо). Згадаймо в Івана 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 грядем.  
 Нехай усяк  
 Пізнає, як  
 Жить любезно треба.  
 Попи усім  
 Должни таким  
 Зробить путь до неба.

Цей фрагмент різдвяних запросин витримано в тому ж таки коломийковому ритмо-метричному діапазоні, з розбивкою на три колони і тернарним римуванням (bbdhhd), 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 у XVII ст. Димитрій Туптало, створюючи *псальми*, відмовився від традиційно довгого рядка:

В Троиць славимый,  
 Всъм непостижимый,  
 Архангелов творче,  
 От бѣсов поборче,  
 Исусе прекрасный!

Цей та два наступні приклади наводить І. Качуровський. Так у надрах книжної силабіки під впливом питомої народнопісенної ритміки, визрівала нова, якісна (квалітативна) система віршування. 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,  
 Малодуиных, // 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 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 стали самостійними *версами*. Внутрішнє римування дотримано тільки в першому й третьому, а далі зберігається лише зовнішнє, причому після перехресного йде суміжне, а за ним – охопне.

Учений вважає таку строфу прямим продовженням барокової та заперечує проти назви «коломийкова» [2, с. 93]. Натомість виводить з *елегічного дистиха* поширений у пізньолатинській бароковій поезії *леонін*, пов'язуючи його з ім'ям ченця Леоніуса. Порівняно з *елегічним дистихом*,

у леоніні додається *внутрішня рима* в другому рядку (*пентаметрі*). Приклад *імітації леоніна* вчений бере 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 цезура. За аналогією з латинським потрійним *леоніном* назва перейшла на польське та українське силабічне віршування із внутрішніми римами:

*Чиста птиця // голубиця // таков нрав імієт:*  
*Буде місто, // где нечисто, // тамо не почиєт.*  
*(Г.Кониський)*

Згадує І. Качуровський і «леоніни» Козачинського («*За тебе ко Спасу // Всегдашнего часу...*» – тут поділ тільки навпіл), і Некрашевича, й анонімну любовну поезію XVII ст., і перший із фольклорних записів – «Пісню про Стефана-Воєводу».

Справді, подібні структури зустрічаємо й у Шевченка, утім, 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 одинокє*  
*Гніздечко гоїдає,*  
*А де ж дівся соловейко?*  
*Не питай, не знає.*  
*(«На вічну пам'ять Котляревському»)*

У перших чотирьох *тексторядках* 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 каноні-

зованого *елегійного дистиха*, – і переконаємося, що ні варіант Козачинського, ні всі наступні не подібні до первинного *леоніну* ані розміром, ні ритмом. То чи не логічніше припустити, що вміння римувати, потреба словогри розвивається в кожного народу самостійно? Згадаймо приклади фольклорних *моностихів* з геніальними внутрішніми римами: «*Вдома і солома їдома*», «*Про вовка помовка...*», «*З одної ягоди немає вигоди*», «*Що город, то норів*», «*Що інше сільце, то інше слівце*», «*Що інша хатка, то інша гадка*», «*Казав Наум: візьми на ум!*», «*Хто міняє, той не має*», «*Без Гриця і вода не освятиться*», «*От Юхим – і з води вийде сухим!*», «*Якби свині крила, вона б і небо зрила*»... Невже все 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*? *Бароковою, псевдолеоніном* чи *коломицькою*? *Випадкова* чи не *випадкова спільність* рядка *барокової строфи* з *коломицькою*, та з 7-стоповим *хореєм*, 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 післяконстантних *ритмовараційних складів* у *колонах*, – 11-складовик). 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 Олександри Цалай-Якименко про музичну організацію української силабіки [5].

То як же її називати, *строфу*, що в ній тече і «*блакитна*» кров українського барокового *псевдолеоніну*, і палка триколійна пристрасть «*простої*» *коломицьки*? Якщо гребувати термінами «*нешляхетного*» 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. Тут ідеться не про *коломию* як *танець*, а про *коломию* як *дистих* як *строфу*. Очевидно, термін **коломиювий дистих** відповідатиме саме *писемному* варіантові цієї *строфи*. Утворюється вона з двох 3-колінних *стихів*, найчастіше – 14-складовиків, за формулою (4+4+6)<sup>2</sup>. Але може бути й (3+3+5)<sup>2</sup>. Записують її здебільшого двома *рядками*, але, трапляється, й чотирма: «*Не завидуї багатому, / Багатий не знає / Ні приязні, ні любові – / Він все те наймає*» (Т.Шевченко). І навіть шістьма: «*Всі жили / І загули, / Як весною мухи. / З пекла народ / Біг навзагод, / А інші – трюхи*» («Вірша, говорена гетьману запорожцями на світлий празник воскресеніє Христово 1791 года»).

Обстоюваний І. Качуровським термін **барокова строфа**, певна річ, цілком прийнятний – стосовно творів саме відповідної літературної доби. Так, під нього підпадає і щойно процитована «вірша» запорожців. Для неї характерне наголошування не обов'язково третіх, а й четвертих складів у перших двох *колонах* обох *версів*, тоді як загалом у *коломиювому дистиху* частіше наголошуються треті склади. Отже, тут з'являються й слабковиражені силабо-тонічні ознаки розрізнення двох видів цієї строфи.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. Чернівці: Рута, 2000. 308 с.
2. Качуровський І. Строфіка. Київ: Либідь, 1994. 284 с.
3. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття: Навч. посібник. 2-е вид., випр. та доповн. Київ: ВПЦ „Київський університет”, 2006. 287 с.

## REFERENCES

1. Bunchuk B. *The verses of Ivan Franko* [Virshuvannya Ivana Franka]. Chernivtsi : Ruta, 2000. 308 p.
2. Kachurovsky I. *Strofika* [Strofika]. Kyiv : Lybid, 1994. – 284 s.
3. Kostenko N. *The Ukrainian verse of the twentieth century* [Ukrayin's'ke virshuvannya 20 stolittya] : Teaching manual. 2nd type, corrected and supplemented. Kyiv : VPC «Kyiv University», 2006. 287 p.

Слушною видається й трансфігурація віршів Т.Шевченка, яку застосовував В. Державин та підтримав І.Качуровський: подача уступами підкреслює належність двох *тексторядків* (що відповідають *колонам* чи *колінам*) до одного *верса*. Але наголоси в Шевченка – все ж таки ближчі до природно-розмовних та пісенних.

Набагато системнішим порівняно з «материковим» літературознавством був підхід І. Качуровського до **фоніки**. У нас він переважно зводиться до алітерацій, асонансів та звукопису, а в нього фоніка сягає бінарної опозиції **евфонія / какофонія**. Це дає підстави для глибшого структурування названих явищ у вимірах парадигматики / синтагматики: тавтограма / ліпограма ( а ліпше – *тавтофонія / ліпофонія*) та їх виміри – ті ж таки *алітерація* й *асонанс*, а ще *звуконпис* і *звуконаслідування* (*фономімесис*, *ономатофонія* *фонопоєя*), *рима* в усьому розмаїтті її різновидів та багато чого іншого. Але це вже інша надзвичайно актуальна тема (ширше див.: 4, с. 302–316).

Свого часу автор цієї статті передав од Ігоря Васильовича мюнхенські видання його книжок «Строфіка», «Фоніка», «Нарис компаративної метрики» до читального залу Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. І вони й далі працюють. А він, гідно виконавши свою наукову й літературну, спочиває в рідній землі під Крутами.

4. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавств. 2-е вид., випр. і доповн. Київ: ВПЦ „Київський університет”, 2003. 448 с.

5. Цалай-Якименко О. Музичні принципи організації української силабіки // *Слово і Час*. 2000. №9. С.16–25.

4. Tkachenko A. *Art of the word : Introduction to literary criticism* [Mystetstvo slova : Vstup do literaturoznavstva]. 2nd type, corrected and supplemented Kyiv: VPC «Kyiv University», 2003. 448 p.

5. Tsaliy-Yakimenko O. *Musical principles of the organization of the Ukrainian syllabic* // *Word and Time* [Muzychni pryntsyipy orhanizatsiyi ukrayin's'koyi sylabiky // Slovo i Chas]. 2000. №9. P. 16–25.