

викладацькій роботі у Львові, вона 1969 року захистила кандидатську і підготувала докторську дисертації.

Інтерес до поезії (нової і класичної, а особливо поезії «срібного віку»), постійні пошуки форм і можливостей втиснути свої захоплення в сухі рамці теоретичних курсів і спецкурсів у ті часи по-різному сприймалися не лише колегами на кафедрі. Але наполеглива і безкомпромісна, Наталя Василівна уміла вистояти в різних ситуаціях, які, природно, не обминали і її.

Вона шукала і знаходила підтримку у Слові, поезії. Ними «лікувала» й інших. «Почуваю себе не надто фанфарно, - зізнався М.П.Бажан, - тому Ваша книжка стала для мене такою підбадьорливою і цілющою, якою вся сучасна фармакологія не може стати. Спасибі Вам, [...] мій уважний і добросердний лікарю» (лист від 12 лютого 1978 р.).

Багато зусиль Н.В.Костенко віддала виконанню обов'язків вченого секретаря Великої ради університету, куратора. А нині – члена двох спеціалізованих рад, керівника магістерських і творчих робіт, постійного учасника «Філологічних семінарів».

Наталя Василівна – у розквіті сил, у нових творчих задумах.

Вона не змагається з роками, а шукає в них мудрість жити і творити.

Хай допомагає Вам Господь, дорога колего!

*Наталія Костенко,
д-р філол.наук, проф.*

З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ВІРШОЗНАВСТВА. МАЙК ЙОГАНСЕН. ЕЛЕМЕНТАРНІ ЗАКОНИ ВЕРСИФІКАЦІЇ (ВІРШУВАННЯ)

У статті йдеться про віршознавчий нарис відомого українського письменника 20-х рр. Майка Йогансена. Його праця “Елементарні закони версифікації...” (1921) – це перша теоретична і літературно-критична спроба оцінити модерну українську поезію перших десятиліть ХХ ст. з віршознавчого погляду.

Ключові слова: рима, розмір, милозвучність.

В статье речь идет о стиховедческом очерке известного украинского писателя 20-х гг. Майка Йогансена. Его работа «Элементарные законы версификации...» (1921) – это первая теоретическая и литературно-критическая попытка оценить современную украинскую поэзию первых десятилетий ХХ ст. с точки зрения стихосложения.

Ключевые слова: рифма, размер, благозвучность.

The article focuses upon the famous Ukrainian writer of the 20^s Maik Johansen's essay on verse composing. His paper “Basic Rules of verse composition...” (1921) is the first theoretical and critical attempt to assess modern Ukrainian poetry of the first decades of the XXth century from the viewpoint of verse composing.

Key words: rhyme, metre, euphonic.

Популярний нарис, стаття Майка Йогансена про вірш написана для аматорів поезії, початківців на основі його редакторсько-видавничої роботи з молодими

авторами. Уперше вона була опублікована в ж. “Шляхи мистецтва” 1921 року (1921, № 2), а через рік вийшла окремою книжкою (Харків, 1922).

“Ця стаття, – пише Майк Йогансен, – присвячується тим авторам, що тремтячими руками несуть на суд видавництва свої часто кров’ю і слізьми писані вірші і дістають їх назад з убивчою поміткою “не годиться” [2,509].

Праця, на перший погляд, має суто прикладний характер: звертає увагу початківців на їхні огріхи і вказує на взірці, на яких можна вчитися віршовому мистецтву. Звідси стиль викладу: застереження, побажання молодим авторам, поради, що в принципі збігаються з програмою техно-мистецької групи “А”, до якої на початку 20-х рр. Майк Йогансен увійшов разом з Юрієм Смоличем, Олексою Слісаренком та ін. Учасники групи брали на себе зобов’язання, відмовляючись від “мистецького жречества”, “охоче” працювати “на безпосереднє замовляння науки”, виступати “як рядові агітатори й пропагандисти епохи реконструкції”, вважати “за свою повинність розкривати й демократизувати вивчення мистецьких метод” [2,712].

Але при пильнішому прочитанні тексту статті неважко помітити, що вона виходить за межі короткого практичного вказівника для любителів вірша. Стаття має наукову вагу – насамперед як пам’ятка літературно-критичної та віршознавчої думки своєї буремної епохи. Це перша спроба віршознавчої розвідки пореволюційного часу, написана фахівцем-філологом, лінгвістом (Майк Йогансен, як відомо, закінчив відділення класичної філології історико-філологічного факультету Харківського університету) [4,7]. Водночас вона віддзеркалює естетичні й художні уподобання одного з найоригінальніших українських поетів доби українського модернізму та авангардизму. Відомо, що на початку своєї творчості письменник підтримував футуристів; згодом до них охолов і тяжів до імажиністів. Тут можна побачити певний вплив С. Єсеніна, який ще у 1918-1920 рр. (у працях “Ключі Марії”, “Побут і мистецтво”) висловив різко негативне ставлення до футуризму і прихильність до імажинізму – течії, яка, за його висловом, “сповідує Велич образу” [1, 649].

Загалом М. Йогансен широко представляє сучасну йому молоду українську, а почасти й російську поезію, ілюструє різні віршові форми творами П. Тичини, В. Поліщука, М. Хвильового, А. Марієнгофа, М. Семенка, В. Сосюри, В. Чумака, В. Еллана, М. Терещенка; у зіставленнях наводяться тексти з творів Т. Шевченка, з народних пісень та ін.

Робота М. Йогансена складається зі вступу, де найбільше уваги приділено рими, і трьох розділів – про розмір, милозвучність і образ у віршовому творі.

Розмова логічно починається з рими, оскільки в поезії початківців, як пише М. Йогансен, “рима цілком панує над автором” [2, 510] і часто примушує створювати штучні рядки спеціально під кінцеве слово. Між тим “рима... більше зв’язана зі змістом, аніж розмір і навіть образи” [2, 509]. І не тільки тому, – наголошує дослідник, що “певний зміст вимагає певної, а не іншої рими”, а й тому, що “рима тягне за собою зміст, якщо автор не опанував нею” [2, 509]. І щоб “порядкувати”, а “не йти в неї на повідку”, автор радить “або ж зовсім зректись рими” (як це бачимо в “Прометей” Гете, чи в українських народних піснях), “або взяти її до рук” [2, 510]. Для цього потрібні знання – і поезії, і науки

про поезію. “Треба мати знання того, які бувають рими, мало того, мати їх досить у голові” [2, 511]. Задовго до появи “ВАПЛІТЕ”, в утворенні якої автор відіграв одну з провідних ролей, ще до відомих гасел М. Хвильового про Європу, М. Йогансен закликає селянську й робітничу творчу молодь озброїтися знаннями, відкрити для себе великий світ культури. По суті, ці настанови були діаметрально протилежними футуристичним і швидше збігалися з поглядами неокласиків.

У віршознавчому аспекті письменник знайомить початківців з різними видами рим. Наприклад, цікаві його зауваження з приводу чоловічих, жіночих і дактилічних рим. Якщо відкинути не дуже актуальні сьгодні міркування про те, що жіночі рими “роблять вірш м’якішим”, а чоловічі – енергійнішим, то цілком на часі будуть висновки зокрема з приводу дактилічних рим, особливо в зіставленні української та російської поезії. Як зазначає М. Йогансен, дактилічна рима досить рідко вживалася у класиків, але активізувалась на початку ХХ ст., особливо у “футур-поезії”, у авангардистів, а саме – в Росії – у Маяковського, на Україні – у Тичини (напр., “...муза неомузена – ...залузана”). М. Йогансен як науковець-лінгвіст висловлює цікаву думку про те, що більше поширення дактилічної рими у російських поетів пов’язане з посиленою редукцією у російському слові: “ненаголошені склади, – пише дослідник, – вимовляються в російській мові дуже скорочено, відтак є змога уживати її поруч з жіночою двоскладовою”. [2, 515]. Напр., у Маяковського “пялится – пальцы”. В останньому випадку маємо асонанс.

Щодо асонансу. Як і інші теоретики поезії початку ХХ ст., М. Йогансен розрізняє власну риму і асонанс, у сучасному розумінні – точну і неточну риму. Але на відміну від деяких теоретиків у поширенні асонансу (тобто в суголоссі, як він пише, з “неповною точністю звукового повторення... – “голосозвук з наголосом... один, а шелестозвуки” різні) [2, 514] поет убачає цілком позитивне явище. Цитуючи асонанси М. Хвильового, напр., “рев – дверей”, він висловлює досить тонкі зауваження з приводу руху звукових і смислових асоціацій у римованих словах. Асонанс, як і точна рима, реалізує, на думку дослідника, основні функції рими, а саме функцію, як він пише, “завершення музикального ряду” [2, 514] і функцію підкреслення кінцевого слова в рядку.

Особливо зацікавлює М. Йогансена один із найбільш екзотичних “татунків асонансу” – нерівноскладові і різнонаголошені рими. Для прикладу він бере рими російського імажиніста А. Марієнгофа: дружба – жб́ан; пёсни – переплесни́. Виходячи з фонетичної і просодичної специфіки української і російської мов, дослідник вважає, що такий асонанс для російської поезії “дуже штучний”, оскільки в ній, як уже йшлося, велика різниця між наголошеними і ненаголошеними складами (ненаголошені майже пропадають у вимові) [2, 516]. Тому подібні асонанси виглядають “іграшкою імажиністів”. А от в українській мові навпаки; оскільки різниця між наголошеними і ненаголошеними “в силу видиху значно менша, ... темп розмови повільніший, ці асонанси можуть дуже придатися поетові”; [2, 516] чимало їх у М. Семенка, М. Хвильового та ін.

В асонансах дослідник бачить перехідну форму від римованого до неримованого (білого) вірша. Так само як новітня поезія “розкувала до того часу

одноставний і тривалий метр (розмір)”, так водночас вона “відмовилась від правильної рими” [2, 516].

Загалом автор вважає асонанс “могутньою і гострою” зброєю в руках досвідченого майстра слова. А для того щоб користатись ним “як слід”, М. Йогансен радить “проробити чималу теоретичну роботу, привчить свій мозок робити у цій сфері, одшукуючи асонанси, милуючись ними”, читати нових поетів, “навіть таких, що майже нічого не дають своїм змістом, але старанно розробляють форму”, тобто читати формалістів, яких автор в душі своєї доби, відносить до “буржуазної поезії” (деякі течії футуризму, імажинізму тощо) [2, 515]; він певен, що їхнє “знароддя” сприятиме утворенню поезії нового століття.

Власне віршознавчими є два наступні розділи, присвячені розміру і милозвучності вірша. Тут особливо помітно, що дослідник добре орієнтується у версифікації сучасної йому поезії. Він акцентує увагу насамперед на 4-стопному ямбі, і це відповідає реальній картині розвитку української метрики в 10-20-ті рр.; 4-стопний ямб абсолютно домінував над усіма класичними і некласичними розмірами в цей період: за кількістю творів і рядків він був удвічі сильніший за 5-стопний ямб. Гнучкість і різноманітність цього розміру М. Йогансен цілком слушно пов’язує з динамічним варіюванням сильних і слабких місць; на прикладах з поезії Шевченка він показує ритмічні форми 4-стопного ямба з трьома, двома наголосами, або без першого наголосу. Водночас він намагається применшити значення цього розміру в Шевченка, сприймаючи загалом ямбічний 4-стопник як явище нехарактерне для української поезії [2, 518], як наслідок “московського” впливу. Охочих ширше ознайомитись із цим класичним розміром він відсилає до теоретичних праць Андрія Белого.

Щодо специфіки вірша Шевченка, то тут ритмічне чуття не зраджує вченого. Він звертає увагу на те, що розміреність у вірші Шевченка залежить не так від числа акцентів, як від числа складів, і, отже, те, що зазвичай відносять до 4-стопного хорею, насправді є силабічним віршем. Силабіка, а не силабо-тоніка, вважає М. Йогансен, є традиційною національною системою українського віршування, що знову ж таки, з його погляду, пов’язано з просодичними особливостям української мови (“невеликою різницею між наголошеними і ненаголошеними складами”). Силабічні симпатії дослідника призводять до того, що в будь-якому 4-стопному хорейі йому вчуваються силабічні ритми; часом не зовсім справедливо він дорікає українським символістам – М. Вороному, О. Олесю, Г. Чупринці – в тому, що вони переспівували “московські” зразки і забули за цю прикмету українського хорею” [2, 519]. Особливо дістається Г. Чупринці, хоч, як показала О. Кудряшова [3, 1-19], хорей у нього – зовсім не “тарабанний” розмір, це ланка найінтенсивнішого експериментування.

М. Йогансен цікавиться не лише силабікою, а й модерним, тонічним віршем. Він перший в українському віршознавстві підійшов до визначення того нового типу вірша, який уже на початку ХХ ст. був відомий як паузник або дольник. У “Науці віршування” Б. Якубського, що з’явилася трохи пізніше, 1922 р., цей вірш названо леймічним [5, 117-118] (лейма в античній метриці – пауза; таким терміном користувався відомий дослідник російського вірша Г. Шенгелі). М. Йогансен пише про пропуски складів і можливі паузи, уповільнення і

прискорення темпу. Втім і у його праці, і в “Науці віршування” Б. Якубського цей тип вірша, тобто дольник, який набере потужності переважно в другій половині ХХ ст., лише згадується, і то побіжно.

Значно більшу увагу М. Йогансен приділяє вільному віршеві – за його визначенням, вільному розміру. Всі українські теоретики-віршознавці 20-х рр. ХХ ст. – окрім М. Йогансена – Б.Якубський, Д. Загул, В. Поліщук – намагалися тією або іншою мірою осмислити природу верлібру. Більшість із них були й талановитими його творцями. Практикував верлібр і М. Йогансен. Поміж інших його верлібри виділяються ліризмом, тяжінням до імпресіоністичного пейзажу, стислим викладом. От, напр., одна з його ранніх верлібрових мініатюр, подібна до хокку:

І птиці летять	5
В небесних озерах	6
Повз острови хмар	5

[2, 33].

Водночас у його вільних віршах можна помітити і вплив футуристичної поезики М. Семенка, напр., в “утопічній поемі” “Комуна” та ін.

Щодо будови вільного вірша, то, на думку М. Йогансена, можна встановити кілька його “категорій”. До першої він відносить вірш, що складається з рядків “неоднакової довжини”, але скомпонованих “правильно, з якихось стоп (чи ямбів чи яких там) і тільки з них” [2, 527], тобто ідеться, по суті, про вольний, нерегулярний силабо-тонічний вірш; у другу категорію він включає вірші зі “всілякими стопами, але так, що не порушують загального враження якогось певного ритму” (така ритмічність, уточнює М. Йогансен, “може бути досліджена і вивчена засобами метрики”) [2, 527]; очевидно, мається на увазі поліметричний вірш; нарешті, третя категорія, з його погляду, обіймає поряд з ритмічними і “не ритмічні частини”, за його висловом, “метричні прозаїзми” (або “безритмові прозаїзми”) [2, 527], яких чимало можна зустріти в поезіях М. Хвильового або В. Поліщука (особливо останнього, який, на думку критика, зловживає прозаїзмами). Подібну форму сьогодні називають прозовіршем.

Як бачимо, М. Йогансен дуже широко розуміє поняття “вільного вірша”, або “вільного розміру”. Це поняття включає в себе і більш, і менш впорядковані форми; у Б. Якубського воно співвіднесено з двома видами європейського верлібру – французьким і німецьким [5, 121-123].

Досить переконливо звучить загальний висновок М. Йогансена про те, що для з’ясування особливостей українського вільного вірша треба мати його класичні зразки, тобто йти до теоретичних узагальнень від практики. “Власне ... питання про вільний розмір, – пише він, – остаточно не розв’язане. Цебто ніхто ще не дав таких зразків вільного розміру, які б зробилися, так би мовити, класичними, зрозумілими кожному, словом, немає ще цілком влучних прикладів, що могли б бути остаточною зразками – провідними дороговказами – є тільки ще шукання в цій сфері. Поки що остаточною інстанцією в цій сфері є тільки особисте ритмічне почуття автора” [2, 524].

Залишимо без коментарів надто категоричні думки про “остаточні зразки” і “остаточну інстанцію” – головний висновок дослідника, на наш погляд, дуже

продуктивний і може бути підказкою сучасним віршознавцям – треба відмовитися від розробки однієї-єдиної догматично нав'язуваної теорії вільного вірша “на всі випадки”; слід шукати зразки, класичні приклади і виявляти різні форми індивідуального втілення ритмічного чуття автора в цьому вірші. Верлібр, очевидно, як і роман, ненормативна, універсальна, відкрита форма (про його універсалізм писав В. Поліщук).

До “технічних засобів” віршування, крім рими і розміру, дослідник відносить також милозвучність. У невеликому розділі він обмежується зазначенням “головних гріхів проти милозвучності”, про що пише фахово, як філолог-лінгвіст (маючи на увазі збіг “голосівок”, або “шелестозвуків” і т.д.). Характеризує алітерацію як “могутній засіб для звукових ефектів” [2, 530].

Найбільшим майстром звукопису в українській поезії М. Йогансен вважав Павла Тичину, особливо в “Сонячних кларнетах” (на відміну від В. Поліщука, який не сприймав сонячно-кларнетну лірику і намагався всіляко принизити її автора). У багатьох випадках дослідник дуже тонко, артистично коментує ті або інші звукові й ритмічні фігури в поезіях різних авторів. Але часом через певні суб’єктивні прихильності він стає необ’єктивним; естетичне чуття зраджує його, особливо коли він цитує Миколу Хвильового, якому симпатизував і всіляко підтримував. Так, він наводить не кращий приклад використання звуконаслідування (удари в бубон) у М. Хвильового:

Швидкуйте ж розперезані товариші
Бабахайте бийте в бабухатий бубон
Рубайте, рубайте прокльонів гуджі
Ну-бо! [2, 531].

Дослідник помічає, що “останнє слово останнього рядка “Ну-бо!” звучить як луна ударів в бубон, як стихаюча хвиля бурхливої стихії [2, 531], але чомусь не чує, що в попередніх трьох рядках звуковий образ бабахання в “бабухатий бубон” розперезаних товаришів несе в собі двоїстий смисл, швидше трагікомічний, ніж героїчний. До речі, саме ці рядки М. Хвильового висміяв П. Загребельний у сатиричному романі “Брухт”, натякаючи на сьгоднішніх “розперезаних товаришів”.

В останньому розділі своєї роботи М. Йогансен від зовнішньої технічної сторони віршового твору переходить до його “внутрішнього сенсу” – до поетичного образу, який – у дусі О. Потебні (вдається взнаки харківська школа) – вважає “найголовнішою стороною поезії”. “Тут, як ніде, – пише він, – має значення поетичний смак, сила фантазії – це чарівний острів поезії” [2, 547]. Поетичність – в образності. Посилаючись на працю О. Потебні “Мысль и язык”, М. Йогансен наголошує на багатозначності образу. “Найглибший поетичний образ, – пише він, – якраз той, що має не одне пояснення, а може бути без краю поглиблений все далі й далі, в його внутрішній сенс, де б’ють струмки справжньої поезії” [2, 543]. Звідси, як уже йшлося, особливий інтерес письменника до імажинізму. Імажинізму не як певної літературної течії, а як образотворення. Навіть Шевченка М. Йогансен міряє імажиністськими мірками, зокрема, пише, що під його антропоморфними, психологічними образами міг би підписатись кожний імажиніст. А серед своїх сучасників “найсильнішими

художниками образу” вважає Василя Чумака і Павла Тичину, котрий за яскравістю образів “міг би вважатися першим серед самого імажиністського кола” [2, 540]. З іншого боку, дослідник застерігає від надмірної зосередженості на образах, що може зробити поезію сухою і надто теоретичною. Тоді як “передумовою живої поезії” є конкретність, близькість до життя.

Загалом як письменник і філолог М. Йогансен виходив з того, що для оригінального “трактування поетом образів” потрібні глибокі знання – і науки поетики, і насамперед рідної мови, “бо тільки в мові – невичерпне джерело образів”. [2, 547]. Тим більше, що якраз українська мова є однією з найщасливіших... вона, – наголошує автор, – ще не застигла в межах певного словника, струмки ще горять вулкановим вогнем” [2, 547].

Письменник радить молодим – читати новітню поезію, але не для того, щоб переспівувати її, а для того, щоб “піти своїм невторованим шляхом в музичних луках української мови” [2, 547].

Таким патріотичним акцентом завершується праця М. Йогансена про елементарні закони версифікації. Її значення в тому, що вона є першою теоретичною і літературно-критичною спробою оцінити молоду модерну українську поезію 20-х рр. ХХ ст. з віршознавчого погляду. Після неї невдовзі з’являться дослідження Б. Якубського, Д. Загула, В. Поліщука та ін.

1. Есенин С.А. Полное собрание сочинений. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2006 – 800 с. 2. Йогансен Майк. Вибрані твори. – К.: “Смолоскип”, 2009. – 768 с. 3. Кудряшова Оксана Валентинівна. Поетика Грицька Чупринки (Образна система, метрика, ритміка, строфіка, фоніка): Автореф. канд. дис. – К., 2007. – 19 с. 4. Мельників Ростислав. Людина з химерним йменням // Йогансен Майк. Вибрані твори. – К.: “Смолоскип”, 2009. – 768 с. 5. Якубський Б. Наука віршування. –К.: ВПЦ “Київський університет”, 2007. – 207 с.