

КОСТЬ БУРЕВІЙ

Боротьба за радість

(творчий шлях п. тичини)

Тичина — поет визнаний на Україні за великого митця; про нього (а частіше „з приводу“ його) багато пишуть, але даремно було б шукати в нашій критичній літературі більш - менш докладних розвідок про його творчість (крім грунтовної праці В. Юринця).

До браку літератури про Тичину спричинилися почасти нестатки критичного виробництва на Україні, а почасти сумирна вдача самого поета. Сучасний письменник не раз виступає в ролі організатора критики на власну продукцію. Тичина такими манівцями не ходить. Він один з усіх сучасних поетів має право сказати про себе словами Т. Шевченка:

Не для людей, тієї слави...

Скромним шляхом простує Тичина. Він співає тому, що „добрий голос має“, співає, бо не може мовчати. Він лірик, він поет, він музика. Він кохається у звуках сонця, слухає оркестри космосу, він увеється дзвенить і викликає з самого нутра свого на все співзвучні звуки.

Радість його творчого процесу то в захопленні й пориванні, то в ніжності й молитовному екстазі. А коли дійсність перешкоджає йому знайти таке захоплення, такий екстаз, тоді поет переживає трагедію, тоді обов'язково душевна криза відбивається на його творчості.

Досі Тичина надрукував чотири збірки своїх поезій: „Сонячні кларнети“, „Плуг“, „Замість сонетів і октав“, „Вітер з України“ й уривки з „Сковороди“.

Матеріялу досить, щоб зробити спробу суцільної характеристики, щоб простежити шляхи розвитку поетової творчості.

Головних цюпасів у творчості П. Тичини я налічує чотири.

„Сонячні кларнети“ — це перший етап, характерний гімнами на честь сонця і моментом зустрічі з революцією.

Збірки „Плуг“ та „Замість сонетів і октав“ я вважаю за речі, споріднені одним настроєм, саме тим, що його можна назвати з маганням з революцією.

Третім цюпасом має бути „В космічному оркестрі“ і поема - симфонія „Сковорода“. Це урочистий момент: він знаменується цілковитим визнанням революції, цілковитою співзвучністю з нею й високим революційним надихненням.

Після цього в поетовій творчості починається четвертий — ще не закінчений — період пролетарської поезії, міста та соціальної боротьби, що так рішуче забреніла в його останніх творах, зібраних в книжці за назвою „Вітер з України“.

Період „Сонячних кларнетів“ розпочався ще до революції. Отож уявіть собі на одну мить тихий, повільний хід минулого життя: імперіалістичної війни не було, революції не було, громадянської війни не було. Нема „поточного моменту“, нема лопотіння чужоземних слів, немає футуристичних вигуків про місто, трамваї та авто.

Уявіть собі, що нічого цього не було й немає зараз. Мотиви боротьби приголомшенні, життя не бує, а повзє якось. Уявіть собі всесвіт у сталому стані. Жадної динаміки нема, ані жадних помітних одмін. Спокійне сумління, бо ви знаєте, що Дніпро лєтиться в Чорне море, що доба має двадцять чотири години, що Грушевський завжди живе у Львові: прожив там тридцять років і ще тридцять проживе; ви знаєте, що „все йде, все минає“, але саме „краю немає“ оцій заорожений дійсності, що її кращою ознакою має бути хіба те, що „сонце йде і за собою день веде“, що „сміються, плачуть солов'ї та б'ють піснями в груди“, що ростуть люди, росте отава й росте все:

Птах - ріка — зелена вика —
Ритми сонячника.
День біжить, дзвенить - сміється,
Перегулюється.

Уявіть собі отаке обмежене буття, отаку зоологічну ясність, отаку зоологічну радість існування. Додайте до цього романтичну мрійність про щось далеке і може велике, а про що саме — невідомо, може про оте „Енгармонійне“:

Десь клюють та й райські птиці
Вино - зелено.
Розпрозорились озера...
Тінь. Давно.

Та й тільки. Світогляд повний рівноваги та спокійно - радісної філософії.

Отакі перші твори у Тичини. Багатьом критикам здається, що поет ще напередодні розвитку своєї творчості був споріднений з філософією Григорія Сковороди. Це цілком слушне спостереження. Тичина так само, як і Сковорода, завжди радісний, вдячний і молитовний:

Гай шумлять —
Я слухаю.
Хмарки біжать —
Милуюся.
Милуюся — дивуюся,
Чого душі моїй
так весело.

Все ясне, все зрозуміле, все радісне. Радісне повітря — „прив'ялий трунок“, „радісні „узори сліз“, і радісно поет відчуває самотність і журбу, коли виспівує в своїх перших віршах:

Журба, журба...
Отак роки, отак без краю
На струнах Вічности перебираю
Я, одинокая верба.

Світ із своїми турботами ловить поета, але здається, що не вловить його, як не впіймав і Сковороду.

Поет живе не в „злиднях“, не в боротьбі за існування. Від метушливого буденого життя він ухиляється до космосу, до природи. І це не через те, що його лякає людське життя, а природа голубить,— ні, це тому, що поет краще розуміється на сонячному промінні, ніж на сварці Довгочхуна з Перерепенком. Просто поета вабить найбільша радість, найбільша сила й найбільша ясність:

Квітчастий луг і дощик золотий.
А в далені, мов акварелі,—
Примружились гаї, замислились оселі...
Ах, серце, пий!

В оцій насолоді єднання з природою вся краса Тичиніої поезії, саме оце єднання з природою й причинне до тих великих скарбів лірики, що вщерть сповняє творчість передреволюційного Тичини.

Поезія П. Тичини, спокійна, мов сонячник, всю свою ніжність, всі звуки і всю увагу звернула на сонце. Збірник „Сонячні кларнети“ увесь присвячено сонцю. Це — гімн сонцю, і луна від цього гімну розлягається відусіль:

Співає стежка
На город.
Гарбуз під парадольками
Про сонце думає.

За частоколом —
Зелений гімн.

Метеликів дуєти...

І згучить земля
Як орган.

І все це від сонця і все це для сонця, бо сонце і є ота найвища краса та ясність, що її прагне душа поетова.

Оцей радісний світогляд окреслює перші щаблі творчости нашого поета.

На жаль, поет не тримається звичаю датувати свої твори, і тому в збірці „Сонячні кларнети“ майже неможливо провести межу між тим, що написано перед революцією, а що в час революції.

В усякім разі, не зважаючи на відсутність дат, легко з'ясувати перехідні моменти. Вони дуже яскраво відбилися на змісті поезій: порушуючи поетову радість, руйнуючи його рівновагу, вони завжди викликають тривожний настрій.

Радісному, вдячному й молитовному поетові починає дошкуювати імперіялістична війна:

Там тополі у полі на волі
(Хтось на заході жертву приніс)... ☣

Але поет спочатку уникає цього тривожного мотиву й силкується повернути собі рівновагу ціною загибелі своєї пісні:

Моя пісне, вогниста, шалена
(Креще небо і котить свій гнів),
Ах, розбийся на світлі акорди,
Розридаєсь — і затихни, як грім...

Але війна вже нікому не поверне рівноваги, вона в самій суті своїй несе велику отруту й запалює ворожнечу, вона провіщає в

майбутньому великий гнів. Серця людські війна обіллє кров'ю, очі запалить жагою помсти й багатьох зробить жорстоко - мудрими. І довго не буде іншої радості на землі, крім радості боротьби та перемоги. Не одна „скорбна мати“ впаде на обніжку, не витримавши муки, бо земля перетворилася на пекло і тільки:

... квіти звіробою
Із крові тут юрбою
Зросли на полі бою.

У своїм прагненні до синтези поет знаходить у війні мотиви нового життя, що прийде на зміну тому суспільному ладові, що породив війну. Є в Тиничі два вірші (диптих) за назвою „Війна“. Якщо в першому з цих віршів дається тезу — старенький заялозений мотив:

... Не сумуйте, смерти той не знає,
Хто за Вкраїну помирає.—

то вже в другому — в антitezі — бреняТЬ зовсім інші надії, далеко ширші обрії:

Праворуч — сонце.
Лівоборуч — місяць,
А так — зоря.
— Благословляю, синку, на ворога.
А він: матусю моя!
Немас, каже, ворога,
Та й не було.

І вже цей син просить благословити його „шукати зілля на людське божевілля“. Сам тон „Сонячних кларнетів“ підказує вам, що цим цілющим та живущим зіллям буде революція. Бо хоч і ніжно звучать золоті арфи самодзвонні, а все ж вони звучать про революцію:

Буде бій
Вогневий!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий...

Тичина якось по - свому, по - філософському, чекав на революцію. Якось раптом стало йому ясно, що революція буде: чи він сам її побачив крізь туманну далечінь, чи який голос віщий підказав йому, що вона буде й принесе йому велику радість. Він ждав революції. І революція прийшла, як радість, як весна, як наречена, з усмішкою щастя:

І всі сміються як вино;
І всі співають як вино;
— Я дужий народ,
Я молодий!
Вслухався я в твій гомін золотий —
І от почув.

Так вітає революцію Тичина. Якою він хотів її побачити — ми не знаємо, але ж радості сповнилось його співуче серце, коли почув він вість про неї. І сам співав він як вино: сам гадав, що раптом здійснились всі мрії, що без жадних зусиль здобуто щастя для якогось абстрактного народу, що раптом досягнено найдосконалішої гармонії. І це цілком зрозуміло: не один Тичина так сприйняв революцію. Тичина тоді не почував себе представником якоїнебудь кляси, він — поет, інтелігент, здекларований елемент,— і для нього, як одиниці, така дитяча радість цілком зрозуміла. Але ж не тільки

він, а й цілі громадянські кола, навіть партії, отак зустріли революцію: витрищились на неї, мов на нові ворота, і не знали, що їм робити, з якої переступити. А з шанців вибух по вибуху: „Геть війну!“ І славнозвісний Гаврило „крутив“ на соціальну революцію. Запахло Жовтнем. Ті, хто сміяється мов вино, засміяється на кутні. Моторошно зробилось і Тичині.

Мені здається, що саме до цього історичного моменту належить його вірш „Одчиняйте двері...“ Може я й помилляюсь. але ж наведу цього вірша цілком, як кращий малюнок того настрою, що повинен був охопити всіх, чиї сподівання розчавучив Жовтень, що приніс їм тільки величезне розчарування:

Одчиняйте двері —
Наречена йде!
Одчиняйте двері —
Голуба блакить!
Очі, серце і хорали
Стали,
Ждуть...

Одчинились двері —
Горобина ніч!
Одчинились двері —
Всі шляхи в крові!
Незриданними сльозами,
Тьмами,
Дощ...

Моторошний настрій! Поет збентежений... Як же Тичині визнати Жовтневу революцію? Як полюбити її? Бо щоб визнати, він, щирій лірик, мусить полюбити. А полюбити тяжко, бо це ж через революцію на землю спустились „незриданними сльозами, тьмами“ сутінки страшної порожнечі. Чи можна ж полюбити революцію, коли на співучій сонячниковій Україні „всі шляхи в крові?“.

Революцію зустріли як наречену, наречену з усмішкою щастя на рожевих устах,— не як добу напруженості боротьби, а як момент лагідного здійснення солодких демократичних ідеалів.

Так її зустріли...

А вже з першої сторінки збірки „Плуг“ ми чуємо отой клятий вітер з України, що наскрізь проніже потім творчість нашого поета:

Вітер.
Не вітер — буря!
Трощить, ламає, з землі вириває...
За чорними хмарами
(з блиском! ударами!)
за чорними хмарами мільйон мільйонів
мускулястих рук...

Хоч „на землі люди, звірі й сади... боги і храми“, революція котить і в землю врізує свій страшний плуг, що викорчовує бадилля історії й ні до чого жалю не має.

Тичина не тільки побачив міць революції, а й жахнувся сліпої стихійної сили. Цей жах разом з красою нового дня поет побачив в очах тих, хто не розумів подій і тікав „в печери, озера, ліси“, питаючи в страшної стихії: „Що ти за сила еси?“ І ніхто „не радів, не співав“. Кривава горобина ніч!.. І тільки „огняного коня вітер гнав“, тільки людські „мертві, розплющені очі відбили всю красу нового дня“.

І от ми бачимо, що Тичина визнає революцію за найвищу силу й разом ухиляється від неї, як від найжахливішого божевілля, як від страшної й темної горобиної ночі.

Різnobарвні кольори й невгамовні звуки революції зачаровують поета, а та жорстокість, що з усіх боків виникає під час революційних подій, лякає його, зриває з струн його арфи зневагу й розпач.

На сторінках однієї збірки („Плуг“) ми знайдемо такі рядки, де поет досягає верхів'я революційного патосу, й інші рядки, де він летить у провалля розпukи та анархії.

Радісна, ясна й молитовна філософія Павла Тичини не витримала: загубилась радість, потухла ясність і молитовність змінилася на прокльони. Тільки не шукайте в цих прокльонах контрреволюційності: ви тут знайдете лише пекучий, шалений біль.

Україна горить... Миготять немов у калейдоскопі: Центральна Рада, Муравйов, Радянська влада, польські й німецькі генерали, Петлюра, Скоропадський, батько Махно й інші батьки - отамани,— багато батьків, як сміття! Влада по владі, переверт по переверту, кров по крові. Бачить це все Тичина й тримтить з болю. І нема куди звернутись по пораду, бо він же тільки поет, тільки поет. А Україна горить. Тичина мусить її рятувати хоч за допомогою літературної Росії. Пам'ятаєте отої розпачливий крик:

І Бєлий і Блок і Есенін і Клюєв:
Росіє, Росіє, Росіє моя!
... Стойті сто - розтерзаний Київ,
і двісті розіп'ятий я.

Тичині нема до кого більш апелювати. Згодом побачимо, що він знайшов рятівну силу, а тепер... тепер він тільки „Лицар — Сам“ у революції, тепер він самотою переживає смертельний жах.

І — які контрасти! — поряд оцього зойку видрукувано знамените

На майдані коло церкви
революція іде.

Тут уже почувається жива революційна сила, тут уже запалюється велика революційна надія:

Прощавайте, ждіте волі,—
гей на коні, всі у путь!
Закипіло, защуміло —
тільки прапори цвітуть...

А поруч цього, поруч радісного й марсельєзного „Створіння Світу“, й, войовничого „Псалма Залізу“, знову знаходимо в „Плузі“ рядки зневір'я. Навіть тоді, коли поет шугає в міжзоряному лоні, його не залишає це зневір'я:

Міжпланетні інтервали!
Сонце (скрізь цей сон!), Юпітер...
А між ними не хорали —
Вітер.

І ви почувасте, що це той самий вітер: „не вітер — буря“, і той самий жах наслідує йому:

Ми б як трави, як отави...
Так ті ж самі скрізь прокльони.

Ясність і радість повертаються до поета тільки тоді, коли він мріє про майбутнє:

І буде так —
Фальшиве небо сміхом хтось розколе.
І стане світ новий і люди як боги.
І скрізь, де буде поле,—
Плуги, плуги...

Іноді здається, що тільки від праці поет сподівається волі та добра, що тільки „з піснями, молотками“ відпочиває його душа, але ж цей мотив тільки но починає народжуватись,— він ще не ясний, не свідомий.

Отакий тяжкий другий етап пройшов Тичина. Тут уже немає того єдиного радісного настрою, що так і випирає майже з кожного рядка „Сонячних кларнетів“. Навпаки, в „Плузі“ ми знаходимо вже три головних настрої (революція—зневір'я—праця) і який з них дужчий—важко було б сказати, якби ми вже не мали наслідків їхньої боротьби.

Збірка „Плуг“ починається красою нового дня („Вітер. Не вітер — буря!“), а кінчається анархічними вигуками:

Паліть універсали, топчіть декрети;
знов поряте животи прокляти багнети!

Поет уже не тільки „ні в тих, ні в сих“, а він уже просто клене всіх тих, хто вийшов боротися за свої клясові інтереси, він уже кидає всім лагерям своє обвинувачення:

Воля, воля — серце в грудях!..
Знов як рабів розпинають на людях.
Знову кайдани, тюрма й шомполи,
І слово не вільне мов з - під полі.

Паліть універсали, топчіть декрети!..

Анархією кінчиться збірник „Плуг“ і з анархії ж починається чергова книжка — „Замість сонетів і октав“:

Прокляття всім, прокляття всім, хто звірем став!
(Замість сонетів і октав).

Але душевний розклад тут багато глибший. Ця книжечка повна болю, повна вагання. Щирість цієї книжки можна порівняти хіба з „Опавшими листьями“ В. В. Розанова, зрозуміло — за винятком одвертої нахабності цинічного нововременця.

Київський критик Юр. Меженко, розглядаючи в „Гроні“ збірку „Замість сонетів і октав“, зробив три помилки: перша помилка — це те, що Меженко не помітив самої назви книжки: „Замість сонетів і октав“, цебто... замість поезій. В коротеньких прозових фрагментах Меженко знайшов багато імпресіонізму, і йому здається, що тут Тичина „і згубив поезію“. Суть не в поезії, а в тім, що саме тут її шукати не слід (хоч у Тичини вона і є в кожному рядку): в книжці „Замість сонетів і октав“ Тичина дав свою сповідь, болючу сповідь, а не холодне моралізування, як у друге помиляється Меженко. І ця сповідь не є копіювання філософії Г. Сковороди, як гадає Юр. Меженко (а за ним і проф. М. Плевако), бо в центрі стоять не сковородинські мотиви, а кляте питання не тільки для Тичини, а й для багатьох його сучасників: куди йти? До якого табору пристати.

Книжку дійсно присвячено Сковороді, але філософію „Замість сонетів і октав“ легко відрізнити від філософії мандрівного філософа. Ріжниця полягає в тім, що Сковорода щодня радісний і вдячний богові, а у Тичини тепер — щодня порожнеча в душі, зневіра. Тичина вже навіки вінав, що „бог і чорт—обидва генерали“, він навіки розминувся з філософією Г. Сковороди і незабаром силою своєї вигадки втворить собі нового Сковороду — „по образу і подобію своєму“.

А зараз поет стойть на роздоріжжі. Нікого й ніколи не врятувала анархія, не врятувала вона й Тичину. Поет тільки побачив страшну правду, побачив, що „на культурах усього світа майові губки просли“. Він бере євангелію, філософів, поетів — і не вірить їм, бо „людина, що казала: убивати гріх,—на ранок з простріленою головою“. Він розуміє, що „велика ідея потрібує жертв“.— „Але хіба то є жертва, коли звір звірія єсть?“ Тичина пекуче іронізує, іронізує з такою силою, що кожному видно, як його болять суперечності революції: — „Приставайте до партії, де на людину дивляться як на скарб світовий і де всі як один проти кари на смерть“. А за кілька сторінок занотовує:

Місто в мальованих плякатах: людина людину коле.
Читаємо списки розстріляних і дійуємося, що на
провінції погроми. Все можна виправдати високою
метою — та тільки не порожнечу душі.

Оця страшна „порожнеча душі“ пригнітила поета і здається, що він уже ніколи не буде дивитись на світ радісними очима. І коли поет, шукаючи ліків на свої рани, звертається до своєї сонячної України, то не бачить вже там того, що колись побачив „на майдані біля церкви“, а тільки самі хиби, саму безпорадність та приниження:

Беруть хліб, угіль, цукор і так, немов до чарки приказують:
— Ну хай вам Бог посилає... та щоб ми ще нераз на ваші землі пироги їли.
А ми, позиваючи сусіда за межу, одказуємо:
— Дай, Боже, дай...
Іноді так: небо ясне, а з стріх вода крапле.

Коли читаєш оці рядки, то так і здається, що Тичина от - от утече до стану ворогів революції, бо тут: „Стріляють серце, стріляють душу — нічого їм не жаль“.

Але ж і тут „з журбою радість обнялась“ — невеличка, тоненька ниточка з радості:

Уже світає, а ще імла...
На небі зморшка лягла.

Поет марив привидами, його душили кошмари:

Одягайсь на розстріл! — крикнув хтось і постукав
у двері. Я прокинувся. Вітер розчинив вікно. Зеленіло і добрішало небо. А над усім містом величезний
рояль грав... І зрозумів я — настав Великдень.

Після цих слів ви вже певні, що Тичина воскресне, що він повернеться у грішний світ, полюбити оновлену землю і до ворогів не піде.

Вірний свому музичному генієві, Тичина починає угоду з революцією з тих самих повнозвуків, на які така багата була революція. Та не відразу Тичина кинеться у вир революції, — він іще нічого не виришив і якийсь час йому треба аналізувати:

Праві йдуть назад, але голову намагаються держати
вперед. Ліві мчать уперед, а голову скрутили назад.
Як не хваліть учення Христа, а всетаки й він на
ослах їздив і приймав осанну.

Революція ще не захопила поета, хоч і виривається з його душі співзвучні їй звуки. Поет уже шукає спорідненості з революцією, коли гадає, що:

Творці революції здебільшого лірики. Революція
єсть трагічна лірика, а не драма, як то подейкують.

У другому місці він просто радіє, кажучи, що „соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити“. А музика — це ж його стихія, це ж справа його хисту. Отже — він потрібний революції, як і революція з хаосом своїх звуків потрібна йому. Але поет почуває, що злитися з революцією йому не дає щось „своє“, чого він ніяк не може зректися. Поет зупинився на роздоріжжі й закінчив „Замість сонетів і октав“ такими міркуваннями:

Грати Скрябіна тюремним наглядачам — це ще не є ре-
волюція. Орел, Тризубець, Серп і Молот... І кожне ви-
ступає як своє. Своє ж рушниця в нас убила. Своє на
дні душі лежить.

Граптом у нього зривається цинічне:

Хіба й собі поцілувати пантофлю Папи?

Що це таке? Це значить, що життя — невблаганне життя — співає на виправдання революції свою животворчу пісню: революція перемагає, вона, як магнет, притягає до свого могутнього руху все, що живе, що має силу відгукнутись на притягання. І от Тичина відчув, що прийшла його черга, але ж йому, що був у революції як Лицар - Сам, зробилось якось прикро. З головою завертітись у революції — це йому привиділось як зрада чогось. Співати з комуністами „Псалом Залізу“ — та це ж значить піти до Каноси, стати підніжком, поцілувати пантофлю у Папи.

Тичина поставив крапку. Відповіді не знайшов. А історія пішла своєю дорогою, життя пішло своїм шляхом, тяжким і розкішним:

Ідуть, ідуть робітники
веселою ходою.
Над ними стрічки і квітки,
немов над молодою

Туркоче сонце в деревах,
голубка по карниzu...
Червоно в небі устає
новий псалом залізу.

А як же сам Тичина: чи поцілує він пантофлю Жовтневої революції? Хто переможе: чи підтоптані християнські істини старчика Григорія Сковороди, чи гасла Великої революції?

Ми підійшли до третього етапу творчості Павла Тичини. Попереду я уже визначив цей етап, як урочистий момент цілковитого визнання революції. Але цього надто мало: це — епоха сонячних гімнів во ім'я революції! Цілий космос вітає революцію в „космічному оркестрі“.

Але ж... дивно: яким чудом? — можете спитати. Не питайте, а слухайте:

Благословенні:
матерія і просторінь, число і міра!
Благословенні кольори, і тембри, і вогонь,
вогонь, тональність всього світу,
вогонь і рух, вогонь і рух!

Тут ви вже почувасте силу, ясність, радість і гармонійність.
І ще слухайте:

На берегах вічності ходить сонце,
ходить сонце в шлеях.
натягне віз —
і всі планети в екстаз!
Не кисніть, люди, попід тинню,
не плачте від дрібних образ.
На берегах вічності ходить сонце,
ходить сонце в шлеях.

У поета вже легко на душі, радісно й сонячно. Сонця — багато!
Та й не одне сонце, а безліч сонць і сонячних систем:

І всі системи, мов комуни,
що узяли кос - федерації девіз —
Угору — вниз...

Поет знову володіє радісним світоглядом і добре знає, що —

Не перший з нас Христос; не останній Робесп'єр,
а кров завжди, у різній дозі,
і кожна боротьба похожа на свій вік.

Він уже співає, він радіє тому, що „мов пущене ядро з гармати, земля круг сонця творить цикль“. Поет уже не сумує, що народи один по одному „кров'ю землю напояють і знов у землю тліть ідуть“, бо певний, що це закон історії, конечна неминучість. Сумна доля.

Але на зміну їм — у муци
другі встають під дзенькіт куль,
щоб двинуту сили революції
в новий жовтень, новий жовтень.

Поет вірить, що свобода може дати людям щастя на землі, цебто радість, і знає, що забезпечити волю можуть тільки боротьба та праця. Але праця в нашій молодій республіці довго не могла наладитись. Поет пригадує сади Семіраміди, що колись квітли з праці рабів, згадує штучний дощ, що раби робили для тієї цариці, яка володіла ними та нудьгувала від безділля, і з болем запитує:

Чому ж ми, прокляте покоління,
Чому ж ми не можемо нік зійтись,
не можем стати до роботи
і оновити землю?

Ми з голоду „здихаєм“, „надія наша — діти мрут“ , а над нашою бідою радіють вороги і хотіть „засміявитися у Європі“. Це тепер гаряче допікає Тичині, але він уже знає, куди йти, він уже сам трибун революції і скликає інших на червоний революційний шлях своєю піснею:

Тісніше станьте, сильні духом,
під прапором одним!

Він з призирством звертається до тих, що „Республіку пошили у брехню і безоглядно повтікали за кордон“. Поет уже розв'язав усі питання, що гнітили його: він уже цілком з революцією, увесь у боротьбі, і навіть у захопленні не помічає, що деколи збивається в публістику. Ця хиба не страшна для такого поета, як Тичина, що має добре почуття міри,— і в дальших творах цієї хиби вже не помітно.

Головне полягає в тому, що Тичина знайшов себе, повернув втрачену гармонію й визнав своє місце в революції. Те, що знає, він тепер непохитно знає:

Людськість промовляє
Трьома розтрубами фонфар:
Шевченко — Уїтман — Верхарн;
Мов кабелі од нації до нації;
Потужно революції диктують на землі...

Як же це сталося? А де ж Сковорода? Де ж ділась ота завжди вдячна й молитовна християнська філософія?

Сковорода так при Тичині й залишився, а сковородинську філософію, що була вже тягарем для поета революційної доби, Тичина переробив по -ному. Та й взагалі Сковорода залишився в поетовому світогляді вже зовсім іншою постаттю, ніж перше був, ніж ми його знаємо з інших джерел. Поет перетворив образ Сковороди „по образу і подобію своєму“.

Поему „Сковороду“ можна вважати за твір, в якому поет з надзвичайною сміливістю виявив власну еволюцію.

Три місяці пустинь Китаївська і в ній Сковорода
немов пливли —
поміж садами рожаїстими,
серед криничного узлісся,
на полі повному, де хвиля хвилю ллє і зупиняється
не хоче...

Це ще той Сковорода, яким бачив його Тичина під час „Сонячних кларнетів“, це ті ж самі мотиви, що і в „Сонячних кларнетах“. Згадайте хоч оте: „Гаї шумлять — я слухаю. Хмарки біжать — милуюся... Повний рівноваги, радісний і щасливий своєю мудростю Сковорода, граючи на флейту, „славить світ“. Так і Тичина слалий світ, поки „незриданними слізами, тьмами“ на нього не впав вир революції. Під час найвищого релігійного екстазу Сковорода зустрічає дівчину - пастушка, що нагадує йому колишню любов („Такі очі були в його учениці, у Марії“)... Своїми гострими словами про неправду суспільного життя, про здирства, що терплять прості люди, дівчинка порушує спокій Сковороди, руйнує його гармонійний світогляд. Спитавши: — „А вам напевно весело живеться, що все граєте“ — дівчинка страшенно вразила екзальтованого Сковороду:

і думав:
шляхту,
шляхту бачив я, а не народ.
Панство просвіщав, а не голоту.

Під впливом цієї розмови з Маринкою Сковорода кидає пустинь і відрікається стати „стовпом істини“ і „церкви окрасою на Україні“, бо його вже цілком заполонила думка про бідних, про злidenих. Він уже не вірить у користь своїх м'яких і тендитних протестів проти лиха, що панувало тоді на Україні. Обтяжений думами, іде Сковорода — не помічає куди:

Спинивсь в яру, щоб виламати собі ціпочок,
і затремтів з нестями,
Закричав.
Чиєсь невидима рука тягнула в рів,
і він, іще не бачачи нічого,
уперше світ клясти почав,
і тих, що світ ведуть у тьму!..

Переродження Сковороди подібне до переродження Тичини. Обом їм довелося попасти на край безодні. Ми тільки не знаємо: чи й у Тичини була якась Маринка, як у Сковороди, що допомогла розплізгти очі, але це й не має ваги: наслідки Тичининої еволюції ми вже бачили. А ось — порівняйте — й наслідки переродження Сковороди:

І зрозумів Сковорода:
Лише повстання знайдуть яzik і мову,
Якою б можна до панів промовлять!

На села, на села, скоріш!
Хай піdnімається земля!
Отам його гармонія:
 душу свою
 з суспільною з'єднати —
на села!...

На цьому й закінчимо висвітлення трьох перших цюпасів, що їх пройшов Тичина перше, ніж вибився на широкий шлях. Поема „Сковорода“ увійде в історію літератури, як зразок сміливого замаху на видатну й, безсумнівно, суцільну історичну постать. В українській літературі таких зразків ще не було. Зробити революціонера з нашого українського філософа — старчика Григорія Савича Сковороди — це надто безнадійна справа, і за неї може братись тільки той, у кого серце вщерть сповнене революцією. Бо Сковорода — це ж той самий ясний, благодатний і спокійний розум, що був навчителем Л. Тостого: всі оті „непротивлення злу“ і „царства божі внутрі нас“ пішли у Толстого від Григорія Сковороди, на що звертає увагу й сам янополянський філософ.

Можна вже зробити підсумки й четвертого цюпасу Тичиніої творчості, цюпасу, що не є останній на шляхах розвитку поетового, але є в собі цілком закінчений і характерний своєю внутрішньою силою та єдністю.

Тут ми маємо на увазі книжку „Вітер з України“ (за винятком „В космічному оркестрі“, що його ми віднесли до третього розділу). Десять далеко позаду залишилися страшні кошмари, криваві почвари та „жах смертельний“.

Десь далеко...

Ота страшна горобина ніч, що незриданними слізами, тьмами й дощем затопила соняшну Україну й усі шляхи її залила кров'ю, — десь далеко — далеко в минулому.

А перед нами — сьогоднішній поет, поет перемоги і радости.
І так на серці легко, і так на світі радісно, бо сьогодні:

Вже зовсім день!

У „В космічному оркестрі“ та в поемі „Сковорода“ Тичина розв'язав усі „прокляті питання“ нашої сучасності й зуздром прийняв і полісбив революцію. Прийшов той великий день, що його передчував поет ще в збірці „Замість сонетів і октав“. Тичина визнав революцію не як той раб, що цілує пантофлю папі, визнаючи його зверхність, а як той, хто був мертвий і воскрес, хто пережив психологічну революцію, хто став революціонером - переможцем. І міць, і радість зро-

стас у поета тому, що не тільки він сам воскрес, а багато - багато на землі стало людей воскреслих:

Аж тут враз! враз!
врізався оркестр;
не Христос воскрес —
Робітничий Клас.

„Вітер з України“ починається, як і „Плуг“, з поезії, присвяченої вітрові. В обох випадках це—вітер революції. Але в „Плузі“ він викликає жах, лякає людину свою стихійністю... Зовсім інший — „Вітер з України“. Це той вітер, що його міг відчути й побачити тільки переможець, якому вистачає сили на замілування з велетенської стихійної сили. І сам оцей вітер — теж переможець, це прекрасний вітер, це:

Чортів вітер! Проклятий вітер!
Він корчвату голову з Дніпра:
не ждіть, пани, добра:
даремна гра!
Ах,
нікого так я не люблю,
як вітра - вітровіння,
його шляхи, його боління
і землю,
землю свою.

Перегорнулось кілька сторінок у великій книзі Історії. Змінились соціальні відносини, змінилось лице землі. Хоч як би змагались тепер прихильники старого ладу повернути назад колесо історії — „даремна гра!“ І хоч як би тужила сучасна Ярославна, благала вітра допомогти її горю, — „даремна гра!“

Прислухається княгиня, а вітру нема...

А в цієї княгині дуже велике горе: її дружина — князь воюється проти Червоної армії, він „одступає з жменькою княжат“ під натиском народної сили, страшної, невблаганної сили. Ми страшенно радіємо:

Що далекая літана
вбила пана — в краї тана,
та не вбила тих,
в кого кров тече зализна
в жилах молодих,
в кого пісня сонцевицьна
і правдивий сміх.

Ми радіємо, що контрреволюцію розбито, що перемогла народня правда, але сучасна Ярославна не зможе зрозуміти нашої радості: її болить, і мусить вона тужити, мусить виглядати свого улюблених князя.

„Плач Ярославни“ — річ досить характерна для Тичини, майстра „трагічної лірики“. Кожен із наших ура-поетів, коли б наткнувся на таку тему, то лише добре викобенив би таку - сяк є „білогвардійку“, а Тичина спромігся утворити з неї чудовий образ. Коли читаєш „Плач Ярославни“, то завжди уявляєшся така, приблизно, картина. Всі надії контр-революції обернулись на нівець. Велика історична пустеля. Над прірвою — самітна постать молодої жінки. Це наша Ярославна. Вона — продукт вікової дворянської

культури та розкоші. Навколо — загибель... Вже чути її передсмертне голосіння:

— Ой, князю, князьочку,
чи ти за Дунаєм?
чи на Дону?
Дай про себе вісточку,
бо умру.

Поле засіяне кістяками минулої Росії, а серед нього над прірвою — самітна благуща постать красуні, що втілює дворянську культуру... Хто вона? Княжна Репніна чи Наташа Ростова? — Що кому до неї — он вітер підвів свою „корчувату голову з Дніпра“:

Не ядіть, пани, добра:
даремна гра!

„Плач Ярославни“ є найкращий зразок клясової боротьби в нашій поезії. Оті голоси, що відповідають на тужіння Ярославни, як у великій оркестрі відгукуються тромbonи на ніжну мелодію скрипок, знаменують собою другий бік фронту громадянської війни — народню стихію.

Краса та музичність поезії П. Тичини часто збивають з пантелику „лобом нешироких“ людей: цим людям важко відчувати красу, їм здається, що революційне обурення й патос революції можна висловлювати тільки в грубих словах, у газетних фразах та в „біенії себя в грудь“, а не в високохудожніх образах, як це чудово робить Тичина. З такими людьми нічого не вдієш. Є ж такий рівень музичної культури, на якому людина з задоволенням слухає сопілку і нічого не може второпати, слухаючи симфонічну оркестру. Це представники нашої відсталості; їх треба виховувати з мистецького боку, але починати це треба не з поезії Тичини, а з найелементарніших примітивів.

Тичина ж зовсім не примітивний поет, а складний, багатогранний і глибокий. Такі таланти з'являються тільки на тлі високорозвиненої поезії, коли ґрунт для них розроблено працею цілих літературних поколінь.

Глибочину Тичини найлегше спостерегти тоді, коли він дає зразки обробки народніх мотивів. Після його оброблення кожен народній мотив страшенно заглиблюється. Узяти хоч би „Микиту Кожум'яку“. Була собі народня казка — трохи сантиментальна (шкода ж людей, що їх змій пожирає!), а трохи чудна, а Тичина обробив цей мотив у соціальну трагедію і дав образ велетенської моці, образ, що, пройшовши через горнило поетової творчості, не тільки не втратив своєї краси, а набув ще й нової соціально - художньої ваги.

Герой народної творчості Микита Кожум'яка воскрес у Тичини як борець за народні права, як переможець короля - змія. Тричі приходили до Микити люди й прохали допомогти проти короля. У перший раз Микита й голови не підвів, тільки „дванадцять кож під його руками трісь! трісь!“ Прийшли до нього вдруге, бачить Микита, що у всіх людей пообрізувають носи, вуха, губи, й аж тоді

Найшов на Микиту жаль —
дурнями їх обізвав...

Але змій - король оступив місто і помилує тільки тоді, як нап'ється людської крові.

А в людей одна надія — на Микиту. І от:

Прийшли к ньому втретє,
і кожен перед собою вів
жінку без голови,
сина без голови,
і так страшно, так смішно ступали ноги —
немов би живі...
Тут Микита зірвавсь —
усі ви безголові!
Ну що з того, що я вам поможу?
Ви тричі приходили і тричі ті ж сами —
які ви нетями!
Де ваші багатії?
А! — пролунало — і стало мовчання.
Розширилися очі — і стало мовчання.
— Чом в їх уші не обрізано?
— Чом в їх синів не порубано?

Страшна, нечувана жорстокість! Але ж як чудово вона оброблена: скільки краси в отих простих жорстоких словах! А яка сила! Та тільки після таких слів і може повстati бій, такий бій, щоб „аж закипіла земля“. Хто б міг сподіватися, що отої саме Тичина, що колись милювався з лету пташиного та боявся кривавих привидів, зможе заговорити отакою мовою? Відкіля взялась у нього отака сила?

Ця сила безумовно походить із почуття єдності з пролетаріатом, єдності з тією клясою, що творить революцію. І Тичина вже почуває в собі цю силу. Вірш „За всіх скажу“ саме цікавий тим, що в ньому поет уперше заговорив про свій зріст, про свою силу:

Я дійшов свого зросту і сили,
я побачив ясне вдалені.
Товариство, яке мені діло,
чи я перший чи ні?

Це „товариство“ з перших рядків своєї творчості починало воювати за „мestничество“ в літературі і не вгаваючи доводило свою геніяльність. А Тичина аж тоді заговорив про себе, коли утворив низку прекрасних художніх речей, коли побачив, що його творчість стоїть у центрі уваги визволеної нації. І Тичина побачив, що ця увага накладає на нього велику відповідальність: до кожного його слова прислухаються десятки тисяч людей, а слова — це така могутня зброя, що з нею треба поводитись чесно і обережно. Нарід, що має великих майстрів слова, так само не може стати беззахисним, як і той нарід, що має гармати та хемічну промисловість. Велике майбутнє належить тій клясі, в стані якої співають великі співці. Тичина тепер — співець пролетаріату. Поет, що „дійшов свого зросту і сили“, з почуттям великої відповідальності за слово, проголошує:

За всіх скажу, за всіх переболію,
я кожен час на звіт іду, на суд.
Глибинами не втану, не змілію,
верхівлями розкрилено росту.

Це надзвичайно щирі слова. І ми віримо, ми певні, що „не зміліє“ наш великий поет, поет, що вийшов на широкий шлях, на широкий — як всесвіт!

Сьогодні ми вітаємо поета — переможця, того поета, що загубив десь далеко вагання й біль, що знову знайшов свою гармонію (пригадайте: „Отам його гармонія: душу свою з суспільною з'єднати“...) й співає свою животворчу пісню.

Збірка „Вітер з України“, як і колись „Сонячні кларнети“, вся дзвенить одним настроєм, вся означена суцільністю світогляду, гармонійністю й радістю. Знов радісний світогляд у поета, знову він благословляє життя, але на цей раз він благословляє не тільки зологічну радість існування, а й велику стихію, гармонію вітрів і „бездонних коридорів“, гармонію великої боротьби та перемоги. Про наслідки цієї перемоги — процес будівництва нового життя — через цілу збірку перегукуються голосні луни.

На селях:

Пережили і війни і біду,
візволили молоду
і поділили.

Електрику сусідне провело.
Пора б і нам? Хитає головою дід.

А в Харкові — „дах над дахом аулиться, котяться вулиці“, „вищокує в тьмі тротуар“, гамір і гудки без кінця:

Гудеш, деш... а як одгаснеш,
то довго ще, довго одгон...
І здається; десь! там! Донбасний
тобі відповідає в тон.

Відповідають з туману заріччя:
сокири і пилки і дзенькі...
Отут твоє, Харків, обличчя,
тут твій центр.

Процес будівництва яскраво відбився на поезіях у прозі. Розділ цих поезій під назвою „Живем комуною“ свою форму дорівнюється збірці „Замість сонетів і октав“, а змістом має бути продовженням цієї останньої, мов би переробленням її або краще — новою сповіддю поетовою. Щоправда, настрій і фарби тут зовсім інші, ніж були там: розпачу й кошмарів уже немає; „прокляття всім“ змінилось на благословення, на благословення не всім, а лише тим, хто „живе комуною, працює...“. Там була „порожнеча душі“, а тут — радість, бо „вночі фаланги сняттяся, господарства“; там були страшні криваві примари, а тут „ми робим те, що робим...“. Тепер теж „трапляється й на кров“, але: „До крові звикли ми давно, хоч не возводим її в канон“. Навіть шалений вітер живе комуною: він „шаблями розмахує, кричить: хто не з нами — зарубаю! розсічу!“ Поет гострими очима дивиться на світ, від його зору не сковаються й негативні факти, він знає: „Іще в нас музики не досить. І серце в кожного глухе“. Життя поволі розгортається, нові ідеї прищеплюються поволі.

Не те, щоб ми були старі,
а просто: грандіозу
не в силі віри ми понять,
не в силі ще язичества принять
таку велику дозу.

Проте ми живемо, радієм, щастя праґнемо, боремось за нього і гармонії шукаєм у житті:

„Живем комуною, працюєм. Навколо ліс, самотні села, і люди дики, мов шипшина. Ах, скільки радості, коли ти любиш землю, коли гармонії

шукавши у житті! То ж кожен з нас буде людськості престол, і кожен як апостол. Ах, скільки радости, коли ти любиш землю! Нема в ній ні янголів, ані бога, ані семи небес. А с лиш гордість і горяння, сукупна праця і хвала.

Ну що ж з того, що всесвіт кров заляла? Майбутні встануть покоління — єднання тіл і душ.

Ми робим те, що робим, і світ новий — він буде наш!

Світ новий буде наш! І народяться нові люди, вільні й щасливі „як боги“. І будуть царювати на землі правда, праця, наука і техніка:

І скрізь, де буде поле,—
плуги, плуги...

Поет уже побачив „оце ясне в далені“ і закликає до нього всіх, показує на нього й своїм товаришам - співцям, що на радісний день перемоги вийшли на узлісся української поезії:

Надівайте корони і йдіть,
отверзайте уста....

Революція має двоє лиць: страждання й радість. Тичина своїми одкритими очима заглянув і в страждання і в радість революції. Шукаючи гармонії в житті, він ішов кривавими шляхами, він ішов через кошмари та зневір'я і бачив перед себе лише страждання, але ішов все далі й далі, бо зінав, що там — десь у невідомій далені — краса і радість.

ІВАН ТКАЧУК

Етапи розвитку пролетарської літератури на Україні

(до підсумків другого з'їзду ВУСПП)

Минуло два з половиною роки від того часу, коли в Харкові (січень 1927 року) зібрався перший всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників, що на ньому оформилася організаційно всеукраїнська спілка пролетарських письменників (ВУСПП).

Починаючи з 26 по 31 травня 1929 року, в Харкові працював другий з'їзд ВУСПП'у. Велика кількість делегацій, що на протязі всієї роботи другого з'їзду приходили вітати пролетарських письменників України (вітали делегації від робітників освіти, від шкіл, від випускників лікнепу, від різних видавництв, від робітників місцевого транспорту, від робітників паровозобудівельників, робітників ДЕЗ'у, машинобудівельників, від робітників дніпропетровських заводів і т. д.), представники партії та радянської влади, представники центральної преси, що виступали з привітаннями, велика кількість гостей, що були присутні на всіх засіданнях з'їзду, велика кількість привітальних телеграм з різних кінців СРСР, і навіть з за-кордону, особлива увага радянської громадськості, що була зосереджена довкола з'їзду, активна співучасть в роботі з'їзду представників пролетарських літератур різних народів СРСР та дружніх ВУСПП'ові літературних організацій України, напруженна активність, проявлене самим з'їздом — все це якнайскравіше свідчить про те, що організація пролетарської літератури на Україні зміцніла, що ВУСПП, як передовий загін української пролетарської літератури, успішно бореться за всі принципи цієї літератури, за гегемонію пролетарської літератури і в цій своїй нелегкій боротьбі він здобув собі вже широку загальну підтримку та визнання.

Було б, звичайно, дуже наївно думати, що ВУСПП монопольно репрезентує тепер всю пролетарську літературу на Україні, і що члени цієї літературної організації борються весь час за гегемонію в українській літературі ВУСПП'у як організації. Ніколи організація ВУСПП і ніхто із її членів не ставив і не ставить питання так наївно, бо ж не в організаційній структурі і навіть не в платформах головна суть і принципи пролетарської літератури та її майбутньої гегемонії?

Але в жадному разі не можна замовчувати й того, що ВУСПП є передовий творчий загін пролетарської літератури на Україні, що ВУСПП — це покищо однока літературна організація України, що твердо й непохитно обстоює всі основні принципи пролетарської літератури й найуспішніше бореться за гегемонію пролетарської літератури — підкреслюємо — літератури, а не своєї організації. У цій боротьбі за два з половиною роки своєї завзятої роботи ВУСПП має вже

не абиякі здобутки. Про це якнайяскравіше свідчить літературна продукція членів ВУСПП'у та другий з'їзд ВУСПП'у і відношення до нього як пролетарської, так і широкої радянської громадськості.

В дуже тяжких умовах, в дуже складній загостреній літературній ситуації відбувався перший всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників у січні 1927 р. В такій складній обстановці, в момент надзвичайно загостреної літературної ситуації, на цьому ж першому всеукраїнському з'їзді пролетарських письменників, на цьому з'їзді, що його дехто з задоволеною усмішкою самовпевнено та чванливо називав з'їздом письмоводителів, оформилася нова літературна організація на Україні — ВУСПП.

Не зважаючи на всі ворожі глузування, не зважаючи й на „дружні“ насмішки та анекdotи, на демонстративне ігнорування з боку окремих письменників, навіть пролетарських, ВУСПП сміливо взяв на себе з самого початку дуже важкі та надзвичайно відповідальні завдання — завдання зосередити біля себе всі сили пролетарської літератури і організованим способом, впертою творчою працею дати рішучу одесіч всім буржуазним, ворожим до пролетарської ідеології настроям та впливам, що дуже чітко проявлялися тоді в нашім літературнім житті на Україні.

А вже другий з'їзд ВУСПП'у, що оце недавно відбувся, показав наочно, що завдання, які взяв на себе ВУСПП, він з честю виконує. Борючись невпинно, воюючи весь час і з ворогами і з „друзями“, за два з половиною роки ВУСПП встиг уже завоювати собі належне й почесне місце в сучасній українській літературі і як завзятий борець за гегемонію пролетарської літератури свою невтомною роботою і боротьбою здобуває одну позицію за другою.

Через два з половиною роки, зібравшись на другий з'їзд, члени ВУСПП'у підсумували і свою творчу працю за цей дужеений час, і виявилося, що члени ВУСПП'у дали вже хоч і невелику кількістю, але цінну своєю якістю продукцію української пролетарської літератури.

Щодо кількості літературної продукції молоді вуспівці на сьогоднішній день мають чимало ще конкурентів, але щодо соціальної вартості та ідеологічної витриманості своїх творів вони вже успішно змагаються зо всіма.

Другий з'їзд ВУСПП'у відбувався в зовсім інших умовах, в зовсім іншій обстановці, ніж перший. Другий з'їзд ВУСПП'у дійсно мав характер великого свята пролетарської літератури України.

І хоч тільки один т. Валер'ян Поліщук — „авангард“, що запізнився на цілих два з половиною роки, і, „спромігшись“ за цей час вивчити чуже словечко „письмоводителі“, тільки він повторив його на з'їзді — все таки деяка частина пролетарських письменників, хоч і мовчки вже, без „геніяльних“ анекдот (анекдота проти факту безсила), знову таки демонстративно ігнорувала й цей з'їзд, не зважаючи й на те, що в роботі з'їзу взяли активну участь представники пролетарських літератур: російської, єврейської, закавказької, білоруської, грузинської, татарської та молдавської.

Та нехай і так, нехай частина наших пролетарських письменників і ще деякий час думає та вигадує, не добачаючи простих шляхів розвитку пролетарської літератури й культури на Україні, тих шляхів, що ними з великим ентузіазмом рухнули вже широкі трудящі маси під проводом пролетаріату та його провідника — комуні-

стичної партії; нехай ще промине деякий час, доки дехто протре свої очі й ступить на ці шляхи або, блукаючи, остаточно й безповоротно зіде на манівці, але пролетарська література на Україні міцнє і впертими боями та невтомною працею організованих молодих пролетарських письменників здобуває собі право на гегемонію. Це ясно, право довів другий з'їзд ВУСПП'у. І як би там дехто не пручався, як би не піднімав високо голову понад нашу сьогоднішню дійсність, ніхто своїм ігноруванням чи „дружніми“ анекдотиками не в силі зменшити того історичного значення, що його здобув собі другий з'їзд ВУСПП'у, другий всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників.

Другий з'їзд ВУСПП'у — це знаменний факт в історії української літератури, факт, який доводить, що українська пролетарська література організована, що вона вибилася вже давно із свого первісного стану, що вона посіла вже почесні сці у всій українській післяжовтневій літературі, що вона рішуче і назавжди порвала з традиціями задхлої національної обмеженості і вступила на простору арену інтернаціональної пролетарської літератури. І в цьому, безперечно, основна заслуга ВУСПП'у.

Фронт пролетарської літератури на Україні організований, пролетарська література успішно бореться за свою гегемонію і завоює цю гегемонію неминуче. Про це свідчать уже перші здобутки і та міцна підтримка, та певність, що її заманіфестували численні пролетарські делегації на другій з'їзді ВУСПП'у.

Коли перший всеукраїнський з'їзд ВУСПП'у проходив ще під гаслом збирання та вишукування творчих сил пролетарської літератури, під гаслом організаційного формування, то другий з'їзд ВУСПП'у, що зібрався вже в зовсім інших умовах, пройшов під новим гаслом. Під гаслом вирішення літературно - творчих проблем, а не організаційних пройшов уже другий з'їзд ВУСПП'у. Коли на першому з'їзді, окрім основних питань про організацію розорошених сил пролетарської літератури, несміливо вклинялися питання творчого порядку, говорилося тільки про перші зразки, про початки творчості молодих пролетарських письменників, то вже на другому з'їзді виразно, як основні, стояли питання творчості, питання про нові завдання пролетарської літератури, питання про пролетлітературу великої форми.

В зв'язку з цим, поставивши на другому своєму з'їзді ще раз питання учби, ВУСПП в доповіді тов. Микитенка вперше поставив його не декларативно, як воно вже не раз стояло на різних письменницьких з'їздах та нарадах, а поставив його дуже конкретно, як основне й необхідне та невідкладне завдання пролетарської літератури в наші дні, як найважливішу умову успішної боротьби за гегемонію. Прологосивши завдання творення „великої літератури“, з'їзд поставив перед своїми учасниками ясно і чітко питання, що пролетарська література зможе перемогти всіх своїх ворогів та супротивників тільки своїми літературно - художніми творами. Кожний пролетарський письменник мусить дати протягом найближчого часу не схематичні, а справжні мистецькі друковані твори, твори як ідеологічно витримані, так і водночас високої художньої якості, твори такі, щоб зацікавили робітничого читача і задовольнили його. Пролетарська література мусить дати видатні твори, що відповідали б величині нашої епохи, що всебічно змальовували б найосновнішу постать героя наших днів — пролетаря, твори такі, щоб в належній мірі висвітлювали наш

потужний соціалістичний наступ як на фронті політики й економіки, так і на фронті культури й побуту.

Нині, в період великої соціалістичної реконструкції, що в нього вступила вся наша країна, всі величезні завдання нашого політичного, господарського й культурного будівництва, всі завдання нашої сьогоднішньої дійсності є водночас невід'ємні завдання і нашої пролетарської літератури. І ці важливі завдання наша пролетарська література мусить виконати, бо інакше не може бути й мови про завоювання її гегемонії в літературі. До виконання цих завдань наша українська пролетарська література приступає вже тепер безпосередньо, пройшовши найтрудніші підготувочі етапи свого розвитку та придбавши вже собі деякий доробок.

Перший початковий етап пролетарської літератури на Україні — це етап збирання молодих літературних сил, це початок формування пролетарських письменників, що 1923 року організувалися у всім комплексі української радянської літератури в окрему спілку пролетарських письменників „Гарт“ на чолі з Елланом - Блакитним.

Другий етап розвитку української пролетарської літератури — це етап кризи. Криза ця виявилась в період літературної дискусії, як наслідок того, що деякі пролетарські письменники надто вже захопились правими настроями не тільки в літературі, але і у всьому культурному процесі України і піддавали під вплив цих право-попутницьких, а далі й зовсім ворожих пролетаріатові правих і навіть буржуазних течій. На цей період припадає розпад „Гарту“ та організація Вільної Академії пролетарської літератури (ВАПЛІТ) зі своїм органом „ВАПЛІТ“, що з першого ж числа виявив нездорову, неправильну позицію в питаннях про шляхи розвитку української літератури й культури взагалі. Наслідки цього - дуже сумні. Вільна Академія пролетарської літератури стала якраз вільною від основних ленінських зasad та принципів творення пролетарської літератури та культури.

Організація „ВАПЛІТ“ в системі будування нової української радянської культури стала тою ланкою, за яку вчепився був і український фашизм в особі Донцова з „Літературно - Наукового Вісника“. Але ланка ця сама по собі була така не зв'язана з нашим радянським ґрунтом, була така слаба, що тріснула й розсипалася. „ВАПЛІТ“ самоліквідувалося. В цьому ж саме періоді на першому всеукраїнському з'їзді пролетарських письменників і оформилася нова молода пролетарська літературна організація ВУСПП; передбачаючи (він був очевидний) сумний кінець „ВАПЛІТ“, ця нова організація почала збирати довкола себе молоді пролетарські літературні сили та загартовувати їх і виховувати.

Другий з'їзд ВУСПП'у є якраз початок нового, третього вже, етапу розвитку пролетарської літератури на Україні — етапу реконструктивного, як його називають. І хоч не всі українські письменники взяли участь у цьому з'їзді, хоч в часи з'їзду організувалася ще одна організація пролетарських письменників (про установку цеї нової організації ще рано говорити, вона досі ще й назви собі не прибрала, хоч окремі члени її встигли на театральному диспуті повторити старі помилки покійниці „ВАПЛІТ“), все таки треба сказати, що цей новий, третій етап розвитку пролетарської літератури на Україні, що розпочався другим з'їздом ВУСПП'у, є найміцніший і найважливіший етап української пролетарської літератури. Українська пролетарська література вже вийшла з меж місцевої літературної культури й стає міжнародною.

їнська пролетарська література вийшла вже на широкий шлях свого розвитку. Вона зв'язалася тісно з пролетарськими літературами різних народів СРСР, вона включилася вже в міжнародне об'єднання революційних літератур, вона пройшла вже організаційний період і період кризи та стойть тепер безпосередньо перед виконанням основних своїх завдань, стойть на порозі до переростання у велику літературу, вступила в період стилювих шукань і успішної боротьби про підтримці широких робітничих мас за свою гегемонію. Оце характерні ознаки цього найновішого етапу розвитку української пролетарської літератури, що розпочався другим з'їздом ВУСПП'у.

Цей новий етап як для радянської літератури взагалі, так особливо для її пролетарського сектору надзвичайно відповідальний. В цьому етапі пролетарська література мусить завоювати собі гегемонію. Вона мусить тепер рости й розвиватися більш форсованим темпом, що відповідав би цілком темпові нашої соціалістичної реконструкції. Пролетарська література мусить тепер давати не тільки кількісний, але й якісний максимум продукції.

За кількісний і ідеологічно якісний максимум мусить воювати сьогодні пролетарська література і кожний пролетарський письменник зокрема. Під таким гаслом і пройшов другий з'їзд ВУСПП'у.

Не можна однак думати, що в нас все гаразд і що в цьому новому періоді на літературному фронті настає якийсь мир.

Тепер, коли в нашій країні в зв'язку з рішучим соціалістичним наступом виразно помітне загострення класової боротьби, було б смішно думати, що ця класова боротьба не матиме своїх проявів і в художній літературі.

Систематичний зрист та зміцнення соціалістичного сектору нашої радянської економіки, буйний розвиток реконструкції охоплює буквально всі галузі життя нашої країни. Великий історичний процес, велетенський розмах будівництва, ентузіазм, що ним охоплена вся наша країна, зацікавлює і захоплює всі творчі сили країни, в тому числі і всі письменницькі сили. Ніхто, а тим більше письменник, не може стояти остронь від цього бурхливого творчого життя, цього велетенського піднесення. І скільки є подвійне відношення до цього великого будівничого процесу серед класових угрупувань населення країни, стільки буде і різно відбивати цей процес художня література. Пролетаріят і всі трудящі маси нашої республіки захоплені нашим будівничим процесом, вони активно працюють, вони викликають себе взаємно на соціалістичне змагання в цій величезній творчій роботі, вони напружають свої сили, вони невтомно збільшують свою активність. Але одночасно з цим розгортання нашого соціалістичного будівництва, форсування його темпу активізує і класово-ворохі пролетаріатові сили країни і тим загострює класову боротьбу як у галузі політики та економіки, так і в галузі ідеології. Класово-вороху нам ідеологію відбивають і ще чіткіше відбиватимуть її насамперед ті письменники й митці, що найбільше підпадли під вплив буржуазних та дрібнобуржуазних кіл, ті письменники й митці, що схильні до повної незалежності, до всяких „вільностей“ від політики, від партії, від влади, від ідей та вимог пролетаріату, що завоювали собі диктатуру і в наші бурхливі дні являється провідником, активним творцем нового життя. Такі письменники, такі митці в наші часи загостреної класової боротьби не зможуть іти в ногу з пролетаріатом, вони обов'язково розгубляться і через свої „вільності“, навіть проти своєї волі, будуть слугувати ворожій про-

літературі якості. Це абеткова істина, бож не може бути невтіральної клясової незалежності в часи жорсткої боротьби двох клясових сил. Ця невтіральна незалежність вже сама собою в часи розгортання боротьби є величезна допомога ворожій пролетаріатові силі.

Отже, ще більше треба організаційно зміцнити наш літературний фронт, ще більше треба об'єднати й дисциплінувати наших пролетарських письменників та митців у наші дні. Зовсім бо ясно, що захоплюючись формально - художніми досягненнями буржуазної літератури, переоцінюючи, як звичайно по традиції, такі ж досягнення й попутницької літератури, із розгортанням широкого змагання за кількість і художню якість літературної продукції, ідеологічно ворожим впливам, в більшій чи в меншій мірі, підпадатимуть, безперечно, і деякі пролетарські письменники. Це неминучий факт. І в майбутньому, як і в минулому, будуть спроби (вони й тепер є) ідеологічного роззброєння пролетарської літератури. Такі спроби в недавньому минулому, як ми знаємо, мали вже деякий успіх („В а п л і т е“). Тому, дбаючи про кількість та художню якість літературної продукції, наші літературні організації, насамперед організації пролетарської літератури, мусять бути готові відбивати ідеологічно - ворожі впливи, протиставляти їм чітку пролетарську ідеологію, загартовувати ідеологічно кожного пролетарського письменника і, збільшуючи свій художній капітал, ні на момент не складати ідеологічної зброї, бо інакше пролетарська література в гонитві за художньою якістю, за кількістю й формальними досягненнями може легко загубити зовсім свою пролетарську суть.

Тоді, звичайно, годі й балакати про гегемонію пролетарської літератури.

На цьому моменті особливо загострив свою увагу другий з'їзд ВУСПП'у. Цей момент був одним із основних моментів і в звітній доповіді відповідального секретаря ВУСПП'у тов. Микитенка „Пролетарська література в добу реконструкції“ (Шляхи та перспективи ВУСПП'у) і в доповіді тов. Коряка — „Українська радянська література в процесі художнього самовизначення“, і в доповіді тов. Щупака — „Стан марксівської критики“ та у всіх доповідях представників пролетарських літератур різних народів.

Новий етап, що в нього вступила тепер українська пролетарська література, характерний далеко кращими і сприятливішими умовами для розвитку української літератури, аніж всі попередні етапи. Коли ще зовсім недавно треба було агітувати за українську газету, книжку, журнал, за український театр, оперу, кіно тощо, то сьогодні ми можемо вже похвалитися колосальними здобутками в цьому відношенні. Українська література та мистецтво останніх років мають вже великі надбання, але за найбільше надбання треба безперечно визнати те, що українська радянська культура, особливо українська література дійшла до широких трудових мас і, щонайважливіше, вона тісно вже з'язалася з пролетарськими масами. Органічний зв'язок української культури, українського радянського мистецтва й української літератури з широкими робітничими масами промислових центрів України останніми роками значно змінів і міцніє невпинно й далі. А це якраз і є основна умова успішного розвитку пролетарської культури, в тому числі й пролетарської літератури. Коли ще зовсім недавно українська преса, театри тощо, з трудом пробивали собі шляхи до

робітничої маси, коли ще зовсім недавно робітники не знали про існування українських газет, журналів та й не дуже ними й цікавилися, то сьогодні вже, в наслідок тієї величезної роботи, що її перевела протягом останніх років наша партія й радянська влада в справі роз'яснення національної політики на Україні та національно-культурного будівництва, ми маємо зовсім інше становище. Коли ще зовсім недавно українська книжка, не вважаючи на те, що виходила з друку в надзвичайно малім тиражі, залежувалася на полицях книгарень або на складах аж до того, що потрапляла в макулатуру, призначенну на загортання оселедців, коли навіть в кращому випадку ця книжка й потрапляла на поліцю бібліотеки, то все одно вона лежала там десь у самім куточку не розрізана і припадала пилом. Ніхто її не турбував, ніхто нею не цікавився, ніхто за нею не питав та й ніхто її нікому не рекомендував. Сьогодні ми маємо вже зовсім інший стан. Українська книжка в пошані, вона не на верхніх полицях книгоzbірень, її тепер в книгоzbірні важко зловити, вона постійно гостює в хаті читача, вона переходить з рук до рук. Ми ж маємо вже тепер у нас на Україні таке становище, що наші українські видавництва, не зважаючи на величезне поширення своїх видавничих плянів, не можуть повнотою задоволити того попиту на українську літературу, що його пред'явлюють уже сьогодні широкі маси трудящих України, зокрема робітничі маси. Нині вже українська книжка не шукає свого читача, а читач її шукає. Читач знає вже українську книжку, знає вже й її автора, українського письменника, він бачив його, чув його в культпоходах, на вечорах української культури та літератури і він вже полює за його книжкою, він вже читає її з цікавістю. Українська література знайшла свого читача, вона вже тісно зв'язалася з широкою робітничою масою. Не малу роль відіграли в цьому й самі письменники, що часто вийжджають в різні кінці України на зустрічі з своїми читачами. Дуже активну участь в цих культурно-літературних походах брали наші пролетарські письменники, особливо вуспівці, що їх безнастінно вимагали з місця на місце. Звичайно, це робота дуже важлива й потрібна і ВУСПП чи не перший розпочав її, але в найближчім майбутньому треба більш унормувати цю справу; треба дати можливість пролетарському письменникові творити, писати нові твори, а не тільки їздити й показуватися своїм читачам, бож вони врешті скажуть: „Ну тепер ми бачили всіх українських письменників, але щось не бачимо їхніх творів“. Це зважив другий з'їзд ВУСПП'у, і не відмовляючись від якнайактивнішої громадсько-культурної роботи, від дальнього зміцнювання постійного живого зв'язку українських пролетарських письменників з своїми читачами, все таки висловився за більше виormування виїздів пролетарських письменників, щоб дати їм змогу перш за все творити, бож завдання перед пролетарською літературою тепер надзвичайно великі та складні.

Процес культурної революції на Україні швидко розвивається, надзвичайно буйно, з великим розмахом посугається й будівництво нової української радянської культури, бож і вся культурна революція на Україні проходить і далі проходитиме під знаком українізації. З розвитком культурної революції ростуть, а далі ще швидше ростимуть і культурні потреби, культурні вимоги широких мас. Безперечно, що ростимуть та вже й нині надзвичайно виростили вимоги масового читача й до літератури. З розгортанням та виконуванням пляну на-

шої п'ятирічки ці вимоги збільшуватимуться надзвичайно швидким, небувалим ще досі темпом. Ми мусимо протягом найближчого п'ятиріччя збільшити нашу літературу і кількісно і якісно на дуже й дуже великий відсоток. А коли ми боремося за те, щоб пролетарська література якнайвидіше завоювала собі гегемонію, то в цьому новому своєму етапі, в етапі реконструктивному, наша пролетарська література мусить особливо зміцніти та вирости. А для цього треба перш за все дати як найбільше можливостей молодим пролетарським письменникам заняться творчою працею.

Але й цього ще замало. Не зможе наша пролетарська література впоратися з тими вимогами, що їх вже сьогодні висуває перед нами наша п'ятирічка, тільки одними тими кадрами, тими письменницькими силами, що має сьогодні. При найбільш максимальній продукції всіх сьогоднішніх письменників українська література все ж таки не зможе задовільнити тих потреб, що їх висує і вже висуває наша п'ятирічка.

Це потреби колосальні, і для їх виконання треба вже сьогодні серйозно дбати про нові молоді кадри для української літератури, насамперед, розуміється, для пролетарської літератури. І це питання не пройшло без належної уваги другого з'їзду ВУСПП'у. Не припускаючи такого масовізму, який колись надзвичайно шкодив нашій літературній організації „ПЛУГ“, все ж таки нашій українській літературі треба зараз готоватися до п'ятирічки й думати про письменницькі кадри. Другий з'їзд ВУСПП'у ставив це питання доволі конкретно, орієнтуючись на кадри, що їх треба шукати в промислових центрах України, що є базою пролетарської літератури та її росту й майбутньої гегемонії. Відсіля перш за все пролетарська література мусить черпати свої нові кадри.

Вітаючи другий з'їзд ВУСПП'у від імені Центрального Комітету Комуністичної партії більшовиків України, тов. Хвіля в своїй промові сказав:

„Поступ і розгортання соціалістичного будівництва вимагає від пролетарської літератури а) свідомості класових завдань пролетаріату, б) великої творчої ініціативи, в) надбання цінностей вселюдської культури, як одного з елементів знаряддя будівництва нового життя соціального суспільства, г) правильного розуміння всіх проблем, не розв'язавши яких ми не збудуємо соціалізму на Україні, д) дійсно ленінського усвідомлення національного питання, особливо українського, і нарешті глибокої марксистської критики, жорстокої самокритики, без жодних хитань, без самозакохування, без прилизаної самореклами, без усього того, що є по суті вороже пролетарській літературі і може її зводити на манівці загнівання, на манівці богеми. Ці завдання можна виконати тільки тоді, коли кожен пролетарський письменник зрозуміє, що він є не якийсь містичний бог або його жрець. Пролетарський письменник насамперед є громадянин нашої доби. Письменник не над масами, письменник не в хвості мас, письменник разом з масами, як один з чинників організованого суспільства пролетарської держави“.

Під такими гаслами і пройшов другий з'їзд ВУСПП'у, засуджуючи нещадно всякі прояви комчванства, пролетчванства та пихи й гордої

зарозумілости, критикуючи навіть мало помітні тенденції таких проявів, що являються безсумнівно ворожими та згубними для розвитку пролетарської літератури.

Гостра самокритика та товариське ставлення до всіх дружніх літературних угрупувань України, виявлені другим з'їздом ВУСПП'у, на цьому ж таки з'їзді дали прекрасні наслідки, що виявилися як в обміні декларацій про бльок „Нової Генерації“ з ВУСПП'ом, так і в заявах з трибуни з'їзду представників „Молодняка“, „Плугу“, „Західної України“, „Нової Генерації“ і нових організацій пролетписьменників про необхідність і готовість приступити до організації Всеукраїнської Федерації Радянських революційних письменників.

Всі ці моменти з другого з'їзду ВУСПП'у яскраво свідчать про те, що українська пролетарська література вступила в новий етап свого розвитку — в далеко кращій обстановці, в далеко сприятливіших умовах і далеко міцнішою, аніж це було в попередні етапи її розвитку.

■ Все це є певна запорука того, що пролетарська література України готова до виконання тих велетенських завдань, що їх висуває перед нею сучасний відповідальний момент нашого періоду великої соціалістичної реконструкції. Пролетарська література на Україні завзято і успішно бореться за свою тегемонію і неминуче здобуде її.

ОЛЕКСАНДР СОРОКІН

Про вільний вірш¹⁾

I. ПОПЕРЕДНІ УВАГИ

Питання вільного віршу є питання ритму і, значить, всієї теорії віршування. Ця робота однаке не ставить собі таких широких завдань, як розгляд всіх сторін віршування, а вибирає вузьку сторону його — акцентуацію, цебто динамічний принцип віршу.

Таке свавілля зрештою пояснюється особливостями вільного віршу, який відрізняється його від решти відмін, в чім ми і переконаємося далі.

Мета нашого досліду — розкрити ці особливості, простежити в історії їх розвиток і утрутнувати їх правилами або хоч визначити громадськими уподобаннями епохи.

При тім ми будемо досліджувати в вірші тільки те, що в нім зафіксоване знаками. Приміром, слово *жизнь*, допускаємо, неоднозначове. Може між „з“ і „и“ є ще голосний, що становить коротший склад, щось ніби фортеляг в музиці, і це безперечно робить певний вплив на ритм віршу, але ми на це зважати не будемо, бо ці кількості безпосередньо в вірші нам не дані. Потім ми не будемо торкатися тембрової закраски складів, бо, власне, для фонетики не має ваги, хто вимовляє звук „му“ — корова чи поет, як не має ваги і для ритму, яким звуком закрашено акцент. І третє: нас не цікавлять словоподії (за виїмком лейм і цезури), бо це більше стосується до синтаксису і мелодики, ніж до ритму.

З такими попередніми застереженнями ми й розпочинаємо нашу роботу.

ВІРШОВА МОВА І ЇЇ МЕЖІ

Досліді роботи багато тратять на тім, що допускаються великої вільності в термінології. З цього погляду в науці про вірш не все добре. Отже вперед того, як перейти до основного питання, треба твердо встановити, що ми розуміємо під терміном „вірш“, бо вірші — це саме той матеріал, який ми маємо розглядати далі. Дуже важно встановити той максимум і мінімум, який відрізняє їх від прози.

Вже поверховий дослід виявляє, що вірші відрізняються від прози не тільки закономірною упорядкованістю звукової форми, як це каже Жирмунський, а і якимись іншими факторами, бо проза Белого або оповідання Вешнева „Бик“²⁾ є твори з зу-

¹⁾ До питання про історію розвитку віршового ритму.

Бик.

²⁾ „Дом. Над домом дым. У ворот Дим, за поворотом Дём. По улице — бык, рогами Диму в бок. У Димы из глаз - искры, как листья букса. Дим к небу руки, как дуги.“

А бык — рых и снова Диму в бок. Дим же все молится, глядит в небо, аж пересохло нёбо.

кового боку дуже упорядковані, проте це далеко не вірші і навпаки багато творів Блока, Тичини або оди Маяковського і Поліщуків є все таки вірші, не вважаючи на свою „неорганізованість“.

Про це саме дуже ясно говорить і Тинянов:

„Хоч би до якої фонічної, в широкому розумінні слова, організованості була доведена проза, вона від того не стає віршем; з другого боку — хоч би як близько підходив вірш до прози, з цього погляду,— він ніколи не стане прозою“.

Що ж таке вірш? І де його межі?

На це питання ми спробуємо відповісти таким експериментом:

Коли ми почнемо синтезувати нашу повсякденну мову знизу від звука і до повної фрази — періоду, то кожній граматичній графі її буде відповідати певна графа поетичного поділу, а саме:

Граматичний поділ

1. Звуки голосні і приголосні:

Поетичний поділ

Звукова інструментовка;
алітерація, асонанс, сюди ж зали-
часмо і риму.

2. Склади наголошенні і ненаголошенні

Ритм на метричній сітці.

3. Слова безпосереднього і переносного
значення

художні образи, лексика (спеціфічна
віршова мова).

4. Речення короткі і поширені
(періоди)

вірші (рядки) і ритмосинтаксичні пе-
ріоди з певною неодмінною павзою
(це зуорою) на кінці.

З цього видно, що ознака віршової мови складається з таких чинників, даних в ідеальному вірші (його максимум):

1. ритм I - го порядку: облік наголошених і ненаголошених складів
2. ритм II - го порядку: поділ художньої мови на рівні відтинки
(вірші) цезурою;

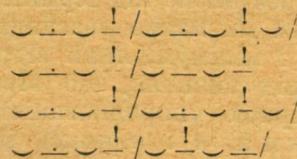
3. інструментовка: алітерація, асонанси, рима;

4. осібна поетична лексика і синтакса (віршова мова).

Прикладом такої поезії, що відповідає всім цим вимогам, може бути Шевченківська:

Минають дні, минають ночі,
Минає літо... Шелестить
Пожовкле листя. Гаснуть очі,
Заснули думи, серце спить...
І все заснуло; і не знаю,
Чи я живу, чи доживаю,
Чи так по світу волочусь,—
Бо вже не плачу й не сміюсь.

В ній ритм 1 - го порядку побудований на ямбічній основі і в нашій схемі має такий вигляд:



Не слыхал, знать, что не зри зря где зги не видать.

Из - за поворота Дём з кнутом и ну быка учить, а известно, что наука и кнут даже бычьи спины гнут.

Дим опустил рог рук и рек: —
— стало быть рок.

И Дём рек:

— Рок для ваших пород, а по нашему учить порок, чтобы не переступал порог, где не надо, тогда и будет прок в срок“.

(Оповідання Вешнева з альманаха „Світок“ № 3 за 1923/24 р.).

і так далі, де крапка означає граматичний наголос, знак „!“ поклику фразовий (логічний), а знаком „//“ відмежований кожний тakt (прозадичний період або група слів, об'єднаних одним наголосом). Про це докладніше — нижче.

Ритм другого порядку виявляється в тім, що поспідовно, через кожні 4 стопи суворо додержана велика цезура — віршоподіл, тобто мова художня розтята на однакові відтинки.

Потім в вірші повторюються певні звуки голосні і приголосні: а - і - а - о... мн - ш - ст... і так далі, і кожен відтинок кінчається суголоссям (римою).

І крім того всього, тут діє особлива поетична мова, відмінна від мови прози. Тут, як каже Тинянов:

„Єдність і тіснота віршового ряду, динамізація слова в вірші, сукцесивність (послідовність) віршової мови цілком відрізняють саму структуру віршової лексики від структури лексики прозайчної“.

В вірші часто бувають не всі ряди (див. табл. стор. 3 - ої), деяких може не бути, особливо I - го, II - го і III - го, і тоді з того боку вірша „оголяється“ проза, тобто гублячи одну або кілька своїх ознак, вірш спускається до мінімуму, наближаючись до прози.

Приклади:

а) вірш з високою звуковою організацією: рима, алітерація:

ЛЬОДОЛОМ.

Без упину, без утоми
В бурі, в громі,
В льодоломі,
З-під зимової кори
Міцно вирвавсь Дніпро старий!
Крига кригу
Серед бігу
Ламле, кришить в купи снігу,
В гори льоду! Дніпро реве,—
То він бореться й живе.
Царство сонне
Тоне, тоне,
Бо прийшла весна...
Хто ж могутній забороне
Встати й нам од сна?

Г. Ч у п р и н к а.

б) вірш без підкреслених звукових повторів (немає ознак I-го ряду):

Щасливі дітки, ви, що народились
В лагідний час, в безпечну годину!
Ви слухаете, мов страшную казку,
Сю розповідь про давні діні часи.
Так, дітки! Світ наш красний, вільний
Темницею здавався давнім людям.
Та й справді світ сей був тоді темниця:
В кормицю запрягав народ народа,
На вільне слово ковано кайдани.

Л е с я У к р а і н к а.

в) вірш з нормальню для нього поетичною лексикою:

Бреде зо мною рядом Осінь,
І в пальці зашпори зайшли,
А вітер огненне волосся
Під ноги стеле, мов килим.

Взяла холодною рукою
 І тисне серце раз - у - раз...
 Чи довго йти мені з тобою,
 Моя заплакана мара?
 Міські огні, залізні крики
 І тоскне зойкання гудків...
 Стучать закохано і дико
 Твої вишневі чобітки.

В. Сосюра.

Віршами з зниженою поетичністю мови, тобто з деяким наближенням у лексиці до прози (немає ознаки 3-го ряду), можуть бути вірші: поперше поетів-початковців, подруге, почасту переклади з чужоземної мови, особливо прозою (прим. з Heine - Freie Rhythmen в перекладі Вайнберга) і в меншій мірі поезія Маяковського і Поліщукa. Тут відбувається порушення єдності і тісноти віршового ряду (послугується лексикою Тинянова), — правда, неоднаковими способами і з різних причин.

г) Прикладом віршу на метричній основі з виразно виявленим ритмом може бути відома поезія Гете (*Über allen Gipfeln ist ruh, in allen Wipfeln spürst du i. t. d.*), в перекладі Лермонтова:

Горные вершины
 Сият во тьме ночной;
 Тихие долины
 Полны свежей мглой.
 Не пылит дорога,
 Не дрожат листы...
 Подожди немного,
 Отдохнешь и ты.

д) Ту саму поезію з зруйнованим віршовим ритмом, тобто без метричної основи (немає ознаки другого ряду), ми маємо в перекладі Брисова, дуже близькім до первотвору:

На всех вершинах
 Покой.
 В листве, в долинах
 Ни одной
 Не вздрогнет черты...
 Птицы дремлют в молчании бора;
 Погоди только: скоро
 Уснешь и ты.

е) Є вірші без ритму і звукової організації, в тім числі і рими (з двома зруйнованими рядами — I - м і II - м):

Дугами горби лягли.
 Опукляться могили як поросята,
 А над ними
 Хресты.
 В подертих сорочках, в робочих блузах,
 Не виспавшись, біжать; падають,
 І в листі заплутуються, як у гудках заводу.
 А вслід їм
 чорні пам'ятники дзеркально очать приизрливий сміх:
 „Ще й тут ви заведіться“.

П. Тичина.

А в тім тут навіть IV ряд — ритм другого порядку — теж зруйнований і кінці віршів підкреслено тільки графічно.

є) Є вірші на зруйнованій метричній основі (без віршового ритму) із зниженою поетичністю мови через ряд впроваджених прозаїмів, або умисно спрощену синтаксу, тобто вірші з двома зруйнованими рядами I - м і III - м, приміром, казка Пушкіна „Ба л да“.

ж) I, нарешті, є вірші з трьома зруйнованими рядами: I - м, II - м і III - м (мінумім віршових ознак):

Стояла Ярина і все дивилась, міркувала.
Хіба було так досі?
Чи юнкера пішли б у танці з дітьми притулків?
А потім до гурту пристала,
І з хлопчиками бігала зулусом,
І грали вкупі чорта й ангела,
І між дітей з прaporами пішла
По вулиці аж додому

В. Поліщук.

Але ніколи не буде віршів з зруйнованим ритмом другого порядку (ознака IV-го ряду), хоч би мова мала високо поетичний язик („Дніпр“ Гоголя), або була побудована на метричній основі (проза Андрія Белого) або мала всі відмінні інструментовки (оповідання Вешнева „Бык“). Отже велика цезура є основна і незмінна ознака віршової мови.

Так ми добре до кордону, де починається обсяг прози. Але до цього ми ще вернемося, а тепер переходим до визначення ритму.

РИТМ

Що таке віршовий ритм?

Не вважаючи на ясність питання, яке наука про вірш вже давно піднесла,— відповіді дослідників дуже невиразні і суперечливі. Правильної теорії віршової мови ми досі не маємо. У Аристотеля:

„Коли рух, що його бачить наше око або приймає наше почуття,— такого роду, що сповнений тим рухом час (або просторінь) даетяся розділити в якімнебудь певнім, легко виднім порядку на поодинокі дрібні частки (або частини, відділи), то це ми називаємо ритмом“.

У Аристоксена:

„Ритм — це всяке явище, яке повторюється між однаковими відтинками часу“.

Бехтерев в „Основах рефлексології“ говорить про ритм, як про закон періодичності.

Переходячи тепер конкретно до віршів, відзначаємо, що Вундт під ритмом розуміє тільки всього акцентну закономірність. Зате на думку Сарана обсяг ритму надзвичайно широкий. Сюди належать: метр, динаміка, темп, мертві павза, мелодія, евфонія і т. д.

Такої самої думки про ритм приблизно і Сабанеєв, а в Томашевського: „Порядок розподілу кількісних елементів звучання, який ми сприймаємо, називається ритмом“.

У Гершензона: „Ритміка є спосіб чергування наголосів і ненаголосів складів“.

Такої самої думки і Шенгелі і інші.

У Чудовського: „Метр (в розумінні як ритм) — закономірне чергування живих слів“... а не складів, тобто в нього:

„Ритм визначається природним наголосом і довжиною слів“.

А у Вестфаля:

„Ритм — формальний елемент, щось зовсім незалежне від ества слова, звука і руху тіла“, тобто те, що наведені вище дослідники вважають за метр, у Вестфаля є ритм.

Майже те саме говорить і Недоброво:

„Ритм є звід правил про симетричне чергування наголошених і ненаголошених складів, а з другого боку павз, звід правил, що кладуть формальну межу між віршовою і звичайною мовою“.

Андрій Бєлій ритмом називає відхилення від метру.

Те саме каже і Брюсов. У нього:

„Характер, що набуває метр завдяки цим відмінам (тобто завдяки вживанню іпостасі, цезур і каталектики, А. С.) називається ритмом“.

Що ж тоді є метр?

Саме тут і криється найбільше непорозумінь, бо в найкращих роботах (Бєлій, Бобров, Чудовський, Недоброво і інше) весь час змішуються ці два поняття. В них метр і ритм існують паралельно, так що вірші можуть бути і тільки ритмічними і тільки метричними. Приміром вірші:

„Хмара хмару швидко гоне.

П. Кореницький

або:

„Ходімо дальше; дальше слава...

Т. Шевченко.

де нема віdstупу від метра, не мають і ритму (?!). Очевидний абсурд. Ще краще у Боброва. Розбираючи вірш Лермонтова:

На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил...

Час разлуки, час свиданья
Им не радость, не печаль:
Им в грядущем нет желанья і т. д.

він просто так і заявляє: „Перша строка починається ритмічними рядками, а кінчається метричними“.

На нашу думку це все одно, що сказати: вірш починається зуниками, а кінчається літерами.

За Бєлим, Бобровим і іншими виходить, що метр і ритм синоніми, тільки один з них має точне значення, другий — не точне (?), тобто являє собою відхилення від першого. При тім кожен з цих термінів старається з'ясувати своїм змістом значення другого і обидва остаються нез'ясовані.

Заглибившись в історію такого неправильного погляду на метр і ритм, ми знайшли, що тут російські дослідники спіtkнулися об неправильне розуміння Аристотеля, який в „Поетиці“ висловився так:

1) В перекладі Аппельрота:

„що метри є особливі відміни ритмів, це очевидно“.

2) В перекладі Ординського:

„що метри є частини ритмів, це очевидно.“

Нема сумніву, що ця теза Аристотеля мала свій вплив на теоретиків, які забувають, однаке, що в основі грецького віршування було чергування довгих і коротких складів (що становило, на їх думку, метр). При тім під час музичного виконання (греки співали вірші) ритмічні ікти падали на довгий склад і це й творило ритм. Греки ритм віршів розуміли в синкретизмі музики і слова. А як вірші

без музики не мали іктів, то вони і не носили ритму, а мали тільки метр, що в розумінні греків означало: чергування довгих і коротких. Це чергування (згадаймо формулу Аристотеля: „Коли те, що ми сприймаємо, даеться розділити“ і т. д.) ритмічне, як і послідовність музичних іктів. Тому Аристотель і вважав метр за особливу відміну ритму.

Такого метру, який був у греків, наші вірші не мають, бо в нашій мові музичні ікти зіллялися з мовними довготами і утворили наголошені склади, а термін „метр“ може визначати тільки всього у мові або закон чергування наголошених і ненаголошених складів.

Сучасні язикі в музичному відношенні дуже ускладнилися су-проти старо-грецького, і те, що в Греції додавалося до язика поезії під час виконання (тональність і мелодія музики), тепер дано неподільно в самім языку, тобто, мелодика і динаміка нашої мови є до певної міри та виспівність, якою давні греки виконували свої вірші.

Треба сказати, що в перших теоретиків російського віршування метр був ритмом. І аж після Белого метр і ритм почали відокремлювати, а далі вже в уживанні цих двох термінів настала цілковита воля. Тимчасом як одні під метром стали розуміти особливу відміну ритмів, у Малишевського: „метрика є ритмічний шаблон.“ А в Томашевського: „норма, що визначає ритмічне завдання, називається метром.“ Жирмунський під метром розуміє учіння про чергування „кількісних“ елементів у вірші.

Ми вважаємо, що правильніше є визначення метру як ритмічного завдання або умови, яка ставиться поетові наперед і полягає в тім, що наголошенні склади у вірші повинні бути розставлені через один або два ненаголошенні склади. Як вони справді розставляються — буде показано далі.

Вертаючись до сказаного вище, ми як підсумок цього розділу, наведемо слова Жирмунського:

„Ритм є реальне чергування наголосів у вірші, як результат взаємодіяння природних властивостей мовного матеріалу і ідеального метричного завдання.“

Ми беремо цю формулу за основу нашого досліду, але... щоб далі не було непорозумінь, обмежуємо її, застерігаючи, що під віршовим ритмом у цім визначення його будемо розуміти тільки силябо-тонічну (черговану на метричній основі) експрацію голосного звука.

ДИНАМІЧНИЙ ПРИНЦІП

Нема сумніву, що в квантитативній (кількісній) українській мові крім сили наголосу склади мають ще і висоту вимови і довгість і короткість у часі. Але висота є музична підпора і в поезії грає на других ролях, як мелодика; а енергія і довгість становлять основу віршового ритму. Однак, з огляду на те, що довгість дано неподільно з наголосом (як короткість в ненаголошених складах), ми не можемо її безпосередньо спостерігати. Тому вона природно відходить на другий план.

Відтягнути довготи і побудувати на них на гречський спосіб наше віршування даремно намагався в 17-му віці Мелетій Смотрицький:

Сарматские новфаственные музы стопу перву,
Тщающуюся Парнас во обитель вечну заняти,
Христе царю, приими; и благоволив, Тебе с Отцем
И Духом Святым петь учи Российский
Род наш чистыми меры словенски имны“.

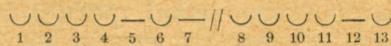
Це (має право здивуватися кожен) — гекзаметр.

Ознака наголошенності, як найдужча в нашій мові з часів праслов'янських, повинна була перемогти у віршуванню. І це справді так і сталося. Її перша перемога — в силябічних віршах, де маємо певне метричне завдання, згідно з яким закріпляються один або два наголоси, тобто ставиться уже закон:

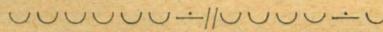
„Нужно наблюдать, чтобы во всяком стихе на некоторых двух слогах лежало ударение голоса“. (Кантемир: „Письмо Харитона Мекентина“ § 20):

Уме недозрелый, плód//недолгой наўки,
Покойся, не понуждай//к перу мои ру́ки

Тут наперед дано метричну основу;



в якій показано обов'язкових два місця, що повинні взяти на себе наголос: на 5 - му або на 7 - му складі і на 12 - му; це в 13 - тискальдовому вірші. В даному разі ми маємо:



В 11 - тискладовому вірші наголос обов'язковий на 4 - му і на 10 - му складі з цезурою після 5 - го або на 5 - му і на 11 - му з цезурою після 6-го і т. д., аж до 8-мискладового віршу. Всі вони вимагають двох наголосів і цезури. Але 7 - мискладовий вірш і нижчі уже приймають один наголос і не мають цезури.

Те, що тут діє динамічний принцип, видно хоч би з такого. Коли ми Кантемірів 13 - тискладовий вірш поділимо по цезурі і запишемо короткими півшіршами, вийде щось подібне до народніх пісень або віршів Кольцова, Петренка, Макаровського і інших, що вже ніяким чином не є силябічні. Приклад:

Расколы и ереси//
Науки суть дети:
Больше врет кому далось//
Больше разумети (Кантемир).

Ох, наскучила мені
Ся за брові плата:
Тільки з хати — тут гляди;
Де взялись дівчата. (М. Петренко).

В весельи, в пирах мы жизнь//
Должны провождати (Кантемир).

Господиня поспішає
Ледар провожати (М. Макаровський).

Отиж Кантемір перший дав початок (основу) так званому тонічному віршуванню, закріпивши у вірші два наголоси аж до восьмискладника. Ба й більше. Про восьмискладник навіть Кантемір, приміром, говорить, як справжній теоретик силябо - тонічного віршування, звичайно, несвідомий того:

„§ 52. Красивее еще будет сей стих (тобо 8-ми складовий. А. С.), если хранить будет I, II і III слоги долгие, а все прочие короткие“.

I наводить приклад:

„Твáри владыка всемóчный,
Если мой глаc тебе внитен,
Нúждам дохóд моим тóчный,
Кратку хотъ жíзнь, но без пятен.



В кожнім рядку показано три місця для наголосів і всі ці місця прийняли їх, тобто ми маємо восьмискладовий вірш на дактилічній основі, або (користуючись сучасною нам термінологією) трьохстоповий дактиль.

Треба тільки ще раз звернути увагу на те, що два наголоси закріплені тільки в тих віршах, де є велика цезура, тобто в віршах, які розпадаються на два. Але нормальній вірш, що не має тенденції розколотися надвое, має тільки один непорушний наголос перед кінцем віршу (останній). А приклад з восьмискладовим віршем є виняток і не становить теоретичного закону кантемірівського віршування, а є тільки всього його особисте побажання.

Отже висновок Недоброво, що в російському вірші закріплено тільки один останній наголос, а решта всі перемінні, стосується не до силябтонічного віршування, а тільки до силябічного і є основна теза теорії Кантеміра.

СИЛЯБО - ТОНІЧНА СИСТЕМА

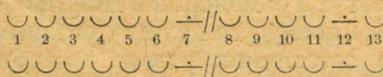
Дальший історичний крок в розвитку ритму російського віршу зробив Тред'яковський, що сам писав спершу силябічно.

Його реформа полягала вже в тім, що він в 13 - ти складовому вірші закріпив, певніше, показав місце не одному наголосові, а геть усім, за метричною схемою, взятою у греків.:

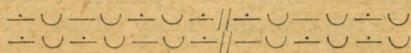
Делом бы одним стихи // не были на диво;
Знайтесь с дружными людьми // живучи правдиво.

Тред'яковський.

Той самий 13 - тискладовий вірш з тою самою постійною цезурою після 7 - го складу і 2 - ма давнішими наголосами на 7 - му і на 12 - му складі:



але уже сприймається як сьомистопний хорей (гекзаметр), бо тут закріплено не 2 наголоси, а кілька і показано місце для всіх сьоми наголосів, згідно з таким метричним завданням:



(Точками відзначено наголоси закріплені. І при першому погляді на цю схему може з'явитися питання: чого ж закріплено тільки 5 наголосів, коли метрична схема показує місце для сімох? На це ми відповідаємо, що метричне завдання завжди показує можливий максимум, а що виходить на ділі, ми ще раз обіщаємо показати далі. Згодом ми побачимо, що тут навіть не по п'ять, а всього тільки по чотири наголоси).

Всі ці силябо - тонічні тези були удосконалені і ствердженні потім в „Письме“ Ломоносова.

Таким способом Тред'яковський і Ломоносов в науці про вірші відограли ролю Кирила і Методія. Останні підвели старогрецький

альфабет під руську середньовічну говірку, а перші — грецьку метрику під незвідані законі російського віршу.

Що ж осталося від силябічного? Лік ненаголошених складів. Що прибуло? Облік наголошених складів.

З огляду на очевидну наявність у вірші нової сили — динамічної, ми і дослідимо її коріння.

НАГОЛОС

Російська і українська мова, як і німецька і багато інших з перемінним наголосом, мають не один, а кілька наголосів різної сили і значення. Коли ми візьмемо кілька слів і будемо розглядати їх поза синтаксичною конструкцією, приміром:

1. Все, 2. хочет, 3. все, 4. хочет, 5 ливень,
6. сорвать, 7. ветер, 8. смыть, 9. ручьями,

то перш за все ми побачимо, що кожне слово має по одному наголосу і що всі наголоси цих слів (іх тут 9) силою експирації однакові. Назвім ці наголоси граматичними і зазначимо їх точкою.

Всé, хочет, сорвать, ливень і т. д.

Далі, коли ми почнемо ці слова групувати в розумні фрази (упорядковувати), ми дістанемо шматки мови і навіть цілі речення, в яких одні слова будуть прилігати до других, єднати і силу свого наголосу зменшати, щоб був помітніший наголос головного слова кожної з цих груп:

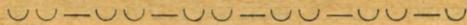
1. Ветер, 2. все сорвать хочет, 3. ливень, 4. все смыть хочет,
5. ручьями...

Отже ми маємо тут уже не 9, а тільки 5 наголосів, по числу груп, але вже дужчих, тобто з 9 колишніх наголосів 4 ослабло, а 5 збільшило свою силу. Ці 5 наголосів ми й назовемо фразовими, позначивши їх знаком (!). (За Сабанеєвим вони будуть називатися тематичними, за Гінзбургом — логічними).

Тепер переходимо до головного — до самого процесу творчості.

Виявляється, що тут громадський імпульс особи творця ставить перед своїм інтелектом певну умову, яку останній і виконує з достатністю, залежною від естетичних рамок і особистого смаку.

Пояснюю: 1) Дано метричне завдання:



2) Ставиться умова, щоб всі фразові наголоси не одмінно падали на показані метром місця. Тому слова у вірші згруповані так:

Все сорвать хочет ветер, все смыть хочет ливень ручьями.

Отже в основі силябо-тонічного віршування ми маємо:

Завдання:

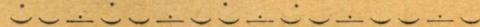
I. Метрична схема (метр), умова дана до моменту творчості:



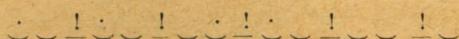
Виконання:

II. Перше ритмічне оформлення, тобто розподіл по метру граматичних наголосів. В даному разі діє мовна стихія, її природні граматичні

акценти. Хочемо ми, чи не хочемо, але кожне слово має наголосений склад—граматичний наголос, який падає на неозначене місце по метру.



III. Друге ритмічне оформлення є спадання фразових наголосів з місцями, показаними метром. Тут діє уже творчий імпульс, яким однаке керує закон метричної системи. Автор не може свавільно розставляти фразові наголоси, а розкладає їх тільки по місцях, показаних метром.



Проте ми цим не кажемо, що поет якось особливо обчислено і сухо розміряє свої ритмічні ходи. Адже умова — це тільки якийнебудь розмір, вибраний особисто в момент творчості, а лік складів і розклад фразових наголосів несвідомо веде наше естетичне почуття — ритмічне чуття.

Наши дослідники не вважали на фразові наголоси у вірші, а будували свої системи тільки на граматичних, і в цьому — їх помилка.

В конструктивній мові (розумній), а тим більше в поезії, граматичні наголоси не грають головної ролі і часто навіть заважають ритмічним конструкціям так званими обтяженнями ненаголосених складів:

Нам, братця, нам, братця, під конем трощити
Амвросій Метлинський.



Тут два ненаголосених склади в першій і в другій стопі обтяжені позаметричними наголосами. Брюсов, Шенгелі і багато інших теоретиків навіть вважають такого роду наголоси за рівноправні з фразовими і змішують їх термінами: бакхій, спондей, епітрит, і т. далі.

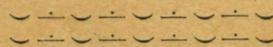
Ми не поділяємо цих поглядів і в ритмі віршу вважаємо за головний дієвий фактор фразові наголоси на метричній основі.

Правда, фразових наголосів часто буває менше, ніж показаних метром місць (особливо в двоскладових розмірах). Тоді одно або кілька місць пропускається. В ритмі віршу ми ці пропуски приймаємо, як пірихії і трибрахії. Приклади:

Чисті розміри:

А деякі так так хлеснули,
Що де упали — там заснули.

І. Котляревський.



Як темна нічка насуپились хмари.
В тих хмарах мов голос небесної кари.

Євг. Гребінка.



розміри з пропуском наголосів — пірихії:

Однаковісінько мені



Т. Шевченко.

Спинись над власною душою



М. Рильський.

регоче вітер з України



П. Тичина.

Непереможні хмари гори



М. Йогансен.

Випадків з трибрахієм дуже мало:

На кучугурах минулого



М. Хвильовий.

А в тім пірихій і трибрахій увірші явище дуже умовне, бо наше психо - фізіологічне „я“ все ж лічить визначений метром наголос, який існує неначе номінально. Цим і можна з'ясувати той факт, що діти дуже охоче скандують вірші, себто спрошуєть ритмічні конструкції. І те, що діти скандують вірші, ми вважаємо за нормальне для них читання, бо коли ми ставимо собі штучні рамки (метр), то й у вимові повинні їх держатися. А не робимо ми цього не тому, що відкидаємо умови (нехтуємо метром, відступаємо від нього, як це думав А. Белій), а тому, що в вірші змагаються безперестанку дві сили: природня і штучна. Якщо зруйнувати штучну, як це робить багато акторів, вірш губить свої рамки, стає аритмічний; природню — вірш буде скандований. Не можна одно офірувати другому, а треба дати у вимові повну волю обом силам. Наше естетичне чуття і є неначе арбітр в цім процесі. Воно об'єктивно оцінює декламацію віршів, воно ж і утримує поетів (правда, не всіх) від підвивання.

З усіх теоретиків на факт обліку фразових логічних наголосів у вірші звернув увагу, здається, тільки Гінзбург, який сказав, що:

„В основі російського віршу лежить логічний наголос“..., а метричні рамки є насильство над ним. Згідно з його теорією у вірші Лермонтова:

Выхожу/ один я/ на дорогоу/
Сквозь туман/ кремністый путь/ блестіт.../

є по три логічних (фразових) наголоси і це — все, тобо в кожному разі — головне. А те, що тут, крім логічних наголосів діє і метрична основа (а саме — п'ятистоповий хорей), для нього це просто зайві рамки, з яких живий вірш виломується, просто труднощі, які перемагає поет.

Помилка Гінзбурга така сама, як і помилка Недоброво. Він дає теоретичне уґрунтування (несвідомий того) не силябо - тонічного, а динамічного віршування.

В російському класичному вірші логічні наголоси виступають на метричній основі і грають ритмічну роль тільки в рамках метрики. А теорія Гінзбурга, так як він її розуміє, цілком стосується до суто - динамічного вірша, до якого ми і переходимо.

ДИНАМІЧНИЙ ВІРШ (АКЦЕНТНИЙ)

Він починається з того моменту, коли поети почали вибивати з під вірша силябічну основу — ламали лік ненаголошених складів.

Річ у тім, що двоскладові розміри, завдяки вільному допущенню пірихів, з ритмічного погляду дуже розмаїті, з другого боку —вони не затемнюють своєї конструкції позаметричними наголосами і тому досить тривкі проти руйнування. Не так справа стойть у трискладових розмірах. Випуск метричного наголосу (трибрахій) тут надзвичайно рідко трапляється, його трудно уловити як захід, і тому розмаїтості ритмічної він не додає. Через те в трискладовому вірші на всі метричні місця завждипадають наголоси, що надає ритмові монотонності і нудної одноманітності:

Хлібороба робітника тягнуть кати,
Засилають, мордують тюрмою...
Подивися праворуч, епіскопе, ти
І ліворуч — хто в церкві з тобою.

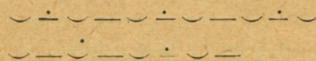
Б. Гринченко.



І тільки те, що в двоскладових розмірах майже недозволене — обтяження ненаголошених складів, приміром:

Ви плакали фальшивими слізами
Над моєю недолею.

Франко Іван.



в трьохскладових розмірах оживляє іноді ритм; певніше, не міняючи ритму, вносить нові акценти позаметричні (граматичний наголос):

Там тобі, серце, там і зоставаться.

Ст. Писаревський.



Але обмежитися тільки такими можливостями і вийти з монотонності трьохскладовий вірш не міг. Тому він повинен був шукати виходу з ріамок своєї одноманітності в іншому місці.

Вихід був знайдений в самій суперечності двох сил, заложених у вірші: силябічній і динамічній, яких взаємодіяння становить віршовий ритм. Була порушена їх рівновага, і це зробило початок руйнуванню віршового ритму.

В вірші Кантеміра суперечностей не було, бо там головне — лік складів і побічне — облік наголосів. Та скоро у вірші цілком виявилася динаміка, зараз таки вона позначилась на фразових наголосах і стала фактором, що своєю силою дорівнює силябічному. Настала рівновага (особливо в двоскладових розмірах). Це ми бачили вище.

Далі, в трьохскладових розмірах, динамічний фактор починає доволіти, поволі відсуваючи силябічну основу на задній плян.

Тут ми маємо на увазі павзи (у Боброва і Шенгелі лейми $\wedge\wedge$; у Томашевського це — стягнення), тобто пропуск ненагошених складів, які вперше з'явилися в перекладах з грецької у хорейчих гекзаметрах і пентаметрах, де на третю стопу припадає цезура (природня павза в середині віршу, що подібне до розколини), а 4 - та стопа починається з хорея, тобто спершу як каталектичне закінчення віршів і півшів:

Как пастушка в красный день// праздник и в радость
Украшает не числом// яхонтов всю молодость.

ТРЕДЬЯКОВСЬКИЙ.

Це — хорейчний гекзаметр, а от пентаметр з каталектикою уже на два склади, після кожного півшів:

Также барашком волна// бьется и близ берегов.
— — — — — $\wedge\wedge$ / — — — — — $\wedge\wedge$

Павзи, у власному розумінні цього слова, тут, певна річ, нема. Але в місці лейми затримується трохи віддих і підсилюється експірація нагошеного складу й довгість його вимови. Лейма, таким чином динамізує слово, підкреслюючи його значення, і тим виділяє другорядні ознаки.

Проте появу перших спроб павзного віршу треба класти на той момент, коли випад ненагошених складів почався не перед цезурою; а в середині вірша на всіх передостанніх стопах:

Зевес же, як вовк серед ночі, бліскав страшними очима.

Конст. Думитрашко.

— — — — — / — — \wedge — — — —

І тут перші наші поети мали приклади з грецької: логаеди - дактилічно - хорейчні розміри або упорядковані дольники. Так, власне визначали цей вірш наші попередники. Ми ж бачимо в них просто павзник, побудований на певній метричній сettі — двоскладовий (ямб хорей) або трьохскладовий (дактиль, амфібрахій, анапест), яка в жодному разі не може бути мішаною. Ми не припускаємо в метрі можливості змішувати стопи, бо в протилежному разі метр, як закон послідовності нагошених складів у вірші, тратить своє значення, а це приводить до того, що теоретики починають шукати метричної основи і в прозі (Бєлій) і складним розставленням лейм, цезур і анакруз доводять присутність у всякій прозі віршового ритму (ми не лічимо, певна річ, прози умисно побудованої на виразно метричній основі).

На нашу думку лічити можна тільки те, що повторюється в певній послідовності і що як послідовність (ритм) ми сприймаємо, а в вірші ще можемо й скандувати, бо під час скандування всі метричні наголоси виявляються, виказуючи тим, що закон чергування дійсно існує.

Приклади логаедів:

Вам, синам вірним, в упокій вічний
І на погибель ворогам нашим.

О. Корсун.

— — \cdot ! — \wedge — — ! \wedge
— — \cdot ! — \wedge ! — — ! \wedge

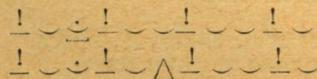
Хто тебе, родино, рідний зневажає,
Хай той на чужині серця не має,
Та щоб до кого в горі притулитися
Та щоб було з ким горем поділитися.

А м в р. М е т л и н с ь к и й .



Гаю, мій гаю, гаю зелененький!
Вітре мій, вітре, вітре швиденький.

М. К о с т о м а р о в .



Ні в мене неньки, щоб попестити,
Ні в мене сестри, з ким потужити.

Я. Г о л о в а ц ь к и й .



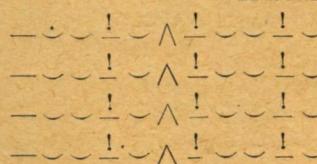
Не вабить нас баришів лесть,
Коби лиш порох та цівка,
У бога світ, у людей честь,
Та овець турма сопівка.

А. У сти я н о в и ч .



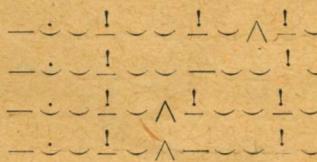
Чого ти плачеш, любий мій хлоню,
Серед морської пісні гучної?
Чи ти не знаєш вітру на морі,
Чи ти злякався хвилі буйної?

П а н т. К у л і ш .



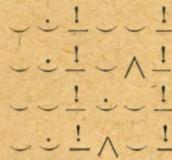
Ой зоре, зоре! І слізози кануть.
Чи ти зійшла вже і на Україні?
Чи очі карі тебе шукають
На небі синім? Чи забувають?

Т. Ш е в ч е н к о .



Що вам душу стрясе,
То мій власний жаль,
Що горить в ній, то се
Моїх сліз хрусталь...

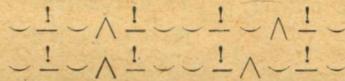
І. В. Франко.



Лейми особливо вільного вживання досягли у символістів і після них у поетів нашої сучасності.

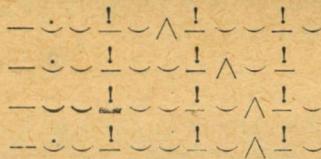
Червоне коло, блискуче, красне
За гори тихо ген -ген сідає

М. Вороний.



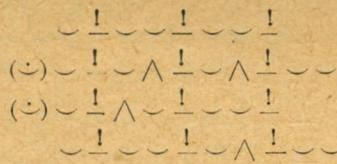
Уже скотилось із неба сонце,
Заглянув місяць в мое віконце.
Вже засвітились у небі зорі,
Усе заснуло, заснуло й горе.

Леся Українка.



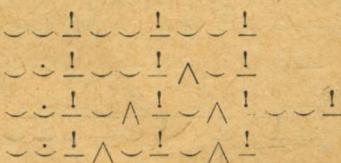
Яким це здається смішним!
Тут легенда стала побутом,
Тут старий десятник Трохим
Підземного царства володар.

І. Кулік.



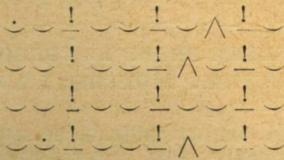
Схвилювалося море до дна,
Пішли грюки по всій землі,
Цього року буде рання весна
І вода затопить ліс.

М. Семенко.



Сонце тіні вечірні слало,
Говорило: „Не йди, останься.
Пам'ятаеш, як я цілувало
Тебе сонного тут уранці“.

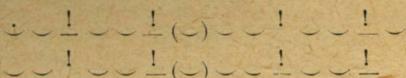
А. Панів.



Слідом за цим треба згадати про явище, протилежне стягненню, тобто коли не пропускається ненаголошений склад, а додається. За термінологією Брюсова це буде гіперметрія всупереч ліпометрії (вкороченню). Як і ліпометрія, гіперметрія появилась спочатку в цезурі, а потім уже і поміж стопами:

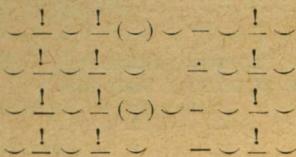
Темні сили рідкоють. Заженем їх у нори!
Розіпнемо на стінах, хто коритись не міг.

М. Семенюк.



Неначе злодій поза валами,
В неділю крадуся я в поле,
Талами вийду понад Уралом
На степ широкий, мов на море.

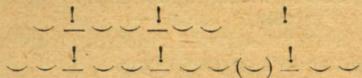
Т. Шевченко.



Вірш безперечно на ямбічній основі, але з вільним уживанням гіперметрії, що неодмінно збиває вірш на трохстоповий розмір.

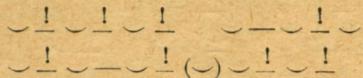
Ще приклади гіперметрії маємо у Куліка:

Безхмара жорстока блакить.
Не чувати вимріяної вогкості.



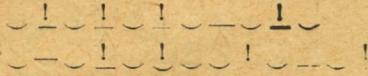
У Д. Загула:

Згасає день за синіми лісами,
За синіми лісами лягла імла.



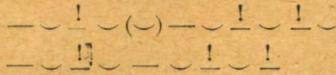
У П. Тичини:

Колись цвіли сади Семіраміди,
І одбігало з Нілу сто двадцать рівчаків.



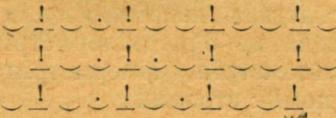
У М. ХВИЛЬОВОГО:

Красномовного мудреця Баяна
В хуртовину промайнула тінь



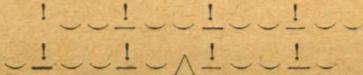
Третє, що мало особливий вплив на силябо - тонічний ритм вірша, це вільне уживання анакрози. Приклади ми находимо у С. Писаревського:

І вже тобі, милюй, відтіль не вертаться:
Там тобі, серце, там і зоставаться.
Он бач - під тобою твій кінь щось поник.



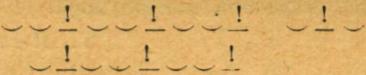
У О. Корсуня:

Жито у полі собі похилилося,
І поле затопло й по полю річки.



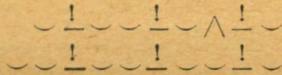
У Я. Савченка:

Перемоги чи гибель — поети прикрасять...
— Рушницю нам в руки та ніж!



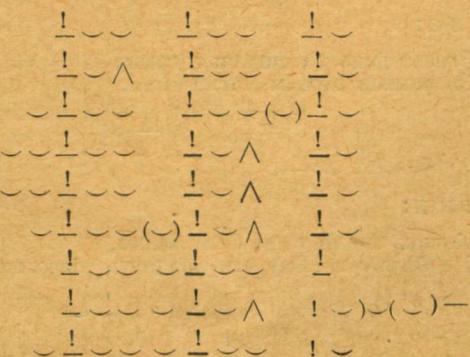
У І. Сенченка:

Лаштуйте гармати, бийте!
Кулемети, рушниці, патрони...



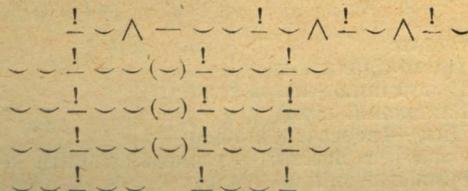
У В. Еллана (Блакитного):

Радіо — серцеві струни
Повзяль хвилі - привіти
Центральної станції — Комуни
Міжпланетні приливні звіти;
Справліє неповторне свято
Кров'ю омита зоря —
— В тисячолітніх сонцевих морях
Заряжений акумулятор.



У Семенка:

Сонце перед натовпом око щулить —
Перебралися за чорну завісу,
Захопили незалоднений світ —
Принесіть же нам гілочок із лісу,
Передайте від степу привіт.



З наведених прикладів найцікавіший вірш Еллана, в якім він вільно використовує всі ритмічні, або певніше — аритмічні заходи: гіперметрію, ліпометрію, анакрозу.

Всі ці наведені як приклади вірші звичайно побудовані на метричній основі і тому ми і сприймаємо в них послідовність акцентів, тобто наш слух виявляє тут безперечну наявність віршового ритму (силябітонічного). Правда, в деяких віршах (Еллана, Семенка) ми не схоплюємо метричної основи в момент, коли їх читаємо, і тоді з'являється неприємне почуття неспокою, але досить відчути інерцію їх ритмічного руху (метр) і вірші легко стають доступними сприйманню, бо вони в основі все ж залишаються класичними в своїх розмірах.

Цих три ритмічних фактори: гіперметрія, ліпометрія і анакроза далі уже приводять до того, що вірш остаточно губить свою силябічну основу (послідовність в лікові ненаголошених складів) і переходить в останню стадію чистої динаміки.

ЧИСТО - ДИНАМІЧНИЙ ВІРШ

(власне - акцентний)

Наводимо кілька прикладів:

Тихо вона плаче при тесовім смутнім ліжку,
Над мертвим тілом царя богу наймилішого,
До усіх людей найласкавішого і найдобрішого!
І як річка тече, вона тихо плаче,
А за нею православні в один голос
Морем, що голосить в бурю й хвилю хвилею жене...
Море утихне — річка не стане, поки не висохне...

А м в р. М е т л и н с ь к и й .

Одна тільки думка кипіла в голові,
Один шумів гарячий спів;
Не жити, не жити нам ніколи з панами.
І хоч він знов, що не йому підняти безщасних,
Не йому, що вже під п'ятдесят нахмарило,
Що й мови народньої по академіях забув —
Душу розвиднивала
Далека радість.

П. Т и ч и н а .

Марю я,
Дивлячись у майбутнє, //
Що в лісах його,
На полянах святкових, //
Виростас
Велика мітла,
Яка вимете все сміття, //
Позолочене поетами

О. С л і с а р е н к о .

Розпрягали на майданах коней,
Гомоніли незрозумілою мовою —
Сонце западало, однакове червоне,
І в повітрі ніби пахло кров'ю,—
Розташувались табором біля волости,
Напували й розкидали сіно,
Вечір підсмикувався від млости,
І пахло на вулиці бензином.

М. Семенко.

Вдарте
На міліярди гін —
В пломінно - широму гарпі
Гаморений гімн;
Дим — верстати, шкви —
Арка — в повітрі — чорнозем ґрунти —
Піль злотопінняві гриви;
Міцний колектив —
Молот і плуг.

В. Чумак.

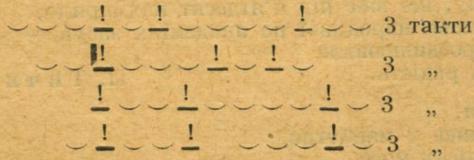
Але ти, моя мово,
Ти мое і безумне прокляття.//
Ти — вузькі береги,
Для хвиль, що рвуться в далеч.//
Ти — скеля із граніту
Де чуття розбивається в піну//
І падає знесилене назад
У вузькі береги.//

В. Поліщук.

Що ми на цих прикладах бачимо? Вірші з ритмічного боку цілком розхитані і вже ніяка метрична система не може тут знайти хоч щонебудь подібне на кількісні звукові повтори. Вірші остаточно втратили свою колись основну сілябічну ознаку і як перегріта вода переходить в пару, залишаючись все ж водою, так вірші набули іншої форми, рухливішої (вільної від рамок), але збоку системи (організації) вже не такої окресленої. Справді що організоване, наприклад, в поезії Семенка:

Розташувались табором біля волости,
Напували і розкидали сіно,
Вечір підсмикувався від млости,
І пахло на вулиці бензином.

Про ней ми можемо сказати тільки одне, що цей вірш трьохтактний, тобто в кожному вірші по три фразових наголоси, але що вони чергуються послідовно через однакові перемежки ненаголошених складів, ми цього не можемо сказати. Вірш не має ритму в тім визначені, в якім ми прийняли цей термін на початку нашої роботи, бо його ритмічна інерція не дасься схопити:



Однаке, не вважаючи на те, що ритму у вірші вже нема, він все ж залишається віршем, бо з - під віршу тільки забрано метричні поруччя, а все інше осталося. Тут тільки нема ліку ненаголошених складів

(силлябічна основа), але лік фразових наголосів іде і кожен рядок має їх по три. Ця трьохтактність віршового ритму, певна річ, не створює. Але вона служить самозахистом або реакцією проти остаточного руйнування віршових рямок. Тут неначе йде боротьба виду (жанру) за своє існування: треба підкреслити кінець віршу, тобто яскравіше виявити ритм другого порядку, бо це є остання віршова ознака, за якою настає його фактична смерть. Значить, перед нами таки вірш, але звільнений від метра і його силлябічної основи. Назвім його вільним.

Однаке, дана віршеві воля досить умовна, бо від метричного завдання тут залишається все ж лік фразових наголосів. Це видно хоч би з того, що, перекладаючи з чужих мов, поети, щоб передати „ритм“, неодмінно беруть на увагу кількість тактів (прозодичних періодів, колін, фраз), а українські дослідники навіть визначають ці такти термінами: „хвиляди“ і „півхвили“. А деякі кажуть, що такти навіть мають тенденцію (явице ізохронності) вимовлятися в одинаковий час, стверджуючи тим у вірші нову форму ритму замість утраченого силлябо - тонічного. Чи це справді так — ми не знаємо, а згодитися не можемо, бо це треба ще довести експериментально.

Отже динамічний принцип, що з'явився за часів силлябічного віршування, остаточно тріомфує у вільному вірші.

ВІРШОПОДІЛ

Ще на початку нашого досліду ми зазначили, що вірш рухають чотири фактори: 1) ритм первого порядку (його основа — метр; 2) ритм II порядку; 3) звукова організація і 4) мова.

Звукова сторона в вільному вірші може бути і не підкреслена, ритм I - го порядку зруйнований і тим знижена поетичність мови, в наслідок часткового звільнення її семантики від підпорядкування ритмові, і тільки ритм II - го порядку остается у вірші незайманим. Під ним ми розуміємо поділ художньої мови на однакові відтинки (вірші) через віршовий поділ — цезуру.

Треба допустити об'єктивне існування цезури в віршовій мові, бо це доводить хоч би той факт, що текст „Слова о полку Игореве“ був (правда, не без труду) розбитий на вірші, а многоскладові розміри розпадаються на часті, цілком відокремлені, утворюючи між собою павзи:

Близ медлительного Нила//, там где озеро Мерида,//
в царстве пламенного Ра//,
Ты давно меня любила//, как Озириса Изида//, друг, царина
и сестра//.

В. Брюсов.

В цім самім можна переконатися ще і з умовного перекладу віршів з чужої мови, записаних у рядок, де проте помітне закінчення віршів, бо (як кажуть Вільдрак і Дюамель):

„Рядок завжди тайт у собі укритий зміст. Його кінець більше чи менше повинен показувати логічну павзу“.

Те саме каже і Малишевський:

„Кожен вірш на кожній мові обмежений цезурами, тобто неначе ритмічними павзами“.

Тут може ще діють і фізіологічні закони, котрі для безперервної вимови встановлюють кількість складів і потім потрібують павзи.

Кажемо: може; але крім того це дàно нам спостерігати і безпосередньо в самому вірші. А саме: кінець рядка відзначається або римою:

Розташувались табором біля волости,
Напували й розкидали сіно,
Вечір підсмикувався від млости
І пахло на вулиці бензином — М. Семенко.

або внутрішнім ритмом вірша:

Щасливі дітки, ви, що народились
В лагідний час, в безпечну годину!
Ви слухаете мов страшну казку
Сю розповідь про давні дікі часи.

Леся Українка.

Але внутрішній ритм віршу, як ми бачили вище, явище непостійне, і в вільному вірші його зовсім немає. Тому в таких віршах кінець рядка внутрішнім ритмом відзначити дуже трудно, а іноді це і цілком неможливо, особливо коли в вірші недодержано тактової рівноваги і кінці віршів не мають ніякого суголосся, приміром, у Тичини:

Дугами горби лягли.
Опукляться могили, як поросята,
А над ними
Хрести.
■
В подертих сорочках. в робочих блузах... і. т. д.

Такий „ритм“, заснований на необчислених, але яскраво виявлених фразових наголосах, існує і в прозаїчних творах, приміром, у Гоголя — „Дніпр“, і цей „ритм“ безперечно впливає на семантику і підкреслює поетичність мови — її особливу синтаксу, але мова не поділена на вірші, нема ритму другого порядку, отже нема і віршів, а тільки сама натяма віршів. Інша річ — проза. Її „ритм“ орієнтується, може бути, на логічні повтори або клявзулі. Але вірші, коли вони бажають залишити при собі цей ліричний орден, не можуть обйтись ритмічного фактору другого порядку, щоб не обернутись в модернізовану прозу. А коли це деякі вірші і роблять, то свою назву вони носять тільки завдяки вибачливому до них ставленню самого автора.

З огляду на несталість віршових меж, у тих, хто пише вільним віршем, нема також можливості вживати і переносів enjambement, бо коли гіперметрія і ліпометрія руйнують ритм I -го порядку, то явище переносу є спроба зруйнувати ритмічні одиниці II -го порядку, тобто стерти віршові поділі; і, значить, там, де перенос, там і буде кінчатися вірш.

Отже, коли ритм другого порядку непідкреслений римами або тактами, в вірші падає його остання основа. З відси неминучий висновок, що вільний вірш повинен культівувати риму і користуватися рівномірними кількостями тактів, щоб яскравіше підкреслювати межі віршів, бо вони зілляються.

ВІРШІ НАРОДНЬОГО СКЛАДУ

Виявлені вище фактори вільного віршу цілком відповідають і народнім билинам і пісням. І все те, що думають тепер про вільний вірш, так само і в такій саме мірі думали перше і про вірш народній (Надеждін, Востоков, Аненков, Істомін).

Востоков ще на початку 19 віку визначає народні вірші, як суто тонічні, де лічимо тільки головні наголоси прозадичних періодів (фразових груп). Він каже:

„Число наголосів (прозадичних. А. С.)... є неодмінна основа на якій стоять гармонія віршів російських“.

Він находить в билинах чотирьохударні вірші, трьохударні з хорейчним закінченням і вірші з другорядними наголосами (по - нашому це будуть граматичні. А. С.), які намагаються прийняти метричну основу, тобто стати силябо - тонічними. Приміром, оці вірші на його думку є трьохударні:

Вже їх я набувся на полю,	3 такти
Вже я на полю набувся,	3 „
Буйного вітру научився,	3 „
Ранньої роси напився.	3

(Зажнивна пісня)

Приклад вірша з очевидно хорейчною основою:

Як став Олексій Попович	3 такти
Гріхи повідати,	2
Стала хвиля притихати,	3 „
Притихала і впадала,	2 такти
Мов на Чорнім морю не бувала,	3 „
Усіх козаків до острова	3 „
Живцем прибivala.	2 „

(Дум про Олексія Поповича)]

Панування фразових наголосів в художній мові творці народніх пісень і билин інстинктивно відчували і на нім будували техніку свого віршування. На це ж звернули увагу і наші перші теоретики. Звідси вплив народньої творчості на поезію класичну неминучий і безпereчний. Справді, історія літературних уподобань це стверджує.

Як і в чужоземній літературі, у нас Тред'яковський, Ломоносов, Пушкін, Шевченко і інші писали „вільними ритмами“ (народніми), маючи, однаке, за вихідній пункт класичні розміри; і це називалось тоді віршами „народного складу“, „римованою прозою“ і т. д.

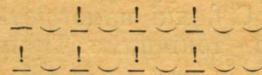
Пушкін, вихований на класичній метриці, певна річ, всякі вірші розумів як розмірені, в тім числі і народні, тільки з тою різницею, що останні розмірялись вільніше.

Що Пушкін виходив з силябо - тонічного ритму, видно хоч би в „Песнях западних славян“, де він старається зруйнувати ритм (знищити метричну основу) і не вважаючи на те, метрична сила все таки пробивається, ствержуючи закони ритму:

Король ходит большими шагами	4 такти
Взд и вперед по палатаам;	3 „
Люди спят — королю лишь не спится,	4 „
Короля султан осаждает,	3 „
Голову отсечь ему грозится	3 „
И в Стамбул отослать ее хочет.	3 „

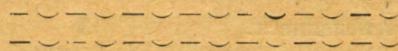
На підставі такого уявлення про народній вірш, під нього старався підводити метричні закони. І, приміром, Остоловов у багатьох піснях (не без підстави) бачить ті або інші розміри і ділить вірші на стопи. От приклад 4 - х стопного хорея з дактилічним закінченням:

Отставала лебедь белая
Прочь от стада лебединого.



Наводимо ще один приклад семистопного хорея:

У Глухові у городі усі дзвони дзвонять,
Да вже наших козаченьків на лінію гонять.



Коли зіставити тепер ритм вільних віршів з ритмом народніх билин і пісень, то різниця буде тільки в тім, що в більшості народніх віршів діє ще ритмічна інерція (метр), чого абсолютно нема уже в вільному вірші, і це споріднює народній вірш більше з павзником, аніж з вільним. Оці вірші це цілком стверджують:

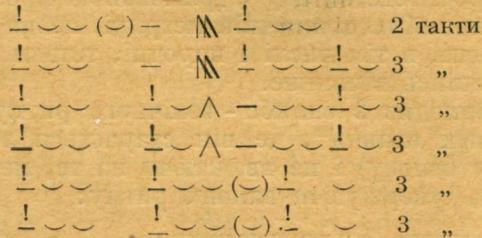
Ой кудро, кудро, кудрявая,
Ой ты, вербище зеленая,
Хто ж тобі, кудро, кудрі ізвив,
Хто ж тобі, вербо, корні підмив?

(Пісня сімейного життя)



Братіку, мос сонечко,
Бртіку, мій місяцю ясний,
Чом ти до мене не обізвешся,
Чом ти до мене не розмовляеш?
Де ж твої ніженъки ходили,
Де ж твої рученъки робили?

(Голосіння)



Суто - тонічне віршування, себто облік динамічних верховин, існувало в усій народній поезії слов'янських, германських і інших мов з сильним динамічним акцентом. А лік складів поміж наголосами є явище вже штучне, умовне і пізніше.

Значить, більш природне віршування буде не силябічне чи силябо - тонічне, а суто динамічне. Тому вільний вірш і є поворот до цієї самої природності - спрощеної первостайнності.

Нам слід було б ще звернути увагу на мелодійні зміни у вірші, в наслідок зруйнування внутрішнього ритму. Нема сумніву, що слова, гублячи допомічні наголоси (номінальні по метру), звучать як у прозі або близько до того. Вірші звільняються від співності і більше чи менше наближаються до розмовного тону. До того ж вільний вірш безперечно має і свою особливу синтаксу і словник, які визначаються його ритмічними особливостями,— і все це можна було б дослідити також, але... ми не торкаємося цього, бо тут вихід в чисте море.

ЗАКІНЧЕННЯ

Кожна нова епоха появляє протидіжні естетичні уподобання.

У Франції, приміром, „триметр“, який поезія 17-го віку вживала як комічний вірш, у романтиків пізніше сполучився з лексикою і семантикою високого стилю і став героїчним віршем (Грамон).

У нас Некрасов використав балладний розмір, властивий високій ліриці, в лексичних елементах другого ряду, а „Маяковський зливає форму комічного віршу з системою грандіозних образів“ (Тинянов).

Як це відбувалося і чому?

Некрасов і кілька інших поетів після Пушкіна не були носіями дворянської культури, але культурну спадщину, що припала їм, приймали, притім дуже своєрідно, як провінція, приміром, приймає столичну моду.

Це так буває тому, що в кожнім художнику завжди зустрічаються з одного боку спадкові традиції і виховання і з другого — нові уподобання і закони художнього розвитку, що в них діють. Ці суспільно-історичні фактори завжди протидіють один одному і еволюція художніх форм і протікає між цими берегами. Звідси — протилежні естетичні уподобання і початок руйнування форми.

Але не вважаючи на всі ті причини переміни уподобань, „ритми“ вільного віршу не з'явились би, коли б вони не мали в минулому коріння. Це павзник від перекладів з грецької, який і визначив дальші ритмічні зміни. Він також дав можливість приймати народні пісні й билини, як вірші розмірені. Ця ритмічна еволюція спочатку ішла пішки і аж після того, як виростили нові сили міста і його нові смаки і суперечності, спромоглася прискорити свій темп. З'явилися символісти і посилили цей процес своїми ритмічними варіаціями і смілими відступами від класичних розмірів.

Але символісти, акмеїсти і інші, маючи в основі свого світогляду всеж стари естетичні традиції, згодом вернулися до класичного вірша і аж футуристи сміливо пішли далі в руйнуванні і прищепили нову форму вірша, вільну від метричних умовностей:

Как вы смеете называться поэтом,
И серенький чирикать как перепел?
Сегодня надо кастетом
Кроиться миру в черепе.

Анархічний світогляд футуристів і їх нехтування всяго естетичного — з одного боку, а також епоха поетичних і ідеологічних переворотів з другого, угноїли для зростання вільного віршу той ґрунт, що за часів символізму був неродючий. Це тому, що вільний вірш є перш за все новий спосіб зміщення семантичної вартості слова, якого (зміщення) вимагала від поезії епоха. Тут, як каже, Вундт, „ритм, що досягається розставленням слів, достату відповідає емоційній закрасці тих слів і думок“ (з Тинянова).

У Грамона є твердження, що ритм і гармонія тільки тоді можуть бути виразовими засобами, коли вони підкреслюють сенс віршового тексту, тобто коли вони мотивовані, а всі випадки немотивованого ритму помилкові; тому він вважає вільний вірш нового часу за помилку, бо тут зміна ритмічних груп не спадається з семантичними змінами.

Ми вважаємо, що це справедливо щодо символістів. Новий напрямок своєю формальною стороною може раніше з'явитися, ніж для нього створюється основа в громадських ідеях і думках, як технічні образи іноді з'являються вперед того, як людство відчуває в них потребу. Але ця думка Грамона несправедлива, коли мати на увазі дальші часи.

Кожне явище, чи то буде форма художнього твору, філософська або політична ідея і т. далі, розвивається і тріомфує аж тоді, коли є на те потрібні умови. Для вільного віршу наших часів вони знайшлися, це — соціальна революція з її мітингами, ораторіями і масовими протестами. Тому вільний вірш має почесне право громадянства і яскраво характеризує деякі роки нашої епохи.

Ми навіть гадаємо, що коли б не відбулися такі соціальні й ідеологічні зрушения, вільного віршу від футурістів не було б, а спроби символістів осталися б в історії літератури оригінальним віймком.

Але —

вільний вірш, завдяки підсиленню семантики, задоволяє одну сторону громадської потреби коштом другої. Багатий на соціальні теми і їх громадсько - політичний зміст, він має мінімум віршових факторів, не даючи повного естетичного задоволення. Тому він ніколи не заб'є класичних розмірів і в поезії ніколи не заступить головного місця, бо всяка милозвучність стоїть на ритмі, який у вільному вірші додержується тільки умовно.

Естетичне почування людини, що вимагає періодичності, буде тільки більше або менше відхилятися від класичних норм вірша під впливом громадських ідей, але структура його (метр) незмінна і буде існувати доти, доки психо - фізіологічні основи мови гостро змінятися.