

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 ґрунтовної 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 музик. Він кохається у звуках сонця, слухає оркестри космосу, він увесь 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“.

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

Головних цюпасів у творчості П. Тичини я налічую 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 маґанням 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 надхненням.

Після цього в поетовій творчості починається четвертий — ще не закінчений — період пролетарської поезії, міста та соціальної боротьби, що так рішуче забрехала 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: імперіялістичної війни не було, революції не було, громадянської війни не було. Нема „поточного моменту“, нема лопотіння чужоземних слів, немає футуристичних вигуків про місто, трамвай та авто.

Уявіть собі, що нічого цього не було й немає зараз. Мотиви боротьби приголомшені, життя не буяє, а повзе якомсь. Уявіть собі всесвіт у сталому стані. Жадної динаміки нема, ані жадних помітних одмін. Спокійне сумління, бо ви знаєте, що Дніпро ллється 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 завороженій 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“:

Десять кліюють 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:

Гаї 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 Вічності перебираю
Я, одинокая верба.

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

Поет живе не в „злиднях“, не в боротьбі за існування. Від метушливого буденного 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 Довгочуна 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 Тичининої 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 парасольками
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 творчості 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 дошкулювати 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
(Креше небо і котить свій гнів),
Ах, розбийся на світлі акорди,
Розридайсь — і затихни, як грім...

Але війна вже нікому не поверне рівноваги, вона в самій суті свій 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 перетворилась на пекло і тільки:

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

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

... Не сумуйте, смерті той не знає,
Хто за Україну помирає.—

то вже в другому — в антитезі — брєнять зовсім інші надії, далеко ширші обрії:

Праворуч — сонце.
Ліворуч — місяць,
А так — зоря.
— Благословляю, синку, на ворога.
А він: матусю моя!
Немає, 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 - своему, 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 досягнуто найдосконалішої гармонії. І це цілком зрозуміло: не один Тичина так сприйняв революцію. Тичина тоді не počував себе представником якоїнебудь класи, він — поет, інтелігент, здекласований 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 шансів вибух по вибуху: „Геть війну!“ І славнозвісний Гаврило „крутив“ на соціальну революцію. Запахло Жовтнем. Ті, хто сміявся мов вино, засміявся на кутні. Моторошно зробилось і Тичині.

Мені здається, що саме до цього історичного моменту належить його вірш „Одчиняйте двері“... Може я й помиляюсь, але ж наведу цього вірша цілком, як кращий малюнок того настрою, що повинен був охопити всіх, чиї сподівання розчавувив 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!
Незриданими сльозами,
Тьмами,
Доц...

Моторошний настрій! Поет збентежений... Як же Тичині визнати Жовтневу революцію? Як полюбити її? Бо щоб визнати, він, щирий лірик, мусить полюбити. А полюбити тяжко, бо це ж через революцію на землю спустились „незриданими сльозами, тьмами“ сутінки страшно 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 напруженої 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 прониже 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 жажнувся 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 страшно й темної горобиної ночі.

Різнобарвні кольори й невгамовні звуки революції зачаровують поета, а та жорстокість, що з усіх боків виникає підчас 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 розпуки 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, — багаті батьків, як сміття! Влада по владі, переверт по переверту, кров по крові. Бачить це все Тичина й тремтить 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 отой розпачливий крик:

І Бєлий і Блок і Есєнін і Ключєв:
Росіє, Росіє, Росіє моя!
... Стоїть сто - розтерзаний Київ,
і двіста розп'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, ждїте волї,—
гей на конї, всі у путь!
Закипіло, зашуміло —
тільки прапори цвітуть...

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

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

І ви відчуваєте, що це той самий вітер: „не вітер — буря“, і той самий жах наслідуює 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 „Плугі“ 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:

Палить універсали, топчуть декрети;
знов порять животи прокляті багнети!

Поет уже не тільки „ні в тих, ні в сих“, а він уже просто клене всіх тих, хто вийшов боротися за свої класові інтереси, він уже кидає всім лагерьам 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 поли.

Палить універсали, топчуть 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 листями“ 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: „З а м і с т ь 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 удруге 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 взяв, що „бог і чорт — обидва генерали“, він навіки розминувся з філософією Г. Сковороди і незабаром силою своєї вигадки витворить собі нового Сковороду — „по образу і подобию своєму“.

А зараз поет стоїть 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 поросли“. 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 потребує жертв“.— „Але хіба то є жертва, коли звір звіря їсть?“ 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 дивуємось, 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 ва-
шій 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:

Одягайся на розстріл! — крикнув хтось і постукав
у двері. Я прокинувся. Вітер розчинив вікно. Зеле-
ніло 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, полюбить оновлену землю і до ворогів не піде.

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

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

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

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

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 революція. Орел, Тризубець, Серп і Молот... І кожне виступає як своє. Своє ж рушниця в нас убила. Своє на дні душі лежить.

І раптом 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 завертितись 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 молодістю

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

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

Ми підійшли до третього етапу творчости 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 питаєте, а слухайте:

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

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

На берегах вічності ходить сонце,
ходить сонце в шлеях.
натягне віз —
і всі планети в екстазі!
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 схожа на свій вік.

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

Але на зміну їм — у мупі
другі встають під дзенькіт куль,
щоб двинуть сили революцій
в новий октябрь, новий іюль.

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 налагодитись.
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 ніяк зійтись,
не можемо стати до роботи
і оновити землю?

Ми з голоду „здихаєм“, „надія наша — діти мруть“, а над нашою
бідой радіють вороги і хтось „засміявся у Європі“. Це тепер гаряче
допікає Тичині, але він уже знає, куди йти, він уже сам трибун рево-
люції і скликає інших на червоний революційний шлях своєю піснею:

Тісніше станьте, сильні духом,
під прапором одним!

Він з призи́рством 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 публіцистику. Ця хви́ба не страшна для такого поета, як Тичина,
що має добре почуття міри, — і в дальших творах цієї хви́би вже не
помітно.

Головне полягає в тому, що Тичина знайшов себе, повернувшись 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 Скворода? Де ж ділась ота завжди вдячна й молитовна християнська філософія?

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

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

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

Це ще той Скворода, яким бачив його Тичина підчас „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 мудрістю Скворода, граючи на флейту, „славить світ“. Так і Тичина славив світ, поки „незриданими сльозами, тьмами“ на нього не впав вир революції. Підчас найвищого релігійного екстазу Скворода зустрічає дівчину - пастушка, що нагадує йому колишню любов („Такі очі були в його учениці, у Марії“)... Своїми гострими словами про неправду суспільного життя, про здириства, що терплять прості люди, дівчинка порушує спокій Сквороди, руйнує його гармонійний світогляд. Спитавши:— „А вам напевно весело живеться, що все граєте“— дівчинка страшенно вразила екзальтованого Сквороду:

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

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

Спиривсь в яру, щоб виламати собі ціпочок,
і затремтів з нестями,
Закричав.
Чиясь 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 потрапити на край безодні. Ми тільки не знаємо: чи й у Тичини була якась Маринка, як у Сковороди, що допомогла розплющити 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 язык і мову,
Якою б можна до панів промовлять!

На села, на села, скоріш!
Хай піднімається земля!
Отам його гармонія:
душу свою
з суспільною з'єднать —
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, безсумніву, 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 „непротівлення злу“ і „царства божі внутрі нас“ пішли у Толстого від Григорія Сковороди, на що звертав увагу й сам яснополянський філософ.

Можна вже зробити підсумки й четвертого цюпасу Тичининої 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). Десь далеко позаду залишилися страшні кошмари, криваві почвари та „жах смертельний“.

Десь далеко...

Ота страшна горобина ніч, що незриданими сльозами, 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 радості. 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 полкбав революцію. Прийшов той великдень, 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-

стає 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 своєю стихійністю... Зовсім інший — „Вітер з України“. Це той вітер, що його міг відчутти й побачити тільки переможець, якому вистачає сили на замилювання з велетенської стихійної сили. І сам оцей вітер — теж переможець, це прекрасний вітер, це:

Чортів вітер! Проклятий вітер!
Він корчувату голову з Дніпра:
не ждять, 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 воює десь проти Червоної армії, він „одступає з жменькою княжат“ під натиском народньої сили, страшної, неблаганної сили. Ми страшенно радіємо:

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

Ми радіємо, що контрреволюцію розбито, що перемогла народня правда, але сучасна Ярославна не зможе зрозуміти нашої радості: їй болить, і мусить вона тужити, мусить виглядати свого улюбленого 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-сяку „білогвардійку“, а Тичина спромігся утворити з неї чудовий образ. Коли читаєш „Плач Ярославни“, то завжди уявляється така, приблизно, картина. Всі надії контр-революції обернулись на нівець. Велика історична пустеля. Над прірвою — самотня 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 кістками минулої Росії, а серед нього над прірвою — самотня благуша постать красуні, що втілює дворянську культуру... Хто вона? Княжна Рєпніна чи Наташа Ростова?— Що кому до неї — он вітер підвів свою „корчувату голову з Дніпра“:

Не ждїть, пани, добра:
даремна гра!

„Плач Ярославни“ є найкращий зразок класової боротьби в нашій поезії. Оті голоси, що відповідають на тужіння Ярославни, як у великій оркестрі відгукуються тромбони 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 „биєнніи 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 поезій 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 сентиментальна (шкода ж людей, що їх змії 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 народньої 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 пообрізувано носи, вуха, губи, й аж тоді

Найшов на Микиту жаль —
дурнями їх обізвав...

Але змії - 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 самі —
які ви нетями!
Де ваші багатії?
А! — пролунало — і стало мовчання.
Розширились 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 повстати бій, такий бій, щоб „аж закипіла земля“. Хто б міг сподіватися, що отой саме Тичина, що колись милувався 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 в далені.
Товариство, яке мені діло,
чи я перший чи ні?

Це „товариство“ з перших рядків своєї творчости починало воювати за „местничество“ 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 відповідальности за слово, проголошує:

За всіх скажу, за всіх переболію,
я кожен час на звіт їду, на суд.
Глибинами не втану, не змілю,
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'єднать“...) 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 зоологічну 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 селах:

Пережили і війни і біду,
визволили молоду
і поділили.

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

А в Харкові — „дах над дахом аулиться, котяться вулиці“, „вицокує в темі 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 дзеньк...
Отут твоє, Харків, обличчя,
тут твій центр.

Процес будівництва яскраво відбився на поезіях у прозі. Розділ цих поезій під назвою „Живем комуною“ своєю формою дорівнюється збірці „Замість сонетів і октав“, а змістом має бути продовженням цієї останньої, мов би переробленням її або краще — новою сповіддю поетовою. Щоправда, настрої 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 сняться, 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 сховаються 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 прийнять
таку велику дозу.

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

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

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

Ну що ж з того, що всесвіт кров залляла? 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 відкритими 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 знав, 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, напружена активність, проявлена самим з'їздом — все це якнайяскравіше 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 одинока 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 письменників, оформилась нова літературна організація на Україні — ВУСПП.

Не зважаючи на всі ворожі глузування, не зважаючи й на „дружні“ насмішки та анекдоти, 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 одсіч всім буржуазним, ворожим до пролетарської ідеології настроям та впливам, що дуже чітко проявлялися тоді в нашій літературній 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 своєю 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 дуже короткий час, і виявилось, 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 запізнався 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'їзду 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 проміне деякий час, доки дехто протре свої очі й ступить на ці шляхи або, блукаючи, остаточно й безповоротно зійде на манівці, але пролетарська література на Україні міцніє і впертими боями та невтомною працею організованих молодих пролетарських письменників здобуває собі право на гегемонію. Це якраз довів другий з'їзд ВУСПП'у. І як би там дехто не пручався, як би не піднімав високо голову понед 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 почесне місце 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 другім 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 розпорошених 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 перемагти 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 величчю 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 сьогодишньої 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 підготовчі 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 „Г а р т“ 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 підпали під вплив цих право-попутницьких, а далі й зовсім ворожих пролетаріатові правих і навіть буржуазних течій. На цей період припадає розпад „Г а р т у“ та організація Вільної Академії пролетарської літератури (В а п л і т е) зі своїм органом „В а п л і т е“, 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 в і л ь н о ю від основних ленінських засад та принципів творення пролетарської літератури та культури.

Організація „В а п л і т е“ в системі будування нової української радянської культури стала тою ланкою, за яку вчепився був і український фашизм в особі Д о н ц о в а 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. „В а п л і т е“ 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 „В а п л і т е“, 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 установаку цієї 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 „В а п л і т е“), 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. Укра-

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 стоїть тепер безпосередньо перед виконанням основних своїх завдань, стоїть на порозі до переростання у велику літературу, вступила в період стильових 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 відповідає би цілком темнові 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 зріст та зміцнення соціалістичного сектору нашої радянської економіки, буйний розвиток реконструкції охоплює буквально всі галузі життя нашої країни. Великий історичний процес, велетенський розмах будівництва, ентузіязм, 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 осторонь від цього бурхливого творчого життя, цього велетенського піднесення. І скільки є подвійне відношення до цього великого будівничого процесу серед класових угруповань 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 напружують свої сили, вони невтомно збільшують свою активність. Але одночасно з цим розгортання нашого соціалістичного будівництва, форсування його темпу активізує і класово-ворожі пролетаріатові сили країни і тим загострює класову боротьбу як у галузі політики та економіки, так і в галузі ідеології. Класово-ворожу нам ідеологію відбивають і ще чіткіше відбиватимуть її насамперед ті письменники й митці, що найбільше підпали 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 завоював 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-

летаріатові класі. Це абеткова істина, бож не може бути неутраальної класової незалежності в часи жорстокої боротьби двох класових сил. Ця неутраальна 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. М и к и т е н к а „Пролетарська література в добу реконструкції“ (Шляхи та перспективи ВУСПП'у) і в доповіді тов. К о р я к а — „Українська радянська література в процесі художнього самовизначення“, і в доповіді тов. Щ у п а к а — „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 зв'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 зміцнів 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, призначену на загортання оселедців, коли навіть в кращому випадку ця книжка й потрапляла на полицю 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 книгозбірень, її тепер в книгозбірні 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 задовольнити того попиту на українську літературу, що його пред'являють 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 виїжджали 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 безнастанно вимагали з місця на місце. Звичайно, це робота дуже важлива й потрібна і ВУСПП чи не перший розпочав її, але в найближчій майбутнім треба більш унормувати цю справу; треба дати можливість пролетарському письменникові творити, писати нові твори, а не тільки їздити й показуватися своїм читачам, бо ж 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 дальшого зміцнювання постійного живого зв'язку українських пролетарських письменників з своїми читачами, все таки висловився за більше внормування виїздів пролетарських письменників, щоб дати їм змогу перш за все творити, бо ж завдання перед пролетарською літературою тепер надзвичайно великі та складні.

Процес культурної революції на Україні швидко розвивається, надзвичайно бурно, з великим розмахом посувається й будівництво нової української радянської культури, бо ж 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 виросли вимоги масового читача й до літератури. З розгортанням та виконанням плану 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 якнайшвидше завоювала собі гегемонію, то в цьому новому своєму етапі, в етапі реконструктивному, наша пролетарська література мусить особливо зміцнити та вирости. А для цього треба перш за все дати як найбільше можливостей молодим пролетарським письменникам зайнятися 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 задовольнити тих потреб, що їх висуне 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 готуватися 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 імени Центрального Комітету Комуністичної партії більшовиків України, тов. Хвиля 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 загнивання, 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

зарозумілості, 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 угруповань України, виявлені другим з'їздом ВУСПП'у, на цьому ж таки з'їзді дали прекрасні наслідки, що виявилися як в обміні декларацій про блок „Н о в о ї Г е н е р а ц і ї“ з ВУСПП'ом, так і в заявах з трибуни з'їзду представників „Молодняка“, „Плугу“, „Західньої України“, „Нової Генерації“ і нових організацій пролетарських письменників 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 гегемонію 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 однак 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 відрізняють його від решти відмін, в чім ми і переконаємося далі.

Мета нашого досліджу — розкрити ці особливості, простежити в історії їх розвиток і уґрунтувати 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, неодноскладове. Може між „з“ і „н“ є ще голосний, що становить коротший склад, щось ніби форшляг 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“ — королева чи поет, як не має ваги і для ритму, яким звуком закрашено акцент. І третє: нас не цікавлять словоподіли (за виїмком *лейм* і *цезури*), бо це більше стосується до синтакси і мелодики, ніж до ритму.

З такими попередніми застереженнями ми й розпочинаємо нашу роботу.

ВІРШОВА МОВА І ЇЇ МЕЖІ

Дослідчі 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 зву-

¹⁾ До питання про історію розвитку віршового ритму.

Б и к.

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 бука. Дим к небу руки, как дуги.

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

кового боку дуже упорядковані, проте це далеко не вірші і навпаки багато творів Блока, Тичини або оди Маяковського і Поліщука є все такі 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	Поетичний поділ
1. Звуки голосні і приголосні:	Звукова інструментовка; алітерація, асонанс, сюди ж залучаємо і риму.
2. Склади наголошені і ненаголошені	Ритм на метричній сітці.
3. Слова безпосереднього і переносного значення	художні образи, лексика (специфічна віршова мова).
4. Речення короткі і поширені (періоди)	вірші (рядки) і ритмосинтаксичні періоди з певною неодмінною павзою (цезурою) 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. особня поетична лексика і синтаксис (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 слышал, 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 „Свиток“ № 3 за 1923/24 г.).

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

Ритм другого порядку виявляється в тім, що послідовно, 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 прозаїчної“.

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 упи́ну, без у́томи
В бу́рі, в гро́мі,
В льодо́ломі,
З - під зимо́вої кори
Мі́цно ви́рвавсь Дні́пр ста́рий!
Кри́га кри́гу
Сере́д бі́гу
Ла́мле, кри́шить в ку́пи сні́гу,
В го́ри льо́ду! Дні́пр ре́ве,—
То він бо́реться й́ живе.
Ца́рство со́нне
То́не, то́не,
Бо при́йшла ве́сна...
Хто ж мо́гутній за́бороне
Вста́ти й́ нам од сна́?

Г. Ч у п р и н к а.

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

Ща́сливі ді́тки, ви, що наро́дили́сь
В ла́гідний ча́с, в безпе́чну́ю го́дину!
Ви слуха́єте, мо́в стра́шну́ю ка́зку,
Сю́ розпо́відь про да́вні ди́кі ча́си.
Та́к, ді́тки...! Сві́т на́ш кра́сний, ві́льний
Те́мни́цею зда́вався да́вним лю́дям.
Та й спра́вді сві́т сей бу́в то́ді те́мни́ця:
В ко́рмигу за́пряга́в наро́д наро́да,
На ві́льне сло́во ко́вано ка́йдани.

Ле́ся Укра́їнка.

в) вірш з нормальною для нього поетичною лексикою:

Бре́де зо мно́ю ря́дом О́сінь,
І в па́льці за́шпори за́йшли,
А ві́тер о́гненне во́лосся
Пі́д но́ги сте́ле, мо́в ки́лим.

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. С о с ю р а.

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, почасти переклади з чужою мовою, особливо прозою (прим. з Heine - Freie Rhythmeu в перекладі Вайнберга) і в меншій мірі поезія Маяковського і Поліщука. Тут відбувається порушення єдності і тісноти віршового ряду (послугуємося 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 spürest du і т. д.), в перекладі Лермонтова:

Горные вершины
 Спят 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 близьким 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) Ї вірші без ритму і звукової організації, в тім числі і рими (з двома зруйнкованими рядами — I - м і II - м):

Дугами горби лягли.
 Опукляться могили як поросята,
 А над ними
 Хрести.
 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 призириливий сміх:
 „Ще й тут ви заведіться“.

П. Т и ч и н а.

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) і з зниженою поетичністю мови через ряд впроваджених прозаїзмів, або умисно спрощену синтаксу, тобто вірші з двома зруйнованими рядами I - м і III - м, приміром, казка Пушкіна „Б а л д а“.

ж) І, нарешті, є вірші з трьома зруйнованими рядами: I - м, II - м і III - м (мінімум 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 прапорами 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 („Днепр“ Гоголя), або була побудована на метричній основі (проза Андрія Белого) або мала всі відміни інструментовки (оповідання Вешнева „Бык“). Отже велика цезура є основна і незмінна ознака віршової мови.

Так ми добрели 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 просторін) дається 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 періодичности.

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, мертва павза, мелодія, евфонія і т. д.

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

У Гершензона: „Ритміка є спосіб чергування наголошених і ненаголошених 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 природнім 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 Бєлий ритмом називає відхилення від метру.

Те саме каже і Брюсов. У нього:

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

Що ж тоді є метр?

Саме тут і криється найбільше непорозуміння, бо в найкращих роботах (Бєлий, 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 відступу 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 и 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 звуками, 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 спіткнулися об неправильне розуміння Аристотеля, який в „Поетиці“ висловився так:

1) В перекладі Апфельрота:

„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, однак, 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, дається 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 м о в у або з а к о н чергування наголошених і ненаголошених складів.

Сучасні язики в музичному відношенні дуже ускладнилися супроти старо - грецького, і те, що в Греції додавалося до языка 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 у м о в и, яка ставиться поетові наперед і полягає в тім, що наголошені склади у вірші повинні бути розставлені через один або два ненаголошених 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 дослідю, але... щоб далі не було непорозуміннь, обмежуємо її, застерігаючи, що під віршовим ритмом у цім визначенні його будемо розуміти тільки силіабо - тонічну (черговану на метричній основі) експірацію голосного звука.

ДИНАМІЧНИЙ ПРИНЦИП

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 природньо відходить на другий план.

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

Сарматские новфастные музы стоуу первую,
Тшашуюся Парнас во обитель вечну зяяти,
Христе царю, приими; и благоволив, Тебе с Отцем
И Духом Святым петъ учи Россійскій
Род наш чистыми меры словенски имны“.

Це (має право здивуватися кожен) — гекзаметр.

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

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

Уме недозрелый, плóд//недолгой нау́ки,
Покойся, не понужда́й//к перу мои́ руки.

Тут наперед дано метричну основу;

○ ○ ○ ○ — ○ — // ○ ○ ○ ○ — ○
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

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 - тискладовому 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 піввіршами, вийде щось подібне до народніх пісень або віршів Кольцова, Петренка, Макаровського і інших, що вже ніяким чином не є силлябічні. 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 веселі, в пирах мы жизнь//
Должны провождати (Кантемир).

Господиня поспішає
Ледар провождати (М. Макаровський).

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

„§ 52. Красивее еще будет сей стих (тобто 8 - ми складовий. А. С.), если хранитъ будет І, ІУ і УІІ слоги долгие, а все прочие короткие“.

І наводить приклад:

„Твѣри владыка всемо́чный,
Если мой глас тебе внятен,
Нуждам доход моим то́чный,
Кратку хоть жи́знь, но без пѣтен.“

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪
 - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪
 - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪
 - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪

В кожному 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 нормальний вірш, що не має тенденції розколотися надвоє, 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 силяботонічного віршування, а тільки до силябічного і є основна теза теорії Кантеміра.

СИЛЯБО - ТОНІЧНА СИСТЕМА

 Дальший історичний крок в розвитку ритму російського віршу зробив Тредьяковський, 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.

Тредьяковський.

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:

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ - // ∪ ∪ ∪ ∪ - ∪
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ - // ∪ ∪ ∪ ∪ - ∪

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 стверджені потім в „П и с ь м е“ Ломоносова.

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

альфавет під руську середньовічну говірку, а перші — грецьку метрику під незвідані закони 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 (їх тут 9) силою експірації однакові. Назвимо ці наголоси граматичними і зазначимо їх точкою.

Все, 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 прилучатися до других, єднатися 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 Сабанєєвим 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 достотністю, залежною від естетичних рямок і особистого смаку.

Пояснюю: 1) Дано метричне завдання:

○○—○○—○○—○○—○○—○

- 2) Ставиться умова, щоб всі фразові наголоси не однією 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 наголошений 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 одначе 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.

Наші дослідники не зважали 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, грамати-
 чні наголоси не грають головної ролі і часто навіть заважають рит-
 мічним конструкціям так званими обтяженнями ненаголошених
 складів:

Нам, братця, нам, братця, під конем трощити

Амвросій Метлинський.

• — • ! — ! — ! —

Тут два ненаголошених 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 темная нічка насупились хмари.
В тих хмарах мов голос небесної кари.

Євг. Гребінка.

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十
 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十

розміри з пропуском наголосів — пірихії:

Однаковісінько мені

— — — — —

Т. Шевченко.

Спинись над власною душею

— — — — —

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 спрощують ритмічні конструкції. І те, що діти скандують вірш, ми вважаємо за нормальне для них читання, бо коли ми ставимо собі штучні рядки (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 думає А. Б е л и й), а тому, що в вірші змагаються безперестанку дві сили: природня і штучна. Якщо зруйнувати штучну, як це робить багато акторів, вірш губить свої рядки, 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 деклямацію віршів, воно ж і утримує поетів (правда, не всіх) від підживання.

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 рядки є насильство над ним. Згідно з його теорією у вірші Лермонтова:

Выхожѹ/ один я/ на дорѹгу/

Сквозь туман/ кремнистый пѹть/ блестѣт.../

є по три логічних (фразових) наголоси і це — все, або 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 рядки, 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 пірихіїв, з ритмічного погляду дуже розмаїті, з другого боку — вони не затемнюють своєї конструкції позаметричними наголосами і тому досить тривкі проти руйнування. Не так справа стоїть 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 завжди падають наголоси, що надає ритмові монотонності і нудної одноманітності:

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

Б. Грінченко.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

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

Ви плакали фальшивими сльозами
Над моєю долею.

Франко Іван.

— — — — —
— — — — —

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

Там тобі, серце, там і зоставатся.

С.т. Писаревський.

— — — — —

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

Вихід був знайдений в самій суперечності двох сил, заложених у вірші: силябічний і динамічний, 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 виявилась 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 план.

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

Как пастушка в красный день// праздника и в радость
Украшает не числом// яхонтов всю младость.

Тредьяковський.

Це — хореїчний гексаметр, а от пентаметр з каталектикою уже на два склади, після кожного піввірша:

Таке барашком волна// бьется и близ берегов.

— — — — — $\wedge$ // — — — — — $\wedge$

Павзи, у власному розумінні цього слова, тут, певна річ, нема. Але в місці лейми затримується трохи віддих і підсилюється експірація наголошеного 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 ненаголошених складів почався не перед цезурою; а в середині вірша на всіх передостанніх стопах:

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

Конст. Думитрашко.

— — — — — $\wedge$ // — $\wedge$ — — — — —

І тут перші наші поети мали приклади з грецької: логаети - дактилічно - хореїчні розміри або упорядковані дольніки. Так, власне визначали цей вірш наші попередники. Ми ж бачимо в них просто павзник, побудований на певній метричній сетті — двоскладовій (ямб хорей) або трьохскладовій (дактиль, амфібрахій, анапест), яка в жодному разі не може бути мішаною. Ми не припускаємо в метрі можливості змішувати стопи, бо в противному разі метр, як закон послідовності наголошених складів у вірші, втрачає своє значення, а це приводить до того, що теоретики починають шукати метричної основи і в прозі (Белій) 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 підчас скандування всі метричні наголоси виявляються, виказуючи тим, що закон чергування дійсно існує.

Приклади логаетів:

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

О. Корсун.

— — — — — $\wedge$ — — — — — $\wedge$
— — — — — $\wedge$ — — — — — $\wedge$

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

Амвр. Метлинський.

— — — — — ! — — — — — (—) — — — — —
— — — — — ! — — — — — ! — — — — —
^ — — — — — ! — — — — — ! — — — — — (—) — — — — —
^ — — — — — ! — — — — — ! — — — — — (—) — — — — —

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

М. Костомаров.

! — — — — — ! — — — — — ! — — — — —
! — — — — — ! — — — — — ^ — — — — — ! — — — — —

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

Я. Головацький.

— — — — — ! — — — — — ^ — — — — — ! — — — — —
— — — — — ! — — — — — ^ — — — — — ! — — — — —

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

А. Устиянович.

— — — — — ^ — — — — — ! — — — — — ! — — — — —
— — — — — ^ — — — — — ! — — — — — ! — — — — —
— — — — — ^ — — — — — ! — — — — — ! — — — — —
(—) — — — — — ! — — — — — ! — — — — — ! — — — — —

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

Пант. Куліш.

— — — — — ! — — — — — ^ — — — — — ! — — — — —
— — — — — ! — — — — — ^ — — — — — ! — — — — —
— — — — — ! — — — — — ^ — — — — — ! — — — — —
— — — — — ! — — — — — ^ — — — — — ! — — — — —

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

Т. Шевченко.

— — — — — ! — — — — — ! — — — — — ^ — — — — —
— — — — — ! — — — — — ! — — — — — ! — — — — —
— — — — — ! — — — — — ^ — — — — — ! — — — — —
— — — — — ! — — — — — ^ — — — — — ! — — — — —

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

І в. Ф р а н к о.

— · — — — —
— · — — — —
— — — — —
— · — — — —

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

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

М. В о р о н и й.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

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

Л е с я У к р а ї н к а.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

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

І. К у л и к.

— — — — —
(·) — — — — —
(·) — — — — —
— — — — —

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

М. С е м е н к о.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Сонце тіні вечірні слало,
Говорило: „Не йди, останься.
Пам'ятаєш, 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 появилася спочатку в цезурі, а потім уже і поміж стопами:

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

М. Семенко.

· — ! — — ! (—) — — ! — — ! —
— — ! — — ! (—) — — ! — — ! —

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 трьохстоповий розмір. Ще приклади гіперметрії маємо у Кулика:

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 Семіраміді,
І одбігало з Нілу сто двадцять рівчаків.

— ! — ! — ! — — — ! —
— — ! — ! — — — ! — — — !

У М. ХВИЛЬОВОГО:

Красномовного мудреця Баяна
В хуртовину промайнула тінь

— — — — —
— — — — —

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

І вже тобі, милий, відтіль не вертатся:
Там тобі, серце, там і зоставатся.
Он бач - під тобою твій кінь щось поник.

У О. Корсуна:

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. С ен ч е н к а:

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

$\begin{array}{ccccccc} & ! & & ! & & \wedge & ! \\ \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \\ & ! & & ! & & & ! \end{array}$

У В. Е л л а н а (Блакитного):

Радіо — серцеві струни
Ловлять хвилі - привіти
Центральної станції — Комуні
Міжпланетні приливні звіти;
Справляє неповторне свято
Кров'ю омила зоря —
В тисячолітніх сонцевих морях
Заряджений акумулятор.

!	—	—	!	—	—	!	—	—
!	—	^	!	—	—	!	—	—
—	!	—	!	—	(—)	!	—	—
—	!	—	!	—	^	!	—	—
—	!	—	!	—	^	!	—	—
—	!	—	(—)	!	—	!	—	—
!	—	—	!	—	—	!	—	—
!	—	—	!	—	^	!	—	(—)(—) —
!	—	—	!	—	—	!	—	—

У Семенка:

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

! ~ ^ — ~ ~ ! ~ ^ ! ~
 ~ ~ ! ~ ~ (~) ! ~ ~ ! ~
 ~ ~ ! ~ ~ (~) ! ~ ~ ! ~
 ~ ~ ! ~ ~ (~) ! ~ ~ ! ~
 ~ ~ ! ~ ~ ! ~ ~ ! ~

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

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 (силябо-тонічного). 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 відчувати інерцію їх ритмічного руху (метр) і вірші легко стають доступними сприйняттю, бо вони в основі всеж залишаються класичними в своїх розмірах.

Цих три ритмічних фактори: гіперметрія, ліпометрія і анакруза 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 мвр. Метлинський.

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

П. Тичина.

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

О. Слісаренко.

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 племінно - щирому гарті
Гаморений гімн;
Дим — верстати, шкиви —
Арка — в повітрі — чорнозем ґрунти —
Піль злотопінняві гриви;
Міцний колектив —
Молот і плуг.

В. Чумак.

Але ти, моя мово,
Ти моє 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 силябічну ознаку і як перегріта вода переходить в пару, залишаючись все ж водою, так вірші набули іншої форми, рухливішої (вільної від рямок), але з боку 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 неї ми можемо сказати тільки одне, що цей вірш трьох-тактний, 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 визначенні, в якому ми прийняли цей термін на початку нашої роботи, бо його ритмічна інерція не дається схопити:

— — — — — ! — — — — — ! — — — — — ! — — — — — 3 такти
— — — — — !! — — — — — ! — — — — — ! — — — — — 3 "
— — — — — ! — — — — — ! — — — — — ! — — — — — 3 "
— — — — — ! — — — — — ! — — — — — ! — — — — — 3 "

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

(силябічна 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 силябічної основи. Назвимо його вільним.

Однак, 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 „півхвилі“. А деякі кажуть, що такти навіть мають тенденцію (явище ізохронності) вимовлятися в однаковий час, стверджуючи тим у вірші нову форму ритму замість утраченого силябо-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 силябічного віршування, остаточно тріумфує у вільному вірші.

ВІРШОПОДІЛ

Ще на початку нашого дослідження ми зазначили, що вірш рухають чотири фактори: 1) ритм першого 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 остається 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 труда) розбитий на вірші, а багатоскладові 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 Изиды//, друг, царина
и сестра//.

В. Брюсов.

В цім самім можна перекоонатися 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 таїть 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 мови встановлюють кількість складів і потім потрібують павзи.

Кажемо: може; але крім того це дано 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 безпечную годину!
Ви слухаєте мов страшную казку
Сю розповідь про давні дикі 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 — „Днепр“, 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 натама 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 обійти 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 поділи; і, значить, там, де перенос, там і буде кінчатися вірш.

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

ВІРШІ НАРОДНОГО 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 самій мірі думали перше і про вірш народний (Надеждин, Востоков, Анєнков, Істомін).

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

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

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

Вжеж я набувся на полю,	3 такти
Вже я на полю набувся,	3 „
Буйного вітру начувся,	3 „
Ранньої роси напився.	3
(Зажнивна пісня)	

Приклад вірша з очевидно хореїчною 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 прибивала.	2 „

(Дума про Олексія Поповича)

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

Як і в чужоземній літературі, у нас Тредьяковський, Ломоносов, Пушкін, Шевченко і інші писали „вільними ритмами“ (народніми), маючи, однак, за вихідний пункт класичні розміри; і це називалось тоді віршами „народнього 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 силіabo - тонічного ритму, видно хоч би в „Песнях западных 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
Взад и вперед по палатам;	3 „
Люди спят — королю лишь не спится,	4 „
Короля султан осаждает,	3 „
Голову отсечь ему грозитя	3 „
И в Стамбул отослать ее хочет.	3 „

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

Отставала лебедь белая
Прочь от стада лебединого.

— — — — —
! — — — — —
! — — — — —
! — — — — —

Наводимо ще один приклад семистопного хорea:

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 ти, вербище зеленая,
Хто ж тобі, кудро, кудрі ізвив,
Хто ж тобі, вербо, корні підмив?

(Пісня сімейного життя)

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Братіку, мос сонечко,
Братіку, мій місяцю ясний,
Чом ти до мене не обізвешся,
Чом ти до мене не розмовляєш?
Де ж твої ніженьки ходили,
Де ж твої рученьки робили?

(Голосіння)

! — — — — —	(—) —	М	! — — — — —	2 такти
! — — — — —	—	М	! — — — — —	3 „
! — — — — —	! — — — — —	^	! — — — — —	3 „
! — — — — —	! — — — — —	^	! — — — — —	3 „
! — — — — —	! — — — — —	(—)	! — — — — —	3 „
! — — — — —	! — — — — —	(—)	! — — — — —	3 „

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 силабічне чи силабо - тонічне, а суто динамічне. Тому вільний вірш і є поворот до цієї самої природности - спрощеної первостайности.

Нам слід було б ще звернути увагу на мелодійні зміни у вірші, в наслідок зруйнування внутрішнього ритму. Нема сумніву, що слова, гублячи допоміжні 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 протилежні 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 баладний 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 кожному 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'явилися 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 йшла пішки і аж після того, як вирости 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 старі 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 смеее называться поэтом,
И серенький чирикае как перепел?
Сегодня надо кастетом
Кроитьея миру в черепе.

Анархічний світогляд футуристів і їх нехтування всього 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 зміцнення семантичної вартости слова, якого (зміцнення) вимагала від поезії епоха. Тут, як каже, Вундт, „ритм, що досягається розставленням слів, достоту 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 напрям 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 тріумфує 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 зрушення, вільного віршу від футуристів не було б, а спроби символістів осталися б в історії літератури оригінальним виїмком.

Але —

вільний вірш, завдяки підсиленню семантики, задовольняє 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 клясичних розмірів і в поезії ніколи не заступить головного місця, бо всяка милозвучність стоїть на ритмі, який у вільному вірші додержується тільки умовно.

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