

Я. САВЧЕНКО

Поет праці

(ПРО МИКОЛУ ТЕРЕЩЕНКА)

I

Загально-відома істина, що громадсько-культурна роль кожного митця насамперед визначається тим, які саме проблеми він бере об'єктом для своєї творчої діяльності і на який щабель він їх підносить.

Ще Чернишевський у своїй дисертації про „Естетическое отношение искусства к действительности“, а пізніше й ґрунтовніше, Плеханов з великою науковою аргументацією довели, що й висоту й цінність художнього твору кінцем-кінцем „визначає питома вага його змісту“. Це, власне, означає те, в якому контакті перебуває мистець з центральними ідеями своєї доби, оскільки він правильно виявляє її соціальні основи, разом із тим оскільки він сам заінтересований у ствердженні й пропаганді цих ідей.

Без такого критерію ми не тільки не зможемо зрозуміти художника на всю суму його художньо-громадського виявлення, а й не зуміємо найти будь-якої правдивої методи.

Тут треба сказати, що таке твердження зовсім не зводить ролі формального моменту — технічного оброблення матеріалу, композиції то-що до другорядного значіння. Це була-б велика помилка. Твір тільки тоді може промовити й організувати нашу свідомість, наші почуття в певному акті приймання, коли всі складові частини його (твору) організовано формою.

У світлі згаданого критерію, що для багатьох може звучати, як трюїзм через свою елементарність, творчість Миколи Терещенка виступає особливо чітко. Моменти змісту, соціальна цінність основних ідей в його поезіях мають виразну й послідовну акцентацію. Цей факт проходить суцільною смугою через усю його поетичну роботу.

Згадане явище, а також і методологічні міркування примушують нас одразу спинитись на громадсько-ідеологічній категорії творчості Терещенкової.

Але тут передусім треба подати маленьку історичну довідку. Де-хто з критиків зв'язує початок літературної роботи Терещенка зі школою українських символістів. Та й нам якось побіжно довелося відзначити цей зв'язок. Проте така думка потребує ревізії. Певні елементи символістичного мислення, були в Терещенкових поезіях на самому початку його літературних спроб (Літературно-Науковий Вісник—1918 р. Музагет, „Гроно“), У цих поезіях („Печаль і ніжність“ наприклад) більше можна було відчутти впливу російських символістів, а подекуди й українських, аніж чогось характерного для

самого Терещенка. У першій книжці його поезій („Лабораторія“) у розділі „Блакитний резонанс“ почасти помічається також символістичні способи. Але й потому символістичного мислення, як методи приймання й конструювання дійсності, немає у Терещенка. Коли й доводиться говорити про зв'язок його творчості з символізмом, то тільки як про зовнішнє запозичення окремих символістичних способів на самому початку поетової роботи. Пізніше й цього зовнішнього зв'язку Терещенко позбувся, виступаючи вже виключно, як майстер реалістичного письма.

Соціальні мотиви в творчості Терещенка мають зовсім визначений характер. Та воно й зрозуміло: наша революційна доба, доба радикальної перебудови усіх відносин, насичена величезною активністю, перейнята патосом конкретних буденних справ „чорного“ будівництва на всіх щаблях життя. Усе живе й активне, в громадському розумінні, буквально засукавши рукава, віддає свої сили праці.

Праця, осяяна вищим соціальним змістом та загально-людськими цілями, — ось прапор нашого часу. На всю добу падає гарячий відблиск напруженого соціально-колективного горіння й трудового зв'язугу. Це найхарактерніша прикмета для всіх суспільних процесів.

Легко зрозуміти, що цей факт зумовлює ту атмосферу глибокої ідейності й громадської певності, в якій зростає й формується молоде трудяще суспільство. Також зрозуміло й те, що наше революційне письменство цілковито перейняте ідеями й цілями нашої епохи й не тільки тим самим контактує з нею, а стоїть на чолі, як один з найбільш чутливих виразників її та пропагандистів завдань доби. У цьому його історична роль.

Микола Терещенко має всі права назватись одним із чільних представників українського революційного письменства. Він, як і багато інших письменників, пульсує тим, чим живе наша доба, стимулює свою творчість вищими соціальними інтересами, не витрачає своєї енергії на те, що перебуває по-за межами громадських цілів і завдань. Звідси в нього — виключна ідейність, надзвичайно сильно розвинене почуття соціального зв'язку з трудящими. А цей факт не аби-який. Ним взагалі вимірюється цінність людини, а письменникова передусім. Без цього культурна роль його зведеться ні на що, письменник не матиме ґрунту, змарнує свої сили й з'убожіє.

Не кожний письменник виступає на літературну роботу з закінченим громадським і художнім світоглядом — в розумінні тих основних принципів, що довгим процесом поглиблюють і удосконалюють письменника, яко громадянина і яко майстра. Звичайно так буває, що письменник проходить не малий шлях шукань самого себе, часом зазнає тяжких поразок, внутрішніх конфліктів, трагічних суперечностей і помилок.

Особливо це характерне для письменників критичних епох. приміром такої, як період часу в нашому письменстві в роках 1908—1917 (загальний спад громадських настроїв, анархічний індивідуалізм, символізм і футуризм).

Микола Терещенко може бути прикладом якоїсь більшої закінченості ідеологічної й художньої, міцної суцільності й свідомості своїх громадсько-письменницьких завдань.

Під деяким поглядом таке явище, взагалі, може ховати в собі певну небезпеку для письменника, особливо для молодого: закінченість у галузі художньо-технічній може законсервуватись і спинити даліше удосконалення. Достиглість в ідеологічно-тематичній царині— може несподівано перетворитись у вузький однобокий принципіалізм і затримати процес творчо-психічного поглиблення.

Про Терещенка що до цього неможна нині нічого певного сказати, але пам'ятати йому про згадану небезпеку слід.

Поезія Терещенкова не зазнала ніяких ідеологічних криз чи конфліктів. Тут поетів шлях ясний і певний.

На самому початку своєї творчої діяльності твердо усвідомив Терещенко свою стежку й свої громадські завдання. Трохи туманно із зовнішнього боку, але зовсім виразно що до того, як ю емоційною піднесеністю й поривами мусить поломіти життя людини, поет так зформулював завдання:

„Не дай заснуть. Розпалюй кров,
Пролий на чоло творчий піт...
І хай живе, горить любов,
А гнів хай захитає світ.
О, сонце, випечи в серцях
Слова немудрого поета!
І люди здіймуться, мов птах
І підуть з піснею вперед.
Скропи полум'ям дощем
У людських душах людський спокій...
І будуть падать під мечем,
Але досягнуть зор високих.
О, сонце, випечи в серцях
Слова немудрого мене...
Торкнись всесвітнього лица
Своїм чистительним огнем.

(„Лабораторія“)

Оцей гарячий заспів поета-юнака, трохи екзальтований і безформений, але такий глибоко-щирий і певний, чи не є він характерний для багатьох молодих поетів з більшою соціальною основою. Так колись, приблизно, починав чудесний поет О. Олесь, так почав В. Сосюра, так починали всі теперішні революційні поети, запалені загравою соціальної боротьби.

Інакше Терещенко не міг заспівати: вступав бо він із розбурханої селянської маси в добу великих катастроф, зрушень і діл. Патетичні слова „про мечі й зорі високі“ та „чистительний огонь“ були тоді найприроднішою формою для визначення своєї мети у новій добі.

Наведений вірш насамперед свідчить про високий лад громадської вдачі поетової. Треба відзначити, що ця риса стає характерною для всієї пізнішої роботи його.

Від цього заспіву, що, не зважаючи на ідеалістичний тон, звучить, як програм, Терещенко швидко переходить до його конкретизації. Не випадково в цитованій поезії виголошено фразу: „пролий

на чоло творчий піт". Вона є ключ до вияснення того, що надихає й стимулює поета на творчу роботу.

Здається, не зробимо найменшої помилки, коли скажемо, що творчий патос Терещенків — праця. Це центральний мотив у його поезіях. До нього він вертається знову й знову. Вийшовши з села, Терещенко, зрозуміло, передусім розповідає в численних віршах про важку селянську працю.

У Терещенка ця тема дається здебільшого аналітично: поет висвітлює або процес якоїсь селянської роботи: оранка, сівба, молотіння, жнива, возовиця то-що, або-ж спинається він на тих злиднях, що їх зазнає селянин через свою темряву та несвідомість. А коли мова йде про селянську працю за часів дореволюційної доби, поет неодмінно згадає про визиск і неюлю селянина. Самі назви Терещенкових поезій свідчать за те, як глибоко коріниться в ньому тема праці. Ось скільки прикладів: „Хліб насущний“, „Земля“, „Ой обступало панське поле“, „Голод“, „Голий тік“, „Трактор“, „Безробітний“, „Колектив“, „Товариш Урожай“, „Копи“, „Хлібороб“, „Замість дощу“, „Де гряд і спека й сарана“, й т. и.

Дуже цінне у Терещенка те, що він, трактуючи мотиви селянської праці, виразно висвітлює їх у плані класового соціального критерію. Не байдужі й не сангументальні лементації над важкою працею почуєте ви в Терещенкових поезіях, а органічний і активний зв'язок поета-громадянина з нею, щирі глибоку любов до грудівника й соціальну зацікавленість у визволенні праці од визиску, або в поліпшенні її умов. Можна відчутти, що патосом праці поет перейнятий цілком, що це основа його світогляду. Та воно так справді й є. Цю основу ясно бачиш тоді навіть, коли Терещенко бере тему якоїсь політичної кампанії чи запалюється героїзмом революційної події. З цієї-ж таки основи випливають і світовідчуження поетові й методи оцінки усіх громадянських явищ. Через неї він приймає й усвідомлює весь комплекс ідей сучасності та її пульс.

Ми вже говорили, що мотиви селянської праці поет висвітлює здебільшого аналітично. Але часто й густо ці-ж мотиви Терещенко трактує в ширшому плані, сполучає їх із селянським побутом і з загальними соціальними проблемами, инколи навіть філософічно їх обґрунтовує.

Такі речі, як „Хліб насущний“ „Хлібороб“, „Пшеничний сад“, „Грішний вітер“, „Ой обступало панське поле“, мабуть, найхарактерніші для Терещенка: з одного боку вони яскраво підкреслюють тісний зв'язок поета з селянською стихією взагалі, а з другого — показують, до якого поетизму підноситься він у мотивах селянського життя й праці.

Наводимо типові зразки з цього циклу:

„Вич у порепаних руках
А тулуб рух увесь —
І цілий день
Десь глухо гупа на токах
Немудрий ціп
І луни десь.

І по людських обличчях, мов окріп,
 Стікає піт, розмішаний з грязею,
 І кожний хлібороб осліп, на смерть осліп.
 А ми не знаєм їх імен.

І тільки чорний хліб,
 Учинений на м'язах душ,
 Як-небудь нагада про кров і гамазею,
 Яку споруджено на їх кістках —

І враз повстане гнів,
 І пройде серед земель дико й дужо:
 Скрізь розжене гуменних із токів,
 Замість бича заткне за чобіт одрізана
 І піде по світу гулять...

(„Лабораторія“)

Не треба довго роздумувати, щоб зрозуміти, що це — **мотив** поневоленої селянської праці, до нього поет не раз звертався, з нього, власне, й почав свою творчість.

У віршові „Хлібороб“ (з книжки „Чорнозем“) поет опоетизовує трохи і саму постать хлібороба і його працю, що нею „живе цілий світ“:

„Важким дебелим кроком
 ступає хлібороб,
 іде за плугом.
 А в борознах глибоких —
 у чорних смугах —
 піт.
 Вгинається земля,
 двигтить
 під велетнем казковим, —
 і рілля
 полита кров'ю
 горить, мов рана.

...
 А над високими стогами
 лежить далекий світ.
 Ніхто не відає, не знає,
 що він таїть.
 І хлібороб ще нижче нагинає
 своє лице, свій вид, —
 а під половою лежить
 не зерно, а мужицький піт...“

Не кожний поет відчує великий соціальний зміст у буденній праці селянина, не кожний „знизить свій високий льот“ до такої прозаїчної речі, як краплина гарячого мужицького поту. Треба бути новою, — соціально-психологічно, — людиною, треба, очевидно, через зв'язок з трудящими верствами, з їх інтересами, змаганнями увійти органічною складовою частиною в механіку громадського життя, щоб глибоко прийняти його, щоб побачити в краплині поту, або в

селянських злиднях і горі — цілі „сірі“ поеми, драми й трагедії. Терещенко, безумовно, належить до таких людей. Отже не дивно, що він так любовно й чуло розповідає про село, про його працю, про селянина, що найменша дрібниця селянського побуту приковує увагу поетову. Може часом немудrimi, буденними і важкими словами розкаже він, без блискучих образів і ефектних порівнянь, але за простою, безпретензійною формою його поезії — відчуємо глибоке життя, сповнення великої праці, трудового звитягу й героїзму. І оце, передусім, виділяє Терещенка, як серйозного й ідейного поета-громадянина.

Ще з більшим правом можна це стверджувати, коли візьмемо під увагу ту загальну соціально-ідеологічну установку, що нею перейняті не тільки поезії селянського циклу, але й уся поетова творчість. Індивідуалістичних, дрібних особистих моментів тут немає. Поет усвідомлює працю, як основну підвалину поступу визволеного трудящого люду хоч-би про що поет говорив, — чи про трактор, чи про колектив і комнезам, або про сівбу, — на всьому виразна ознака ширшого соціального мислення, всі ці мотиви витраковує він, як часткові моменти однієї великої проблеми — організації праці на нових колективних основах, бо-ж вона запорука усякого визволення людини. Цієї мети поет не тільки глибоко свідомий, він до того-ж активний пропагандист її. Майже вся книжка „Чорнозем“ і, до певної міри, розділ „Земна книга“ в книжці „Лабораторія“ є доказ цього.

Мотиви селянської перед і після-революційної праці — це ніби перший ступінь в творчості Терещенка. Зовсім природно для нього те, що він не обминув мотивів заводської роботи.

У спеціальному циклі „Цукроварня“ поет всебічно спинається на виробничих процесах. Від першого гудка цукроварні й до завдань її завкому — така амплітуда цього циклу. Виробничі процеси інтерпретував поет не стільки в плані побутових особливостей цукрового виробництва, скільки по лінії виявлення самого ритму його. Таке завдання Терещенко майже здійснив. Напруженість цього ритму, швидкий темп — характерні прикмети. Для прикладу наводимо уривок з „Кочегара“:

„І тутшає манометр
Напружує мій дух.
І тільки-б не зазнає утоми,
не випустить із рук
цей чорний хліб,
щоденний антрацит.
Я ним годую тіло,
в завод пускаю кров,
а кров гартує силу,
п'явить мою любов.
В ремінних рукавицях,
я кочергу беру
й обпалений, мов криця,
не випускаю з рук,
пасу огонь в полях залізних
і вигрібаю шлак...“

(„Лабораторія“)

Мотивів заводської праці в суто-реалістичному виявленні українська революційна поезія майже не знала. (Із передреволюційної спадать на думку шахтарські поезії С. Черкасенка). Терещенко підійшов до цих мотивів знову-ж таки по силі свого патосу праці. З чималим піднесенням спинається він на окремих виробничих моментах цукроварні, знаючи її, очевидно, досконало. Захоплено оспівує поет організовану, точну роботу машин, надає їй майже людських рис. Ось як він говорить про хемічну лабораторію на цукроварні:

„У колбах, у ретортах
бувають мікрокосми.
Керує-ж ними хемик,
руйнує їх і творить.
Світи гудуть і гинуть
у герметичних рурках,
керує-ж ними хемик,
їх бог і регулятор,—
праворуч—поляриметр,
ліворуч—вірний брикс.
Лабораторія,
у ній
вібрує пульс машин.
ритмічно б'ється серце,
вирішає розум...
Слава йому, йому слава!“

Це не тільки слава розумові, озброєному наукою—це слава й праці, що присвячена на загальне добро великого колективу трудящих. Цілковитою правдою й щирістю звучать поетові слова про працю:

„Вона—найвище щастя
для мозку й рук моїх“.

Цей вираз, такий характерний для Терещенка, є ніби стисле формулювання усього світогляду поетового.

Праця хоч основна й найважливіша частина нового життя, але вона ще не становить усього комплексу його. По-за нею є ще невичерпані різноманітні форми соціальних проявів та людських відносин до революційної дійсності. Зрозуміло, що Терещенко не міг обмежитись тільки на мотивах селянської й заводської праці. В його поетичному надбанні, мабуть, чи не половину поезій присвячено темам класової боротьби. Здається, не було ні одної видатнішої події у світовому революційному робітничому рухові, щоб на неї поет не озвався, не висловив своїх симпатій до поневолених і свого гніву до гнобителів. Тут іще чіткіше виступає класовий світогляд поетів та його звязок із добою.

У цій частині Терещенкової творчості за найсильніші речі треба вважати поеми: „Цень-Цань“, „Балада про ката“, „Матрос Курило“, „Юхим“, „Джон Блек“ і „Шанхай“. Надто вирізняються „Цень-Цань“ і „Балада про ката“.

У згаданих поемах, а так само і в багатьох інших менших поезіях цього циклу, Терещенко з надзвичайною послідовністю спинається на окремих моментах соціальної боротьби, незалежно від того, де вони відбуваються чи відбувались. Така прикмета не є для Терещенка випадковий факт. Це явище органічне в нього. Воно впливає з самої природи поетового світогляду, перейнятого духом інтернаціоналізму та глибокої свідомості історичних цілей трудящих. Тільки цим можна пояснити, що всі персонажі його поем, або віршів — виключно трудящі: робітник, наймит, комуніст, матрос, закинутий долею на Україну з далекого Китаю кулі — Цень-Цань, або-ж негр Джон Блек.

Поетову увагу притягають і надихають його тільки епізоди й проблеми класової боротьби, тільки люди поневоленої праці, що змагаються за своє соціальне визволення. У цьому коріння усіх його соціальних ідей і симпатій. По-за цим Терещенка, яко поета, уявити не можна.

Послідовність Терещенкова що до виявлення в творчості свого світогляду характеризується ще й таким фактом. Терещенко багато перекладає на українську мову (з французької та російської) й вибирає тільки те, що має соціальне, класове значіння, що висвітлює світові проблеми праці й боротьби. Можна тут згадати хоч-би його переклади соціальних поезій Верхарна, окремі речі французьких поетів-комуністів (Барбюс, Мартіне), або переклади байок Дем'яна Бідного.

Характеризуючи коротко основні етапи розвитку ідеологічно-громадських позицій, що на них стоїть Терещенко і що найбільш висловлюють і підкреслюють істоту поетового світогляду, можна без найменшої помилки стверджувати: Терещенко акцентує тільки соціальне. Усі явища цієї категорії він висвітлює виключно через призму інтересів і завдань трудящих. Соціальні проблеми конкретизує він на центральних мотивах доби нашої — мотивах праці й класової боротьби. Витраковує їх під знаком колективної солідарності й інтернаціоналізму.

II

Ідеологічно-громадські явища в кожному мистецькому продукті, як і в цілій творчості кожного письменника, це, зрозуміло, одна тільки сторона творчої роботи. Вона завжди свідчить за те, який комплекс даної епохи є основа, що на ній здійснює й стверджує себе мистець. І під цим поглядом дана сторона завжди є історично-культурним документом, що характеризує й добу й письменника.

Другий момент — величезної ваги — матеріально-технічне оформлення від митця цієї основи. Він є той правдивий критерій, через який можна дізнатись про способи, глибину й напрямок постановки ідей цілого комплексу.

Вище ми вже одзначали, що Терещенко уживає виключно способів реалістичного письма. Реалізм Терещенків у розумінні формальної організації словесного матеріалу перебуває в найтіснішій сполучі з його громадським світоглядом. Ці два моменти виникають у поета одночасно на основі причинової залежності. Бо-ж очевидно, що

мотиви праці й соціальної боротьби ніяк не можна оформити в плані абстрактного образу естетизованої ритміки й строфіки. Це — був-би нонсенс, антагонізм по-між явищами ідеологічно-тематичних та матеріально-технічних категорій. Таке твердження часткове. Воно випливає з більш загальної концепції: ідеологія завжди визначає матеріал мистецького продукту й способи технічного оброблення його. Точніше й ширше можна ще так формулювати: ідеологія, матеріал і спосіб (чи в окремому продукті, чи в цілій мистецькій школі, або так само в мистецтві цілої якоїсь доби) соціально зумовлені. Не місце зараз обґрунтовувати цю концепцію документами, бо таке завдання вийшло-б за межі нашої статті.

Згадуємо це формулювання тільки на те, щоб підкреслити безперечний для нас критерій, яким найточніше можна, — і краще треба, — оцінювати всі мистецькі явища.

Терещенко, яко поет, цілковито перейнятий інтересами земних практичних діл, буденної роботи, тверезо заінтересований у здійсненні тих ідей, що посувають трудящий колектив на вищий щабель їхнього соціального буття. Ідеї ці — не є для поета бойовий прапор, обвіяний ореолом романтики. Не викликають вони в нього поверхового ентузіазму. І не через те, що поет нездатний на екстаз чи сильнішу емоцію. Річ у тому, що Терещенко мислить до кінця реалістично. Приймає й усвідомлює ідейний комплекс доби, як практичні постулати, становить їх на ґрунт буденної роботи сьогодишнього дня. Між ідеєю, приміром, світової революції й ідеєю колективізації сільського господарства чи знищення старого побуту поет не вбачає будь-якої якісної різниці. І те й друге — факти одного ряду, одної соціальної ваги. І в тому і в другому Терещенко — ідеаліст у кращому розумінні цього слова, але не фантаст, не лозунговий фразер.

І поскільки ці ідеї життя висуває на порядок конкретного здійснення, поет здирає з них романтичну плівку, так-би мовити, оголює, вбачає в них тільки те, що має істотно-соціально значіння. Фігурально висловлюючись, можна сказати, що Терещенко відчуває основні ідеї нашого часу, як певну виробничу програму, чи кошторис, що в межах його реального змісту повинна витратитися й регулюватися соціальна енергія.

*

З такої передумови випливає ціла низка формальних моментів у творчості Терещенка. Передусім поет руйнує романтику. Одмовившись од романтики соціальних ідей чи гасел, що ними часто й густо зловживають інші поети, Терещенко послідовно руйнує й романтику образу, епітету, окремого слова. Його поетичний словник — майже виключно мова побуту, мова роботи. Слово в нього здебільшого фіксує тільки той комунікативний, соціальний зв'язок між людьми, що виникає у межах процесів практичної роботи.

Наводимо з великого числа кілька прикладів: поет розповідає про наймита Юхима, що загинув героїчно в часі громадянської війни. Такий мотив дуже легко витрактувати романтично. У такому мотиві могли-б зродитися фейерверкові, сповнені емоційного напруження

слова (наприклад у Сосюри). У Терещенка — ні. Ось він розказує про серце Юхима, що палало гнівом до гнобителів:

„Де родився він, ніхто не знає.
Хто батьки були — не знав і він.
Може через те й таке безкрає
Серце мав на безліч гін“.

Хто не знає, що слово „гони“ належить до побутового словника. Слово, що виникло в наслідок певного трудового процесу. Ним поет розкриває героїзм і глибину Юхимового серця.

Або ось, так мовити, пейзаж (у тій самій поемі „Юхим“):

„Безбожна спека. Сірий степ —
Це наша репана долоня.
Ніщо там більше не росте —
Один полинь, будяк і повня“.

І тут поет не дозволяє вжити ефектнішого образу, поетичнішого. Та й ціла строфа насичена побутовим словом.

Навіть коли поет хоче явище природи порівняти з настроєм людини, він і тут користується з конкретного побутового виразу:

„І тільки де-не-де зітхне
зелений вітер і зомліє,
і небо теж-таке сумне,
що аж на серці половіє.“

У тій самій поемі є таке ще місце:

„До помсти, повстання, юги
Враз об'єднався народ,
але довго ще нам вороги
що-дня завдавали клопот.“

Цей момент — безумовно драматичний по-суті. Його легко можна було-б прикрасити яскравішим виразом. Але поет не зраджує себе.

У поемі „Цень-Цань“ (до речі, найкращій) — героїчний сюжет. Китаєць-кулі потрапляє на Україну, приймає участь у повстанні київських робітників, гине в бою. Здавалось-би, на цій канві можна вишити пишні взори революційної романтики, вибухнути різнобарвним словом, зарядити його емоційально. Але Терещенко виявив велику обережність і скромність. Найменшої романтики, найменшого ухилу від простого реального й навіть трохи вульгаризованого образу й слова.

Ось сцена бою:

„Ми з передмістя наступали,
від куль згинався кожен крок
в-останнє бились генерали,
ховались між м'яких панчох.“

З-за ринви мушка гострим оком:
тепер і ворог без погон,
рушницю зціпивши за рогом,
команда наповал: „Огонь!“
Не стерпів дракона наруги
„кулі“, занедбаний Цень-Цань;
і кров'ю прикипів до бруку
від куль його останній пан.

Сцена перед повстанням:

„І Київ теж пішов —
на пана! —
Поділ, Шулявка, Арсенал;
А хто не йшов
не жаль,
догана
його пекла гостріше жал
Цень-Цань,
занедбаний китаєць,
покинув сіре небо-твань,
і зірку на кашкет чіпляє —
Цень-Цань.
Хоч він і темний, косоокий,
йому-ж здалося, що хоч там,
немає там
гудків жорстоких
і чорних брам.
В руках рушниця,
в серці криця
на думці-ж
пан, —
він проти нього вийшов битися —
Цень-Цань.“

У наведених прикладах, як і у всій поемі, ув'язку окремих епізодів і трактування їх поет довів до різкого реалізму. Слово, так би мовити, геть очищене від елементів алегоричності, умовності чи метафоричності. Терещенко завжди подає його в рямцях голої логіки, або побутового значіння, не залишаючи після нього іншого еквіваленту.

У поемі про робітника негра — Джон Блека, ще виразніше виступає ця риса поетова.

Ось як вона звучить що-до словника:

„Вже цілий місяць в доках страйк,
де чорний вугіль — чорний карк, —
і сохне шкіра аж до кісток,
— немов сипкий сухий пісок,
а шлунок бубном усім звело, —
танцюй од голоду мурло.

А там, де негрський лежить квартал,
мов чорний вугіль, чорний кал,
серед лахміття, серед халуп
застиг уже не перший труп.“

.....

Слово в цьому уривку довів поет до прикрої побутової умотивованості, так само й цілу фабулу поеми умотивовано зовнішньою логікою побутових фактів.

Найгостріше виступає „антиромантичність“ і „антиліричність“, — у трактовці теми, в організації образу, в виборі слова, — в агітаційних поезіях Терещенкових (уся майже книжка „Чорнозем“ і „Цукроварня“ в „Лабораторії“).

Руйнуючи романтику з будь-якого погляду, повстаючи проти слова, що немає певного соціально-побутового значіння, що не виявляє тісного змісту побутово-трудових звязків, або проти слова, що не обмежене вужчою утилітарною установкою, — Терещенко переносить це явище на щабель суворого принципу, ба навіть догмату — це вірніше. Такий момент є безпосередній результат догматичності Терещенкової в царині ідеологічно-тематичній. Тут поет обмежує себе строгим критерієм соціально-утилітарної установки. У літературному надбанні Терещенка здається немає жодної речі, що переступала-б згаданий критерій.

У цьому факті є і позитивні й негативні сторони. Позитивне — полягає в тому, що Терещенко, як ніхто досі, становить поезію на реальний ґрунт, повертає їй природну роль соціально-організаційного чинника, здійснює з поезії ореол „вищості“ перед іншими категоріями людської діяльності, розвіює туман „жречества“, щільно зливає її з життям.

Негативне — піднесення цього принципу до вузького догматизованого канону, що повертає поезію на шлях механічного трактування соціальних тем, зовнішньої агітаційної умотивованості їх. А найголовніше те, що соціальні проблеми під тиском того догмату висвітлюється й конструюється не в глибокому плані динаміки соціального процесу, а в плані статичної окремої теми чи окремого агітаційного завдання, локальної ідеї, одірваних од цілого комплексу явищ. У цім випадку може бути змертвіння живої матерії тематики. До того-ж вузький догматизм у мистецтві надзвичайно зменшує художні ресурси мистця, приневолює його вживати примітивної техніки оброблення матеріалу, обмежувати його якість, а натомість-висувати кількість.

*

На жаль, у Терещенка догматизм починає набирати загрозливого характеру, залишаючи по собі всі неминучі наслідки, про які ми тільки —но сказали.

Характер поетичного словника Терещенкового ми вже більш-менш вияснили. Ми вважаємо, в якій мірі його словник здебільшого зводиться до тісного побутового змісту, в якій мірі слово подається під знаком

заздалегідь поставленої тенденції умотивувати його зовнішньою логікою, — а тим самим нейтралізується інші еквіваленти слова, — в тій мірі цей словник, яко художній ресурс, небагатий, він виконує свою мистецьку функцію в вузьких рямцях. Через це саме слово й образ в поезіях Терещенка здебільшого мають ролю логічного моменту, а не естетичного, вони не звучать, а промовляють і міркують.

У зв'язку з цим, серед формальних особливостей поетових, виразно виступає факт автоматизму форми. Практично це явище виявляється в тому, що всі елементи форми — метр, ритм, образ, мелодика слова, ритмо-метричні павзи — течуть у плані одноманітних взаємовідносин або точніше — взаємочинності. Міжцими елементами мало внутрішньої боротьби, непомітно, або дуже мало помітно перемагання одного мистецького фактору другим. Доводиться констатувати, що в Терещенкових поезіях, здебільшого, домінує законсервована установка на певну, майже математичну закінченість: метру, образу, строфічній будові і т. инш.

Наводимо такий приклад:

„Він був звичайний кат,
Щоб вішати і мовчати.
З похмілля в бороді —
Він був страшний тоді,
Тоді страшний він був,
Як зиркав на юрбу
Здавалося гвіздок,
Вгрузав аж до кісток
І вішав кат усіх
Під зойки, стогін, сміх.
А мати в млі ночей
Лякала ним дітей.

(„Балада про ката“)

У цьому уривку одразу відчуваємо ототожнення метру з ритмом, непорушну строфічну будову, одноманітні акустичні акценти словесних мас.

У всьому тут незмінна пропорція мистецьких елементів, майже цілковита вичерпаність їх. Через це саме нейтралізується моменти градації сили, моменти внутрішнього динамізму. Усе ніби підлягає заздалегідь установленій естетичній нормі, що не припускає будь-яких змін.

Беремо ще приклад з віршу „Про Мур“

„Тільки морок над вечір звис,
Звідусюди, з околиць скрізь, —
По- під тинню течуть, мов тінь,
Робітничі квартали на скін,
Небезпека стрічає їх
Крізь туман, заверюху, сніг.
З- за рогу, з- за вулиць, з- за вез
Під стогін гармат і пожеж.

Коли-ж зустрічається пес,
Є досить гартованих лез,
Є досить у кожного куль,
Щоб зняти з дороги намул."

.....

Як у першому, як і в цьому прикладі неприємно вражає норма, що з-під неї не може вирватись ні один мистецький фактор, а пасивно виконує її директиви. Характерна особливість такої норми, її власне істота — зайва зовнішня умотивованість і механічне сполучення мистецьких елементів. Кожний з них живе окремо, коротко й статично, а не в динамічному процесі.

Зробімо коротеньку аналізу цього прикладу. Поет починає вірш констатуванням явища: тільки морок над вечір звис". Виходячи з елементарної логіки, він умотивовує його поширенням поясненням: „звідусіль, з околиць скрізь“.

Тут одразу обкреслюється певна метрична й строфічна установка. Закон динаміки конче вимагає зміни їх (не тільки, розуміється, метричних і строфічних, а всіх мистецьких факторів). Але Терещенко послідовно й навіть уперто повторює їх. Сказавши — небезпека зустрічає їх (робітників—Я. С.) зараз-же умотивовує „крізь туман, заверюху, сніг“. І далі поширює: з-за рогу, з-за вулиць, з-за веж, під стогін гармат і пожеж“.

Таким чином, педантична умотивованість метричних, строфічних і словесно-логічних установок — на трьох тільки строфах залишають перше враження — норми. Далі це враження збільшується:

Поет констатує: коли-ж зустрічається пес, мотивує: Є досить гартованих лез; констатує: Є досить у кожного куль, мотивує: щоб зняти з дороги намул.

Протягом цілого віршу йде повторення цих установок. Струнко, але одноманітно й механічно. Через це всі елементи мистецькі живуть пасивно, не можуть виявити своєї внутрішньої сили й природно-автоматизують форму.

Для протиставлення наводимо перший-ліпший приклад динамізованої форми:

— „Беріть його, беріть“ і рота
йому зав'язують... О, гнів,
І це підтримує голота?
вона ще вірить у богів?
Чого не можу їм сказати,
— й оману прокляту розбить?..
А з ганку піп: „О, любі браття!
Всім серцем бога возлюбіть!“
Даремно все і зброя грає
Й хоч поросят клади в штани...
А в соймі руки потирають
І хилять келихи пани“.

(В. Сосюра — уривок з „Тараса Трясила“)

Автоматизм форми природно тягне за собою кількість її. Кількість і якість форми — чинники антагонізуючі, один виключає другого. Закон першого — механічне збільшення матеріалу, що не зумовлюється вимогами композиції. Композиція твору від такого збільшення не зміцнюється, а тільки загроможджується однородними елементами матеріалу.

Закон другого чинника — зведення матеріалу до можливого мінімуму, зміна його (матеріалу) протягом цілого творчого процесу в бік вищої якості, усування тотожних, штамповочно-одноцільних елементів.

Терещенко часто зловживає кількістю форми. Тут знову доводиться відзначати основну рису Терещенкої майстерності: зайву умотивованість якогось факту, події, епізоду чи теми, розпорошення цих моментів на дрібну зовнішню аналізу. Для прикладу візьмімо хоч-би уривок з його поеми „Шанхай“. Сюжет поеми — боротьба китайських робітників з своєю й чужоземною буржуазією. Для мистецького твору зовсім непотрібно детально описувати страждання пролетаріату й жорстокість визискувачів. Ці факти соціально-очевидні. Вони вже живуть у свідомості, як точне знання. Ніяка найгеніальніша поема нічого вже не дасть, коли вона збиратиме й накопичуватиме факти. Це не завдання мистецтва. Його роль — синтезувати явища.

У Терещенко, часто, на жаль, буває навпаки:

І вже чути далеко з Шанхаю,
перший порух гарячих пустель,
що в них досить і рижу, і чаю,
та не має власних осель.
Не дракони це їх полонили —
Европейський і свій капітал —
І вони оддають свої сили
на поталу гладким дао-тай.
І важка-ж на тих фабриках праця
де ще важча голодня платня
а каліцтва, убивства, нещастя
в нагороду за працю що-дня.
І зсихається висохлий шлунок
наче спалений кимсь гаолян
А сім'я, їй один порятунок —
це жебачить піти під паркан.

Підкреслені рядки є перебільшена аналіза однієї теми, одного соціального факту. З формального боку — це тільки кількість матеріалу, цілком одноцільного.

Коли поет каже:

„І вже чути далеко з Шанхаю
перший порух гарячих пустель“ —

ми приймаємо цю півстрофу, як момент якісний. У ньому є передумова дальшого емоціонального й драматизованого розвитку якоїсь соціальної колізії.

Так само, коли поет каже:

І вони оддають свої сили
на поталу гладким дао - тай" —

можна це прийняти, як якісний момент. Але таке приймання одразу-ж губить свою силу через повторення матеріалу: „і важка-ж на тих фабриках праця, де ще важче голодня платня“ і т. д.

Поет надто умотивовує логічно соціальний факт. А це привело його до механічного сполучення словесних мас, до кількісного знаку, а не якісного.

У багатьох поезіях Терещенкових ця риса виступає дуже різко. Навіть у дрібницях її можна помітити:

„І нагинає хлібороб
своє лице, свій вид

Вираз „своє лице“ збільшений удвічі в розумінні матеріалу.
Або:

„І ллються із очей селянських сльози
в полях, на вулицях, у хатах“

Тут також збільшено однородний матеріал, а значить збільшено й форму.

Останній приклад:

Як я ненавижу
в цей час пикатих, ситих,
у хутрах
і у свитах.

Не спиняючись на таких важливих формальних явищах поезій Терещенкових, як образ і композиційні способи у вужчому розумінні — хочемо взагалі зазначити, що Терещенко, виходячи з передумови реального, і, переважно, практично-агітаційного комплексу соціальних тем і сюжетів, зовсім послідовно зупинився на єдино правильній позиції що до форми, саме — на реалістичній. Теоретичної помилки тут поет не зробив. Але він, переводячи практично свої формальні постулати, надто загострив їх, довів до шабля незаперечуваного, категоричного імперативу. Свою реалістичну манеру оформлення він майже, так-би мовити, знатуралізував, дуже звужив свій поетичний словник, кількісно і якісно, через те, що акцентуючи тільки соціальне, занадто умотивовує його логічно на шкоду емоціонально-синтетичній стороні своєї творчості, забуваючи про те, що тенденційне, зовнішнє мотивування теми, епізоду чи якогось соціально-психологічного факту в мистецтві взагалі, а зокрема в поезії, неодмінно спричиняється до статички й механічної установки що до організації художнього матеріалу.

Нашого висновку про деякі формальні особливості Терещенкової творчості, не збираємось ми пояснювати браком майстерності

у поета, чи, тим паче, вважати його формальні огріхи за органічне явище. Навпаки, ми обстоюємо ту думку, що Терещенко взагалі майстер значний, з більшою художньою культурою. Чимало є в нього речей, бездоганних під цим поглядом, таких, що одразу примушують виділяти Терещенка, як серйозного й вдумливого поета. Досить згадати тут хоч-би: поеми „Цень-Цань“, „Юхим“ і невеликі вірші: „Місто“, „Дніпро“, „Ленінський заповіт“ і увесь цикл „Цукроварня“. Ці речі — безперечні документи свіжої й своєрідної майстерності.

Коли-ж ми й констатували певні негативні риси у галузі формальної роботи Терещенкової, то тільки з того погляду, щоб підкреслити як момент чисто психологічний може ослаблювати значіння форми. Цим ми хочемо сказати, що формальні похибки в творчості Терещенка є переважно результат того поетового психологічного стану, що його можна оцінювати, як гостру реакцію супроти буржуазних мистецьких концепцій (неприймання дійсності, безхребетність, мрійність, знезволююча ліричність, естетизм і т. п.)

У цій реакції поет дійшов до гіпертрофії, став, навіть, на нашу думку, унормальювати її і через це, напевне, почав утрачати почуття художнього критерію. Звідси в нього — звуженість і обголеність слова, певна механізація й примітивізація прийому, а також цілковите нехтування лірикою й емоцією.

І як все це поет почав доводити до крайньої межі, то стало помітне зменшення його художніх ресурсів, а значить і ослаблення соціально-тематичної категорії. Але разом із тим, хоч реакція Терещенкова подекуди й позначилась негативно, вона все-ж таки має здорову принципову основу, передусім у тому, що поет послідовно й неупинно бореться за підпорядкування поезії соціально-утелітарним цілям, проймаючи її новим змістом, за поезію, що повинна виконувати роль, як і інші форми людської діяльності, соціального організатора й пропагандиста. Уже тільки цей момент робить поезію Терещенкову значною в культурно-громадському розумінні. Правда, це значіння було-б незрівняно більше, коли-б поет найшов адекватні художні форми для того ідеологічно-тематичного комплексу, що ним Терещенко стимулює свою творчу роботу.

Терещенко, як і інші революційні письменники, бореться за ці форми, шукає їх. І тут, звичайно, помилки неминучі.

Матеріали до характеристики творчости П. Тичини¹⁾

ЕПІФОРА

Аналогічно анафорі, епіфора починає „свою роботу“ в межах половин віршового рядка, наприклад:

„Хтось гладив ниви, все гладив ниви“ (Сон. Кл., 42).

„Над мною, підо мною.

Горять світи, біжать світи“ (Сон. Кл., 7).

Синтаксичний паралелізм цього прикладу я вже відзначав.
Ще приклади:

„Сміх буде, плач буде...

...Стану я, гляну я“ (Сон. Кл., 12, 13).

Епіфора, крім того, може об'єднувати цілі рядки, наприклад:

„Ромашка? — здрастуй!

І вона тихо: здрастуй“ (Сон. Кл., 36).

У даному разі епіфора об'єднувала 2 рядки, що стоять поруч, але вона може об'єднувати й не сумежні рядки:

„— Господь іде! — подумав десь полинь.

Заплакав дощ... і вщух.

Мовчить гора. Мовчить долина.

— Господня тінь — прошепотів полинь“ (Сон. Кл., 27).

Перший і останній рядки цього прикладу, можна сказати, збудовані аналогічно що до синтаксичного й навіть лексичного („Господь...“ першого рядка, „Господня...“ — останнього) боку; зазначені „Господь“, „Господня“ починають собою рядки; тому тут можна говорити й про заховану анафору несумежних рядків. Повтор „полинь“ на кінцях рядка можна розглядати, як епіфору римами (rt-rlo).

Крім того, можуть бути епіфори лише суголосів рим, наприклад:

„Не з каменю, не з мармору —
з простого заліза.

— Ніжна, відважна,
о де-ж твій хитон?

¹⁾ Див. „Черв. Шл.“ № 10 — 1925 р.

Де риза злототканная,
скорбні твої очі?
Струнна осанна,
волошковий тон.

До ночі працюватимем
в полі, як у храмі.
Спій — наливайся
житам в - унісон!

З піснями, з поцілунками
стрінуть нас мадони.
Пізній... залізний...
над персами сон...“ (Плуг, 32).

Я навмисне навів увесь вірш, щоб можна було бачити цю епіфору суголосами рим; ці рими, між иншим, досить цікаві: а) тут захоплюється „опорні шелестівки“ (т, с), б) крім того, одно з слів рими є частиною другого слова: „хитон“, „тон“, „унісон“, „сон“. При чому, сам вірш — неримований, а тому зазначені кінцеві суголоси набувають особливого значіння.

Нарешті, в даному прикладі ми маємо епіфору строф, бо зазначені суголоси стоять на кінці останнього рядка строфи. Наведемо ще приклади епіфори строф:

„Над болотом пряде молоком...
Чорний ворон замисливсь.
Сизий ворон задумавсь.
Очі виклював. Бог зна кому.

А від сходу мечами йде гнів!..
Чорний ворон враз кинувсь.
Сизий ворон схопився.
Очі виклював. Бог-зна кому“. (Сон. Кл., 30).

У даному разі маємо епіфору строф (повторюється останній рядок строф). При чому, тут таки маємо анафоричне об'єднання другого та третього рядків обох строф, що супроводиться синтаксичним паралелізмом (на першому плані підмети: „чорний“ та „сизий ворон“; на другому — присудки). Але ці самі рядки об'єднані тематичною антитезою; цю антитезу несуть дієслова: „замисливсь“ (I, 2) — „кинувсь“ (II, 2); „задумавсь“ (I, 3) — „схопився“ (II, 3). При чому ця тематична антитеза розвивається з першого рядка II строфи („А від сходу мечами йде гнів“!) й підкреслюється інтонацією оклику — єдиною на весь вірш. Отже, ми бачимо тут виборне оброблення словесно-художнього матеріалу з об'єднанням тематики, синтаксису, композиції й т. д. Говорити про те, якою тонкою ілюстративною символікою є все це до теми „туман“ — я гадаю — не доводиться.

Аналогічним прикладом може бути —

„Птах — ріка — зелена вика —
Ритми соняшника.
День біжить, дзвенить — сміється,
Перегулюється!

Над житами — йде з медами —
Хилить келехами.
День біжить, дзвенить — сміється,
Перегулюється!“ (Соняшні Кларнети, 32).

У даному разі повторюються другі періоди обох строф, і це дає ефект епіфори обох строф. Цікаво відзначити, крім того, початок цього віршу — в стилі імпресіоністично-пуентилістичного малюнку мазками (цей самий прийом ми зазначали раніше).

Нарешті, мені хотілося підкреслити ритмічну різницю цього й попереднього віршу, що до певної міри інтерпретує тематичну різницю „туману“ (анapestична тенденція) й „вітру“ (хореїчна тенденція).

Оскільки в першому випадку анаapestичний ритм відповідає зазначеній темі, остільки-ж і хореїчні ритми — бурхливі, веселі, — відповідають пориванням вітру (одній з найулюблених тем Тичини, як це відзначає Майдан в своїй роботі „Зріст і сила творчості Тичини“ — Черв. шл. № 3).

Зазначений рухливий ритм підкреслюється внутрішніми римами „біжить, дзвенить“, а також оригінальною системою римування („вика“ — „соняшника“), але про неї докладно — в спеціальній частині нашої роботи про риму Тичини³⁰).

Аналогічним прикладом епіфори строф може бути (Плуг, 15) —

„З піснями, з молотками! —
(мотив — локомотив! —
Назустріч їм заводи,
води, жита...
В її — напнуті перса!
Він ввесь — локомотив!) —
Назустріч їм заводи,
води, жита...“ (Плуг, 15).

Тут також повторюється другий період обох строф з захопленням другого рядка строфи („локомотив“).

Прикладом епіфори строф, що захоплює лише один, останній рядок строфи, є

„Уже світає, а ще імла...
На небі зморшка лягла.
— Як зайшла-ж мені печаль!

Промінні заори в'оралися у хмари.
Чую — фанфари!
— Як зайшла-ж мені печаль...“

(Замість сонетів і октав, 7). Або:

„... Дівчинка на призьбі:
ціпу—ціпу—ціпу!..
Собака на цепу.
Шумить щось у степу.

Біжить з города мати—
Шумить щось у степу
Ой, світе мій, це-ж буря!—
шумить щось у степу.“
(Вітер з України, 32).

У даному разі епіфорою строф є цілий рядок, але в другій строфі періоди строфи також об'єднані цією-ж епіфорою.

У всіх попередніх прикладах епіфори строф ми мали об'єднання строф, що стоять поруч. Але можуть бути інші приклади (Вітер з Укр., 74).

II строфа:

„Це Христос воскрес
мертвих воскресі—
тихо туго вітер
клєно клонив день“.

V строфа:

„Загремів, заграв,
тупотом піщов—
ковую зелену
клєно клонив день“.

У даному разі об'єднуються епіфорою строфи, що не стоять поруч. Або (Вітер з України, 34).

II строфа:

„Весна, весна! Який там гон
на крилах вітерка?—
то в вишині біжить, зника
хмар—хмарова ріка“.

V строфа:

„А там в високій глибині,
де тоне тонь ясна,
перловий жайворон тонить:
хмар—хмарова весна!“

Фактично ми маємо тут анафору останніх рядків строф, це-ж дає нам право говорити про об'єднання цих строф епіфорою, при чому елемент повтора менший від одного рядка ³¹⁾.

Отже, про епіфоричне об'єднання строф ми вже сказали. Залишається сказати небагато про епіфору віршів. Прикладом такого об'єднання може бути „Псалом залізу“ (Плуг, 33—36): чотири вірша об'єднані повтором останнього періоду останньої строфи, при чому другий рядок цього періоду повторюється без ніяких змін („Новий псалом залізу“); а в першому його рядку (цеб-то в передостанньому рядку вірша) маємо варіації:

„...І з криком в небо устає“... (Плуг, 33).
 „...І мовчки в небо устає“... (Плуг, 34).
 „...З прокляттям в небо устає“... (Плуг, 35).
 „...Червоно в небо устає“... (Плуг, 36).

У разі, коли епіфора відокремлюється тематично, синтаксично й метрично, — ми дістаємо рефрен. В творчості Тичини ми можемо говорити про певне наближення до цього композиційного засобу. Напр.:

„А я у гай ходила
 по квітку ось яку,
 а там дерева люлі
 і все отак зозулі
 ку
 ку

Я зайчика зустріла
 дрімав він на горбку
 була-б його спіймала
 зозуля ізлякала
 ку
 ку“ (Соняшні кларнети, 41).

У даному разі маємо оригінальне використання звуконаслідування³²), але чи можемо ми вважати це за типовий рефрен? Тут є метричне відокремлення, так звана, кода (за англійською термінологією *вов — w heel*), але не можна сказати, щоб було й тематичне відокремлення, бо повтор „ку, ку“ мотивується в попередньому рядку („і все отак зозулі“, або „зозуля ізлякала“); а повтор „зозуля“, „зозулі“ дає право говорити про епіфору строф; частина цієї епіфори відокремлюється ритмічно з наближенням до рефрена³³).

Цікавим прикладом відокремлення „коди“ є —

„Арфами, арфами —
 золотими, голосними обізвалися гаї
 Самодзвонними:

{ Йде весна
 { Запашна
 { Квітами — перлами
 { Закосичена.

Думами, думами —
наче море кораблями переповнилась блакить

Ніжнотонними:

{ Буде бій
Вогневий!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий

Стану я, гляну я —
Скріз поточки як дзвіночки, жайворон як золотий

З переливами:

{ Йде весна
Запашна,
Квітами — перлами
Закосичена.

Любая, милая, —
чи засмучена ти ходиш, чи налита щастям вкрай

Там за нивами:

{ Ой одкрий
Колос вій!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий... "(Соняшні Кларн., 12, 13).

Відокремлення коди я показав фігурною дужкою; крім того, перша й третя коди повторюють одна одну цілком (курсив); а в другій та четвертій кодах повторюються останні періоди (курсив); перші періоди об'єднані повтором суголосів рим („бій“ — „одкрий“ і „вогневий“ — „вій“). Таким чином, тут можна казати про перехрестний повтор код, але все-ж таки говорити про тематичне відокремлення їх не доводиться: вони зв'язані з тематикою попередньої частини вірша, і це ясно з пунктуації (дві крапки після „самодзвонними“, „ніжнотонними“, „з переливами“, „там за нивами“).

Аналогом може бути (Соняшні Кл., 52,53) —

„Ми дзвіночки
Лісові дзвіночки,
Славим день.”

Ми співаєм,
Дзвоном зустрічаєм:
День!
День.

Любим сонце	}
Небосхил і сонце	
Світлу тінь,	
Сни розкішні,	
Все гаї затишні:	
Тінь!	}
Тінь.	

Линьте, хмари,	}
Ой прилиньте, хмари, —	
Ясний день.	
Окропіте,	
Нас благословіте:	
День!	}
День.	

Хай по полю,	}
Золотому полю	
Ляже тінь.	
Хай схитнеться —	
Жито усміхнеться:	
Тінь!	}
Тінь“.	

Кодою є 2 останні рядки кожної строфи; при чому ці коди перехресно повторюються. Крім того, кожна строфа розподіляється на 2 частини: 3 рядки + 4 рядки з кодою (див. фігурні дужки). Цей поділ ствержується: а) епіфорою „день“, „тінь“ (у відповідних строфах) цих частин строфи, б) пунктуацією в I, III та IV строфах (після третього рядка стоїть крапка, що вимагає зупинки); в II строфі маємо перелік, чому й стоять коми; с) анафорою „ми“ (I строфа), „хай“ (IV строфа) цих частин у відповідних строфах. Крім того, перші два рядки першої частини кожної строфи об'єднані повтором: „дзвіночки“ (I), „сонце“ (II), „хмари“ (III), „полю“ (IV); але в третій строфі ці перші 2 рядки першої частини майже повторюються цілком („линьте, хмари“, „ой прилиньте, хмари“) ³⁴⁾.

І все це об'єднано вищою тематичною єдністю у періоди: I + II строфи в один період, а III + IV строфи — в другий період: це об'єднання ствержується синтаксисом. Так, для першого періоду маємо: „Ми... славим..., співаєм..., зустрічаєм..., любим...“ Для другого-ж періоду маємо приказовий імпульс, що висловлюється так: „Линьте..., прилиньте..., окропіте..., благословіте...; хай ляже... (тінь); хай схитнеться — (жито), усміхнеться“. Кожний період, таким чином, об'єднаний одним тематичним імпульсом; строфіка періодів аналогічна й ствержується повтором однакових код у одних і тих же місцях. Нарешті, ці коди мають ще значіння інструментовки, але мій аналіз цього віршу й без того великий.

Нарешті, прикладом певного наближення до рефрену може бути вірш (Сон. Кл., 43, 44) —

„На стрімчастих скелях,
 Де орли та хмари,
 Над могутнім морем,
 В осяйній блакиті —
 Гей
 Там
 Розцвітали грози!
 Розцвітали грози...”

Із долин до неба
 Простяглися руки:
 О, позичте, грози,
 Зливної блакиті! —

Враз
 Вниз
 Впали кранлі крови!
 Впали краплі крови...”

На ланах, на травах,
 На срібнозелених,
 У житах золотистих,
 Стрункоколоськових —

Гей,
 Там,
 Там шуміли шуми!
 Там шуміли шуми...“
 Хтось горів світанно,
 Колінопреклонно:
 Дай нам, земле, шуму
 Шуму — божевілля! —

Ніч.
 Плач.
 Смерть шумить косою!
 Смерть шумить косою...”

Кожна строфа цього віршу розподіляється на 2 частини (по 4 рядки кожна). Цей розподіл ствержується: а) рисою — розділкою після четвертого рядка першої частини кожної строфи, б) метричним відокремленням перших двох рядків другої частини строфи (цеб-то, п'ятого й шостого рядків строфи): „Гей, Там“, „Враз, Вниз“ і т. и. с) повтором останніх рядків другої частини в кожній строфі; але знову цей повтор не відокремлюється метрично, чому його й не можна назвати суто рефреном. До цього треба де-що додати: а) перші періоди I та III строфи об'єднані приблизно аналогічною синтаксичною структурою („обстоятельства места“); б) крім того, третій та четвертий рядки перших періодів II й IV строфи об'єднані тим самим приближним паралелізмом:

„О, позичте, грози, Зливної блакиті“ (II, 3, 4)

„Дай нам, земле, шуму, Шуму — божевілля“ (IV, 3, 4);

с) в 3 й 4 рядках IV строфи маємо „стык“ (курсив); d) у кінці перших періодів I та II строфи маємо повтор „блакиті“; e) в I та III

строфах повторюються 5 та 6 рядки („Гей, Там“). Знову маємо приклад надзвичайно витонченої композиції з тенденцією до рефрену (зазначений вище повтор з метричним відокремленням попередніх рядків)³⁵).

На цьому я закінчую побіжний огляд прикладів епіфори у Тичини. Як можна бачити, анафора дає більше прикладів од епіфори: це стосується як до випадкової анафори, так і до прикладів анафоричної композиції.

„КОЛЬЦО“.

„Кольцо“ може охоплювати лише один рядок:

„Ой, не крийся, природо, не крийся“ (Сон. Кл., 26).

„Укрийте мене, укрийте“ (Сон. Кл., 40).

„Пий, земле, пий“ (Плуг, 19)

„Край степовий! Ой тай дикий же край!“ (Віт. з Укр., 76).

„Месію! Вітайте Месію!“ (Плуг, 22).

Але може бути об'єднання „кольцом“ де-кількох рядків:

„Роди нам, земле, юних серцем,
о земле, велетнів роди!“ (Віт. з Укр., 66).

У даному разі маємо об'єднання другого періоду строфи. Або:

„Ростуть прекрасні — ясні, ясні —

З душі моєї смутки, жалі мов квітоньки ростуть...

... Сум серце тисне: — сонце! пісне! —

В душі я ставлю — вас я славлю! —

В душі я ставлю світлий парус, бо в мене в серці сум“.

(Соняшні Кларнети, 9).

Менш точним прикладом можна вважати —

„Самі предтечі анестезії

та лиш розгубленість сама...“ (Плуг, 44).

Нарешті, прикладом „кольца“ може бути й такий рядок „прози“ Тичини —

„Вставай, старий, вставай“ (Віт. з Укр., 52).

Але знов таки значіння композиційного прийому „кольцо“ досягає там, де воно сприяє формуванню або строфи або цілого віршу. Намітьмо де-що в цьому відношенні.

Прикладом „кольца“ строфи, проведеного систематично, може бути (Сон. Кл., 9) —

„Закучерявилися хмари. Лягла в глибінь блакить...

О милий друже, — знов недуже —

О любий брате, — розіп'яте —

Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить.

Закучерявилися хмари...

Женуть вітри, мов буйні тури! Тополі арфи гнуть...
 З душі моєї — мов лілеї —
 Ростуть прекрасні — ясні, ясні —
 З душі моєї смутки, жалі, мов квітоньки ростуть.
 Женуть вітри, мов буйні тури!

Одбивсь в озерах настроїв сонця. Снує про давнє
 дим...

Я хочу бути — як забути? —
 Я хочу знову — чорноброву? —
 Я хочу бути вічно-юним, незломно молодим!
 Одбивсь в озерах настроїв сонця.

І сміх, і дзвони, й радість тепла. Цвіте веселка дум...
 Сум серце тисне: — сонце! пісне! —
 В душі я ставлю — вас я славлю! —
 В душі я ставлю світлий парус, бо в мене в серці сум.
 І сміх, і дзвони, й радість тепла.

Як можна бачити з наведеного прикладу, повтор навіть не завжди зв'язаний з темою строфи.

Прикладом іншої модифікації „кольца“ строфи може бути („Соняшні Кларнети“, 42) —

„Х тось гладив ниви, все гладив ниви,
 Ходив у гніві і сіяв співи:
 О, дайте грому, о, дайте зливи! —
 Нехай не сохнуть злотисті гриви
 Хтось гладив ниви, так ніжно гладив.

Плили хмарини, немов перлини...
 Їх вид рожевий — уста дитини!
 Набігли тіні — і... ждуть долини.
 Пробігли тіні — сумні хвилини:
 Плили хмарини чужі, далекі...

Сліпучі тони — і дика воля!
 Ой, хтось заплакав посеред поля!
 Зловісна доля, жорстока доля.
 Здала сміялась струнка тополя.
 Сліпучі тони — й смутні волошки...

В даному разі маємо „кольцо“ строфи, при чому елемент повтора менший за один рядок; крім цього, в першому й останньому рядках строфи маємо ще елемент варіації. Ця композиція ускладнена анафорами і епіфорами половин рядків; частина їх вже відзначена, і треба ще зауважити з рядок III строфи (епіфора половин рядка).

Крім цього, маємо приклади синтаксичної сіметрії: так, 2 та 3 рядки I строфи розпадаються на половини рядків з аналогічною син-

таксичною структурою для кожного рядка (на першому плані — дієслова-присудки, на другому — другорядні частини; 3 рядок II строфи має на першій позиції своїх половин дієслова-присудки, а на другій — підмети.

Крім того, однаково збудовані перші половини 1, 4, 5 рядків II строфи (з боку синтакси); а другі половини цих рядків являють собою означення, порівняння до відповідної першої половини. Нарешті, в III строфі маємо аналогічну синтаксичну будову 1, 3 й 5 рядків, що розпадаються на половини; 2-й же й 4-й рядки мають між собою обернену синтаксичну структуру; так, у другому рядку на першому плані стоїть підмет („хтось“), потім — присудок („заплакав“), потім другорядні частини речення; в четвертому-ж рядку навпаки, останнє місце займає підмет, передостаннє — присудок, і, нарешті, спочатку речення стоїть другорядна частина речення. Всі зазначені факти дають цікавий синтаксичний узор III строфи.

Але можуть бути випадки, коли елемент повтора в „кольце“ строфи ще зменшується, наприклад (Соняшні кларнети, 25).

„Гей, над дорогою стоїть верба,
Дзвінки дощові струни ловить.
Все вітами хитає, наче сумно мовить:
Журба, журба...
Отак роки, отак без краю
На струнах Вічності перебираю
Я, одинокая верба.“

У даному разі повторюється рима першого й останнього рядка строфи, що дає узор „кольця“ строфи. Крім того, вся строфа збудована на протиставленні природи й настрою поета. Відзначаю, що в цьому віршу лише остання, наведена строфа охоплена „кольцом“, причому повтор „верба“ (в останньому рядку) мотивований темою дуже влучно.

Другим прикладом „кольця“ строфи, коли повторюється одне слово, може бути (Сон. кл., 45).

„По хліб шла дитина — трояндно!
: тікайте! Стріляють, ідуть.
Розкинуло ручки — трояндно...
Ні бога, ні чорта — на бурю!
: гей стійте! знайдем і в церквах.
Знялось гайвороння на бурю...“

У даному разі це „кольце“ строфи проведено систематично, тут воно становить композиційний прийом³⁶).

Найцікавіші є випадки „кольця“ цілого віршу; укажемо спочатку випадки строфічного „кольця“ віршу. Наприклад (Плуг, 46):

„Палить універсали, топчють декрети:
знов порють животи прокляті багнети!“

Проклинайте закони й канцелярський сказ—
Воля! єдиний хай буде наказ.

Воля! воля! — серце в грудях...
Знов як рабів розпинають на людях.
Знову кайдани, тюрма, й шомполи,
і слово невільне мов з-під поли

Хто має право примусить людину?
Хто може ніч обернути за днину?
І хто такий мудрий, щоб зразу нас всіх
повісив за правду, єдиний наш гріх?

Палить універсали... (точний повтор І строфи).“

Ця композиція ускладнена: анафорою 2 і 3 рядків II строфи; анафорою 1, 2, 3 рядків III строфи та синтаксичною симетрією половин першого рядка I строфи (на першому плані — дієслова-присудки: „топчїть“, „палить“).

Крім того, варт відзначити анафору („воля“) останнього рядка I строфи й 1 рядка другої строфи, — той сумнівний випадок, який ми робили спробу розглядати, яко певне наближення до „стыка“ строф.

Аналогічним прикладом строфічного „кольця“ віршу може бути (Віт. з Укр., 76, 7) —

„Котяться вулиці, вицокує в тьмі тротуар.
Сніг—мочар. Березневий дощ—мочар.
І тільки в горі годинник горить над тобою,
Над твоєю над нашою головою.

Котяться вулиці, перебігає провалля трамвай.
Край степовий! Ой та й дикий же край!
І тільки в горі горить над тобою,
над твоєю, над нашою головою.

Край степовий! Ой да вітер дикий, рвачкий!
Як ударить — телефонні струни рве, крутить в пучки!
І тільки довго шумить над тобою,
над твоєю над нашою головою.

Ген ярами і злидні і тиф. За кущами кущі...
Хто це під вітриною божевільно скиглить на дощі? —
Обов'язок висить над тобою,
над твоєю, над нашою головою.

Над твоєю весною такий іще вітер да тьма!
Тут проскочиш — виходу нема.
Там станеш — мов справді в столиці:
дах над дахом аулиться, котяться вулиці...

Котяться вулиці... (точний повтор I строфи)“.

Ця композиція ускладнена епіфорами I, II, III, IV та VI строф: ця епіфора захоплює останній рядок строфи й кінець третього рядка („над тобою“); а в другій строфі третій рядок майже достоту повторює третій рядок I строфи, щоб-то вищезазначена епіфора строф переведена ще повніше. Крім того, об'єднані анафорою I, II (й VI строфа) „Котяться вулиці,“ але цим самим „котяться вулиці“ закінчується V строфа; значить, можна говорити про „стык“ V й VI строф. Нарешті, об'єднані анафорою 2 рядок II строфи й 1 рядок III строфи („Край степовий“), а також 4 рядок IV строфи й 1 рядок V строфи („над твоєю“).

Аналогічним прикладом є (Віт. з Укр., 60, 61)—

„В космічному оркестрі
підвладно все одній руці
Немає меж... і де кінці,
що ставили-б сонцям семестри
у голубому молоці?

Пливе етер, струмує вітер,
джерела б'ють нових поем,
встають сузір'я в формі літер
з навколо сяючим огнем.

І що там час? і що там вік?
і що поняття „в день“, „уранці“?
Червоний крик, кривавий крик,
червоних сонць протуберанці!

Нема там смутку, суму — гніту,
чужий системам егоїзм.
Там кожен зна свою орбіту,
закон, закон — соціалізм.

Там кожен зна свої одміни:
сопутник — друг — товариш — брат.
І кожен світ аеростат
іде на зустріч що-хвилини.

Один впаде, — другий іскриться,
і то без краю й без кінця...
І ні планети, ні сонця
не мають права зупинитися.

В космічному оркестрі (повтор. I строфи).“

Ця композиція ускладнена в другій строфі синтаксичною симетрією половин 1 рядка (на першому плані дієслова — присудки, на другому — підмет); те саме маємо в третьому рядку тієї-ж строфи

(тільки на третьому плані стоять другорядні частини речення); а другий рядок (II строфи) має на першому плані — підмет, на другому — присудок; усе це дає оригінальний синтаксичний узор зазначеної строфи. Аналогічні явища синтаксичного паралелізму маємо в 1 рядку VI строфи; в III строфі 1 і 2 рядки об'єднані анафорою, а 1 рядок розпадається на половини з тою самою анафорою. Нарешті, маємо анафору другого періоду IV строфи й першого періоду V строфи („там кожен зна“). Отже, видно, як, крім загальної композиції „кольця“, що дає творові вищу художню єдність, — окремі строфи зв'язуються між собою, і як у цих окремих строфах зв'язані між собою рядки. Нарешті, можна вести аналіз іще далі й говорити про композицію окремих рядків (епіфора „крик“ половин 3 рядка III строфи), але мій розгляд віршу й без того великий.

Иноді може бути „колько“ віршу з так званим „исходом“, коли остання строфа, або де-кілька строф стоять за межами повтора, наприклад (Віт. з Укр., 11-12):

„I: Дивний флот на сонці сяє,
гимном небо потрясає,
грає на крилі.
То вертаються титани
чорної землі.
Із далекої літани,
там, де королі

II: Що далекая літана
вбила пана-вкраїтана,
та не вбила тих,
в кого кров тече залізна.
в жилах молодих,
в кого пісня сонцебризна
і правдивий сміх.

III: Що шумить-дзвенить верхами?
Що там трусить порогами
вранці на зорі?
..... (пропуск 4 рядків)

IV: По-над горами, над степом
розлетілись грізним цепом,
стали в один хор.
..... (пропуск 4 рядків)

V: Дивний флот на сонці сяє,
гимном небо потрясає,
грає на крилі... (точний повтор I строфи).

VI: Їх внизу стрічають Лади.
Ще й останньої безвлади
повна повноліть.

Мов жона — тонка, колисла, —
нива хліб зернить.
Аж за морем вусом звисла,
звисла і шумить...

У даному разі I строфа = V строфі, але VI строфа є тематичний „исход“ віршу. Крім того, 1 і 2 рядки III строфи об'єднані анафорою („що“) й інтонацією питання; 6 і 7 рядки VI строфи зв'язані „стыком“ („звисла“). Прикладом синтаксичної симетрії можуть бути зазначені вже 1 та 2 рядки III строфи. Навожу не весь вірш, тому що з нього де-який матеріал (анафори періодів) уже використав раніше.

Іноді, навпаки, I строфа не входить у композицію „кольця“ — так званий „зачин“, напр. (Віт. з Укр., 56 — 7)

{ „Благословенні
матерія і просторінь, число і міра!
Благословенні кольори, і тембри, і огонь,
огонь, тональність всього світу,
огонь і рух, огонь і рух!

Дух, що пройняв єси все,
хто ти єсть?

Чи звать тебе спокоем? вітром?
сліпою силою машин?
Чи слухом атомів, ігрою порошин?

..... (пропуск строфи)
Тьми — тем тіл, часток неспаяних самотно забреніло.
скоріш, скоріш,
одне з одним,
орбітно — плавко упадім
скоріш!

..... (пропуск строфи)
Тьми — тем тіл, часток неспаяних
спіралять вниз, у бік, у стелі...
Огні! огні!
І плачуть, і співають промені у далені
немов віолончелі.

Дух, що пройняв єси все, хто ти єсть?“

„Зачин“ означений фігурною дужкою; цей „зачин“ композиційно ускладнений „стыком“ 3 й 4 рядків, а також повторами половин 5 рядка. Композиція „кольця“ далі розгортається абсолютно ясно („Дух, що пройняв...“). Але в цьому „кольце“ маємо синтаксичну композицію („чи звать тебе“) та єдність інтонації запитання. Дві

строфи об'єднані анафорою („Тьми-тем тіл, часток неспаяних...“). Крім того, маємо повтори („скоріш“, „огні“) в наведених строфах.

Цікавим прикладом внутрішнього „кольця“ в зовнішньому є (Вітер з Укр., 58—9):

„І: Я дух, дух вічності, матерії, я мускули
передосвітні
Я часу дух, дух міри і простору, дух числа.
Біжать річки аеролітні
од одного мого весла...“

II: Я дух — рушій, я танк-такт, автомобілів хори,
моторами двигить мій двір-гараж.
І я так легко, мов дітей на пляж,
веду титанів у простори.

III: Поверх над поверхом на воді,
розміщаю системи,
вкладаю думи молоді,
даю їм теми.

IV: І от уже летять,
Через потоки плинуть.
Аж поки не потонуть —
не встану, не піду.

V: Летить, летить, до сонць керуйте,
Керуйте в круглий дах!
Скликайте всіх і федеруйте,
розносьте гасла по світах!

VI: Не надавайте значіння. Сатурновим вінцям,
доволі жить для себе, черство!
Усім планетам, всім сонцям
свобода, рівність і братерство!

VII: І от уже летять... (повтор IV строфи)

VIII: Я дух, дух вічності, матерії... (повтор I строфи)

Зовнішнє „кольцо“ здійснюється повтором I та VIII строф; внутрішнє — повтором IV та VII строф; цей розподіл, як можна бачити, здійснюється й тематично. Крім того, в I строфі маємо анафору 1 й 2 рядків; анафорою з'єднані I й II строфи; в V строфі 1 та 2 рядки з'єднані „стыком“ („керуйте“); можна відзначити крім того, приклади синтаксичного паралелізму (1 та 2 рядки I строфи й інші).

У всіх наведених прикладах елементом повтора була ціла строфа; але іноді повторюється лише частина першої і останньої строфи, напр. (Віт. з Укр., 19—20):

„I: Ходить Фауст по Європі
в смішках, свистах, брехеньках,—
молитовник у руках,—
думає про се, про те,
а назустріч Прометей.

II: Здрастуй, здрастуй, Прометею!
А! бунтуєш?—ну бунтуй.
Похвалить не похвалю:
ах, повстаннями, бунтаю,
чи вщасливиш бідний люд?

III: Я на тайнах неба знаюсь,
в філософії кохаюсь,
цифрами перекидаюсь,
фактами смертей, нужди—
ну, а ти, а ти, що ти?

IV: Я ношу в душі вериги,
не цураюся релігій,
не бунтую—тільки книги
все пишу, пишу, пишу—
ну, а ти, а ти, що ти?

V: Хочеш світ творить новітній?
А чого-ж ти безробітній?
— А того, що ти не Фауст!
А того, що ти панок!
Як візьму я молоток!

VI: А! бунтуєш? чую, чую.
Я не Фауст?—так я й знав.
Ну пробач! Ну прощай!
Ходить Фауст по Європі
з молитовником в руках“.

У даному разі повторюються 2 рядки: в останній строфі ці рядки стоять поруч, а в I строфі — *не* стоять поруч.

Крім цього, окремі строфи дають приклади різних повторів: в II строфі „здрастуй“, „бунтуєш“...; в IV анафора („не“) 2 й 3 рядків; III та IV строфи об'єднані епіфорами (повторюється цілий рядок); в V строфі анафора 3 й 4 рядків укупі з синтаксичним паралелізмом; цим самим паралелізмом об'єднані 1, 2 та 3 рядки III строфи.³⁷⁾

Аналогічним прикладом може бути (Плуг, 30) —

„I: Вже славлять, співають
нове ім'я.
(Ave, Maria,
калино моя!)

... (пропуск II строф).

IV: Скажу — не скажу я:

усіх, твоя...

(Ave, Magia,

Калино моя!)“.

У даному разі повторюються другі періоди I й останньої строф (курсив) з захопленням суголосів рим другого рядка в обох строфах, цеб-то ч I, 2; ч IV, 2; („ім'я“, „твоя“).³⁸

Ще аналогічний приклад (Сон. Кл., 35);

„I: По один бік верби,
по другий старці.
гнуться, гнуться, гнуться верби
нагинаються старці.

II: Шум юрби глухої.
Блиск хмариних крил!
... Сповивав аналої
Сине брязкання кадил.

III: Тут говорять з Богом
тут йому скажу —
(хтось заплакав за порогом) —
з херувимами служу!

IV: Жду я, ждуть всі люди —
І нема його.
Гнуться, гнуться, гнуться люди,
Дожидаються його“.

Як можна бачити, треті рядки першої та останньої строф об'єднані анафорою („гнуться...“), і це дає право говорити про „кольцо“ віршу з елементом повтора, меншим від одного рядка. Повтор в останній строфі — з варіацією (замість „верби“ — „люди“), але ця варіація мотивована темою строфи, при чому зазначена антитеза повторів („гнуться... верби“ I строфи й „гнуться люди“ IV строфи) дає враження певної завершеності, тематичного „кольца“ віршу. Крім того, маємо: в I строфі — синтаксичну симетрію й тематичну антитезу перших двох рядків; в III строфі — анафору („тут“) перших двох рядків; в IV строфі — рядові повтори першого рядка („жду... ждуть“). Нарешті, I й IV строфи мають однакову будову що до рими (перехресна система рим з повторенням слів рими): ч I, 1 = ч I, 3 („верби“); ч I, 2 = ч I, 4 („старці“); ч IV, 1 = ч IV, 3 („люди“), ч IV, 2 = ч IV, 4 („його“) ³⁹.

Ще цікавішим прикладом „кольцевого“ повтора може бути (Сон. Кл., 14).

„I: Десь надходила весна. — Я сказав їй: ти весна!

1. [Сизокрилими голубками]

2. [у куточках на устах]

3. [їй спурхнуло щось усмішками]
й потонуло у душі...

..... (пропуск 2-х строф)
IV: Зажурився під снігом гай.— Я сказав їй: що ж... прощай!
Враз сердечним теплим сяєвом
3. [Щось їй бризнуло з очей]...
1. [Сизокрилою голубкою]
2. [На моїх вона вустах]“.

У даному разі можна говорити про повтор певних словесних груп, що я означив дужками й розподілив на 3 елементи; порядок повтору цих елементів в останній строфі—інший (3, 1, 2) проти першої строфи (1, 2, 3). Крім того, перший елемент у I строфі йде в множині, а в останній строфі—в однині; другий елемент дає варіацію що до позицій слів; нарешті, третій елемент, крім повтору („щось їй), дає іншу позицію слів та дієслова в одній формі („спурхнуло“—„бризнуло“). Отже, „кольцо“ ще більш заховане, ніж в попередніх прикладах. Нарешті, тематична антитеза I й останньої строф („весна“ й зима“) дає завершення всьому віршові й ствержує помічене вище „кольцо“ словесних груп.—Цей самий вірш дає приклад анафори строф, але аналіз цього я дав в „анафорі“.

Прикладом ще більш захованої композиції „кольца“ віршу є (Плуг, 20)—

„Спинились ми на „Чайці“.
Васильченко з „Кармелюком“,
я—з „Сковородою“.
пригадую: в ріці
задумавсь місяць... (пропуск 15 рядків)
...кого-ж нам на Україну ждять?
— Кармелюк.
— Сковорода“.

Тут „кольцо“ ще менш помітне, бо ми маємо повтор 2-х слів у різних відмінках.

Про певне наближення до захованої, ледве помітної, композиції „кольца“ можна говорити в такому прикладі (Плуг, 26)—

„I: „Елади карта, Коцюбинський,
на етажерці лебідь:
оце і вся моя кімната,—
заходьте коли-небудь!
..... (пропуск 2 строф)
IV: Прийдіть сьогодні: в мене в дома
лиш я сама та квіти.
Я цілий вечір буду ждати,
боятись і радіти...“

„Кольцо“ тут здійснюється лише в повторах „заходьте“, „прийдіть“ на фоні різного тематичного оточення: тому ми й говоримо про

певне наближення до композиції „кольця“. Це-ж можна сказати й про вірш (Плуг, 27)—

„І: Ви десь, мабуть, не з наших сел,
або-ж... о ні, не смію.
Читала вас я—і не все,
не все я розумію... (пропуск 2 строф).

„ІІ: Чи я у полі, чи в лісу —
усе мені здається :
у Вас у книжці неживе,
а тут живе, сміється...

ІІІ: Про Вас недавно хтось питав :
„Поезії окраса“.
А все ж таки у Вас не так,
не так, як у Тараса.

ІV: Про все в Вас єсть : і за народ,
і за недолю краю :
А як до серця те узять—
даруйте, я не знаю“.

Тут виключно тематичне „кольцо“, що локалізується в других періодах першої та останньої строф (курсив). Крім того, відзначаємо: „стык“ з та 4 рядка І строфи („не все“); синтаксичну симетрію й анафору („чи“) половин 1 рядка ІІ строфи; „стык“ з й 4 рядків ІІІ строфи („не так“).

Прикладом ще більш захованого наближення до „кольця“ віршу може бути (Плуг, 14)—

„І: [Як упав] же він з коня }
та й на білий сніг. }
— Слава! Слава! — докотилось
і лягло до ніг.

ІІ: Ще-ж [як руку притулив]
к серцю ік своєму.
Рад-би ще він раз побачить
отаку зіму.

ІІІ: Гей, рубали ворогів
та по всіх фронтах!
З криком сів на груди ворон,
чорний ворон — птах.

ІV: Вдарив революцьонер —
захитався світ!
[Як вмирав] у чистім полі — }
слав усім привіт“.

„Кольцо“ тут локалізується в першому періоді I строфи і в другому періоді останньої строфи (дужки), — локалізується приблизно в синтаксичній симетрії цих періодів. Крім того, можна говорити про анафору I і II строфи; ця анафора також ствержується зазначеним синтаксичним паралелізмом. Перші рядки IV строфи дають приклад синтаксичного паралелізму: першу позицію займають присудки („вдарив“, „захигався“), другу — підмети („революціонер“, „світ“).⁴⁰⁾

Щоб закінчити аналіз композиції „колько“, зупинюся ще на захопленні цим „кольком“ рим, або суголосів рим. Один такий приклад ми вже мали (див. аналіз віршу — Плуг, 30). Аналогічним прикладом може бути (Соняшні Кларнети, 7) —

„I: Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, —
Лиш Соняшні Кларнети.
У танці я, ритмичний рух,
В безмернім — всі планети.

... (пропуск 2 строф.).

IV: I стежив я, і я веснів:
Акордилились планети.
Навік я взнав, що Ти не гнів, —
Лиш Соняшні Кларнети“.

У даному разі можна говорити про „колько“ вірша, яке локалізується в 1 періоді I строфи й 2 періоді IV строфи: елементом повтора є другий рядок періоду, але цей другий рядок з'єднаний з першим у так зване негативне порівняння („отрицательное сравнение“):

„ Не Зевс не Пан, не Голуб-Дух, — Лиш“ ...
„... Ти не гнів, — лиш Соняшні Кларнети“.

Крім того, „колько“ захоплює рими: ч I, 2 = ч IV, 4 („кларнети“); ч I, 4 = ч IV, 2 („планети“). Нарешті, у 1 рядку IV строфи маємо „хіазм“ (на кінцях рядка стоять дієслова — присудки, а в середині — підмети)⁴¹⁾. Аналогічним прикладом є (Сон. Кл., 17) —

„I: Не дивися так привітно, }
Я блуневоцвітно. }
Стигнуть зорі, як пшениця,
Буду я журиться.

... (пропуск 2 строф)

IV: А я тут в саду, на лавці,
Де квітки-ласкавці.
Що скажу їм? — Все помітно: }
Я блуневоцвітно. }

Знову маємо періодичне (що локалізується в першому й останньому періоді вірша) „колько“ (як строфічним „кольком“ ми звали таке „колько“, що локалізувалося в цілих строфах): елементом повтора є другий рядок періода (курсив); він зв'язаний з першим рядком періода суголосом рими, і, таким чином, ми дістаємо захоплення в „колько“ суголосів рим: ч I, 1: ч. IV, 3 („привітно“: „помітно“).

Прикладом „кольца“, що захоплює рими та суголоси, може бути (Соняшні Кларнети, 49).

„І: Проходила по полю.
В могилах поле мріє —
Назустріч вітер віє —
Христос воскрес, Маріє!“

II: Христос воскрес? — не чула,
не відаю, не знаю.
Не будь ніколи раю
У цім кривавім краю.

III: Христос воскрес, Маріє!
Ми — квіти звіробою,
Із крові тут юрбою
Зросли на полі бою.

IV: Мовчать далекі села.
В могилах поле мріє.
А квітка лебедів:
О зглянься хоч ти, Маріє!“

Елемент повтора захоплює тут з останніх рядки першої й останньої строф (дужки): точно повторюється другий рядок цих строф (курсив); в останніх рядках повтора захоплені: рими (ч. I, 4=ч. IV, 4 „Маріє“) та суголоси рим (ч. I, 3=ч. IV, 3 „віє“: „лебедів“). Крім того, можна говорити про анафору II та III строфи („Христос воскрес“) та про певне наближення до „стыка“ I і II строф (через анафору останнього рядка I строфи й 1 рядка II строфи).

Останнім прикладом втягнення в „кольцо“ рим і словесних груп є (Сон. Кл., 26).

„І: Ой не крийся, природо, не крийся,
Що ти в тузі за літом, у тузі.
У туманах ти сниш... А чогось так [сичі
Розридалися] в лузі.

II: Твої коси від смутку, від суму
Вкрила прозолоть, ой ще й кривава.
Певно й серце твоє взолотила печаль,
Що така ти ласкава.

III: А була-ж ти — як буря із громом!
А була-ж ти — як ніч на купала...
Безгоміння і сум. Безгоміння і сон. —
Тільки зірка упала...

IV: Ой там зірка десь впала, як згадка.
Засміялося серце у тузі!
[Плачуть знову сичі]. О ридай же, молись:
Ходить осінь у лузі“.

Тут маємо повтор рим: ч. I, 2 = ч. IV, 2 („тузі“); ч. I, 4 = ч. IV, 4 („лузі“); крім того, маємо повтор словесних груп (дужки), при чому синоніми „плачуть“, „розридалися“ дають підставу говорити про тематичне „кольцо“, що набуває особливої сили в 3 рядку IV строфи („о ридай же, молись“). Як антитезу цьому, треба розглядати 2 рядок тієї самої строфи („Засміялося серце у тузі“)!

Ця загальна композиція деталізована анафорою перших рядків III строфи; її ствержує синтаксичний паралелізм. Нарешті III й IV об'єднані наближенням до „стыка“ строф („...зірка упала“, ... „зірка ... впала“). ⁴²⁾

На цьому я закінчую побіжний огляд „кольца“ у Тичини. Можна бачити, що цей прийом набуває великого композиційного значіння, аналогічно до анафори. Маємо цікаві, витончені модифікації використання „кольца“. ⁴³⁾

Р. С. Останніми часами я довідався про статтю Шенгелі, надруковану в збірці „Проблеми поетики“ (1925). В ній Шенгелі висуває принципи внутрішньої, тематичної композиції й полемізує з Жирмунським. Визнаючи всю вартість такого підходу, ми все-ж вважаємо композиційні повтори за одну з форм розподілу віршового матеріалу, чому — досліджена творчість Тичини.

ПРИМІТКА

³⁰⁾ На це вказував і Ніковський. Див. його Vita Nova, Київ, 1919, ст. 44.

³¹⁾ Систематичної епіфори строф, що проходила-б через увесь вірш, ми у Тичини майже не маємо; наближенням до цього може бути — „Вітер з Укр.“, 76, 77, але й тут V строфа не має епіфори останніх строф (детальна аналіза цього віршу — в огляді прикладів „замкненого кола“). Наведу декілька випадкових прикладів.

У Куліша („Ворожіння“) п'ять строф об'єднані епіфорою, що займає цілий рядок.

...І тихо-тихенько несе річка воду...“

У Лесі Українки маємо епіфору періодів:

„Соловейковий спів на весні
Ллється в гаю, в зеленім розмаю,
Та пісень тих я чуть не здолаю;
І весняні квітки запахні
Не для мене розквітли у гаю,—
Я не бачу весняного раю;
Тії співи та квіти ясні,
Наче казку дивну, пригадаю,—
У сні!..“

Вільні співи, гучні, голосні
В ріднім краю я чути бажаю,—
Чую скрізь голосіння сумні!
Ох, невже в тобі, рідний мій краю,
Тільки й чуються вільні пісні—
У сні?..“

Цікаво відзначити, що інтонація цих епіфор різна; в першому періоді — оклик, в другому — питання (див. про це прим. 29).

Приклад епіфори строф цілого віршу маємо у Грабовського („Дочка до матері“):

І: Тіш мене: занедужала я —
На хвилинку не знаю спокою ..
Перехрести, як бувало малою,
Колиши мене, ненько моя!

II: Оддихнула - б хоч трошечки я!..
Кожна квітон ка спит. серед ночі,
Сон стуляє й мандрів еві очі..
Колиши мене, ненько моя!

III: В боротьбі крила стратила я ..
Боже! На що - ж оттак поко ала!..
Світла молодіст. даром пропала..
Колиши мене, ненько моя!..

Прикладом епіфори строф з варіацією повторного рядка, може бути твір Олеся „М. Лисенкові“ (Літературно - Науковий Вістник, 1913, № 1):

„На озері, на чистому в пустині
Самотний лебідь білий жив.
Співав і мріяв і тужив ..
О співи, співи лебедині!

Здавалось звуки всі пустинні,
Всі сльози лебідь позбирав
І з них намиста понизав...
О перли — сльози лебедині!

Оаза! Озеро в пустині!
І лебединий дивний спів!
Хто воду з озера не пив!
О, сльози — співи лебедині.

Аж враз забились хвилі сині,
На хвилях лебідь зат емтів,
В останнє крикнув, занімів...
Прощайте, співи лебедині!

І тихо знов. Коли - ж в пустині
Вітри над озером летять,
Співають хвилі і шумлять!
О, вічі співи лебедині!

³²) Див. про це зазначену працю Жирмунського, ст. 56 — 57.

³³) В цьому самому вірші („А я у гай ходила“) ми маємо наближення до анафоричного об'єднання строф.

Аналогічним прикладом об'єднання строф анафорою та епіфорою може бути вірш С. Волоха „Три тости“. Останнім рядком кожної строфи є: „...про неї (них) хай цісня луна“. Починаються ж строфи так:

I: „За сміливіст, вип емо, браття...“
II: „За єдність ще виньєм, братове...“
III: „За праву ще виньємо, браття...“ та
IV: „Нум, в гору підніємо чарки...“.

Цеб-то маємо анафору строф з варіацією повтору; IV строфа об'єднується з останніми строфами тематичною анафорою.

Аналогічним прикладом може бути „Світає“ Грабовського, де перші три строфи починаються рядком: „Давно північ вже минула...“; і закінчуються рядком: „Скоро день — кругом світає!“ IV строфа є „исходом“, що з'єднується „стыком“ з III строфою (1 рядок IV строфи = 4 рядку III строфи = „Скоро день — кругом світає!“

³⁴⁾ Таке „підхоплення“ ми мали в прикладі

„Над бором хмари муром.. пропуск 1 рядка)
Мармуровим муром“ (Сон. Кл., 19)
„Вернися з сміхом — дзвоном!..
Кучерявим дзвоном ..“ (там же)
„Весна! — світанок! — вишня!
Вранішня вишня (там же).

Різниця тільки в тому, що наведені рядки віршу „З кохання плакав я...“ не стоять поруч.

³⁵⁾ Типовим прикладом рефрену в українській поезії може бути відома „Легенда“ Вороного, в якій кінець другого рядка строфи підхоплюється приспівом „ой леле“ й повторюється:

„Дівчину вродливу юнак покохав,
Дорожче од неї у світі не мав
Ой, леле! — у світі не мав.

І клявся, божився, що любить її
Над сонце, над місяць, над зорі ясні.
Ой, леле! — над зорі ясні.

— „Тебе я кохаю. За тебе умру...
Оддам за кохання і неньку стару!..
Ой, леле! — і неньку стару!.. і т. и.

В даному разі маємо синтаксичне й метричне відокремлення третього рядка строфи, який має 8 складів, тоді як перші два рядки строфи мають по 11 складів.

Про певне наближення до рефрену можна говорити в такому творі Кримського:

Царівна Далека (з Ростана).

„Обняти білявку, стиснути чорнявку,
Та й так їх кохати — не дивно!
А я так кохаю, кого і не знаю:
Далеку Царівну.

Хто вірний для любки, бо тиска їй руки
Та полу цілує, — це легко!
Не можу я й зріти, а буду любити
Далеку Царівну.

Любить без надії.. Ховати лиш мрії...
Самісінькі мрії — чи легко?
Не мріти - ж — не жити! — не кину любити
Царівну Далеку“.

В даному разі рефрен захоплює третій рядок строфи; захоплення це — тематичного характеру.

Інше використання рефрену (або підходу до рефрену) маємо в російському перекладі цього самого твору (Ростана) Щепкіної-Куперник:

„Любовь — это сон упоительный,
Свет жизни, источник живительный.
В ней муки, восторг, в ней весна,

Блаженства и горя полна;

И слезы

И грезы

Так дивно дарит нам она.

Но чужды мне девы прекрасные,

Объяты безумные, властные,

И шелковых кос аромат,

И очи, что жгут и томят.

И лепет,

И трепет,

И уст упоительный яд.

Люблю я любовью безбрежною нежною.

Как смерть безнадежною;

Люблю мою грезу прекрасную,

Принцессу мою светлоокую,

Мечту дорогую, неясную,

Далекую.

Из царства видений слетая,

Лазурным огнем залитая,

Нисходит на землю она,

Вся сказочной тайны полна,

И слезы

И грезы

Так дивно дарит мне она.

Люблю — и ответа не жду я,

Люблю — и не жду поцелуя.

Ведь в жизни одна красота —

Мечта, дорогая мечта;

И сладкой

Загадкой

Теперь моя жизнь обнята.

Люблю я любовью безбрежною,..." і т. д. до кінця вірша (точний повтор).

Але обидва ці переклади не можна порівняти з красою оригіналу, де також використовується принцип рефрену:

C'est chose bien commune

De soupirer pour une

Blonde, châtaine ou brune

Maitresse,

Lorsque brune, châtaine,

Ou blonde, on l'a sans peine.

— Moi, j'aime la lointaine }

Princesse! }

C'est chose bien peu belle

D'être longtemps fidèle,

Lorsqu'on pent baiser d'Elle

La traîne.

Lorsque parfois on presse

Une main, qui se laisse...

Moi, j'aime la Princesse }

Lointaine! }

Car c'est chose suprême

D'aimer sans qu'on vous aime;

D'aimer toujours, quand même,

Sans cesse,

D'une amour incertaine,

Plus noble d'être vaine

Et j'aime la lointaine }

Princesse }

Car c'est chose divine,
D'aimer lorsqu'on devine,
Rêve, invente, imagine
A peine...
Le seul rêve intéresse,
Vivre sans rêve, qu'est-ce?
Et j'aime la Princesse }
Lointaine! " }

Весь твір має 8 строф, що з'єднуються в 4 періоди; це об'єднання підкреслено анафорами („c'est chose...“, „Car c'est chose...“) та рефренами (дужки) цих періодів кожний період розподіляється, таким чином, на 2 строфи, при чому в перших двох періодах цей розподіл ствержує анафора „lorsque“ других строф; нарешті, кожна строфа має метричне відокремлення останнього рядка (наближення до рефрену).

В кінці, треба відзначити тематичний рефрен в такому творі Самійленка („Ідеальний публіцист“):

Він пише сміливо, не боячись, нікого...
Слабого.
Усе, що вказує йому його натура...
Й цензура.
Він може написати філіпіку завзяту...
За плату...“

В даному разі рефрен відзначений курсивом.

³⁶⁾ Прикладом „замкненого кола“ строфи може бути твір Карманського „чогось так сумно“; цей вираз охоплює всі 3 строфи віршу (в II строфі маємо невеличку варіацію повтора). Що до локалізації повтора, то він нагадує „Закучерявилися хмари...“ Тичини; напр.:

„Чогось так сумно... Повіті млою,
Стоять в задумі стрункі тополі;
З вершин Бескида пливе росюю
Вівчарська пісня, — а тут на долі
Чогось так сумно...“

(Останній рядок строфи скорочений).

Прикладом „замкненого кола“ строфи з елементом повтора в 1 рядок може бути вірш Л. Українки:

„Не дивися на місяць весною:
Ясний місяць наглядач цікавий,
Ясний місяць підслухач лукавий,
Бачив він тебе часто зо мною
І слова твої слухав колись...
Ти це радий забуть? Не дивись,
Не дивися на місяць весною“³⁷

„Кольцо“ строфи підкреслюється через „стик“ передостаннього рядка („не дивись“); в II строфі маємо аналогічну композицію („не дивись на березу плакучу“).

³⁷⁾ Жирмунський в своїй роботі (ст. 71) дає класифікацію типів „кола“ а) тип з'єднання анафорою, коли в першій та останній строфах віршу („колових“ строфах) подібні перші рядки; б) тип з'єднання епіфорою, коли в „колових“ строфах подібні останні рядки; в) тип „колового“ з'єднання, коли перші рядки першої строфи подібні до останніх рядків останньої строфи.

Наведений приклад („ходить Фауст...“) наближається саме до колового типу; при чому рядки, зв'язані повтором, ідуть в тому самому порядку в останній строфі, як і в першій: тому тут можна говорити про основний тип „колового“ з'єднання (в „оберненому“ типі рядки, зв'язані повтором, ідуть в оберненому порядку).

³⁸⁾ Тут маємо тип з'єднання „епіфорою“.

³⁹⁾ В даному разі маємо також наближення до об'єднання „епіфорою“.

Крім того, тема цього віршу стоїть в контрасті з темою „У Собор. II“. Отже маємо вище об'єднання тем в їх антитезі. Навіть можна сказати иначе, що одну

тому („У Собор“) розроблюється в двох протилежних напрямках, що дає вищезазначений ефект контраста.

Такий самий спосіб маємо в „Плачі Ярославни“ (антитеза тем супроводиться різними ритмами).

⁴⁰⁾ В даному разі можна говорити про наближення до анафоричного типу об'єднання віршу (див прим. 37).

⁴¹⁾ Тут же можна говорити про основний тип „колового“ об'єднання.

⁴²⁾ Прикладом строфічного „кола“ віршу може бути „Сонце заходить“ М. Вороного:

I-IV: „Сонце заходить цілуючи гай:
Квіти кивають йому на добраніч,
Шепчуть, листочки звиваючи на ніч:
„Не покидай, не покидай!..“

Прикладом варіації „колових“ строф може бути вірш Лесі Українки:

I: „Місяць ясенесенький
Промінь тихесенький
Кинув до нас.
Спи - ж ти, малесенький,
Пізній бо час.“

В V строфі маємо повтор першої строфи з варіацією останнього рядка („Поки є час!“).

„Кольцо“ строфи й строфічне „кольцо“ віршу маємо у Вороного:

I-V: „То літньої ночі було на Дніпрі...
Чудової теплої ночі!
Горіли брилянти в небеснім шатрі
І очі зоріли дівочі...
То літньої ночі було на Дніпрі...“

Крім того строфи охоплені повтором рядка (1 = 5):

II: „Як тихо та любо було навкруги!
III: „І серце спочило в щасливому сні...“
IV: „Як буря, хвилина страшна надійшла!“

У Карманського маємо „періодичне“ „коло“ віршу („колового“ типу):

I: Віють вітри, віють буйні,
Деревина гнеться;
По - під хату, по - під вікна,
Чорний сунується... (пропуск однієї строфи).
III: Стук!.. віконце одхилилось,
Сун по хаті в'ється...
Віють вітри, віють буйні, }
Деревина гнеться... }

„Кольцо“ епіфоричного типу маємо в „Співанці“ Александрова (з Гейне):

A: „Ти несись, мій спів, з мольбою,
В небо долітай.
Потай легкою ходою
Вийди мила в гай.
I: „Не впиняй же ти любови,
Серцю волю дай,
І на тихую розмову
Вийди мила в гай“.

В оригіналі цього віршу елемент повтора — одно слово („komm“);

- A: „Leise flehen meine Lieder
Durch die Nacht zu dir,
In den stillen Hain hernieder
Liebchen, komm zu mir.“
L.: „Lass auch dir die Brust bewegen,
Liebchen, höre mich.
Bebend har'ich dir entgegen!
Komm, beglücke mich!“

Гадаю, що прозового перекладу давати непотрібно, бо вище даний віршовий, досить точний переклад (Так само як з Ростаном, див. прим. 35)

Прикладом „колового“ об'єднання оберненого типу може бути вірш В. Кулика:

- 1 В мене серце до любови,
2 Біле личко, чорні брови... (пропуск 14 рядків)
17... Що у мене чорні брови, (2)
18 В мене серце до любови (1).

⁴³) Походження „колової“ композиції Жирмунський виводить з романсу („песенной формы“), див. ст. 65 зазначеної праці.

Для спеціаліста — музики було б цікаво прослідкувати це на українських піснях.

З свого боку відзначаю використання „колового“ повтора в тексті деяких оперних арій; іноді цей повтор супроводиться повтором музичного фону, але частіше він з'являється на фоні оркестрової, мелодичної, ритмічної розробки.

Для прикладу візьму „Евгенія Онегіна“; арії Ольги („Я не способна к грусти томной“), Гремива („Любови все возрасты покорны“), Ленського („Куда, куда вы удалились“) дають приклади „коляца“ словесного тексту; при чому характерно, що у Пушкіна вірш Ленського закінчується рядком „приди, приди, я твой супруг“; але Чайківський повторює початок віршу, і замість попереднього „Куда, куда вы удалились“ дає „Куда, куда, куда вы удалились, златые дни, златые дни моей весны“; мета — підкреслити й дати повне завершення теми арії — очевидна.

Приклади „коляца“ тексту арії маємо також в „Піковій Дамі“, де арія Германа в 1-й картині дає приклад зовнішнього „коляца“, що охоплює внутрішнє (зовнішнім „коляцом“ є „Ах, Томский, Томский, я влюблен“, а внутрішнім — „Я имени ее не знаю...“)

Тема ж взагалі широка й дуже цікава, вимагає дослідника — спеціаліста; й вичерпати її в короткій примітці — звичайно, не можна.