

М. ЙОГАНСЕН.

---

---

ЕЛЕМЕНТАРНІ ЗАКОНИ  
ВЕРСИФІКАЦІЇ  
(ВІРШУВАННЯ).

---

---

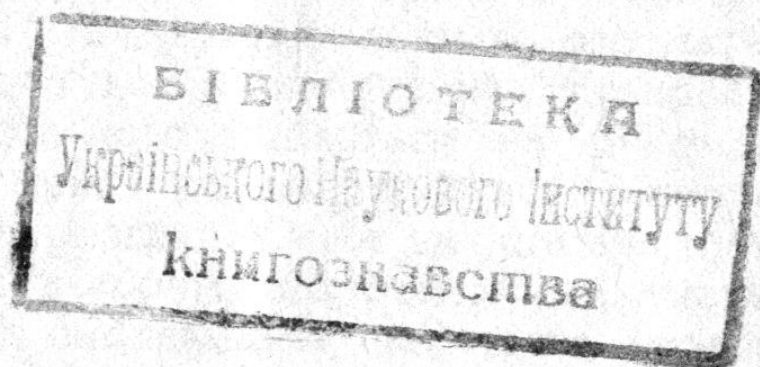
*Всеукраїтком Харків*

*1922.*



М. ЙОГАНСЕН.

ЕЛЕМЕНТАРНІ  
ЗАКОНИ  
ВЕРСИФІКАЦІЇ  
(ВІРШУВАННЯ)



ВСЕУКРЛІТКОМ  
ХАРКІВ 1922 РІК.



Друковано в кількості  
3000 примірників.

Д. В. Ц.

Друкарня „ХВО“, Губернаторська 8.



---

М. ЙОГАНСЕН.

ЕЛЕМЕНТАРНІ ЗАКОНИ ВЕРСИФІКАЦІЇ  
(ВІРШУВАННЯ).

Я хочу волі і освіти  
І всіх рабів розкріпостить  
Я хочу все і всіх любити  
Я хочу істину творить

Такими віршами починається зшиток, що його принесено автором до Всевидату, аби видрукувати, один із величезної купи зшитків, що лежать в губвидавництвах, в Літкомах і інших компетентних установах і протягом часу повертаються авторам з написом „не годиться.“ Дивуєшся стільки такого матеріалу накопичується в зазначених установах, але ще більше його лишається на руках у авторів, що може не наважуються понести свої твори на розгляд. Отже ця стаття присвячується тим авторам, що тремтячими руками несуть на суд видавництва свої часто кров'ю і слізьми писані вірші і дістають їх назад з убийчою поміткою „не годиться.“ Розгляньмо для прикладу наведений вірш. Кожному, хто хоч зрідка читав вірші, відразу впаде на



---

очі, що він чимсь відрізняється від тих віршів, що друкуються в журналах і збірках поезій, але не кожен скаже, чим саме і чим ті вірші власне роблять сильніше вражіння на читача. Я почну з рими, бо рима, як зараз буде видно, найбільше з'язана зі змістом далеко аніж розмір і навіть образи. Як то? спитає здивований читач, який звязок поміж римою і змістом? Невже ж певний зміст вимагає певної, а не іншої рими? „Почасти й так;“ буде моя відповідь, але ще в більшій мірі (в таких творах, що про них йшла мова) рима тягне за собою зміст, як що автор не опанував нею. Візьміть наведений вірш. Доки автор не потребує шукати рими, ви бачите два, чи гарні, чи ні, але цілком логичні два рядки!

Я хочу волі і освіти  
І всіх рабів розкріпостить

Весь зміст збірничка автора сповнений бажанням розкріпостити рабів і помститися над панами. Одначе далі йде рядок:

„Я хочу всіх і все любити,“

що очевидно стоїть не в звязку з загальною думкою і викликана виключно тим, що авто-



---

---

рові треба було якоїсь рими до „освіти“, яку він і знайшов в слові „любити.“

Я взяв навмисне автора, що сповнений клясовою свідомістю—йому не бракує сили, іноді влучного виразу і зміст його віршів не ліричний, а драматичний. Узяти ж численні „чисто ліричні“ вірші, що лежать в редакторів, то там раз у раз рима цілком панує над автором і примушує його часто на цілий рядок без ніякого змісту, а то й зі змістом, що ніяк не колідує з темою.

Із цього виходить, що для автора, який не опанував римою так, аби він нею міг порядкувати, а не йти в неї на повідку є два виходи: або ж зовсім зріктися рими, або взяти її до рук. Таким чином перша практична порада: залиште риму, поки не перемогли її. Можна чудово писати без рими, доказом— хоч би „Прометей“ Гете, або українські народні пісні. Краще писати гарною прозою навіть, як поганими віршами.

В тім лишаються такі, що не вірять мені і хочуть бодай що писати віршами і римами, отже чекають якихсь практичних указівок, що до того, якою повинна бути рима.

Найлекша рима—дієслівна. Нема нічого лекшого, як римуватиходити—любити—роскрі-



---

постити—говорити, або ходив—любив—роскрі-  
постив—говорив, або ходить—плодить—водить  
і т. инш.

Але найлекший не є найкращим—дієслівна  
рима надає віршові такої одноманітності, що  
вірші з переважно дієслівною римою викли-  
кають в читача почуття зануди, обривають  
дуже швидко і таким робом дискредитують  
поезію взагалі.

Я не хочу цим сказати, що дієслівна рима  
неможлива взагалі—при потребі (приміром  
малюючи щось однояке, настирливе, або  
стілізуючи вірша під народню творчість) кожен  
автор уживатиме і дієслівної рими, але  
виключно при потребі в ній саме, а не через  
те, що таку риму найлекше знайти. Приклад  
стілізації:

„На горбочку стала  
І так закликала“

*В. Поліщук.*

Приклад ужитку дієслівної рими для ефекту  
одноманітності, повторення:

Ми дзвіночки  
лісові дзвіночки  
славим день



---

Ми співаєм  
Дзвоном зустрічаєм  
День!  
День.

П. Тичина.

Я хотів цим тільки сказати, що якогось поетичного „канону“ бути очевидно не може. Не може бути рими якої абсолютно ні в яким разі не треба уживати, не має й слів „поетичних“ і „не поетичних“ на зразок „чистих“ і „нечистих“ тварин Ноева ковчега. Кожне слово, кожна рима може десь стати в пригоді для поета, як що він усвідомив собі їх значіння для вірша. Отже найголовніше — це знання того, що куди годиться. А для того, аби це знати, треба мати знання того, які бувають рими, мало того мати їх досить в голові. Я не хочу цим сказати, що під час творчого процесу поет міг звертатись до словника рим, то що, але тим більше він повинен ознайомитись з римами в інший час аби їх мати під рукою, або вважаючи на натхнення своє і піднесення роботи мізку в мент творчості утворити й нові для себе рими ідучи вже знайомими собі шляхами. Кожен хто працює розумово знає, що для будь-якої головної праці геть не досить думати тільки



---

сівши до стола і взявши до рук пера—ні - в найрізніші хвильки життя приходять думки і досвідчений працьовник так чи инакше занотовує їх в голові. Те ж саме про риму й також про образ.

(Нагадуючи ще раз, що розмовляю з аматором ще в поезії) рими бувають чоловічі, жіночі й дактиличні. Приміром в наведеному віршові Ти іни і Поліщука рими жіночі—вони з одного боку—і це найголовніше трохи замедлюють темп вірша, а з другого боку в з'язку з першим роблять вірш м'якшим (ніжнішим, иноді сумнішим знову в залежності від того як і що). Чоловіча рима надає віршові енергії, сили (разом з тим швидкості) Наголос на останньому складі, що служить римою:

Котиться спів у степи  
Йде від села до села  
Чесць йому, слава, хвала

*П. Тичина.*

Чоловічої рими рідко вживається самої, а найбільше через рядок з жіночою. Це є найчастіша схема—так написаний майже увесь Кобзарь, так „Онегин“ Пушкіна.



---

На минори розсипалась *мряка*  
І летить з осики *лист*  
Але серце моє не *заклякло*  
Не *замовкло*, бо я—*комуніст*.

*М. Хвильовий.*

Навпаки часто подибуємо вірші з самою жіночою римою (при повільніших темпах):

Ой скажи ж, скажи мені вітре!..  
Які то по снігах пробігають дзвони?  
Чи то плачуть по батькові діти,  
Чи ворожі посувають кольони?  
Ой скажи ж, скажи мені вітре!...

*В. Сосюра.*

Окрім чоловічої та жіночої рими підручникам теорії словесности відома ще рима дактилична — трьохскладова з наголосом на першому з трьох складів. Оскільки рідко її уживано в „клясиків“ оскільки частою стає вона в нові часи, починаючи частково вже з „символістів;“ особливо рясною є вона в футур-поетів, саме в Маяковського. Ось зразок цієї рими, де вона чергується з мужською:

А справжня-муза *неоmuzена*  
рам десь на фронті в ніч *суху*



---

Лежить запльована, залузана  
На українському шляху.

П. Тичина.

Ця рима особливо привертає увагу слухача на останнє слово рядка, спиняє на ньому вірш отже, годиться в відповідних випадках. В наведеному прикладі із П. Тичини в читача найбільше в пам'яті лишається, слово „залузана“ в той час як рядки:

„Там десь на фронті в ніч суху“  
„На українському шляху“

Лишаються сливе непомітними для читача. Цілком інше завдання цієї рими в російській новітній поезії. Там (особливо в Маяковського) ця рима є власне сливе та сама що й жіноча, само через те, що ненаголошені склади вимовляються в російській мові дуже скорочено відтак є змога уживати її поруч з жіночою двоскладовою:

В старое ль станем пьлиться?  
Крепи у мира на горле  
Пролетариата пальца

В. Маяковский.



В останньому прикладі, то є власне асонанс, за які мова буде зараз. Справа в тому, що кількість рим, як що не рахувати дієслівних і інших граматичних рим (таких, приміром, як селом—волою, волами—полями, катів—кутів) в кожній мові досить таки обмежена. Пам'ятаючи тепер, що рима потрібна для завершення музикального періоду і для того аби підкреслити кінцеве слово рядку, ясно, що ця потреба може бути більшою або меншою, або її зовсім не буде. В останньому разі очевидно не уживатимемо рим зовсім—в другому випадкові можна обмежитись неточною римою. Така неточна рима має назву „асонанс“ і її характерна особливість—неповна точність звукового повторення, приміром

Степи Залізняка і Гонти

А на зорі

Гайдамацький рев

То ведмідь блакитноокий

Біля твоїх дверей

*М. Хвильовий*

Асонанс незрівняно багатіший за риму—дає таку силу різних ступнів схожості й однозвучності, що не дарма нова поезія користується ним так широко, хоч нажаль широкі кола людей, які читають вірші цього ще й досі не помітили.

Звичайним типом асонансу є наведений вище приклад; це б то голосозвук з наголо-сом в римуєчих слів один (в даному разі *e*) а шелестозвуки, що складають слова одні або принаймні одної звукової категорії (хоч би м—н, або ж—з), то що. В нашому прикладі *рев—дверей* отже звуки *в* та *й* що досить близькі одне до одного (так звані дзвінки спіранти). Але по уважному розгляді кожен помітить, що в даному прикладі є ще оди елемент це „в“ у слові „дверей“ що правда стоїть в попередньому складі але тим не менше впливає як тонкий натяк на склад „рев“ тільки навпаки—„(д)вер(ей)“. Тут ми підходимо до того типу асонансу, де складові шелестозвуки його є в римованих словах, але не в однаковому порядку. Цей асонанс більше віддалений від рими аніж асонанс першого типу: він дає вражіння далекого спо-мину про асонуючий рядок отже закінчує музичний період м'якко, не підкреслюючи останнього слова в рядку й даючи змогу не-помітно перейти до слідуєчого музикального періоду. Приміром:

...Шпалерами пропустить  
Уїдливих пророків  
До арки на *тріумф*



Сплете вінки історія  
З фіялок сміхострумок,

*М. Хвильовий.*

Такі асонанси в руках досвідченого майстра слова могутня і гостра зброя. Ясно, що для того, аби використати їх як слід, треба знати, які вони можуть бути, якого характеру надають рядкові, словом проробити чималу теоретичну роботу, привчить свій мозок робити в цій сфері, одшукуючи асонанси, милуючись ними (так само як і з римами). Для сього треба передусього добре знати мову якою пишеш, її словник, її звуки, її музичні можливості, аби під час творчого процесу йти готовим шляхом, вести вірш за думкою, а не пасти задніх, ідучи за свавільною римою. А для того, щоб не відкривать давно-відомих Америк, треба знати, що в сьому напрямкові зроблено—читати нових поетів, навіть таких, що майже нічого не дають своїм змістом, але старанно розробляли форму, аби ужити ці і зброї розробляючи вже свій зміст—словом ознайомитись зі знаряддям праці буржуазної поезії (деякі — течії футуризму, імажинизм, то що) щоб тим певніше утворити поезію нового віку—комунизму.

Є ще один гатунок асонансу—його висуває теж поезія останнього часу.

На каторгу пусть приведет нас дружба  
Закованная в цепи *песни*  
О день серебряный  
Наполнив века *жбан*  
За край переплесни

А. Мариенкоф.

Щеб-то наголошений склад одного слова „пе‘сни“ римує з ненаголошеним складом другого— „переплесни“, як би наголос був такий „переплєсни“ це була б звичайна собі рима, в цьому ж разі це асонанс, але такий, що ще менше натякує на попереднє слово, аніж той, якого ми перед цим розглядали. Треба сказати, що як раз для російської мови цей асонанс є дуже штучним, бо в ній велика різниця поміж наголошеним складом (ненаголошені майже пропадають в вимові) отже він повинен зістатись лише іграшкою імажинистів. Навпаки в українській мові де різниця наголошених і ненаголошених складів в силі видиху значно менша, де темп розмови повільніший, ці асонанси можуть дуже придатися поетові. Часто їх подибуємо в Семенка:

„...біля піаніна—два товариша з фронту  
сьогодня для бурь,  
і молодого захвату  
Іноді в М. Хвильового: „... І шлях той бурьовий  
що нас виховував



---

(це б то (іще раз), як би наголос стояв так: бурьбвий то це була б проста рима жіноча з дактиличною).

Асонанси є переходом від римованого рядка до не римованої (білого віршу). Поезія останнього часу, що відбиваючи хаос економічних відносин старого світу розкувала до того часу одностайний і тривалий метр (розмір) разом з тим відмовилась і від правильної рими, яко єдиного засобу завершити період— вона вершить період найчастіше асонансом, або й зовсім лишає його незавершеним (як і той хаос думок і почувань, що, викликаний умовами часу) футуризм—типова поезія сього часу як раз плекає асонанс поруч з вільним метром (Семенко) Переходимо до розміру.

## II.

### Розмір.

Подивімось но ще раз на наведений в початку тої глави вірш. Кожен, хто прочитає його в голос почує на вухо, що він дуже часто чув вірші, що писані тим розміром; як що він трошки подумає, то знову уяснить собі що він навпаки сливе ніколи не стрівав того розміру в народніх піснях. Той розмір був теж колись і розміром пісні, але—

старогрецької—побіденним кроком пройшов він через середнєвіччя і запанував в європейській поезії XVIII і XIX віку, а за нею і в московській; лише в кінці XIX віку він вкорінився і в українській поезії; рідко подибуємо його в Шевченка.

„Ревє та стогне Дніпр широкій“

Далеко частіше в Олеся і послідуєчій поезії. Це чотирьостопний ямб. Чотирьостопним він зветься, бо має звичайно (але не завжди) чотири наголоси (див. рядок із Шевченка) Ямбом зветься такий розмір в якому чергуються ненаголошений склад з наголошеним, инакше сказати наголос іде через склад на другий при чому першій склад обов'язково без наголосу. Як що відзначино ненаголошений склад рисочкою—, а наголошений рисочкою з наголосом — то схема сього розміру буде така: — — — — — — — —  
Посліднє слово може мати ще один ненаголошений склад (коли має жіночу риму) або два таких склади (коли рима дактилична). Вище я сказав, що він може не завжди мати чотири наголоси, саме иноді подибуємо ямб з трьома наголосами, иноді навіть з двома. Ось ямб з трьома наголосами.

„Я хочу во́лі і осві́ти“

Третього законного наголосу немає—це



---

вносить в розмір деяку різноманітність, робить його гнучкішим. Може не бути першого наголосу.

Зареготався дід наш дужий

*Шевченко.*

тоді темп віршу стає ніби то швидшим. Може не ставити другого наголосу—це робить вірш повільнішим. Може не ставити першого й третього наголосу через що вірш стає ще швидшим як коли немає самого першого

„То виринав, то потопав“

*Шевченко.*

Нарешті може статися, що в віршові немає другого й третього наголосу, що навпаки як найбільше задержує темп вірша. Теорія 4-стопного ямбу докладно розроблена А. Бєлим „(символізм)“ і я на ньому більше не спинятимусь. Скажу лишень, що вказана гнучкість його й була причиною того, що він так поширений був у російській поезії. де наголос в порівнанню хоч би з українською мовою різчий, отже більше б'є на вухо, надає віршові з однаковими наголосами більшої одноякості, значить такий вільний характер ямбу був дуже потрібним, аби якось позбутися такої одноякості. Потреба в цьому для українського слова значно менша, отже й розмір

цей не є характерним для української поезії, тут він може бути вжитий в тих випадках коли є потреба в рухові, в силі швидкості—отже бачите в Шевченка двічі цим розміром характеризується—непокійний Дніпро. Це розуміється, не стоїть на перешкоді тим, хто не знаючи нічого за існуючі розміри просто з мосту співають на першій-ліпшій розмір, що впав на думку, подібно тому як ми несвідомо тягнемо якийсь невідомо звідкіль пригнаний мотив—власне найчастіше такий, що ми його найбільше чули. Ясно, що московська поезія мала великий вплив на нас усіх, отже кожен, хто не розуміється на цій справі співатиме просто на московський штиб—відсіль і те почуття давно, знайомого і таки обридлого, що обнімає нас, коли таке чуємо.

Які ж ще бувають розміри. Подивіться на цей.

В таку добу під горою  
Біля того гаю  
Що чорніє над водою.

*Шевченко.*

Цей розмір також має чотири наголоси як і попередній, лише послідовність їх відворотна — починається вірш з наголошеного складу:



---

Отже схема його, користуючись умовними знаками, (див. вище) така:

— — | — — | — — | — —

Зветься він в такому (своєму звичайному) вигляді—хореем. У Шевченка він носить ще сліди старовкраїнського силабичного віршу—це б то такого де кількість і порядок наголосів майже немає значіння, а лише число складів (такий вірш зараз є в польській і французській мові). Подивіться, справді, на перший з наведених віршів. Наголос замість першого складу стоїть на другому (в таку...) Те ж в другому рядку (Біля...)

Таким чином в даному віршові його ритмічність, розміреність залежить не від числа й порядку наголосів, а просто собі від числа складів в рядку—силабичний вірш. В з'язку з указаною в українській мові невеликою різницею наголошених і ненаголошених складів маємо змогу уживати такого силабичного віршу, аби надати йому ритмічного руху, з'окрема аби позбавити хоч би хорей його настирливого стукання зробити його м'якшим і гнучкішим. Українські поети доби Миколи Вороного, Олеся, Чупринки, переспівуючи московські зразки, забули за цю прикмету вкраїнського хорейю, останній навіть довів хорей до найвищого ступня стуканини, сухого

чергування правильних чотирьох наголосів, тим що раз у раз ділив його римою на дві половини (див ст. Я. Можейка про Чупринку).

Отже й такий тарабанний розмір потрібний майстрові для деяких звукових ефектів і в руках майстра може звучати чудово. Навожу приклад, де він навпаки псує авторові тему.

По перлині  
По краплині  
Скрізь розсипав ранок роси.

*В. Алешко.*

Цей розмір дає вражіння максимуму швидкості, навіть похапливості, уривчастості і до наведеного твору очевидно ніяк не пасує.

Хорей, як і ямб може бути не тільки чотирьостопним, але мати п'ять, шість, або знову три, дві стопі, словом скільки завгодно.

Думами, думами

Наче море кораблями переповнилась блакить

Ніжнотонними.

*П. Тичина.*



Тут середня строчка є восьмистопний хорей, перші дві—двохстопний дактиль, останні дві двохстопний урізаний анапест (про ці два розміри буде мова нижче).

Я хочу тільки сказати, що немає жадної потреби в тому аби завжди отих чотирьох „законних“ наголосів додержувати, але так само нема й потреби додержувати весь час однакової довжини рядка. Навпаки дуже часто буває, що тема вимагає скорочення рядка до одного, двох слів а які в такому разі падає більше логічної ваги. Слухайте:

На майдани пил спадає  
Замовкає річ...  
Вечір.  
Ніч.

*П. Тичина*

Тут скороченням рядку поет замедлює темп віршу і дає малюнок засипання. Ось другий ужиток скорочення:

Упивайтесь славою, винами  
Взивайтесь жерцями краси  
Та не плачте, не вийте, над домовинами  
Як пси.

*П. Тичина.*

Тут через скорочення рядку кладеться більший логичний наголос на два слова „як пси“. В попередньому ж віршові вставлено дві слові „не вийте“ проти звичайної схеми 4 стопного хорею і від сього вірш стає настирливішим. В другому рядкові не стає першого складу до правильного хорею. Тим не менше вірш справляє вражіння цілком ритмичного. Підходимо тут до першого способу роскувати вірш, ростягти його, аби він міг бути врізаний на думку, а не думка на нього — це є нерівне число наголосів і складів в строчках. Тут додамо зайвого складу, тут обріжемо двох непотрібних, тут лишимо в рядкові всього два наголоси і поведемо ритм вірша за думкою—в цьому майстерство поета. Тоді нам не треба буде мучитись підшукуючи рядок, якого ще не стає до каноничної форми в чотирі рядки—ми обійдемо без такого рядка. В іншому випадкові залишимо неповну строчку—це все ж буде краще, аніж забивати в неї яке небудь слово аби тільки заповнити рядок. У віршах можливі павзи, прискорення й замедлення темпу, можливі менші й довші періоди, всього цього не слід забувати.

Перейдемо до дактілю й анapestу. Схема першого буде — — — схема другого навпаки



---

— цеб-то дактіль має один склад, з наго-  
лосом і два ненаголошених, анапест навпаки  
починає з двох ненаголошених, кінчається  
складом з наголосом. Приклади: дактіль:

Слово повстання таємне  
Чув я, як в тирсі давно  
Вечір збентежений темний  
Скиглив „повстання“ зерном

*М. Хвильовий.*

Анапест:

Перед нами сиділо троє  
І в губах стремів жах.

.....  
І заблимає чадний огонь

*М. Семенко.*

В цьому прикладі правильний анапест ма-  
ємо лише в третьому рядку в першому не  
стає одного ненаголошеного складу (між сло-  
вом „сиділо“—„троє“, в другому не стає двох  
ненаголошених складів (подивіться самі яких).  
Крім того досить додати до анапестичного  
віршу одного складу спереду і матимемо да-  
ктіль. Справді, прочитайте. „І перед нами си-  
діло“ той же розмір що в

„Слово повстання таємне“.

Таким чином анапест справляє вражіння трохи прискореного дактіля, або дактіль—затриманого анапесту. Обидва розміри повільніші за пару попередніх, отже йдуть до сумних, смутних, глухих мотивів. В першому прикладі розмір ілюструє глухість в другому нудьгу, при чому випуск вказаний вище окремих складів надає йому уривчастости.

Такого роду пропуски викликаються розвитком теми, зміною, еволюцією настрою. Так які при ямбіх та хорях можна скорочувати число дактилів і анапестів, або здовшувати його аби прискорити, чи замедлити темп віршу тільки ці розміри ще гнучкіші і ще легше даються одне одному на заміну. В наведеному із Тичини прикладі „Арфами, арфами“ цей перший вірш є амфібрахій, слідує по ньому—хорей, а перший „самодзвонними“ є знову анапестом; між тим слухайте:

Арфами, арфами

Золотими, голосними обізвалися гаї  
Самодзвонними.

П. Тичина.

Кожне вухо відчує тут цілком певний, визначений ритм. В даному разі це від того, що



другий (хореїчний) рядок систематично не має першого наголосу, отже маємо ніби-то анапест з зайвим складом в кінці кожної стопи. Схема рядка така:

— — — — | — — — — ( — ) — — | — — — — ( — ) — — | — — — — ( — ) — —

Як що викинути склад відзначений дужками матимем:

Золоти... голосни... обізва... ся гаі

В такому обгризаному вигляді це буде чистий анапест; зайвий склад ще прискорює його, робить ніби „зверх-анапестом“. Ясно тепер, що по перше, той хто писав згаданого вірша не підраховував складів не мав на оці тих тонкощів метричних, за які я говорив, а ужив метра керуючись виключно високорозвиненим почуттям ритму; так само ясно, що поняття тих п'яťох правильних розмірів, які перерісли до нас з античної епохи, надто вузьке й схоластичне. Анапест може як найлекше переходити в дактіль, як покажемо нижче в амфібрахій, а в той же час як тільки що бачили може як найлегше чергуватись з хореем. В свою чергу амфібрахій дуже наближується до ямба, таким побитом усі п'ять розмірів щільно з'язуються один з одним. Нема чого сказати що й ті непервісні, вивідні із п'яťох

---

основних розмірів, метри (вроді отого „зверх-анapesta“), ще легше вкладаються в один розмір з основними і проміж собою.

Найчастіший з них це так званий пеон четвертий—схема його

отака: — — — — |

Наприклад: „зареготав | ся під наш дужий“

*Шевченко.*

Це б то той самий приклад, що ми його наводили в розділі про ямб з нестатком наголосу в першій стопі.

Частий також і пеон третій: схема

— — — — |

„Утомилась завірюха“

*Шевченко.*

Це, значить, ніби хорей без наголосу на першій стопі.

Рідкий в українській поезії є пеон другий,  
схема:

Його можна б виділити в ямбові, де нема наголосу на третій стопі

Я хо | чу во | лі і | освіти  
але таке виділення буде штучним.



---

Не так частий теж і пеон перший; схема;  
Це б то хорей де нема наголосу в другій  
стопі.

„Сльози утирає“.

*Шевченко.*

Не розібраний лишився в нас амфібрахій—цим розміром в його чистій формі написаний хоч би всім відомий „Вещий Олег“ Пушкіна, (також кілька разів в Шевченка,) але тут з особливостями, що властиві взагалі Шевченківському віршові в з'язку з природою української мови (за це див. вище).

Гляди ж щоб думок анемона  
На релях не закурявила лист.  
Бо тендітне досягнення гроно  
Упаде на траурні ризи.

*М. Хвильовий.*

Перший рядок—чистий амфібрахій, в другому проти нього два зайвих склади („не“ і „ря“), третій вже чистий анапест, також четвертий, отже маємо діло скорше з анапестичним метром, так чи інакше ясно почувається ритмічний рух.

Ми підійшли вшерть до так званого віль-

ного розміру. Що то є вільний розмір і яке його завдання? Власне практично питання про вільний розмір остаточно не розв'язане. (Див. ст. Савченка про Семенка в літ. Альманахові) це б то ніхто ще не дав таких зразків вільного розміру, які б зробилися так мовити класичними, зрозумілими кожному, словом немає ще цілком влучних прикладів, що могли б бути остаточно зразками—провідними дороговказами—є тільки ще шукання в цій сфері. Поки що остаточною інстанцією в цій сфері є тільки особисте ритмічне почуття автора, яке він може розвинути студіюванням існуючих вже спроб дати вільний розмір. Найперший ступінь підходу до вільного розміру є уживати нерівних рядків. Вище було наведено приклада з Тичини („На майдані пил спадає“) для ілюстрації цього. Нерівні рядки дають 1) змогу швидкувати замедлювати темп вірша 2) класти наголос на певні місця 3) уникати безглузлого „заповнення“ рядку будь якими словами, аби тільки „правильний рядок“, що раз у раз є в молодих поетів і є причиною того, що в їх творах більше „води“ аніж змісту. Инакше сказати нерівні рядки є могутнім засобом економії думки.

І буде так —



---

я вмиє скричу  
Гей просторіш мені дорогу.

*М. Хвильовий.*

Тут власне ходить не о скорочення рядка, а о поділ його на дві частині, що кожна з них утворює окремий рядок. Такий прийом висуває й підкреслює думку кожної з тих половинок, замедлюючи їх темп в той же час. Таке дуже часто маємо в Маяковського, бо це є навіть його „шаблоном“

Коливалосся флейтами  
Там де сонце зайшло  
Навшпиньках  
Підійшов вечір,  
Засвітив зорі,  
Прослав на травах тумани  
І на уста поклавши палець

Ліг.

Коливалосся флейтами  
Там де сонце зайшло.

*П. Тичина.*

Я навмисне виписав цілий вірш, аби дати яскравий зразок скорочення рядку й тих ефектів, що воно може дати. Два перших рядки чисті анапести ( — — — ), чистий ана-

пест маємо в третьому рядку (навшпиньках) в четвертому й п'ятому після цезури (так зветься переділ в середині рядка—в данному разі „підійшов || вечір“) додано по одному хорейові, при чому цезура приходить на місце, де не стає одного складу до амфібрахія, отже ця нестача цілком виправдується рит-

мично: — — — || — —  
 Підійшов || вечір  
 Засвітив || зорі.

Слідуючий рядок є анапестом без першого складу, при чому знов така нестача виправдується тою перервою, яку ми робимо між окремими рядками.

. . . . зорі ||  
 || Прослав на травах тумани.

Крім цього складу в цій анапестичній строчці нема ще одного ненаголошеного складу, як раз там де кінчається слово—деб то в цезурі.

Прослав || на травах тумани.

Тільки третя стопа „—ах тумани—повний анапест. Значить фактично в цьому рядкові перевага ямбів, і як би ми могли, змінити наголос останньої стопи то весь рядок од-



---

разу набрав би швидкого темпу, якоїсь бадьорости, словом став би ямбом справді:

### Прослав на травах тумані

На ділі ж ми читаємо його геть не так— а в анапестичному ще й замедленому ритмі. Тим не менше ямбичний характер більшої частини рядка дає змогу в слідуєчому рядкові виступити вже чистому ямбові.

І на вустá поклавши палець  
Ліг.

Де перехід від ананесту попéредньої строчки до ямбу слудуючої осягається тим що перша ямбична стопа рядку не має наголосу отже чимсь вроді згаданого „зверх-ананесту“ ( — — — — ) (в метриці така стопа зветься пеоном—не приводив цієї назви, аби не вскладнять справи ясної і з ужитої мною назви).

Дальший рядок, що складає всього одне слово,

„Ліг“

дає таку довгу перерву, так обриває течіння віршу, що вухо без найменшого напруження переходить знову до анапестів.

„Коливалосся флейтами  
там де сонце зайшло“

Аналізуючи так докладно попередній уривок, хотів показати значіння скорочених рядків і одночасно дати взірць вільного розміру; ясно що ніхто, хто пише вірші, особливо як він ще людина з „натхненням“ не стане під час творчого процесу длубатись в різних там ямбах анапестах, чи пеонах, а пише просто „так“, як набіжить в голову якийсь розмір. Оце ж для того, аби не натрапити при цьому на який небудь банальний розмір що випадково лишився в голові від якогось циганського романсу, або подібних висококваліфікованих творів, аби не піддатись впливові того автору, що ми його в останне прочитали, аби бути творцем, треба досконало ознайомитись з усіма гатунками розмірів і ритмів, по інаючи з „правильних“ і кінчаючи вільними; найкраще це робиться в такий спосіб—читаючи якогось віршу спробувати пригадати кілька віршів, що написані тим же розміром і порівняти їх проміж себе, допитуючись який, з них використав як найкраще для теми той чи інший розмір; а для цього користо вивчити на пам'ять по одному рядкові кожного розміру, бо не можна ж (та нема й ніякої потреби), що разу числити



---

стопа і склад, хоч би з тих зразків що багато їх наведено вище. Повертаємось до вільного розміру. Ми поки встановили дві категорії вільного розміру. Перша—це неоднакові довжиною рядки, що одначе складаються правильно, з якихсь стоп (чи ямбів, чи яких там) і тільки з них. Друга категорія, де увіходять всілякі стопи, але так що не порушають загального вражіння якогось певного ритму. (Як ми показали така ритмічність може бути досліджена і вивчена засобами метрики). Третя категорія—така де більшій чи меншій кількості заходять зовсім не ритмічні частини—метричні прозаїзми.

Булиці примружили єхидні очі  
І вийшов вчорашній жужу  
З приватною ініціативою в кишені.

*М. Хвильовий.*

Третій рядок дає вражіння випадкового прозаїзму, відповідно прозаїчній постаті „вчорашнього жужу“ з його комерційними плянами, отже в сьому разі прозаїзм виправдується самою темою і без сумніву ужитий автором умисне.

Легкість оцих безритмових прозаїзмів може спокусити на уживання їх і там де вони власне не є до речі—так було б смішно

уживати прозаїзма в хвилю ліричного піднесення—ми би ризикували викликати в слухача почуття цілком протилежне тому яке мали на меті і навпаки в прозаїків хвилі ліричного піднесення часто одмічаються ритмічністю: досить пригадати Гоголя і відповідні місця („Страшної Помсти“).. (Чудовий Дніпро та ин.) і ще більше нас здивувало б як би хтось малюючи якісь ритмічні процеси—як то водограй, або музику або морські хвилі став би уживати, прозаїзмів—це значило б зовсім не розуміти ритму як художний засіб.

„І рівна переливчата мелодія  
смичка, що зомліваючи ще тягне  
голосом передостаннім благання:  
турбото дня розтань...“

Як поділити ці слова на рядки? Їхній цілком прозаїчний лад не дає ніяких указівок на те як повинен початись, або кінчатись рядок можна тільки догадуватись, що слово „передостаннім“ повинно замикать собою рядок аби дати риму до „благання“ і асо-нанс до „розтань“. Пробиємо ділити, керуючись тим принципом, щоб павзи поміж рядками замінювали нестачу складів по змозі.



---

І рівна  
Переливчаста  
Мелодія смичка  
Що зомліваючи ще тягне  
Передостаннім  
Голосом  
благання.

Ціною перестановки слів „Передостаннім“ і „голосом“ можна досягнути хоч деякої ритмічності, але подивіться, як слова розставлено автором.

І рівна переливчаста мелодія смичка,  
що зомліваючи ще тягне голосом  
передостаннім

Благання etc.

і ви переконаєтесь, що вони нічим не відрізняються від простісінької прози за винятком останньої рими. Отже автор (В. Поліщук) зловживав прозаїзмами—мало в якому віршові його їх нема і часто подибуємо їх там, де як раз тема вимагає якоїсь навіть одноманітної ритмічності. Цей самий автор іноді чудово використовує прозаїзм, але загалом прозаїзм став у нього „манерою“, якої він позбутися не в силах:

---

І час новий прийшов  
Хоч зваленим струхлілим стовбуром  
наш трохи притиснуло  
Проте революційний рух рециною  
проніс  
Думки загнившого намулу!

*В. Поліщук.*

Другий прозаїчний рядок дає вражіння задержки ритму, а третя ритмічна навпаки раптово змальовує революційну повідь, що змиває цю задержку. По цьому досить про розмір, додамо ще, що вільний розмір вимагає від поета ще більшої уважності й технічної умілості і до того попереднього вивчення простих розмірів та їхньої малюючої і темпової сили, бо інакше загрожує авторіві небезпека залишитись в прозі.

### III.

#### Милозвучність

Аби покінчити з зовнішніми, чисто технічними засобами віршування розглянемо ще питання милозвучності вірша і алітерації.

Милозвучність залежить найбільше від музикальної здібності автора, отже спробуємо вказати головні гріхи проти милозвучності,



полишаючи обов'язок ознайомитись докладно, досягненнями в цій галузі, для кожного читача з'окрема. Українська мова не терпить збігу голосівок отже чуже слово „буржуазія“ вона переробляє народніми устами в „буржувазію“ або „буржуйазія.“ Значить без особої потреби не уживатимем таких скупчень слів, де одно кінчається голосозвуком, а друге голосозвуком починається.

Так само без нагальної потреби стережімося того, аби стикалися кілька шелестозвуків бо це спиняє вірша отже вчиняє в ритмові павзу—ясно по тому що було сказано вище—і така павза може бути потрібною, отже власне річ у тому, щоб користатися таким скупченням шелестівок і притягати його на поміч, а не йти за випадковими комбінаціями—словом опанувати матеріялом, а не коритися йому.

*„Хоч зваленим струхлілим стовбуром  
нас трохи притиснуло.“*

Підкреслені місця дають чотирі й три шелестозвуки і таким чином чималу задержку, але вона (див. вище) як раз є бажаною: потрібною в цьому разі—тій ж меті служить і розмір.

*„Проте революційний рух рециною проніс“.*

---

Вірш ніде не спиняється, що як раз і є в ладу з тим образом який він дає.

В зязку з цим—подивіться—в кожному слові цього віршу є звук „р“ який теж яскраво звуками підкреслює образ бігунки; такий образ поета (наперекір міщанському жаху й інститутській соромливості). Такий прийом зветься алітерацією.

Алітерація є могутнім засобом для звукових ефектів. Відчуваючи характер окремих звуків, знаючи лагідність „л“, бурхливість „р“, сичання „с“, дзюрчання „дз“, бубон „б“, залякність „к“, мелодійність „м“, знаючи безмежну здатність звуків і їх комбінацій одбивати звуки життя, поет в силі утворити справжню звукопись. Питання звукописи вимагають багатьох теоретичних праць—є ціла низна російських поетів, що вони майже виключно дають звукопись в своїх творах (такі Хлебников, Петников, Асеев, Чічерін і вивчення їх, (яким ні в якому разі не можна гребувати) дає до рук могутню зброю, якої ці самі поети не зуміли вжити, бавлячись «мистецтвом для мистецтва.»

З українських поетів найбільшим майстром звукописи є П. Тичина особливо в «Соняшних кларнетах», але й кожен, хто претендує на



---

панування душами силою вірша, має з'ясувати собі значіння окремих звуків і їх співжиття.

Швидкуйте ж розперезані товариші  
Бабахкайте бийте в бабухатий бубон  
Рубайте, рубайте прокльонів гуджі  
Ну - бо!

*М. Хвильовий.*

Де останнє слово останнього рядка звучить як луна ударів в бубон, як стихаюча хвиля бурхливої стихії.

Дам де які найзагальніші вказівки за нерозробленістю теми „А“—звук радості й сили, найповніший звук, „У“ навпаки найглухіший „О“ типовий звук української мелодії з її величним сумом, „ї“ квиління; „е“ найбільш нейтральний голосозвук. (Ці приблизні вказівки не претендують ні в яким разі на непохибність і абсолютність—в якому контексті вони придбавають різних значінь—хочу вказати тільки на увагу, що її треба звертати на наголошений, головний звук слова і рядка) Наведу кілька прикладів:

„Холодно...  
Мерзнуть ноги  
З стріхи сипеться сніг“

*В. Сосюра.*

„З“, „С“, „Х“ малюють, як сипеться сніг.  
„Віють вітри, віють буйні“  
в, і, й (в звукові ю—йу) дають вражіння  
вітру, наголошені голосозвуки „і“ та „у“  
надають рядкові характер сумного квиління.

„Ой що ж бо то тай за ворон  
Що по морю кракає?“

„р“ малює кракання круку («крук» — слово споріднене зі звуком вороння).

Такий народній вираз як «щозкова трава»  
крім того що ховає в собі певний образ є  
одночасно звукописсю шелесту трави  
(ш, в)

Обмежуюсь цими натяками. Звертаю при  
цій нагоді увагу читача на відомий йому може  
ще один засіб збільшення вражіння — це  
повторення слів, закінчень, звуків.

Вітер.

Птах, ріка, зелена вика  
Ритми соняшника  
День біжить дзвенить сміється  
Перегулюється  
Над житами йде з медали  
Хилить келихами  
День біжить дзвенить сміється  
Перегулюється

П. Тичина.



---

Для звукописи раптово набігаючих хвиль вітру. Дуже тонку алітерацію маємо в *Хилить*— келихами де алітерують склади „хил“ і „лих“ що один з них так би мовити є вивернутою формою другою. (Ця форма алітерації дуже часта в А. Чічерина) зверніть увагу на ритм двох останніх рядків, що змальовуює переливи вітра по житах.

Переходячи до головного елементу поезії, до того що власне є її серцем і душею—до образу зачепімо мимохідь питання структури вірша—його будівлі—плану.

Як мені до сього часу доводилось закидати аматорам поезії їхню невмілість, їхні банальні рими, їхні одноманітні розміри так зараз навпаки визнаю, що в логичній послідовності вони майже всі без винятку ведуть перед сучасним поетам. І це коштує їм дуже багатьох зусиль, сили зайвих рядків, сили вимучених і все ж таки банальних рим—словом це може найголовніша причина вбогого вигляду їх віршів. А втім—оскільки така логичність потрібна?

„Як-то?“ чую я самовпевнене здивування молодих поетів

Так—скажу—я поетична правда—правда не логична а переважно психологічна. Вірш—не наукова праця. Часи віршованої арифме-

---

тики Магницького давно минули. Це звичайно не має значити, що гарному віршові бракує щоденної логіки обов'язково, ні—постільки щоденна логіка не противиться психологічній правді вона не противиться й ідеї поезії, але цілком ясно, що ці дві правди хоч і ведуть обидві в Рим істини але різними шляхами.

Вражіння, що справляє на читача влучний вірш, не є вражінням логічної переконаності, лише психологічної урази. Не витрачатиму слів, аби доводити це твердження—за нього вся історія поезії від Есхила до Шевченка. Сила поезії в силі почуття.

Отже почуття раз у раз не вимагає ніякої логічної послідовності тим самим і вірш може вражати читача, хоч би його головна зброя—образ був би з точки погляду міщанського „здорового“ розуму безглуздим. До цього повернемо в главі про образ, зараз покажемо що той же закон стосується й до структури віршу.

Пробіг зайчик

Дивиться—

Світанок:

Сидить грається

Ромашкам очі ростулює

А на сході небо пахне



Півні чорний плащ ночі  
Вогняними нитками сточують  
— Сонце—  
Пробіг зайчик.

*П. Тичина.*

Дочитавши до кінця, ви відчуваєте, що „зайчик“ це першій соняшний промінь і для вас стає ясною дивне речення.

Ромашкам очі растулює.

Логика глибока і переконуюча, але не в яким разі не та, що її можна знайти в Челпанова або Джемса. І в певній мірі, це примінімо до кожної поезії. Практична порада величезної ваги яку однак дуже важко сформулювати переконуючо—не женіться за своїм планом, а віддавайтесь хвилі почуття і вона проведе Вас у Рим істини. Уся штучність, уся фальш, уся поетична неправда багатьох молодих поетів на більшу половину спрочинена їхнім бажанням дати закінчений твір, зі вступом і епілогом, поділений на строфи, порізаний на один строчний розмір, оздоблений акуратно скверними але неминучими в кінці кожного рядку римами. Це все речі чудові і необхідні, але не абсолютно, лише при-нагоді і потребі.

#### IV.

#### Образ.

Переходячи до образу і порівняння розгляньмо побіжно, які вони були в поезії минулого, бо тут сучасна поезія відійшла найдалше від своїх предків.

По перше поезія минулого була небагата образами й порівняннями: старий як дуб, дівча як тополя, зірки як очі, очі, як зірки проміння сонця — стріли etc. Аби дати поняття про старовизну цих образів досить нагадати, що слово „зірка“ одного походження зі словом «зір» що «стріла» в німецькій мові звучало „Strala“ а це слово тепер значить «промінь». Ясно, що образне, художнє значіння таких виразів до того постерлося, що вони вже не справляють почуття малюнку лише звичайнісінького службового слова, отже вірш, таким образом буде тільки римованою, порізаною прозою. Зразок:

Мій рідний край *ридав піснями*  
А я їх слухав, та мовчав  
Блукав *співочими гаями*  
Пісень веселих там шукав



Ридання чулись тихомовні  
Тремтіли слюзи на квітках  
Гаї зелені, цвітом повні  
Стояли наче у вінках  
І я ходив тими гаями  
В степу журливому блукав  
Мій рідний край ридав піснями  
І я піснями заридав.

*Віталій Самійленко.*

Ну що-ж? „Дуже гарно“ скаже мій читач: Навіть чудово! Тільки... тільки щось дуже знайомі вже ті вірші та образи, наче ми їх тисячі й тисячі разів чули. Справді—розгорніть будь яку книжку Олеся, Вороного або краще Надсона, Аплухтіна чи як їх там—ім'я же ім легіон—і ви знайдете ті самі вірші, ще й куди кращі. Чим же тоді писати так, краще давайте переведамо цих авторів, зробимо переклади з інших мов та й по тому. Але можлива річ, що можна якось краще висловитись—зробити сильніше вражіння, адже-ж ніщо не стоїть на місці—все йде вперед! У всякім разі ясно, що так писати, (або ще трішки гірше) абсолютно нема чого, тоді давайте переведамо... й. т. п. Тут на цьому самому місці прийдеться мені розпрощатись з тими, що ім здається, що так писати все-ж

---

таки краще, як шукати нових шляхів—ну що-ж до побачення—але майте на оці, що ледві, чи знайдете видавця своїх творів, адже-ж видавець краще перевидасть Олеся... і т. п. отже прийдеться обмежуватись таким колом читачів як мама, папа і руда кішка.

З тими, що чесно схотять шукати нового шляху, ми порозуміємось по дорозі в казковій луці образів. Отже почнемо з наведеного вірша Віталія Самійленка. Вдивіємось в його образи й спробуймо дошукатись до причини того, що нам вони здаються нудними.

Я підкреслив ті місця, де автор висловлюється образно, малюнково, не просто розмовними словами, а якимись порівняннями. Перше: „край ридав піснями“. Як усім відомо «ридати» по українському може тільки людина—тут ридає цілий край значить край порівнюється з людиною. Далі: «блукав співочими гаями» співає людина, або птиця, отже порівняння з людиною або птицею. Далі: «тремтіли сльози на квітках» сльози—очевидно порівняння з людиною. Далі «стояли наче у вінках» себ-то мов люде. «В степу журливому»—журиться людина, отже скрізь завше автор порівнює природу з людиною, але так як її вже порівняно тисячі й десятки тисяч разів—отже вірш



---

справляє вражіння латаного чужими латками кожуха до останньої міри заялозеного в руках різних хазяїнів.

Тому й вражіння таке несильне, кволе—якось несподівано звучать слова «і я піснями заривав»—ніякого ридання ви не чуєте, лише солоденьке тренькання на заялозену міщанську мандолину, на якій ще й лишилась всього одна—однісінька струна.

І ця струна тренькає безупину і без краю. Хіба ж українські пісні—ридання? Хіба гай в тиху погоду „тихомовний“ ридає? Краще тоді вже відмовитись від образу і просто сказати «шелестить». „Степ журливий“ як саме, чого він зажурився. Змалюйте конкретно, щоб перед очима встала картина зорова чи слухова, щоб ви відчули, те що бачить поет, а не чули як він „вдаряє в срібні струни“ та й годі.

Але досить. Нові приклади нам краще покажуть, який образ справляє вражіння, який ні. Аби завести якоїсь класифікації поділимо образи грубо на зорові, слухові, нюхові і т.и. Уважний читач уж одмітив собі тичинівський малюнок світанку (див. вище) той образ має подвійну глибину—промінь сонця грається як заєць

---

і раптом ви бачите, що то не заєць, а соняш-  
ний зайчик як від свічада—і сповнює душу  
ніжною теплотою літнього світанку.

На певній стадії людської думки частішим  
є порівняння людського з зовнішнім, з при-  
родою. Такі найбільше порівняння в піснях:

Ой що ж бо тай за ворон  
Що по морю кракає  
Ой що ж бо то тай за бурлака  
Що всіх бурлак скликає.

*Народна пісня.*

Порівняння народних пісень недосяжно  
чарівні саме через те що вони одночасно  
дають ландшафт—оточення думці. В тій же  
пісні:

Рости, рости клен-древо  
В гору високо  
Поховали пана отамана  
В сиру землю глибоко  
(Клен—є і образом отамана і росте на його  
могілі.)

Так часто в Шевченка:

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 питай: не знає!  
(Соловейко—Котляревський)

Більшість образів Шевченка такі як в  
піснях:

По під горою яром долом  
Мов ті діди високочолі  
Дуби з гетьманщини стоять.

Власне пісні порівнюють людину з дубом  
у Шевченка дуб—мов дід).

Серце, як голубка, як пташка. „Дівча як  
тополя“. В одній поезії навіть дівча перевер-  
нулось в тополю—Овидієвський сюжет.

„Думка—орлом сизокрилим літає, ширяє.“  
„Хлопці та дівчата як мак процвітає.“ „Як  
та галич поле криє—ляхи, уніяти.“ „Козаки  
як та хмара ляхів обступали.“ „Червоною  
гадюкою несе Альта вісти“

Але дуже часті в Шевченка і порівнання  
антропоморфичні, щоб то де природа впо-  
дібнюється людині (що де не де є і в піснях).

Там могили з буйним вітром  
В степу розмовляють.

---

Не тільки дівча як тополя а й тополі як дівчата—чудесний синтез народу і природи однаково любих і розлучених з поетом.

Часто тим порівнанням бракує конкретності—бо вони ще не геть одрізнились від ландшафту, складають його частину. Але не завжди.

Зареготався дід наш дужий  
Аж піна з вуса потекла  
Чи спиш, чи чуєш, брате Луже,  
Хортице сестро.

*Гамалія.*

Тут порівнання розвинено в цілий малюнок—образ надзвичайної сили і влучності (піна з вуса потекла).

Ще тоньший психологічний образ маємо в:

І небо невмите і заспані хвилі  
І по над берегом геть-геть  
Неначе п'яний очерет  
Без вітру гнеться.

*З Кос-Аралу.*

Образ, що під ним обома руками підписався б кожний імажинист, Антропоморфізм досягає тут нечуваної доти виразності і кон-



кретности—залежність ландшафту від настрою, їх тотожність навіть, що є одним з великих здобутків поезії (Уайльд) виступає цілком виразно.

Ці здобутки до останнього часу лишаються невикористані в українській поезії. Олесь і його школа найбільше повторюють банальні образи західноєвропейської поезії: квіти, гаї, соловейки, самотна сосна—є їх переважним репертуаром. В одному тільки творі Олесь піднявся над сучасною йому українською літературою—це в епосі „що року“ саме в першій частині.

„Снігу ой снігу якого“

Наче тут паслися гуси у ранці  
Скублися тихо...

І пух свій розкидали білий  
Далі сніг порівнюється з свиткою госпо-  
дарки і нарешті

Мірошник  
Сіяв кріз хмари муку“

Ці образи своєю конкретністю і яскравістю лишаються одним з найцінніших скарбів української поезії.

Одним з найсильніших художників образу був небіжчик Василь Чумак:

Ой там у полі на обніжку  
Тліє блакитний жар  
На що ж так рано, метелику сніжку  
На що ж так рано з-за хмар

Блакитний жар — останні волошки літа.  
Далі;

Ой та й погасли ті жарини  
Змерзли волошки в межі  
Білий метелик лине і лине  
Білий метелик сніжин.

Ця строфа непомітно для „логічного“ розуму вносить ще одне найтоньше порівняння—замерзання з угасанням квітки.

Я чи блакить за ґратами  
Я чи блакить?  
Знаю що став твоїм братом  
Де ж до сестри стежки?

Де душа таким ніжним, але конкретно життєвим способом порівнюється з блакиттю (сестра!); але значіння цього образу ще глибше і його незрівняна цінність полягає власне в тому, що блакить не тільки душа в'язня, а ще й воля, з якою гармонує поривання, по



---

волі душі. Найглибший поетичний образ як раз є той, що має не одне пояснення, а може бути без краю поглиблений все далі і далі в його внутрішній сенс, де б'ють срібні струмки справжньої поезії (порівн. Потебня „Мысль и язык“)

Коли Чумак малює революцію, образи його хоч чудової сили, не так оригінальні, трохи алегоричні:

Молот і плуг. Єднанням  
Братніх заліз  
Викуєм зорю останню  
Соціалізм!

*В. Чумак.*

Це від того, що вся попередня поезія давала дуже мало матеріалу до цього, отже Чумакові доводилось орати цілину вже готовими плугами, в ділянці ж лірики він підвівся до найвищої височині поетичної думки, ідучи своїми власними шляхами. В тільки що наведеному віршові.

„Піль злотопіняві гриви“.

*В. Чумак.*

Цей образ недбало кинений Чумаком був підхоплений в українській поезії. Є він і в Тичини (не беруся в тім рішати, хто з них ужив його перший—можливо, що виник в обох незалежно одне від одного). Підхопив його і В. Алешко і викликав зворушення рецензента в „Шляхах Мистецтва.“

Другим великим мистцем образу в українській поезії є Павло Тичина, що міг би вважатися першим серед самого імажинистського кола.

#### Енгармонійне. Дощ.

А на воді в чиїсь руці  
Гадюки пнуться... Сон. До дна.  
Війнув, дихнув, сипнув пшо́на  
І заскакали горобці!..

— Тікай!—шепнуло в береги  
— Лягай... —хитнуло смолки  
Спустила хмарка на луги  
Мережані подолки.

*П. Тичина.*

Ви ще не почуваете крапель дощу—лише на воді розходяться кола з центру (рука). Все замовкло—жде (Сон. До дна.)...В тім не псуватимеш образу прозаїчними поясненнями—



---

він каже сам за себе. Природа перед дощем змальована П. Тичиною з геніяльною яскравістю в другому місці.

Вітри лежать, вітри на арфу грають  
А в небі свариться вже хтось.

Завіса чорносиза  
Півнеба мовчки зап'яла. Земля вдя-  
гає тінь...

Мов звір ховається людина  
— Господь іде!—подумав десь по-  
линь

Заплакав дощ... і вщух.

*П. Тичина.*

Мені доводиться наводити довші уривки, бо образ непорушно звязаний з усією темою поезії, отже часто аби бути зрозумілим, треба його не відривати від поетичного цілого, що часто роблять критики, глузуючи потім з „незрозумілого“ образу.

Осінні листя.

Твої коси від смутку, від суму  
Вкрила розолоть, ой же й кривава  
Певно душу твою взолотила печаль,  
Що така ти ласкава.

*П. Тичина.*

---

В Тичини подибуємо об'єднання образу зорового зі звуковим:

Світає

Та пень обгорілий мов піп на могилі  
«Безсмертний, помилуй» кричить мовчаз-  
ливо.

Образ, на якого сварився відомий критик А. Ніковський, не розуміючи того, як це „кричить мовчазливо“ і доводячи цим свою нездатність розуміти образ взагалі. В тому ж віршові:

Мов свічки погаслі в клубках фіміаму  
В туман загорнувсьь далекі тополі  
В душі вигравають мінорную гаму.

*П. Тичина.*

Тому-гаму що низка тополів, що віддалюється від вашого зору, являє з себе рядок, який зменьшується з кожного тополю в перспективі—отже градація—гама.

Нам все одно, чи бог, чи чорт  
Обидва генерали.  
Собори брови підняли  
Розбіглися квартали.

*П. Тичина.*



---

Брови соборів—це їх визерунки над вікнами,  
але без жадного пояснення, кождий хто має  
естетичне почуття, відчув насолоду від цього  
образу. Ще один міський образ:

Стоїть завод—не п'є, не їсть  
Аж цвіллю взявся знизу...

Не новий правда, але зтиснений в дві  
могутніх строчки в той час як хто витратив  
би цілого вірша на такий малюнок.

Є в Тичини і алегорії—цеб то поширення  
одного образу на цілий твір. Алегорія дуже  
рідко може бути влучним засобом аби зма-  
лювати конкретно якусь тему—бо частини  
теми раз—у—раз не підходять під головний  
образ—алегорію і вона стає штучною, сухою  
вигадкою. Може нам доведеться говорити про  
це докладніше десь в іншому місці. Тут наве-  
демо гарну алегорію—образ Тичини:

Укрийте мене, укрийте:  
Я—ніч, стара,  
Нездужаю.  
Одвіку в снах  
Мій чорний плях.  
Покладіть отут м'яти  
Та хай тополя шелестить.

---

Укрийте мене, укрийте:  
Я—ніч, стара,  
Нездужаю.

*П. Тичина.*

Де є змога найменшу дрібничку сюжету— з'ілюструвати такою ж дрібничкою взятого образу—алегорії.

Образ-малюнок є найголовнішим джерелом поезії, самим істотним її елементом. Розуміти цей факт стали допіру недавно і як перед тим поезія майже зріклася від нього (народницька школа) так тепер корючись законові діялектичного руху, образ малюнок став центром уваги поетів. Ціла поетична школа (імажиністи) кладе всю вагу виключно на образ і така тенденція в її найвищому розвитку знову робить поезію сухою і надто теоретичною—вона губить звязок з життям. Отже питання образу остільки широке, що охопити його в однім розділі не можна—обмежуюсь одним тільки колом малюнків—космічними образами, під поглядом того значіння й поширення, що воно надбало в останні часи.

Мені кількакрать доводилось вже згадувати, що конкретність—близькість до життя є передумовою живої поезії, інакше вона стає



---

сухою, вироджується в схоластику. Отже в поезії, що „співала на ліру“ два десятиліття тому космічні образи (сонця, планет, землі, місяця, всесвіту, неба, стихій) загубили конкретність — стали заязозеними формулами, зміст яких був усім відомий попереду отже не вражав нікого своєю влучністю, барвистістю — до них надто придивились. Зірки — як очі, матір — земля, сонце — бог, місяць — лице, безмежна блакить неба здавалися такими високими речами — мали такий непорушний патент на святість і недосяжність, що лишались або геть без образів, або порівнювались виключно з такими же «чистими» і «святими» поняттями, як указано.

В результаті читач, прочитавши про „душу як море“ про море сліз і крові про „душу як безмежну блакить неба“ правда лишався задоволений „поетичністю“ цих образів, але неохоче читав вірші, знаючи наперед, що він у них знайде щось правда „високо поетичне“ але до нудоти знайоме і невідразне.

В той же час величність сучасности вимагає грандіозних образів отже полишити космічні поеми поезія не могла — значить підійшла до них, як Магомет до гори. В Еллана (Електра).

---

Слухайте, говорить земля  
Вибухом сили сп'яніла планета.

*В. Еллан.*

Земля центральна радіостанція Всесвіту.  
Земля п'ятипромінна червона зірка:

Всі п'ять суходолів землі  
іскрять червонястим промінням.

*В. Еллан.*

Там же вище:  
Рівніше й рівніше дих  
Червоних легенів.

*В. Еллан.*

В цьому разі все-ж таки образ відповідно  
темі та її трактовці (урочиста ода чи гімн)  
береться із „чистих“ і не має характеру інтим-  
ности. У Поліщука сонце:

„Золотий павук“  
(„Ярина Курнатовська“)

*В. Поліщук.*

Образ ім розвинений в цілу тему-алего-  
рію і завдяки природі образу (проміння - па-  
вутиння) дає гарну картину.

У Сосюри сонце:

„Золота коза“



Пам'ятаючи нескортельні слова Уайльда:  
ландшафт—це настрої, читач зрозуміє такий  
образ як наслідок певного настрою. В Шку-  
рупія:

„Хтось чорний зжер гарячий блин“  
„Вулиця“.

Настрій голодного, що вештався цілісінь-  
кий день вулицею.

В Поліщука (Бунтарь):

А сонце  
В огневу лемішку в небі колотило  
наче в казані

Де яскраво передається рухлива для люд-  
ського ока мішанина гарячих парусів сонця.  
В Хвильового рух сонця:

За сонцем несемося  
Лише затихнуть десь його палкі пісні.

*М. Хвильовий.* ✓

(Проміння—палкі пісні—сильний малюнок з  
переходом в звукову сферу). Світанок в Хви-  
льового:

Підвівся день. Уперся небо  
Зітхнув так соняшно на світ.

*М. Хвильовий.* ✓

---

Величний малюнок Дня-Атланта, що під-  
пірав плечима небо. В Сосюри:

Вже за обрієм блиснуло  
Золоте зорі весло...

Образ непомітно з'язаний з старовинною  
легендою — сонця, що пливе на золотім чо-  
вні.

Такий самий митологічний спомин в об-  
разі Поліщука:

І сонце підростає мов бичок  
Щоб грюкнути тепла рогами  
По черепу міщан.

*Бунтарь.*

Тільки він ще тепліший і близький до нас  
своїм змістом.

Час забобонної пошани до сонця пройшов  
і змінився на тепле співчуття до веселої  
планети (порівн. „Товариш Сонце“ М. Семен-  
ка) і це не зухвальство „зверх-людини“ дру-  
гого, дешевого видання Нічше—це почуття  
єдності зі всею працюючою людністю і сві-  
домість громадської сили її, що використає  
соняшну енергію, без усякої згоди й милости  
з боку самого сонця. Яка різниця між цим і  
релігійним жахом перед природою, що ми  
його бачимо в попередній поезії. В Семенка:



---

І розсміявся коли зайшов наперед  
Простяг руку, механічно стиснув  
Не розібрав, чи-то був папуас чи швед  
*Вечір утер носа і скис.*

В останньому образі суб'єктивність ландшафта доходить до крайньої міри і відбиває як свічадо настрої поета.

Указана інтимність образів, що тепер стала ніби-то модою, чимсь обов'язковим для кожного, має велике методологічне значіння. В свій час перейде ця тенденція, але залишиться її причина, що її виправдує—це закон контрасту. В той час як драматичній поезії давновідомий контраст—могутній засіб драматичного ефекту, в цей час поезія недраматична знала тільки контрасти положень, ситуацій (ті самі що в драмі) і не знала тих засобів контрасту які властиві власне їй—це контраст в самому образі. Сонце—лемішка—річ попередній поезії не відома. І дарма бо асоціації контрасту власне тогож самого гатунку, що асоціації суміжності, тільки створюють порівняння ще яскравіші.

В той час як попередня поезія вміла тільки кількістю або фізичною величиною вражати читача, „море сліз і крові“ — нема, мовляв,

---

нічого більшого за море своєю кубатурою —  
підіть зміряйте! Тепер в руках поета далеко  
сильніші ефекти—ефекти контрасту.

А хай тільки день облетить  
На дорогу виходить мужик  
І милується зорями і несамовито  
Стріляє, цілує в зоряний лик.

*М. Терещенко.*

Що всі моря всесвіту проти божевільної  
сили образу.

Та не зріжу собі я голову  
Залізник я і чути мій гук  
Краще вмить опинюся голий  
На снігу.

Закінчуючи цим главу про образ, (бо тема не має кінця ні краю), завважимо ще раз, що образ найтекучіша, найніжніша і в тім найголовніша сторона поезії. Тут як ніде має значіння поетичний смак, сила фантазії — це чарівний острів поезії. Тільки трактування поетом образів може с самого початку вказати, остільки він талановитий, оскільки йому варто писати вірші й надалі. І ось для сього передусім потрібне глибоке знання тієї мови якою пишем—бо тільки в мові—невичерпане джерело нових образів—сама найроскішна



---

фантазія лишається лише думкою, як що нема до неї слів. Отже як раз українська мова є одною з найщасливіших. Німецький, приміром, поет, ще більше французський або англійський замкнені в неширокому колі літературного словника. Яке небудь щиро народне німецьке слово, що допіру не увійшло в літературу, з величезними перешкодами тільки могло б увійти туди—в українській же літературі кожно слово може увійти в літературу—вона ще не застигла в межах певного словника—струмки ще горять вулкановим вогнем. Кожен знає слово „літепло“—тепла вода—що може бути краще цього слова і як звукописи і як образу. Або візьміть слово „літоросль“! І одначе ні те ні друге, ні тисячі інших не увійшли в літературу, бо автори навперейми дзвонять про гаї, місяць, рози, квітки—не те що вони бачили й чули, а те що вони читали.

Отже моя порада: читайте новітню поезію—але не для того щоб засвоїти собі де-що—переспівувати його, а для того, аби звільнитись від пут ув'язливих пут минулого і піти своїм невторованим шляхом в музичних луках української мови. І не тільки найкращих поетів треба читати, не тільки голів кожної школи, а й тих, і може найбільше, що роблять тую непомітну технічну роботу, наслід-

---

ком якої виростають корифеї літератури. Як раз ці „робітники поезії“ дають справжньому поетові потрібну йому технічну підготовку.

„Добре тобі казати як ти терся по школах і столицях“, чую я давно від своїх слухачів, а ми, мовляв, по простому, по селянському, пишемо. В тому й біда що не по селянському а по городському ви пишете, та тільки дійшло до вас городське в третьому виданні і не в кращих зразках. Для того, щоб писати по селянському, по простому, треба подолати в собі культурні впливи, а для сього їх треба узнати. А що не треба для сього вчитись в университеті, тому доказ поети М. Хвильовий і Сосюра, що ніде не вчились, нічого не скінчили, і що все-ж таки далеко ген—ген перегнали десятки буржуазних поетів, М. Хвильовий крім того, що він поет—як слід тому бути—з повним розумінням науки поетики ще й йде своїм шляхом, яким до нього не йшов ніхто ні в російській ні в українській літературі—це справжній і оригінальний майстер. Оригінальність його творчости в тому, що він перший поет-робітник на Україні. Геть чимало робітників що пишуть вірші—мені доводилось зустрічати посивілих робочих, що з зусиллям волі складали вірши. Але вони цілком в полоні в плохеньких буржуазних поетів вроді Надсона, Апуктина і іже з ними. Для того



---

щоб подолати що небудь—треба його переживати, такий діалектичний закон розвитку—його же не минеш. Цілком безпідставна надія, що для поезії потрібний тільки талант та натхнення—і вірші „самі“ напишуться. Кожен поет переходить довгий шлях розвитку, щоб найти самого себе. Як би ми подивились на того компониста, що не знаючи законів музики і попередньої музики, став би писати оперу Ясно, що будь він як—найталановитіший музикант—його опера буде чимсь вроді „Іванова Павла“, безпорядною мішаниною чужого другосортного матеріялу. І однак ніхто не може засвоїти цієї природної думки під поглядом поезії. І Хвильовий лепетав колись, і Чумак писав вірші отакі:

У високе блакитне небо  
У яскраві зірки подивись  
Яким світом невидано дивним  
У блакиті вони зайнялись... і т. п.

Заялозені слова, розмір-стукотіння, один тільки образ на чотирі строчки та й той такий старий як світ (зайнялись)—хіба же це той Чумак, що написав „Заспів“?

Половина з тих, що завалюють віршами видавництва можуть бути добрими майстрами

---

вірша. Це нічого, що буде так багато поетів—  
за те з посеред тих може виділитись такий,  
якого ще не бачив пролетаріят.





22-635

22-635

**У-С-Р-Р**  
**В С Е У**  
**Н Р Л І**  
**Т К О М**

**Худ. Сек. Голов-**  
**політосвіти**

34