

В. КОРЯК

Боротьба поверхів ¹⁾

Хід революції, могутністю своєю неуявно розкидний, спричинивсь до всесвітньо-історичних перемог. Показалося, що за нею підеться скрізь. Вже в другому її етапі звоєвано в Англії, Франції й Америці їхніх робітників і селянство, а ще до того ті малі нації, котрі допіру всі були проти революції. На тім не край. У властивих країнах Антанти дрібна буржуазія й освічене міщанство почало понімається заквасом протесту, допевняючися смертяного стану буржуазної цивілізації. Натрутлива думка, унята в рабську покору старому світові, борсалася в „померках Європи“, не розуміючи ні жорсткості, ні лагоди Жовтня. Поворотники визнавали по-свійському „націонал-більшовизм“, вертали працювати для „рідного краю“, мовляв, „за всякої влади“, що більше: саме „вони“ дають найбільше можливостів! Уважалося отже „націю“ перебутнішою за різні „класові диктатури“. Ріст радянського господарства, буяння витворчих сил, підсилення бази й ріст надбудови! Непівська малізла вважає свою мізерію великою силою, починає „висловлюватися“ й вимагати. Стабілізується непівська буржуазія і стара культурна міщанська інтелігенція відчуває гостру потребу „справжнього“ життя, цілковитої емансипації від „обуху“ й „договорних відносин“. Ми вам, ви нам... і взагалі.

А з прикорня робітничо-селянської маси чагарник зелений розрісся й подався у надповітря струнко, гей-би дійсно досяга його нині. Нова марксієвська наука йому дороговказом і старі професори наражаються в аудиторіях на уїдливі запити. Вони чудово розуміються, ну хоч на собачій слині, та зле торопають у диктатурі пролетаріату. Діалектичний матеріалізм понімає нові наукові галузі: біологію, психологію... утворює нові комбінації з старих дисциплін, окремі „галузочки“ пресує в нові комплекси, йде до нової класифікації людського знання. Університетський барон фон-Грінвальдус сидить перед старим замчищем підстаркуватої „Амалї“ і прорікає, що, бач, Ріккерт і Віндельбанд дали наукову класифікацію знання: природа й дух... Далі—ані руш!

Цидрим - цим - цим,
Цидрим - цим - цим,
Бодай ся когут знудив...

Життя увіходе в „норму“, ось - ось ми доскочимо зовсім довійськових часів, ну й з наукою має бути так само. А довійськова наука

¹⁾ Зі збірки статтів, що незабаром виходить накладом ДВУ п. н.: „Організація жовтневої літератури“. Ред.

йшла уторованим шляхом диференціації галузочок. Треба це й тепер продовжувати.

Ось, приміром, літературна галузь. Тут колись панували громадянські діячі, народники, що не давали ходу тверезим позитивістам з своїм просвітительством і просвітянством. Хатянський „гедонізм“ застукано війною. Перші бростки символізму заскочено революцією. Пішла вона потоптом по розкішних хризантемах та синіх маках...

Болючий процес культурної асиміляції відбувається нині дуже химерно. Роля літератури Жовтня і її відворотного впливу на базу — неуявна. Старий спадок модернізується, прибірає нового вигляду, орудувати починає дивними собі словами. І тут на кожному кроці чути ім'я Плеханова. Його схема стає надзвичайно популярна. Вчорашні кадети сьогодні Плехановим побивають комуністичних вульгаризаторів марксизму. Про базу й надбудову пишуть у віршах, про неї інформують у брошурах і поточній пресі. Плеханов дав степенювання надбудови по таких „поверхах“:

1. Стан продукційних сил.
2. Визначені від його економічні стосунки.
3. Соціально-політичний лад, що зріс на певній базі економічній.

4. Психіка громадської людини, що її визначає почасті безпосередньо економіка, почасті соціально-політичний лад, що зріс на ній.

5. Різні ідеології, що відображають у собі властивості цієї психіки.

Визнають цьому рацію, яко значний поступ від народництва ¹⁾ поступ від позитивізму ²⁾. Врешті намічається певний шлях марксівської критики ³⁾. Невтральна критика дещо закидає (невизначність розуміння „громадської людини“, непевність науки про „суб'єктивізм“ класової істини). Але особливо не подобається плеханівський засуд мистецтва без душі. Це коли писав про франц. класицизм:

„Його покинула його велика революційна душа... у його лишилося саме тіло, сукупність засобів художньої творчості, ні до чого тепер непотрібна, химерна, незручна, що не відповідає нахилам і вподобанням, зродження новими суспільними стосунками“.

Як раз нині ця сукупність засобів стає основою наукової галузочки літературознавства й вже Плеханів до цього цілком не надається. Він застарів. Він уважається з своєю схемою, як тая „недобудована плебанія“ і до його схеми добудовують — ш о с т и й поверх:

6. Морфологія — художнє оформлення ідеології.

Це почалося ще геть давненько. Послідовники аж двох учених сперечаються про те, хто був справжній батько формалізму. Коли у „Вії“ хтось пишається тим, що воно дитина „двох робочих од станка“, то сучасні формалісти одгетькують од себе двох батьків — Потебню й

¹⁾ Анат. Машкин. Очерки литературной методологии. Литературная методология народничества. „Наука на Украине“. № 3.

²⁾ Його - ж. Литературная методология позитивизма. „Наука на Украине“. № 4.

³⁾ Його - ж. Пути марксистской литературной критики. ГИУ. 1925.

Веселовського, що їхні спадки й собі хотять бути справжніми формалістами. Три сперечаються фракції формалістів:

1. Психологічний формалізм (потєбніянці).
 2. Етнографічний формалізм (Веселовський — його школа).
 3. Лінгвістичний формалізм („Опояз“).
- Можна було-б іще додати.
4. Еклектичний формалізм (Жирмунський).
 5. Футуристичний формалізм (різні комфути).

Усім їм мила морфологія, усі вони заходжуються чепурити своє горище, кожне на свій смак. А головне — всі вони боронять чистоти своєї галузочки, новознайденого літературознавства. Чи був Плеханів проти вивчення, аналізу технічного боку творів? Звісно, що ні. Він тільки не був формаліст, ц.-т. за мету аналізу мав шукання суспільного еквіваленту.

„Показати ідею художнього твору в її конкретному вияві, простежити її в образах... це значить, що за оцінкою ідеї худ. твору мусіла йти аналіз його художніх властивостей. Те-ж треба сказати й про матеріалістичну критику. Шукаючи суспільного еквіваленту певного літ. твору, ця критика зраджує власну свою природу, коли не розуміє, що діло не може обмежитися винайденням цього еквіваленту й що соціологія повинна не зачиняти двері перед естетикою, а, навпаки, навстіж розкривати їх перед нею“. Отже розгляньмо з цього плеханівського погляду сучасні шукання й доробок формалістичної школи. Треба усталити, що піде з того, яко матеріал для марксієвської науки про літературу, а що треба рішуче засудити. Історія формалізму, переказана на підставі його власних посвідчень, має виявити його справжню істоту. Є кілька розборів формалістів: одні споружають суцільну, закінчену в собі „теорію формального методу“, інші ніякої такої не визнають теорії і лише користають, хто як хоче, формальною аналізою творів і т. д. Ті, що просто накопичують формальні проблеми, часом такі, що себе навзаєм заперечують, ті не так цікаві і про їх мова буде далі, а перш за все розгляньмо фундаторів чистого формалізму, яко теорії, ворожої всім дотеперішнім. Вони самі себе вважають властивими формалістами (Айхенбаум) і розуміють під тим ім'ям тую групу теоретиків, що об'єдналася в „общество изучения поэтического языка“ („Опояз“) і з 1916 року почала видавати свої збірники.

Вони нині відмежовуються від тих своїх наслідувачів, епігонів — еклектиків, що поволі перетворюють формальний метод у непорушну систему формалізму, користуючи тільки з його термінології, схеми і класифікацій, бо ця система більш надається для їхніх критиків. Самі вони, справжні, мовляв, формалісти, ніякої такої доктрини не мають. Вони просто споружають нову науку про літературу. Для цього вони, натурально, виділяють усе те, що до неї не належить. З цього й починається заколот і боротьба поверхів. Перш за все вони рішуче одгетькують: естетику, психологію, філософію, соціологію. Принаймні так вони маніфестують, а чи практично щастить їм уникнути, скажемо, певної „філософії“ — це побачимо далі. Мистецтво є мистецтво і вони не пруть туди жадних „ідей“. Замість історії мистецтва їх обходить мистецтвознавство. За німецьким

дослідником Вельфліном, визнають вони історію мистецтва без іменів. (Kunstgeschichte ohne Namen).

Перші їхні бої були з академічною старою наукою. Фортеці академізму брати облогою їм не довелося, бо то був насправді „проходний двор“. Вони знайшли мертвий капітал спадщини Потебні й Веселовського, цих перших фундаторів формалізму, що їх було використано „журнальною наукою“ — критиками й теоретиками символізму (1907—1912). Тоді пішли війною на символістів. Треба було звоювати в їх поетику, визволити її від суб'єктивних і філософських споруд символізму (містики) й повернути на шлях позитивної науки, наукового дослідження фактів. Тут співниками їм були перші футуристи-заумники. Бойове гасло: визволення поетичного слова від пут філософських і релігійних тенденцій. Про ці тенденції див.: „Вопросы теории и психологии творчества“ за ред. Б. Лезіна особливо т. V, Харків, 1914. Року 1910—11 стався розкіл символістів і виділення акмеїстів. Формалісти підносять старе гасло Веселовського: специфікація й конкретизація літературної науки. (Самий термін „науки про літературу“ виник геть раніш — В. Плотников. „Основы, принципы научн. теории лит. Воронеж, 1888). Остаточно сформульовано цей принцип специфікації тільки р. 1921 у Празі: „Наука про літературу досліджує не літературу, а літературність, ц.-т. те, що робить твір літературним твором“¹⁾.

Виділення літературного ряду з інших рядів (побут, психологія, політика, філософія). Методологічний засіб специфікації — виділення поетичної мови від мови „практичної“. Тут формалісти ще є епігонами Потебні: основні проблеми поетики протиставлено історії культури, громадськості...

Поетична мова є самоціль. „Заумні“ спроби футуристів підтримано, яко демонстрацію проти символістів. У французьких модерністів позичається термін „інструментовки“ ще символістами і ось проти його вирушають формалісти, бо-ж інструментовка тільки акомпанує змістові, принижує на користь осоружного змісту ролію згуків у віршовій мові. „Людам потрібна мова і без глузду“ — каже В. Шкловський у розвідці: — „О поэзии и заумном языке“. Мовний факт має самостійне значіння артикуляційне: танок органів мови є насолода поезії. Другий виклик — уже потєбніянцям. Поетична мова не є тільки мова образів. Починається перегляд і перецінення загальної теорії Потебні. Її збудовано на твердженні, що поезія є „думання образами“.

Це прийняли й теоретики символізму. Вони казали про „згук-копис“ і „згуконаслідування“, одно слово, згуки мали щось „висловлювати“, інтерпретувати. А. Бєлий, фундатор символізму, знайшов у двох рядках Пушкіна повне „малювання згуками“ того, як шампан ллється з пляшки в келих, а у Блока в повторенні групи: — „трагедію протверезіння“. Такого-ж значіння окремим літерам надавав і Бальмонт. Символістичні спроби „пояснення“ алітерацій було висміяно, як пародію наукового досліду... Натомість піднесено престиж згуків: вони у віршу існують по-за зв'язком з образом,

¹⁾ Р. Якобсон. „Новейшая русская поэзия“. Прага, 1921 г.

самостійну мають мовну функцію. Це було лінгвістично обґрунтовано в статтях Л. Якубинського та О. Брика. „Згукові повтори“ — показують самий матеріал. Піддано критиці утертий погляд на поетичну мову, як на мову „образів“. Мовні явища повинні класифікувати з погляду тієї мети, що з нею користуємося своїми мовними уявами. В простій бесіді мова є лише засобом єднання й тут маємо практичну мову, що в її мовних уявленнях (згуки, морфологічні частини, то-що) самостійної цінності не мають. Усталено: хоч як дивитися на стосунки образу й згуку, — одно безперечно: згуки, співзвуччя є не тільки евфонічний додаток, але наслідок самостійного поетичного змагання.

Інструментовка поет. мови не вичерпується зовнішніми засобами милозвучності, тут діють загальні закони евфонії. Рима, алітерація — тільки прояви, окремі випадки оснєвних евф. законів. Алітерації не потребують ніякого змістового „тлумачення“. Це була „ліквідація символізму“ в царині критики. Почали намацувати, шляхом аналогій, загальні принципи законів формальної поетики: з'явище повторів у віршу й засіб тавтології у фольклорі — прояв єдиного загального поетичного принципу — простого сполучення, що його матеріалом є: згуки слів, їхнє значіння, або все це разом. Для думання образами другорядними речами були ритми, згуки й синтакса. У символістів це все випадало з системи, було підпорядковано образам — символам. Символісти не подолали утертої теорії „гармонії“ форми й змісту, хоч „естетизм“ і був суперечний їхньому нахилі до морфологічних розшуків. Вони тільки не доходили в їх краю... Розуміння форми стає універсальним: по-за нею немає нічого і в ній немає ніякого змісту. Специфічність літератури виявляється не в самих елементах, що увіходять у твір, а в особливому користуванні з їх. Року 1914 ще до „Опоязу“ Шкловський проголосив принцип форми, яко специфічної ознаки художнього приймання. Було переборено символістичний естетизм, що крізь форму бачив щось змістове й тільки любував собі з деяких елементів форми, свідомо відтятих від „змісту“. Року 1917 видано маніфест формалізму. Тут — цілковитий розрив з потєбніанством і символізмом. Проти твердження Потєбні про зміну образів — гасло: о б р а з и — майже не порушні. Поети не втворюють нові образи, лише накопичують і поєднують їх новими способами. Образи незмінні. Образне думання не є те, що об'єднує всі види мистецтва слова, й не їхня зміна є істота життя слова й руху поезії. Поетичний образ тільки один із засобів поет. мови, не пануючий, а рівновартний завданнями иншим засобам: паралелізму, порівнянню, повторенню, симетрії, гіперболі... Цілком заперечено оснєвний „потєбніанський“ принцип художньої економії... Проти його висунуто засіб „остранєня“, і „затрудненої форми“. Процес приймання є в мистецтві самоціль. Треба як-найдовше смакувати тіло твору і, значить, все, що затруднює, здовшує приймання — збільшує естетичну насолоду. Розрив з потєбніанством стався під гаслом наукової поетики. Виразність будови — ознака поетичної мови. Часом відчувається акустичний, або вимовний бік, або семасіологічний (термін, позичений з лінгвістики — значіння слова). Часом відчувається не будову, а розполіг слів. Супроти потєбніанського

погляду визнання зайвості поділу на поезію і прозу¹⁾. Більше того. Визнано, що саме утворення наукової поетики мусить бути розпочате з фактичного визнання, що існує прозова й поетична мова, що їхні закони одмінні і з аналізу цих одмін. Це визнання має бути оперте на масових фактах. Мистецтво мови треба вивчати в його специфічних рисах, а для цього повинно розподілити функції поетичної і прозової мови. Покінчивши з потєбніанством, почали формалісти шукати докладніших означень для плутаного розуміння форми й винайшли розуміння „засобу“ („прийома“), бо воно безпосередньо виходило з визнання різниці межі поетичною й практичною мовою. Починається конкретизація формальних проблем. Осереддя — питання теоретичної поетики, що їх допіру було ледве накреслено. Від питання про згуки віршу зростає проблема загальної теорії віршу. Від питання про засіб загалом — проблема загальної теорії композиції (термін позичено з музики). Врешті — загальна теорія сюжету (власне — сюжетобудови) — з теорії сюжету Веселовського. Береться один закрутистий що до будови роману і на йому демонструється особливі засоби сюжетобудови й звязок їхній із загальними засобами стилю (1919). Сепарується від розуміння ф а б у л и розуміння сюжету (конструктивне, а не тематичне. Сюжет не поєднання мотивів). Напад на теорію Веселовського (що користався історично-генетичною гіпотезою й пояснював епічні повторення механізмом первісного виконання, амебейним співом), що не з'ясує літературного факта — єдності засобу в різному матеріалі. Етнографічна школа Веселовського ішла від звязку літератури з побутом, пояснюючи ним казкові мотиви й сюжети. Це пояснення слушне, але до літератури не належить. Для поетики важливо з'ясування літературної функції. Генетичний погляд не ураховує — саме засобу, як своєрідного користання з матеріалу. Веселовський себе заперечує, лічачи авантури грецького роману суто-стилістичним засобом. Етнографізм — ігнорування специфічності суто-літературного ряду з'явищ.

Заперечується погляд Веселовського на „синкретизм“ як явище первісної поезії: він є в природі кожного мистецтва. Сутичка формалістів з потєбніанством вияснила їм основні принципи теоретичної поетики. Сутичка з Веселовським і його спадкоємцями — визначила формалістичний погляд на літературну еволюцію, на будовання історії літератури. Проти „етнографічної“ засади, що нова форма виникає, щоб висловити новий зміст висувається цілком нова засада: „Твори мистецтва на тлі і шляхом асоціювання з іншими творами мистецтва. Форма твору мистецтва опрєдєлюється відношенням до інших, що існували до нього, форм... кожен загалом твір мистецтва утворюється, як паралель і протилежність якомусь

¹⁾ „Намічена в Никитенка межа між поезією і прозою тут затирається і, може, не без користи для справи“... „Довелося покінчити з старим поділом словесности на поезію і прозу... Потєбня цьому вєбому дав у своїй поетиці нове освітлення. Немає безодні між поезією і прозою, раз обидві вони явища мови, одміна між їми не в меті („навчати“ і „розважати“), а тільки в шляхах, що ними вони йдуть до неї — міститися в пізнанні“... (А. Белецкий. „Потєбня и наука истории литер. в России“ Бюлетень Ред. Кол. для видання творів О. П. Потєбні, ч. X. 1922, стор. 41 і 46).

зразкові. Нова форма виникає не для того, щоб висловити новий зміст, а для того, щоб замінити стару форму, що вже згубила свою художність". Ця теза Шкловського канонізує самостійність літературного ряду. Для підсилення своєї тези спірається проте Шкловський на... психологію, й саме на Б. Христьянсена й його засаду про особливі „диференціальні відчуття або відчуття одмін“. Цим канонізується динамізм мистецтва, що виявляється в повсечасному ламанню канонів. Опертя знаходиться ще в Брюнет'єра: „з усіх впливів від статичного розгляду окремих творів прийшли такі формалісти до еволюційної динаміки. Вже тепер вони берут твір не як ізольований унікум у природі, а на тлі інших творів. Це вихід за межі формалізму, яко виготовлення схем і класифікацій для морфологічного порпання. Таких схоластів як Жирмунський формалісти не визнають. Відмежовуються.

Усталюючи різні засоби „сюжетобудови“, винаходять розуміння „мотивування“ ц.-т. психологічна характеристика героїв, ідеологічні завдання автора, суперечні розумінню чистої форми, пояснюється, яко цілком формальний елемент — „мотивування“ руху сюжету. Є чисто механічні засоби: ступінчастої будови, паралелізму, рямкового вставлення, намістового нанизування... Все, що не підходить під сутоформальне розуміння, зветься „засобом мотивування“. Всі „неконструктивні“ елементи. „Недбалої“ „поганої“ форми бути не може. Є різні конструкції. Сепарується розуміння „засобу“ й „мотивування“, сюжету і фабули. Фабула є опис подій, лише матеріал для сюжетного оформлення. Праця формалістів дифенціюється по лінії прози і віршу. Починається боротьба зі спробами символістів шукати метр у прозі. Можна, приміром, знаходити метр у Коцюбинського і вже знаходять: „мужики“.

Сірі | дні змі | вяють || темні | ночі...

(5-ти Складовий хорей)

Рішуче заперечується намагання знищити межі віршу й прози, бо такі розшуки цілком безплідні і тільки призводять до від'ємного висновку: де-ж одміна поезії від прози? Навпаки, треба як найгостріше відрізнити й знищити спроби такої схоластичної операції з прозою. Що до віршів, то ще символісти (1910 — 1917) намацали проблему ритму й метру. Вони розробляли пильно питання метрики. Формалісти повертають до осівних питань — до теорії віршування. Виникають проблеми: віршового ритму, звязку ритму з синтаксою згуків віршу, віршової лексики й „семантики“ (змісту — термін з лінгвістики позичено...). Зміст скасовано й розглядається його, яко елемент всеосяжної форми. Проблему ритму сепарується в окрему галузь, щоб вона не наражалася на метрику: шукається тривалі синтаксичні утвори, щільно з'єднані з ритмом. Метрика — на другий план. Конструктивна основа віршу — ритм. Він визначає всі елементи віршу акустичні й не акустичні. Тут уже проблема — нової теорії віршу. Починається вивчення мелодики віршу. Розуміння мелодики сепарується

від розуміння загальної музичності віршу. Мелодика — система інтонацій. Вона поділяє лірику на три оснiвні стилі: декламативний, напівний і говірний. Розуміння метру геть розпорошується і дає вихід просто — в мову і розподіл у ній експираторної енергії стає основою досліду. Проблема ритму й метру зліквідовано. Розуміння ритму поширено на цілий шерг нових елементів, що беруть участь у будові віршу. Ритм поділяється: словесно-вдарний, інтонаційно-фразовий і гармонійний (алітерації). Вірш — особлива мова, що її годі вбгати в котрусь метричну форму. Мова може згучати, як віршова, і без додержання метру. Важливий є ритмічний імпульс. В творах можуть бути різні формальні домінанти. У віршах можна мати такі типи: акцентно-метричні, інтонаційно-мелодичні, гармонійні.

Бойове гасло проти старого утертого погляду — теорії відповідальності віршу духові мови, непротиставлення форми матеріялової протиставлено теорію організованого надсильства поетичної форми над мовою. Сепарується, яко принципово відмінно розуміння поетичної мови від емоційної. Заперечується емоційний зв'язок поміж згуками — образами чи ідеями. Врешті, формалізм переходе межі поетичної мови і починає студії практичної мови, розподіляючи її на розмовну, наукову й ораторську... На тім не край. Заходе велика диференція проблем. Крім виходу на шлях студій особливостів мови акустичних, синтаксичних, ще напотикаються знову на властивості змістові. Виникає криза розуміння поетичної мови: фундамент лінгвістичного формалізму опоязівців зраджує. Виявляється осоружна психологічна основа в самому розумінні „поетичної мови“... Виникає проблема пірвати з лінгвістикою, особливо психологічного напрямку. Розуміння форми замінюється розумінням матеріялу. Ускладняється розуміння технічного засобу. Студії по проблемах не вистарчають. Приходять до історичного досліду. Виникає визнання: ми не ручаємося за свої схеми“. Можуть бути нові факти... Рятуюнок — вихід в історію.

Академічна історія літератури вивчала тільки „імення“, тільки — „великих“ письменників. Вивчала їхню біографію і психологію. Оперувала темними загальниками „реалізм“, „романтизм“... Символісти зріклися історизму. Імпресіоністи натомісць писали „силуети“ письменників. Модернізувалося старих письменників. Формалісти знаходять, що в кожную добу є кілька шкіл, що з їх одна панує, а інші на споді. Літературна „еволюція“ є не еволюція, а боротьба, не продовження, а заперечення старого. Періодичні повстання, не має мирного поступу... Кожна школа — революція. Приходять до об'єктивного визнання діалектичної зміни форм. Ще більше. Робиться висновок, що центральна проблема історії літератури: вивчення літератури, яко своєрідного — [нехай, а таки — соціяльного з'явища... Морфологічне горіще опиняється... на п'ятому поверсі.

Проблема утворення жанрів і зміни їхньої, проблема вивчення літератури по-за особами письменників з увагою до другорядних авторів, до цілого літературного доробку певної доби, до „масової“ літератури, котра готує творення нових жанрів з розкладу старих — оце все „відкриття“ формалістів, це їхній доробок, оскільки

вони підкреслили ці моменти. До тієї півторасотні книжок по поезії, що їх спис подано до „Поетики“ — Мюллера - Фрейенфельса (до 1922 р.) за три роки збільшилося ще понад сотню назв, не кажучи про недруковані, що їх тільки згадується в останніх працях формалістів¹⁾. Це колосальний літературний рух у Росії і годі докладно на цьому спинитися. Досить зробити тільки перелік самих порушених проблем. Мало не кожна опоязівська „проблема“ викликала з табору котроїсь фракції формалізму відповідну контр-проблему²⁾.

Цейтлін. Марксизм в изучении стиля.

Сакулин. История литературы и ее научная компетенция.

Журов. Плеханов и искусство.

Булаховский. Жизнь слова.

Кагаров. Народный или коллективный эпос.

КАТАЛОГ ФОРМАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ

Методологія. 1. Поетики історичної і теоретичної. 2. Розуміння формального методу. 3. Сепарації мистецтва від загального розвою соціального життя. 4. Формалізму, як принципу наук. іст. літератури — евол. поетичн. засобів. 5. Можливості ототожнення іст. літератури з історичною поетикою. 6. Сепарації худ. літ. фактів в окремий ряд, тільки як методологічного засобу досліду (а не принципу). 7. Вивчення мови, як матеріалу для літератури. 8. Худ. іст. методів з поетикою в центрі. 9. Зв'язку з науками про мистецтво. 10. Форми й змісту. 11. Сукупності засобів. 12. Стилю, як замкненої системи худ. засобів. 13. Не єдності засобів, але ієрархічної підлеглості одних засобів іншим, домінуючим, котрі, часом деформують інші засоби. 14. Терміну домінант, що підбиває собі елем. змістові. 15. Зміни стилів, як зміни „домінант“. 16. Динаміки худ. іст. процесу. 17. Заміни старих форм новими. 18. Нової форми, що розбуджує свідомість з автоматизму практичного життя. 19. Впливу Бергсона на таке розуміння нової форми. 20. „Трудної форми“ і „киркої мистецтва“. 21. Одночасного існування різних напрямів. 22. Ролі „молодшої літер. лінії“ поруч з „канонічною“. 23. Канонізації молодшої лінії. 24. Процесу шаблонізації літ. засобів. 25. Ролі пародії в переборенні шаблонів. 26. Зв'язку літ. ряду з іншими рядами культурних цінностей. 27. Залежності літер. від загальної культ. еволюції. 28. Взаємини естетичних факторів з позаететичними. 29. Законності ототожнення науки про літературу з поетикою. 30. Мистецтвознавства як самостійної науки поруч з іст. мистецтва. 31. Теоретичної поетики (позаісторичної) для опису і класифікації. 32. Іманентної аналізи поет. творів, по-за питанням про пох. і зв'язок. 33. Модернізації (перенесення теор. проблеми сучасн. на явища історичні). 34. Взаємини поетики і лінгвістики. 35. Поетичної і прозов. мови. 36. Класифікації по цілях (як у лінгвістиці — мелодограмматики). 37. Поетичної мови, як самоцільного висловлювання. 38. Диференціації різних мовних функцій і типів мовн. діяльн. 39. Риторичн., як опису особливої системи мови — ораторської (не поет.). 40. Деформацій мовного матеріалу під впливом певних худ. завдань. 41. Лінгвістичної термінології в поезії („семантика“ і т. д.). 42. Музичної термінології в поезії (композиція, лейтмотив). 43. Будівельної термінології в поезії (Архитектоніка і т. д.). 44. Малярської термінології в поезії (фактура і т. д.). 45. Рефлексологічної термінології в поезії (умовний рефлекс і т. д.). 46. Єдиної термінології в поезії. 47. Усвідомлення категорій античної стилістики й риторики за допомогою методів сучасної лінгвістики. 48. Стилістики, як поетичної лінгвістики. 49. Цілісного підлягання поетики лінгвістиці (літер. є мова в ест. функ.). 50. Поетичного твору як „індивідуального діалекту“. 51. Вивчення „мовної свідомості“ поета лінгвістичними методами. 52. Добору елементів мовної даності інд. діалекту відповідно певним художнім завданням (ц.-т. заперечення попереднього § 51). 53. Ролі мовного матеріалу в різних літер. жанрах

¹⁾ З недрукованих творів мені довелося познайомитися: Цейтлін і т. д. Статтю Сакуліна вже видр. в „П. і Р.“ може досі вийшло й ще щось.

²⁾ Щоб зробилося наявно, подаю:

(різна в різн. ж.). 54. Сюжета — чи вкладається вона в межі поезики вузько лінгвістичної. 55. Літератури „без імен“. 56. Специфікації. 57. Кризи „поетичної мови“. 58. Виходу в історію.

Це що до методології; — далі шерг проблем з теоретичної поезики: Теоретична поезика. 59. Метрики. 60. Реального ритму й абстр. метричної схеми. 61. Усталенная інд. власт. ритму окр. поетів за допомогою графічних записів збочень від метру. 62. Статистичних відрахунків занедбаних наголосів і їхнього взаємного розпологу в сусідн. віршах. 63. Доцільности такої статистики і „фігур“, яко мех. поєднання вірші різн. типу. 64. Ритмічного значіння „словорозділів“ („павз Белого, „леймів“ Шенгелі) і розпологу їх відносно наголосів вірша. 65. Загальнішого питання про ритм і метр. 66. Теорії змішаних („логоедичних“) розмірів. 67. Ритму як реального чергування наголосів у віршу. 68. Компрісових форм композ. будови. 69. Заміни формальної будови (чистого ритму, чистої симетрії) річевим поєднанням (зміст. композ.) 70. Нових метричних форм, неясних стар. теорії віршу. 71. Силаботонічної системи. 72. Сумнівности теорії „павз“ в рос. віршу, що не вважає на рух часу. 73. Неможливости зведення певних груп до звич. „силаботонічн. стоїи“ 74. „Словесної“ інструментовки. 75. Емоційного значіння окремих голосівок і шелестівок. 76. Первісного звязку між згуком і образом поезії „згукообраз“. 77. Згукових повторів. 78. Шелестівних повторів, зокрема, т. з. алітерації. 79. Класифікації алітерації (основа спорудження теорії рими). 80. Історії й теорії рими. 81. Вивчення фонетичної точної рими (словник рим). 82. Точної рими. 83. Рими, яко згукового повтору, що несе організуючу функцію метричній (строфічній) композиції віршу. 84. Канонізації і деканонізації точної рими (Асонанси, консонанси і т. д.) 85. Ембріональної рими. 86. Приблизної рими. 87. Значіння ортографії і ортографічної рими. 88. Рими завдарного а : о (слово : знову). 89. Руїни ортографічної точности в римуванні. 90. Руїни ортографічної точности в поєднанні що-раз дальших співзгуч переважно в послабленні і редукованім завдарнім вокалізмі. 91. Зумисного дисонансу (неточна рима). 92. Значіння синт. в будові вірш. мови. 93. Ритмико-синт. фігури. 94. Композиційної ролі синт. форм. 95. Строби, яко комп. єдности не тільки метричної, а й синтакс. і змістової („тематичної“). 96. Нормальної строби („етансу“) 97. Переносу (enjambement), яко порушення норми з особ. художн. метою. 98. Композиційних засобів анафори, кінцівки (приспів) зтику, кола... 99. Зникнення строби, яко сталої одиниці метр. композ. 100. Синтаксичної паралелі (намісць строби) 101. Організованої співзалежности фразових груп (теорія ритмичної прози). 102. Вишукування в ритмічній прозі окремих вірш. рядків. 103. Заперечення таких засобів аналізи ізольованої фрази. 104. Перенесення питання в иншу площину — синтаксичного паралелізму, яко орг. фактора ритм. впливу. 105. Мелодики вірш. й різн. типів мелодизації. 106. Трьох мел. стилів. 107. Засобів напівн. лірики (трьох). 108. Фонографічних записів автодекламації поетів. 109. Стилїстики й зведення її проблеми в закінчену систему. 110. Вивчення семантики вірш. мови (змістового ряду) не відділяючи від фонетики (метр. композ.), в їх реальних взаєминах. 111. Впливу метричної будови на зміну значіння слова. 112. Характеристики худ. манери поета на основі добору слів по значінню. 113. Теми для поета з кожного слова, що має річове значіння. 114. Словник тем, яко визначників деяких напрямків лірики. 115. Семантичних гнізд — розподілу по їх словесних символів поета. 116. Поділу поетів що до обсягу мовної свідомости. 117. Поетичних творів, яко категорій поет. семантики. 118. Неповности отождоження образности з метафорійністю. 119. Метафори й метонімії, яко ознаки двох типологічно протилежних стилів. 120. Засобу накопичення метафор і сутички різних метафоричних рядків — т. з. „катахреси“. 121. Науки про вірш., яко мовну єдність. 122. Науки про внутрішню міру віршу (метр. і нов. роз.) 123. Переходу від „стопобудови“ до віршобудови (у вивченню) 124. Прозаїчного тексту, всунутого у вірш, що по амплітуді не переходе норми обсягу віршу. 125. Аналізи згуків мови: акустичної, артикуляційної і змістової. 126. Графічної аналізи віршу. 127. Критики графічної теорії віршу. 128. Віршу, яко фонемічного ряду, а не літерного. 129. Виправлення помилок графічної аналізи (стадії: акустична й аркуляторна). 130. Читання віршу (що може з ямб зробити амфібрахій). 131. Фонологічної системи мови та інтонації. 132. Системи акцентів (словозмінних і фразових). 133. Віршової будови: а) вірш як ціле, б) внутрішня тканина. 134. Поділу віршу (піввірш, вірш, півстрофа, строфа). 135. Віршобудови в цілому, — організації фрази. 136. Еталону — інтонаційного одрізку, що є мірою поділу мови на вірші. 137. Декламації — кмічення інтонації віршу. 138. Ефекту павзи енергичного каденцування). 139. Інтонації „естетично-валентної“. 140. Принципу фразової конструкції і фр. аналізи. 141. Метричности, як підсобної функції полегшення

виявлення амплітуди віршу. 142. Ударної „константи“. 143. „Краєзгучности“. 144. Нового роз. ритму (каталог прив. форми) — науки про типові форми науки про середні явища. 145. Ритмики, яко тої-ж метрики, що її розглядається не в необхідних, а в можливих умовах віршу. 146. Динамічної нагрузки стопи. 147. Ритмічного імпульсу. 148. „Вільних“ розмірів. 149. Метричних домінант (амфібр., ямб, хорей), яко „мотивів“, що на їх можна писати вільні вірші. 150. Шматкової композиції (вірші різних метричних норм але так, що кожен норму відчувається). 151. Кінографічної студії. 152. Психічного акту ритмічної аперцепції. 153. Теорії сюжету худ. прози, літер. жанрів. 154. Генези сюжетних форм. 155. „Мотивів“. 156. Засобів будови сюжету. 157. Взаємин фабули і сюжету. 158. Формули сюжетного повторення і паралелізму (у Шкловського — ступінчастої будови), що є звичайним конструктивним знаряддям у трад. епічному опов. (у Шкл. „засобом затримання“). 159. „Мотивування“ — урахування елементів психологічної характеристики героїв, ідеологічних завдань автора тільки як мотивування руху сюжету. 160. Непридатності терміну мотивування для психологічного і соціально-побутового роману з мінімальним розвом зовнішньої дії. 161. Взаємин меж новелою й романом. 162. Типів роману (кільцевий, намистовий, перехрещених сюжетних ліній). 163. Синтетичного викладу теорії роману. 164. Впливу цих дослідів на сучасних письменників („Сераніони“). 165. Оповідання (новели) типів її — авантурного й психологічного. 166. „Сказа“ (від „казати“, а не „казитись“) яко різноманітних засобів розмовної характеристики. 167. Сюжетної новели. 168. Безсюжетної, з пануванням „сказу“. 169. „Орнаментальної прози“. 170. Боротьби з „орнаменталізмом“ і нового сюжетного роману. 171. „Тематики“ відносно великих літер. форм. 172. Пейзажу, портрета, характеристики. 173. Еволюції літер. жанру й істор. літер. 174. Розуміння „жанру“. 175. Порівняння літер. жанрів з музичними (соната, симфонія). 176. Класифікації жанрів. 177. Великих сюжетних жанрів (роман, повість, пісня, драма).

Суперечність проблем залежить од браку єдиної принципової лінії в різних фракціях формалізму. Коли її має „Опояз“, то не визнають інші. Є прихильники цілковитої анархії морфологічних студій. Цікава діалектика розвою чистого опоязівського формалізму, — від заперечення історизму до визнання осоружної соціології. Поволі помічається перехід до визнання інших „поверхів“. Окремі фракції формалізму ідуть на компроміс з психологією. Така „Поетика“ Мюлера-Фрейенфельса, що розуміє поетику, яко науку про психологічну сутноту поетичної творчості і її впливу на приймаючу особу читача. Далі приходе до визнання, що розвиток мистецтва загалом і окремих його творів спірається на спільне життя людини з її подібними й на взаєминах, що є між окремими особами. „Разом з цим визнається рацію й питанням формально-технічним“, хоч і закидається формально-стилістичним студіям „наївну статистику і спорошену механізацію досліду“. (О. Белецький — передмова до „Поетики“ Мюлера-Фр.) За це ортодоксальні формалісти закидають Белецькому гріх психологізму¹⁾. Але формалізові в цілому можна закинути гріх схоластики й філософії взагалі. Формалізм є світогляд. Таке закидає опоязівцям Жирмунський (котрого вони звивають схоластом²⁾). Завдання методології — розмежувати законні ділянки цих можливих підходів літературного твору, вказати завдання досліду й шляхи здійснення. Інше значіння набуває ця формула, коли по властивому багатьом дослідникам методологічному реалізму, вільно вибрану методу

¹⁾ С. Дмитрієв. „Психологическое направление в поэтике“. З приводу розвідки проф. Белецького. „В мастерской художника слова“. („Вопросы теории и психологии творчества“ X. 1923 т. VIII, 87 — 128).

²⁾ „Родной язык в школе“ М. 924. кн. стр. 22 — 32.

досліджувати ототожнюється з самою річчю. Умовно взате завдання— з остаточним і єдиним змістом того, що вивчається. Формалістичний світогляд знаходить вираз у такій науці: все в мистецтві є тільки художній засіб, у мистецтві насправді нічого немає крім сукупності засобів. (В. Жирмунський. К вопросу о „формальном методе“. В книзі О. Вольцеля. Проблема формы в поэзии „1923. — передмова). Жирмунському відповідає опоязівець Ейхенбаум:

„Не поділяючи теоретичних принципів „Опояза“, Жирмунський зацікавився формальним методом тільки як однією з можливих наукових тем, як способом розподілу матеріалу по різних групах і рубриках. При такому розумінню формального методу нічого іншого, звичайно, не можна зробити: береться якась зовнішня ознака, що з її погляду матеріал розкладається по групах. Звідси — незмінно класифікаційний, учбовий характер всіх теоретичних праць Жирмунського.

В загальній еволюції формального методу праці цього типу не мають принципового значіння, відзначаючи собою тільки тенденцію (історично, очевидно, неминучу), надати формальному методові академічного характеру... (Б. Ейхенбаум. „Теория формального метода“). Формалізм без принципу, без провідної ідеї, „без світогляду“ виглядає ще гірше: це простісеньке накопичення цитат з зовсім хисткою мотировкою, без певної мети (Виноградов В. Стиль Петербургской поэмы „Двойник“ — Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Под ред. А. С. Долина 1922). Потебніянці знаходять і в Якубського таке безцільне рахування шелестівок у його праці про Шевченка: „Автор захоплюється підрахов. шелестівок (аналізуючи формальні особливості одного з найкращих віршів Шевченка: „Мені однаково“) і доходить до такої деталізації, що зрештою втрачається зовсім звязок між згуковими елементами віршу та іншими його формальними прикметами і значить становиться незрозумілою роля цієї системи згуків у загальній композиції твору — ergo аналізу переведено не знати для якої мети. „На шляхах до утворення науки про літературу. Збірник за редакцією Ветухова. Стаття А. Шамрая“. Формалісти — Потебніянці заперечують опоязівцям слухність скасування змісту (внутрішньої форми“), хоч і самі бояться „нелітературних“ завдань, виходу з „літературного ряду“. Врешті такі вчені, як Сакулін визнають: „Цілком очевидно, що історія літератури увіходить у групу наук соціологічних (коли додержуватися контівської класифікації). Найближчих родичів нашої науки треба шукати в групі наук про культуру. Це психологія, естетика, лінгвістика, історія і соціологія“.

Марксівська критика формалізму йде не від заперечення принципу специфікації. Виділення літературних фактів у специфічний „літературний ряд“ дуже зручно, бо полегшує вивчення цих фактів. Істина завжди конкретна, як полюбляв казати Плеханів, і треба орудовати матеріалом в найзручніший спосіб. Нехай це буде штучне виділення мистецької форми, але воно потрібне на певній стадії досліду. Марксівська методологія заперечує тільки самостійність цього штучно створеного мистецького „ряду“ заперечує літературний фетишизм, котрий розглядає навмисне виділені літературні ознаки „самі по собі“, ніби вони насправді так і є в природі, а не є рефлексами людей. Мистецтво не існує само в собі, воно є з'явище

суспільне. Отже для з'ясування його треба вийти за межі лабораторного „літературного ряду“; — отут і починається „боротьба поверхів“, боротьба „за науку“, „проти метафізики“ і т. д. спражня наука для формалістів цілком ідеально сепарована „галузочка“. В цій галузочці вони страшенні революціонери, перманентні новатори. Але в обороні своєї недоторканости галузочки з їх страшенні реакціонери, бо на верхній поверх не з неба падають, а йдуть, чи ліфтом їдуть „з партеру“, з першого поверху Бухарін узиває цей погляд про недоторканість літературного ряду — попівським поглядом:

„Ми можемо, звичайно, вишукувати різні релігійні системи в один ряд, в один довгий період. Ми можемо показати, як одна релігійна система якось повсякчас трансформується, накопичує нові риси, перетворюється в іншу релігійну систему, потім відбуває якийсь пересув, потім знову перевертається в якусь іншу форму. Такий ряд може бути безперервним, може перетинатися часом і йти совсім просто і в вигляді кривої — байдуже — але такий ряд ми можемо уявити. Чи буде в йому своя закономірність і своя внутрішня логіка? Безумовно... Чи тут буде те, що ми виділяємо в специфічний ряд? Буде теж. Але якщо перед нами повстануть суперечники, котрі скажуть: все-ж таки той, хто з галузи релігійної системи вистрибне для її пояснення, для її розуміння за межі релігійного ряду, — той чинить гріх, чи не скажете ви, що так міркує поп, але так не міркують учені? Попи власне так розважають... Це погляд попівський“.

На цей попівський погляд наражається кожен, гортаючи першу-ліпшу працю першого-ліпшого формаліста без різниці фракції: чи то чисті формалісти-філологи, чи з „психологічним ухилом“ на штиб потєбніянців, чи „схоласти-безпринципники“ на кшталт Жирмунського то-що, — всі починають з войовничого, фанатично-попівського анатемування „позалітературних“ студій і намічення нових шляхів наукового літературознавства в морфологічній галузі. З захопленням порпаються в отих морфологічних „херувимах“ та „серафимах“, — мовляв Бухарін. І це, звичайно, не зле. „У нас буде цілий шерег прекрасних каталогів цих речей, котрі ми продаватимемо, список складається колосальний, і це буде дуже корисно, дуже цікаво до певної міри, бо наукова методологія потребує дуже доброї статистики...

Але нам треба, крім каталогізації, ще знати: що воно й до чого. Самими морфологічними казусами нічого не пояснюється. Вияснити певне явище — то є поставити його в зв'язок з іншими явищами. Ми заперечуємо формалізм не за каталоги („і каталоги на віщось здадуться“), не за аналітичну працю, не за вивчення літературної техніки, а за те, що цю працю підноситься неначе найновішу теорію цілком і єдину наукову. Морфологічна рахуба, формалістична бухгалтерія ще не наука. Формалістичні попи один ряд суспільних явищ, мистецький, фетишизують у божествену субстанцію. Формалізм, — класичний зразок схоластичної будови. Життєву функцію мистецтва тут забуто, бо вона — не в тому поверсі. Літературу треба вивчати не як сепаровану галузочку, а в комплексі усіх споріднених „поверхів“, яко частину органічну суспільної єдності. Отже не галузочка, а комплекс, не боротьба поверхів, а співробітництво. Що-ж таке формалізм в освітленні марксизму?

Формального мистецтва, як такого, що в йому немає ніякого змісту й чистого мистецтва, що воно не було-б певною суспільною функцією — не буває. Це тільки умовне означення, бо саме чисте мистецтво є рефлекс певної групи, певних умов. Постановка питання формалістам, це є вузька точка погляду спеціаліста свого цеху, це є теорія цехових учених, а не справжніх учених... Всі найплідніші пересуви в галузі розвою науки завжди відзначувалися тим, що люди виходили за межі свого цеху... Теперішня наука є в стані кризи... Наука зайшла в темний кут. В який кут? У кут спеціальних розробок ¹⁾.

Цілій формалістичній концепції загрожує крах. Каталог є каталог. Погляд формалістів — підробка науки, схоластика, метафізика. Він зовсім не сучасний, бо наша доба цілком заперечує цехові погляди.

Це, зрештою, зрозуміли й самі представники літературної науки і нині, приміром, Сакулін пропонує такий комплекс: Наука про літературу має два основних відділи: 1) Теоретичну поетику, 2) Літературну критику та історію літератури.

Теоретична поетика розробляє теоретичні проблеми, що торкаються процесу створення і форми поетичної творчості. Її відміна — історична поетика, що користується історичною, або еволюційною методою — виясняючи сутність поезії з її історії, знаходить закони поетичної творчості.

Літературна критика — цілком самостійний жанр літературознавства що до завдань і методів. Вона має такі наукові галузі:

а) критичну аналізу худ. форми на принципах теоретичної поетики,

б) соціологічне тлумачення літературних фактів,

в) примінення історичного методу.

Історія літератури вивчає літ. факти, як історичні цінності, синтетичне будування історії літератури степенується: а) художні твори, б) їхні автори, в) їхні читачі, критики й теоретики, г) літературне життя. Вивчається художня творчість і її усвідомлення масою читачів, переводиться її оцінка й теоретичне усвідомлення в літературних ідеологіях.

Теоретична поетика використовує такі споріднені науки: психологію, естетику, лінгвістику.

Історія літератури: історію і соціологію.

Сакулін розуміє, що методологія є світогляд. Бо кінець-кінцем розуміння природи об'єкту і основних завдань науки в свою чергу впливає з наукового світогляду дослідника. В кожному літературному творі реаліст-соціолог бачить три ознаки, що існують споєно: 1) витвір худож. творчості письменника, 2) соціальне явище, 3) факт історичного життя в його повсякчасній плінності. Кожне явище можна розглядати: 1) статично, і 2) динамічно; іманентно і кавзально. Аналіза поділяється на вивчення:

1) Форми (згук, слово, образ, ритм, композиція, жанр).

2) Змісту (поетична тематика, худ. стиль, в цілому).

¹⁾ Н. Бухарин. О формальном методе в искусстве. Красная Новь. 1925 г. Апрель.

Генетичне вивчення є перехід до другої стадії праці до освітлення матеріалу (соціологічно-кавзальне й історичне). Моменти—еволюційний і кавзальний становлять єдину цілість, бо історія = еволюційному + кавзальне. Отже ніякого тут дуалізму немає. Крім того, є шерг допоміжних дисциплін технічного значіння: бібліографія, філологічна праця над текстом, біографічні екскурси...

КЛАСИФІКАЦІЯ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ЗАВДАНЬ:

1. Іманентний ряд.
2. Кавзальний ряд.
3. Конструктивний ряд.
- I. Методологічні завдання іманентного ряду:
 - а) статичні: худож. аналіза форми й змісту;
 - б) динамічні: 1) генетичне (історія творів),
2) еволюційне (іманентний розвій творчости).
- II. Методологічні завдання кавзального ряду:
 - а) статичне: соціологічне вивчення,
 - б) динамічне: історико-соціологічне вивчення,
- III. Методологічні завдання конструктивного ряду:
 - а) статичне: (типологічні узагальнення),
 - б) динамічне: (синтетична будова іст. літер. з номологічними узагальненнями).

Соціологічна метода, каже Сакулін, набуває домінуючого значіння: забірає собі все, що здобуто іманентним вивченням. Оснівна проблема—розроблення соціологічної методи, застосовання до проблем літературознавства. Спеціальне питання: розмежування еволюційного й кавзального моменту в діалектичному розвої літературних з'явищ.

Марксизм у своїй характерній ознаці—принцип кавзальної залежності. Уява про світовий процес: „джерело“—„наслідок“, виділення первісного, оснівного від другорядних явищ. Марксизм є метод пізнання світу в цілому й лише він дає вірне усталення звязків і залежності. Пізнання літературних фактів (а до цього фактично приходять всі методи літературознавства) неможливе без марксизму. Він дає дороговкази й що до вивчення поетичної техніки. Техніка в поетичному мистецтві є та формальна традиція засобів оповідання, що вона культивується цілими письменницькими поколіннями, ними вживається і відмінюється. Завдання марксієвця в дослідженні літератури: 1) з'ясувати силу причинової залежності, 2) окреслити межі соціологічного досліду в кожній дільниці, відокремити „істотне“ від „неістотного“, маючи повсякчас соціологічну мету—не дати окремим фахівцям розгубитися в дрібницях морфології, 3) примінення до конкретного матеріалу досліду. Що до змісту („тематика“),—дослідження структури умов появи і розвою тем і мотивів твору. Вивчення сюжету художнього цілого і звязку його з рештою елементів стилю. Вивчення тексту в тілі твору і в контексті літературного процесу. Соціологічне тлумачення „фабули“ (фабула—не науковий виклад змісту твору). Дослідження сюжету, яко кістяка тем і мотивів має

метою усталити оснiвний мотив сюжету („Лейтмотив“). В дослiдах Лейтмотиву треба виходити за межi твору до психологiї соцiальної групи. Потрiбне установлення в творах однакових мотивiв з рiзницею сюжетiв у цiлому. „Лейтмотив“ зв'язує твiр з економiчною базою. Означення вибору певного сюжетного кiстяка цiлою лiтературною школою свiдчить про тривалiсть його соцiально-економiчних корiннiв. Дослiдження сюжету (яко поєднання мотивiв) повинно йти ще й iсторично, по добах, що виявляє глибоку визначенiсть сюжетних конструкцiй певною дiйснiстю i груповою та класовою психологiєю й свiдомiстю. Марксiвська аналіза дає соцiологiю сюжету, як поетичної форми. Степенування вивчення: 1) дослiдження змісту (тема, фабула), суспiльної психологiї, 2) мотиви, як одиницi сюжетні, чинники панування одного з їх i підлеглості інших, 3) сюжет, як комбiнація мотивiв. Соцiологiчна пiдоснова визначає сюжет, т. з. „вiчні сюжети“ — тiльки кiстяки, а важливе їхнє, конкретне втілення й те, як сприймають це втілення маси читачiв у певну добу. Сюжетика може науково бути з'ясована, вивчена — тiльки марксiвською аналізою.

Поетична технiка („композицiя“, „архитектонiка“) — ряд звичок i засобiв органiзацiї i стилю й сюжету, власне викриває спiсiб цього зв'язку i чергування окремих частин, органiзацiї. Виявлення загального тону: 1) зв'язкiв, 2) тем. У розгортаннi дiї може бути органiчнiсть (спокiйне, мотивоване, ясне подання матерiалу) i неорганiчнiсть — оповiдання (хистке, уривчасте, нервово подання). Виявлення темпу — швидкості у часі динамiзує поетичну технiку, прискорює перебiг окремих елементiв. Коли знайдено загальний тон, (зв'язок i темп), соцiолог переходить до порiвняння його з темпом i зв'язком зображеної дiйсности, а потiм i до соц.-екон. прикорня. Винаходиться загальний синтез. Створення синтетичних розумiнь, що підкреслюють загальнi тенденцiї, оснiвнi риси худ творiв. Стилb — єднiсть оснiвного тону (сюжет стилістика, поетична технiка). Цiлком слушно каже Цейтлін, що для марксiвських визначень потрiбне вивчення не окремих творiв котрогось тiльки „лiтературного генерала“, а цiлого колективу, що творить в єдиному напрямку — групи, школи.

Аналіза формальна й змістова, психологiчна й соцiологiчна iде від сюжету до поетичної технiки. Порпання в дрiбницях — зайве. Головне в деталях — конкретнi проблеми лiтер. стилю. Шлях працi: 1) збирання, облік зразкiв певного жанру, 2) питання його поветання, розвою, ухилiв i варiантiв, 3) усталення соцiологiчного еквiваленту, кожного з цих з'явищ i пояснення еволюцiї жанру якимись соцiальними процесами, що його визначають. Термiни форми — зміст досi потрiбнi як найпростiшi:

форма — методологiя, стилевий фермент.

зміст — соцiальнi чинники, психологiчнi домінанти.

Навперекiр твердження формалiстiв, що нова форма шукає заповнення новим змістом (Шкловський), марксiвська наука про лiтературу боронить засаду: новий зміст потрiбує для свого закрiплення нових засобiв, нової форми ¹⁾. Розумiння форми

¹⁾ „Красная Новь“ Июнь. Стаття Г. Поспелова „К проблеме формы и содержания“.

й змісту є різні точки зору на твір і вони потрібні в однаковій мірі. Спроба замінити розуміння форми й змісту розумінням матеріалу й засобу — збанкрутували. „Змістом поетичного твору є витвори класової аперцепції, наслідки класового вибору — опінки, закріпленні в слові“. Отже визнається плеханівський примат змісту, яко соціального еквіваленту. Форма й зміст найзручніші зрозуміння в літературному досліді.

Наукове літературознавство може бути оперте тільки на марксівецьку соціологію стилю, що завершує проблему окремих дрібниць поетичної техніки, переборює анархію ненаукових підходів до літератури, що себе навзаєм заперечують і дає моністичне освітлення загальними теоретичними методами пізнання.

Жерці формалістичного літературознавства, що сидять на своєму „горищу“, таки мусять зійти на твердий ґрунт економічної бази і побачити цілу будову, всі її поверхи. Тоді їм і їхнє горище виявиться в його справжньому „структурному“ вигляді — яко частина єдиного цілого. І не буде боротьби поверхів. Та це можливо хіба яко висмок, бо тут діють, зрештою, не короткозорість, а певна цехова і класова домінанти... Бо формалізм є світогляд.

Ритміка мови

(тонічний віршовий ритм)

Повсякденний досвід дійсності раз-у-раз переконує нас у безперервності звучання елементів нашої мови, що висловлюється в сполученій вимові як окремих слів, так і груп їх, частин фраз. Часті перерви — павзи — заважають її бігові. Саме через це ми уникаємо в нашій мові зайвих зупинок. Особливо рельєфно це спостерігається при читанні, напр., у дітей, коли невмілий читач, інстинктивно відчуючи трудність частих перерв і відновлення звуку, намагається „випалити“ за раз як мога більшу кількість слів, не зважаючи навіть на знаки розділові й зупиняючись лише через потребу — звести дух. Одночасно на тлі цієї безперервності нашої мови характер її звучання раз-у-раз змінюється як до його тембру, так височини й сили. Зміна тембру утворює „матерію“ слова, ті голосні й приголосні звуки, що його складають, зміна-ж височини й сила їх надає „дух“ слову, виразність тонічну й мелодичну, перетворюючи всю мову, за виразом Rousselet, на „пісню, де розмір залежить од інтенсивності й часової кількості складів, а мелодія, насамперед, від руху думки“. Обидві вказані ознаки мови — безперервність її звучання й мінливість її складових елементів — конче свідчать про ступневість цієї мінливості і тембр, і сила, і височинь звуку міняються не раптово, а плавно, по кривій. Експериментальні дані цілком підтверджують такий самоочевидний висновок. Навіть найрухливіший елемент мови — тембр її, що обумовлює відмінність окремих звуків, уникає різких змін: голосні звуки зливаються з суміжними приголосними цілком вільно, при важчому-ж сполученні двох приголосних відбувається, як це встановив ще Rosapelly, деформація звуків: 1-а з приголосних губить своє закінчення (3-ій акустичний елемент, розмикання, за його термінологією), а друга — початок (1-ий елемент — змичку), зливаючись, таким чином, водне. В деяких сполученнях приголосних, напр., „зе, кд, тьс“ та сама вимога плавності заміняє незручну для вимови приголосну на іншу, споріднену їй, перетворюючи вказані сполучення на „се“, „гд“, „цц“. У випадках розриву нашої мови звуками ь, й, що, власне кажучи, є лише символи, що такий розрив є потрібний, помічається така сама деформація, так окремих звуків, як і цілих слів. Так, за свідченням Волконського, у співців спостерігається завжди слабе йотування голосних: напр., вони співають „в сиань“, замість „в сиянь“. У звичайній мові ми говоримо „вонаї“, російськ. „онье“ замість „вона її“, „он ее“ і т. д. Отже, звичайне виображення звуків мови окремими літерами, що не бере на увагу їхньої деформації від взаємного сполучення — приблизне й, по суті своїй, неточне.

Подібно тембру мови, безперервна й зміна височіни її звучання: Rousselot показав, що два сумежні звуки в слові намагаються зближитись між собою своєю абсолютною височиною. Зміна останньої утворює мелодичну криву мови, що порівняно недавно звернула на себе увагу дослідників. Виображення її сучасним нотним письмом можна також вважати за умовне й неточне (приблизне).

Нарешті, що до зміни сили звуку — спостерігається те саме явище, але в формі ще гостріше виявлений. Обумовлена напруженням м'яснів горлянки й огруддя, порівняно міцніших і менш рухливих, аніж легкорухливі м'ясні ротової дуплини й голосових звязок, сила голосу не знає частих хитань на протязі одного слова, подібно тембру: ступнево міцнішаючи, вона досягає свого *maximum*'у й недовго протримавшись на ньому, знову падає до нуля.

Таким чином, на протязі одного слова сила голосу описує дугасту криву, вершина якої відповідає тонічному *maximum*'ові, падаючи, наближається на наголошений склад (за дослідями R. Meyer'a на момент, що попереджає наголошену голосну); обидві її віти відповідають „ненаголошеним“ складам слова. Отже, тонічну криву нашої мови зображається хвилястою лінією: кожна хвиля відповідає найменш одному слову, часто в з'єднанні з додатковими (ненаголошеними) частками (проклітиками й енклітиками грецької метрики).

В сучасній поетиці останнє правило стверджується вимогою єдності наголосу для кожного слова¹⁾. Форма кожної хвилі, обумовлена її довжиною, силою тонічного *maximum*'у й місцем її в слові, мабуть, небагато чим відрізняється від тієї кривої, що її отримав Meyer безпосередньо механічним записом напруження нашої горлянки. Беручи її за приблизну характеристику сили звуку в слові, нетрудно переконатися, що вживана досі в поетиці інтерпретація її значками, які поділяють слово на „наголошені“ й „ненаголошені“ склади, грубо приблизна, значно уступаючи проти запису височіни голосу звичайною нотною системою й тембру його — окремими літерами. Даючи, подібно їм, хибне уявлення слова, як цілокупності самостійних, окремих часток, ця інтерпретація, будучи застосована до вивчення будови сучасної поетичної мови, виявилася, як особливо згубна, бо остання збудувала свій фундамент саме на тонічності нашої мови. Досягнення поетів у цій галузі всі одноголосно визнають за належні до царини „ритму“. Не розбираючи цього поняття тепер, можна все-ж припустити, що його розуміють, очевидно, як тонічну виразність мови, т. - т. всю суму вражінь, що їх дає тонічна крива мови при можливому паралелізмі їх ритму зміста поетичного твору. Здається цілком очевидним, що для можливості такого паралелізму, для того, щоб отримати відповідне вражіння від кривої тону мови, кожна елементарна частина її, кожен її ембріон, що може існувати окремо, сам повинен мати такі можливості. Отже, поставивши собі завдання в'яснити засоби тонічної виразності мови, ми повинні визначити спочатку, що є в мові таким ембріоном. Нетрудно бачити, що вживані в поетиці „наголошені“ й „ненаголошені“ склади, тоб-то короткі відтинки

¹⁾ Що деякі дослідники канонізують таке випадкове повторне явище, як півнаголос „інтенсу“, є, як ми побачимо, непорозуміння, зґрунтоване на інерції мови.

тонічної кривої, взяті самі, таких елементів не становлять, являючись цілком невиразні (з тонічного боку). Така-ж невиразна й „стопа“, механічне сполучення окремих складів, що часто належать до різних слів. Отже, всі досліди теоретиків „ритму“ поетичної мови, що ґрунтуються, хоча-б і умовно, як В. Томашевський, на понятті стопи — безрезультатні, також, як і метод класифікації їх — статистичний облік — подібно поняттям складу й стопи, перенесений із грецької метрики й озброєний усіма сучасними засобами аж до теорії можебутностей, — метод, що приводить або до випадкових другорядних висновків, або до таких непевних „емпіричних“ законів, як, напр., „закон чергування — інтенс“ Шенгелі, який часто до того-ж плутає різнорідні явища й не в силі розтлумачити здобутих ним наслідків.

З приводу явної неспроможности поняття стопи, В. Чудовський висунув у свій час ціле слово, як реальну одиницю для досліджування. Відповідно цьому виявилася потреба визначити його тонічні можливості. „У російської просодії, — писав він ще в 1915 році, — в реальних невиваганих умовах російського віршування тільки одне завдання — визначити поняття слова в ритмовому відношенні“. Головна його послуга та, що він висунув це завдання, бо очевидно, що слово, здійснюючи єдину найкоротшу тонічну хвилю, без сумніву, повинно мати тонічну виразність. На жаль, ні Чудовський, ні інші дослідники не виконали цього завдання, обмежившись рідкими увагами, безпорядно й уривчасто розкиданими, які не дають вичерпного знання технічних засобів слова. Разом із тим, перебуваючи, як і раніше, під гіпнозом грецької метрики, вони перенесли її метод у свої праці, замінивши тільки поняття „стопи“ поняттям слова. Останнє здебільша вони розглядають, як самостійне, незалежне, постійне по-за зв'язком із сумежними словами. Це, безумовно, полегшує їхні прийоми, як і раніше, статистичні („Досліджування віршу — насамперед класифікація“, за словами Чудовського), але також, без сумніву, приводить до непевних висновків. Тут фатально виявилось те, що вони зберегли грецьку символіку слова, яка розбиває його на незалежні частини. Перше завдання досліджування є тому відмова від неї. Досить кинути оком на криву мовного тону, складеного за вказаною характеристикою Мейер'а, щоб одразу переконатися в єдності нашої мови й з'ясувати головні завдання, що їх намічається студіюванням цієї кривої. Завдання ці такі:

I. З'ясувати взаємини так між окремими частинами тонічної хвилі (тонічним maximum'ом і вітами, що межують з ним), як і між сумежними хвилями.

II. Визначити вражіння, що їх дають мінімальні частини тонічної кривої й причини цих вражінь.

III. „Інтегрування“ цих вражінь в одне ціле, т.-т. вивчення вражінь, що є наслідок від цілої групи елементарних, — також з'ясувавши причини й закони цього інтегрування.

Звертаючись до першого питання, ми бачимо, що розв'язання його в тім, щоб установити залежність тонічного напруження між сумежними моментами одного слова, бо останнє, будучи елементарною одиницею мови, здійснює й найменшу тонічну хвилю, здатну до того-ж існувати самостійно. Сутність цієї залежності встановило вже

багато дослідників мови. Так, у Волконського можна спіткати такий вираз: „Можна сказати, що склади немов збираються під покрів наголошеного складу. Наголошений склад — центр слова, осередок „життя в слові“. Другий каже: „Слова в реченні, як склади в слові, підлягають притяженню наголосу“. Заміняючи штучне поняття „наголошеного складу“ виразом „тонічний максимум“, ми одержимо дійсний вираз суті справи: всі частини тонічної хвилі, що їх утворює одне слово, тягаться до свого максимуму, положенням якого й визначається загальний рельєф його. (Те саме стосується до будови цілої фрази). Цим твердженням констатується об'єднальна роль тонічного максимуму, що зв'язує тонічні моменти слова в одне ціле. Його силою вимірюється звучання мови, для якої він є, таким чином, за опірний пункт. Немоżliвість самостійного існування ненаголошених частин речення, як от прийменників або злучників, що неминуче зливаються в одне ціле з тим найближчим словом, яке несе наголос — особливо наочно показує об'єднальний опірний характер останнього. Це саме твердження визначає й дальшу роботу — виявлення вражіння, що дається тонічним „кістяком“ слова — встановлюючи залежність між окремими моментами його. Прислухаючись до такого тонічного „кістяка“ різних слів, графічно виображеного¹⁾ симетричною або асиметричною дугою, що її вершина відповідає максимумові, а віти, які прилягають до неї, — „ненаголошеним“ частинам слова, легко констатувати.

I. На характер тонічної кривої слова — „віт дуги“ — великий вплив має його звуковий склад. Так, при збігові в „ненаголошеній“ частині його однакових голосних — сила наголосу майже незмінна, різко злітаючи або падаючи при введенні голосної, далекої від попередньої („золотокудрий“, „сорокопуст“). Відповідно цьому, коли за центром тяжіння йде однакова або близька голосна, не відокремлена приголосною, напр., „Київ“ — на неї переходить сила наголосу й період „максимуму“ здовжується. Голосні, таким чином, визначають собою характер падіння й наростання сили звуку в слові. Різкого падіння й підняття цієї сили ми майже не помічаємо; це дає змогу, графічно зображаючи її, — опускати цю віту. Так, напр., знаходячи центр наголосу поблизу початку або кінця слова, ми можемо символізувати їх відповідно — тільки вітою падіння або наростання: „радість“ \int (замість \backslash \int), „чоловік“ \backslash (замість \int \int).

II. За „рельєфом“ тону, що утворюється, всі, взагалі, слова поділяються на чотири групи, які легко розрізнити.

1) Центр тяжіння лежить безпосередньо з початку (на „першому складі“), все слово має характер падіння, бо немає тієї віти кривої тону, що підіймається.

2) Центр лежить на кінці (на „останньому складі“), характер кривої слова, в протилежність попередній групі, — наростання (немає дуги падіння).

3) Слова проміжного характеру, що мають обидві віти: у випадкові асиметричності їх — загальним характером вони наближаються до 1-ої або до 2-ої групи.

4) Слова короткі, одноголосні, з непомітною зміною сили звуку.

¹⁾ Розуміється, цілком схематично.

Звернімося спочатку до розгляду перших двох. Уважно вимовляючи слова з різним розміром „ненаголошеної частини“, напр.:

1) гр. Сипмо, сипати, висипати, або рос.:

вздогнуть, вздрагивать, вздрагивая.

2) гр. Косар, чоловік, товариші, або рос.:

летать, лепетать, улепетнуть,—вимовляючи їх сполучено, так, як вони звучать у розмові, не в читанні,—легко помітити, що:

А) Між максимумом тонічного напруження слова й вітами, що до нього відносяться, існує певна залежність, яка висловлюється в тому, що паралельно зі збільшенням довжини „ненаголошеної“ частини слова (кількості „ненаголошених“ складів) збільшується як швидкість вимови, так і сила відповідного тонічного максимуму (при частковому взаємному компенсуванні обох ознак); тяжіння, як і в світі фізичному, захоплює тим більшу сферу, чим могутніший центр його — і навпаки.

В) Ясно відчувається глибока різниця, цілковита протилежність вражінь, що їх дає тонічний „кістяк“ першої й другої групи слів, обумовлена протилежністю відносин віт, що її складають, до центру тяжіння.

Виходячи з такого опірного значіння для слова тонічного максимуму й ступневости наростання й падіння сили звуку в слові, можна з'ясувати обидві вказані ознаки вимови й вражіння, що його дає слово, таким чином:

Пропорційність довжини слова й сили наголосу є наслідок рівномірності звичайного підсилення нами сили звуку в слові в міру його вимови (також і ослаблення). Відповідно цьому, компенсування сили швидкістю (скрадання складів) трапляється переважно при вказаній тотожності „ненаголошених“ голосних: „сорокопуд“ „золотокудрий“. Характер і протилежність вражінь, які дає тонічний „кістяк“ слів 1-ої й 2-ої груп — наслідок протилежності тих процесів, що в них переважають. У другій групі на протязі всього слова відбувається ступневий розвиток сили звуку (*crescendo*): від нуля до свого тонічного максимуму, який є, як зазначалося, опірний пункт мови, постійна міра звучання її (далі ми побачимо, що сила тонічного максимуму прагне, як якась нормальна, лишатися під час усієї вимови постійною); отже, таке слово — назовемо його словом типу „півхвилі наростання“ — закінчується стійко.

У першій групі слів „півхвилі падіння“ — спостерігається весь час протилежний процес: ступнева руйнація сили звуку (*diminuendo*), відразу даного в своєму нормальному сталому значінні (тонічного максимуму).

Відповідно різному вражінню, що його дає тонічний рельєф, природним здається вживання слів 2-ої групи для того, щоб висловити дію, яка нормально розвивається, для підйому почуттів, зв'язку однієї думки з другою, а 1-а, навпаки, щоб закінчити мову, щоб визначити нерухомість дій, думок і почуттів. У мовах із перемінним місцем наголосу, як, напр., українській, російській, безумовно, можна констатувати такий вибір. Так, наприклад, впадає на очі, що дієслова у нас висловлюються здебільша словами 2-ої групи, а прислівники,

прикметники — „статичні“ частини мови — словами 1-ої групи, які також — у народній творчості — улюблений засіб завершувати окремий вірш. Тут мимохіть напрошується аналогія зі впливом на нас підвищення або зниження височини тону в мелодії, вказана Волконським: „Зниження відзначає кінець, — пише він, — підвищення, навпаки, вимагає продовження. Звідси далі: зниження роз'єднує, підвищення зв'язує, ... що сильніше підвищення, то міцніший зв'язок попереднього з наступним. Що сильніше зниження, то міцніша роз'єднаність попереднього з потімним“.

Як уже зазначалося, підвищення сили голосу й височини його тону — обумовлюються аналогічними причинами: підвищенням напруження відповідних м'яснів і навпаки. Не провадячи далі аналогії між мелодичним і тонічним везерунком нашої мови, відзначимо все-ж, що найновіші дослідники віршу не пропускають нагоди вказати на зв'язок між ними. Так В. Ейхенбаум каже: „Деякі ритмічні (в нашому розумінні „тонічні“¹⁾) форми мають ніби природжену їм інтонаційну схему (мелодичний везерунок — в його термінології), незалежно від синтакси — свого роду апіорний напів“. Не підлягає сумнівові, що закони мелодики й ритміки, витікаючи з однієї фізіологічної основи, повинні бути споріднені.

Встановивши незалежність і протилежність вражінь, що їх дають слова 1-ої й 2-ої груп, ми маємо підставу зробити такий висновок. Елементарною одиницею тонічної кривої нашої мови є півхвиля, що включає свій тонічний максимум і реалізована в словах 1-ої й 2-ої груп. Слова проміжного характеру — 3-ю групу — можна розглядати тому, як складніші своєю тонічною будовою, утворені із з'єднання півхвиль наростання й падіння своїми максимумами в одну „повну“ тонічну хвилю. Досліджування вражінь, що вони їх дають, як і слова 4-ої групи, які часто зливаються з сумежними, відкладемо тому до розгляду сполучень елементарних півхвиль в одній фразі.

Порівнюючи одиниці тонічної кривої, що ми їх розібрали, з поняттям класичної просодії, можна з'ясувати значіння т. зв. „стопи“ і відношення її до розібраних „півхвиль“. „Стопа“ в її тонічній інтерпретації збігається з тонічною „півхвилею“ або „хвилею“ в тому випадкові, коли її межі збігаються з межами слова — випадок порівняно рідкий (в просодії). Тоді ми можемо визнати за півхвилі наростання — ямбічну стопу, анапестичну і пеон 4-ий; падіння — хорей, дактиль і пеон 1-ий; до повних хвиль — стопи амфібрахія, пеона 2-го, 3-го. Стопи, що складаються виключно з „ненаголошених“ складів, як, напр., пірихій або трибрахій, звичайно, ні в якому живому слові не можуть знайти втілення. В користуванні ними особливо яскраво виявляється вся нездатність грецької метрики. Цікаві досліди А. Белого в значній мірі гублять своє значіння від користування цілком нереальними „пірихіями, т.-т. від того, що не взято на увагу, до якого найближчого тонічного максимуму — попереднього чи наступного — тягнуть ті ненаголошені склади, що становлять „пірихій“. Взагалі, кілька старе поняття „стопи“ лишилося як символ механічного довільного групування декількох „ненаголошених складів“ — зберегти його, хоча-б

¹⁾ Або „динамічні“ — в музичному розумінні цього терміну.

як термін, зовсім не можна: ті вигляди стопи з їхніми назвами, що вдержалися, далеко не висчерпують можливих сполучень складів у багатьох словах української або російської мови. Для багатьох 5-ти й 6-ти складових слів її не можна підшукати відповідних античних стоп, тому й просодія не визнає за такими словами самостійного значіння, обов'язково розбиваючи їх на частини, чим значно звужується метричний вибір поета (що його порушив уперше Кольцов під впливом народних ритмів). Сама основа стопи — окремі склади, нарешті, цілком фіктивна. Складів немає в живій мові, як і стоп. Вимір довготи вимови слова кількістю його голосних надзвичайно грубий. Уважна просодія ніколи не віднесе слів „кіт“ і „страх“ до однієї групи.

Звернімося тепер до другої важливої хибі теоретиків віршу, — до того, що вони ігнорують інтонування фрази, як цілої, — явища, по своїй суті, цілком однорідного з інтонуванням частин окремого слова. Як і останнє, фраза має свій тонічний везерунок, свій центр тяжіння й віти, що до нього прилягають; загальний обрис цього везерунку ведеться по тонічних максимумах окремих слів, які звичайно дуже відрізняються одне від одного силою наголосу. Остання, як і в слові, здебільша змінюється ступнево: фігури тонічного напруження окремих слів можуть бути аналогічні цьому обрисові, можуть і суперечити йому. Розбираючи інтонаційний везерунок якого-небудь речення, напр.: „Сьогодні я вас побачу“, можна переконатися в таких властивостях і особливостях інтонування фрази: 1) Закони співвідношення між силою тонічного максимуму „центрального“ слова й решти слів ті самі, що й у слові між тонічним максимумом і вітами. 2) В протилежність слову „центральне“ слово (з найсильнішим наголосом) може міняти своє місце при незмінному складі й порядку всіх тих слів, що ввійдуть у речення, залежно від розуміння. Так, у наведеній фразі, бажаючи підкреслити ту чи іншу частину речення, ми можемо любе слово зробити „центральним“. 3) Загальне вражіння, що його дає крива тонічного напруження всієї фрази, визначається, головне, тонічним характером „центрального“ слова і його положенням у фразі проти решти слів. Для докладнішої аналізи поля тяжіння, що утворюється при цьому, розберемо найпростіший випадок — коли всі слова фрази реалізують однакового типу тонічні півхвилі. Відповідно двом можливим групам їх і двом крайнім положенням центрального слова маємо чотири найпростіші форми:

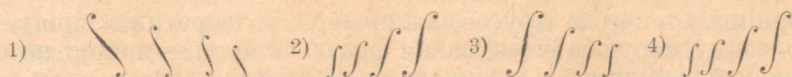
- 1) Центр. слово — перше у фразі, півхвиля характеру падіння.
- 2) „ „ — останнє у фразі, півхвилі характеру падіння.
- 3) „ „ — перше „ „ „ „ наростання.
- 4) „ „ — останнє „ „ „ „

Зазначені випадки реалізуються в таких прикладах:

- 1) Гинуть літа в лютім горі.
- 2) Батько лає свого сина.
- 3) Огонь горить в його очах.
- 4) Це все одно — сюди, сюди ¹⁾.

¹⁾ Запропонована вимова наведених фраз, звичайно, в значній мірі суб'єктивна

Прислухаючись до вимови цих фраз, легко помітити, що неважаючи на однаковий характер слів, які в них увіходять, загальне вражіння від усієї фрази зливається з враженням кожного слова тільки в 1-му й 4-му прикладах, коли положення тонічного максимуму в слові і центрального слова у фразі — аналогічні. В протилежних випадках — 2-му й 3-му, як остаточний результат, ми маємо вражіння повної хвилі, що одну її віту, коротшу, утворює центральне слово фрази, а другу — решта слів, що їхні тонічні максимуми розкладаються по дузі наростання або падіння. Виобразивши приблизною графікою тонічний силует кожної фрази, матимемо реальніше поняття про сказане, уяснивши одночасно роль кожного слова



З'єднавши пунктиром вершини кожної півхвилі, матимемо тонічний силует усієї фрази, як цілої, що його можна назвати відносно тонічних силуетів окремих слів тонічною хвилею вищого, 2-го порядку. З цих самих графік виясняється значіння кожного слова. Тонічні фігури їх, паралельні одна одній, утворюють вражіння хитання, що плавно наростає або згасає, зливаючись із враженням центрального слова, яке підкреслює його. Вони є ніби ступені до нього, що піднімаються або спускаються, і їх можна наректи „паралельною групою“ (початку або кінця).

Такою вимальовується тонічна будова найпростіших фраз у тих випадках, коли сила тонічних максимумів окремих слів настільки різноманітна, що з усієї фрази утворюється єдина суцільна тонічна форма. Невважаючи на те, що такі випадки часто зустрічаються в мові — особливо в яскраво-емоційній, — неувважність теоретиків, складність, непостійність і необов'язковість тонічних форм фрази — зробили користування нею, як ритмічним засобом, порівняно рідким, майже завжди несвідомим, інтуїтивним. Допомічні слова (паралельні групи), навпаки, становлять постійний ритмічний прийом, бо присутність уже одного такого слова підкреслює характер наступного, або зм'якшує попереднє. Не розбираючи тому дальших ускладнень тонічного силуету фрази, як цілої, подивимось, як складаються в ній тонічні фігури окремих слів у загальний малюнок. Візьмемо найпростіші сполучення слів 1-ої й 2-ої групи в чотирьохслівній фразі. Таких сполучень 16. Випишемо їх поряд із їх графічними схемами їхнього тонічного везерунку:

- 1) Огонь горить в його очах $\int \int \int \int$
- 2) Огонь горить в очах диких. $\int \int \int \searrow$
- 3) Огонь горить в диких очах $\int \int \searrow \searrow$
- 4) Огонь горить в наших грудях $\int \int \searrow \searrow$
- 5) Огонь тліє в його очах $\int \searrow \int \int$
- 6) Огонь тліє в очах любих. $\int \searrow \int \searrow$

- 7) Огонь тліє в любих очах $\int \backslash \backslash \int$
 8) З журби рветься щире серце . . . $\int \backslash \backslash \int$
 9) Огонь пала в його очах $\backslash \int \int \int$
 10) Огонь пала в очах ясних $\backslash \int \int \backslash$
 11) Огонь пала в ясних очах $\backslash \int \backslash \int$
 12) Сила росте в наших лавах $\int \int \backslash \backslash$
 13) Чисті води дзюрчать в струмках . . $\backslash \backslash \int \int$
 14) Чисті води в струмках грають . . $\int \int \int \backslash$
 15) Чисті води грають в струмках . . $\backslash \backslash \backslash \int$
 16) Ясні зорі сяють в небі $\backslash \backslash \backslash \backslash$

Прислухаючись до вимови кожної фрази, порівнюючи їхні тонічні графіки, помічаємо, що:

В 1-ому й 16-ому прикладах ми маємо ряд однакових півхвиль. Ці випадки ми вже розглянули: при нерівності тонічного максимуму окремих слів вони дали суцільні будови. При рівності їх ми отримуємо тонічний монотон, періодичність, що його закони розглянемо окремо. В народній творчості такі будови охоче розбиваються цезурою або павзою на рівні частини, утворюючи двохчастинний тонічний паралелізм, що його маємо за постійний засіб підкреслювати внутрішній паралелізм — змісту аналогії.

Найчастіше вони тому в приказках, напр.:

- 1) казав Хома, чого нема,
- 2) большой в дому, что хан в Крыму,
- 3) кілька світа, тільки й дива,
- 4) бочка меду да ложка дегтю,
- 5) не буде Галя, буде другая,
- 6) в тихом омуте черти водяться,
- 7) вдруг густо, вдруг и пусто,
- 8) волка бояться, так и в лес не ходить,
- 9) іде біда — відчиняй ворота.

Як видно з цих прикладів, двохчастинний паралелізм є яскрава тонічна схема, що скрізь зберігає свою виразність. На неї зовсім не впливає ні вставлення зайвих часток на місці цезури (4-й і 5-й приклади), ні зміни закінчень у словах (боятися — 8-й приклад). Треба також відзначити, що здовження окремих півхвиль, як в обох частинах паралелізму (6-й приклад), ні в одній не руйнує помітно всієї схеми; також і вкорочення (7).

Бувши дуже поширеними в коротких приказках, елементарні паралелізми мало вживані в більших творах, гублячи своє самостійне значіння й перетворюючись на елементи періодичності. Навпаки, будови, аналогічні випадкам 4-му й особливо 13-му, завжди зберігають своє самостійне значіння й є, по суті своїй, симетрії, т.-т. різко закінчені схеми. З тонічного боку вони становлять собою протиставлення протилежних півхвиль і тому часто вживаються в приказках для виразу діаметральної протилежності двох думок, що порівнюються,

або, взагалі, для виразу яскраво відокремленої довершеної думки, наприклад:

- 1) слово скажет — рублем подарит,
- 2) козацькому роду нема переводу,
- 3) семеро сватаєт — одному достається,
- 4) там добре, де нас нема,
- 5) в гостях хорошо, а дома лучше,
- 6) молодое растет, старое стареется.

У випадках симетричних схем ще більше виявляється незалежність загального вражіння, яке об'єднує всі випадки одного типу симетрії (що сходиться—5—6; що розходиться—1—4) до певної симетричної схеми—від зайвих уставок і закінчень—ухилів, від сутого вигляду, що його інколи свідомо уникають, як зайвої грубости вражіння („стареється“ замість „старшится“—5). Звертаючись до інших випадків будови фрази, відзначимо спочатку 6 і 11 приклади. Поділені цезурою на рівні частини, вони дають тонічний паралелізм складнішої будови, що його зразки теж можна спіткати в приказках, як наприклад:

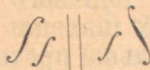
- 1) не купуй лою, та купуй долю,
- 2) Фома плачет, а жена скачет,
- 3) бражку варить, глазки курить,
- 4) менше на дворі, легше в голові,—

з тими самими неістотними варіаціями. Кожна половина такої фрази становить собою елементарну двухслівну симетрію; повторена більше, ніж двічі (в поет. творі), вона може стати за одиницю періодичности; з різних причин, з яких зазначимо поки-що нерівність наголосів, що падають звичайно на два сумежні слова, і всяку незначну навіть зміну довжини однієї з частин симетрії,—остання з трудністю зберігає своє самостійне значіння в такій мініатюрній формі. Те саме трапляється, коли в усій фразі немає серединної цезури,—виходить безформне тонічне сполучення слів—тонічний „прозаїзм“. Ще легше переходять у нього випадки 7-й і 10-й, що при середній цезурі зрідка дають випадок складного тонічного протиставлення, наприклад:

Видом орел, а умом тетерев.

Випадки 3, 5, 12 і 14—приклади такого тонічного прозаїзму—коли припустити рівність тонічних максимумів, що їх складають. Нарешті, в 2-му, 8-му, 9-му й 15-му прикладах маємо наближення до 1-го й 16-го. Присутність із краю фрази слова протилежного характеру, в випадкові його малозначности, може або бути за підготовчий розмах, що збільшує силу наступного слова (8-е й 9-е)—приклад протилежного закінчення, або пропадати для загального вражіння—зустрічаючись на кінці. При сильному притискові на цьому слові—воно руйнує періодичну будову всієї фрази, перетворюючи її або на тонічний прозаїзм, або надаючи елементів симетрії. Так буде, напр., коли в двох випадках збільшити силу тонічного максимуму останнього слова, хоча-б і здовживши його віту:

Звездой блещат глаза чудные



Вилучення по розумінню наголосу першого слова й по довжині протилежного йому 4-го утворює ясно помітну довершеність „симетрії, що сходиться“. Аналізуючи можливі комбінації таких змін тонічної схеми, треба пам'ятати, що: 1) як елементи симетрії, відчуються пари рівних силою наголосу і протилежних характером слів, відокремлених цезурою, які належать до однієї пари; 2) силу наголосу визначають: а) логічне значіння слова, в) довжина його віти, с) присутність перед даним словом допоміжного, зв'язаного з ним розумінням, особливо при будові пари типом $\swarrow \searrow$ („Валіть стіни“) — при перемозі злиття тонічних максимумів 2-й неодмінно зміцнюється.

Підсумовуючи висновки, отримані від аналізу фрази, що складається зі сутих тонічних півхвиль, ми бачимо, що сполучення їх не дає вражіння тонічного прозаїзму в випадках періодичної або симетричної будови. Вухом наше помічає не тільки ідеальні будови такого роду, але помічає й слабо виявлені елементи їх. Ба навіть у потайному м'якому вигляді тонічна схема (симетр.) справляє особливо чарівне гармонійне вражіння. Як зразок, можна вказати такий рядок з народньої пісні:

Находился, нагулялся удалый добрый молодец!

У першій половині цієї симетрії, що сходиться, ми маємо значне пом'якшення півхвиль наростання „жіночими закінченнями“, а в другій половині — правильну ступневість зростання яскравості півхвиль падіння: все разом справляє тому вражіння плавної закругленості.

Відносна довжина півхвиль і сила логічного наголосу можуть руйнувати дане вражіння, можуть замінити періодичність симетрією, але нових вражінь — схем — не вносять. Описаними схемами тому й вичерпуються головні можливі „ритмічні“ фігури-фрази. При описові їх, ми оперували до цього часу виключно з найпростішим випадком добору слів, що ввійдуть у фразу: всі вони реалізували суті тонічні півхвилі однакової довжини. В поетичній мові такі крайні випадки трапляються, як виняток; звичайно, вона, як і прозоїчна, складається зі слів усіх типів у найрізноманітніших комбінаціях.

Відповідно цьому, всі висновки, що ми їх зробили з таких віємкових випадків, гублять своє значіння й повертають його лише через могутню чинність інертних сил нашої мови, що нівелюють усі ухили від описуваних схем і вкладають усю безкраю різноманітність можливих комбінацій тонічних полів тяжіння в невеличку порівняно кількість типів, що близько надходять до розібраних при аналізі фрази елементарних випадків: періодичності й симетрії. Простежмо тому найголовніші наслідки прояву в поетичній мові інерції. Сила її виявляється, найголовніше, у взаємочинності вражінь, що їх справляють на нас тонічні рельєфи сумежних слів. Найяскравіше виявляється ця взаємочинність у випадках промежних складних форм (3-я група), що ми їх запобігали до цього часу саме з метою не зустрічатись передчасно з фактом інерції мови.

Оснівний принцип прояву інертних сил у нашій мові полягає в їхньому змаганні закріпити в нашій свідомості раз справлене вражіння, зберігаючи його незмінним. Елементарна тонічна одиниця нашої мови, півхвиля, реалізована в словах 1-ої й 2-ої груп, зазнає найбільш різко її впливу. Складаючись, як і вся крива мови, з моментів різного

тонічного напруження, для свого збереження в свідомості вона мусить повторюватися у повному вигляді. Відповідно оснівним законам нашої легкої пристосовуваності до вражіння, що правильно чергуються в часі, інерція мови намагається „ритмізувати“ (в загальному значінні слова „ритм“) тонічні півхвилі, чергуючи їх у рівномірній послідовності, т.-т. вживаючи півхвиль приблизно рівної довжини, що їх вимовляється з однаковою швидкістю й однаковим зусиллям голосу. Отже, загальна чинність інерції мови прагне до періодичності. Останню через її специфічні властивості можна визнати за засіб, що полегшує відтворення й сприйняття поетичної мови; виразність її обмежена — специфічна й виявляється вона, насамперед, при порушенні її — коли вводиться надто велику або малу хвилю („спотикання ритму“), що притягає на себе увагу. Із зазначеної однаковості періодичності витікає переважне користування наших поетів таким типом її, за якого, при збереженні найважливішої вартості періодичності — полегшення сприйняття, зберігалась-би, по-зможі, свобода у виборі тонічних схем фраз. Цей тип підлягання інертності мови приводить до „метричної мови“. Сутність останньої полягає в „ритмізації“ виключно тонічних максимумів, розміщених на рівночасній відстані один від одного. В цьому випадкові, при значнім полегшенні сприйняття кожна віта наростання або падіння тонічних хвиль зберігає своє самостійне значіння й впливає на метр лише своєю довжиною, але не характером. Користуючись старим виміром цієї довжини кількістю голосних звуків слова („складами його“), ми можемо сказати, що існує двохскладовий, трьохскладовий і чотирьохскладовий метри (дальні), але не „ямбічний“, „хореїчний“, „дактилічний“ або „пеонічний“, „ненаголошені склади“ є для метру лише павза, що відокремлює тонічні максимуми один від одного. Відношенням довгості цієї павзи до „наголошеної“ частини визначається вигляд метру. Беручи довгості „складів“ за рівні, маємо таку характеристику метрів: для 2-дольника (ямб, хореї) $\frac{1}{1}$, для 3-дольника $\frac{1}{2}$, пеонів $\frac{1}{3}$ і т. д. Відповідно вказаним ознакам метру виникають загальновідомі особливості метричної мови: монотонність (від надавання кожному тонічному максимумові однакової сили), скрадання логічних та інших павз, що здовжують метр і цим порушують його, а також легкий перехід у метричній мові від одного виду півхвиль до другого. Останнє виявляється як у різному вражінні, що справляють на нас сумесні частини метричної мови рівнозначного характеру (напр.: „На нашім світі влада світла стала“ (Л. У.) — рядок, який складається з півхвиль падіння, і „Не зрадь мене, моя утіхо“ — із півхвиль наростання; обидва написано однаковим „ямбом“), так і в легкому переході від одного вигляду метру до другого, у випадкові їх рівночасності, що широко використав ще Лермонтів („Русалка плыла по равнині речної, озаряема полною луною“, або: „Хто ти, мрія, чи сон? Я не знаю! Тільки в тебе я вірю, і віри повік не зламаю; а як зламаю, зломлюсь тоді певно сама, бо задавить ворожая тьма“). Тут ще раз підкреслюємо, що різне положення павзи в метричній одиниці (перед тонічним максимумом, після нього, чи по краях), що через нього розрізняються ямбічний і хореїчний, дактилічний і анапестичний метри, — хоч і впливає на характер тонічних схем, які можна реалізувати у фразі, але не

утворює їх, тому в понятті метру ні в якому разі не входить визначення характеру півхвиль, що його складають, а тільки їхня довготривалість. У найновітнішій російській поезії є зразки, де павзне значіння ненаголошеної частини метричної одиниці вистає особливо яскраво. „Дней бык пег, медленна лет арба, наш бог — бег, сердце — наш барабан“ Маяковського. В ньому через повне обрахування логічних і психологічних павз, прискорень вимови — весь час витримується розмір, що заміняє один і навіть два склади павзою. Тут — ж приклад можливості однодольного метру, один із випадків застосування слів 4-ої групи, при відокремленні їх павзами від наступних.

Крім зазначеного поділу вірша на елементарні метричні одиниці, до тієї-ж форми користування інертними силами мови належить поділ її на вірші й строфи — метричні одиниці 2-го й 3-го порядку. Вони з'єднують у кількісно рівні групи декілька метричних одиниць нижчого порядку. Кожна така група з приєднанням до неї спеціальної павзи (віршової або строфної) утворює метричну одиницю вищого порядку. Відношенням тієї частини, що вомовляється, до павзи визначається віршовий і строфний розміри. На їхньому прикладі яскраво виявляється правильність заперечання нами в метрі за павзою частиною іншого значіння, крім довготривалості. Павзи віршова й строфна відповідають „ненаголошеній“ частині стопи. Однакова будова віршів і строф не заважає любій будові всередині тієї частини, що вимовляється.

Оцінюючи значіння „метрування“ мови, ми бачимо, що монотонність її завжди була важким тягарем для поетів, який часто переважував свої вартості. Саме цим слід розтлумачити перевагу в російській поезії двохдольника. В ньому тільки й можливі, через велику кількість багатоскладових слів — пропуски деяких наголосів, що дають змогу на вільному місці розвинути різноманітніші тонічні схеми.

Те саме прагнення до звільнення від метру помічається також у „вільному віршові“, що уникає через неминучу риму, яка розмежовує вірші, метричних одиниць 2-го й 3-го порядку. При дальшому відступі від метру настала мішанина різнодольників у однім вірші (Блок). Нарешті, в сучаснім *vers libre* можна помітити те, що поет зовсім усуває метричну інерцію мови, замінену складнішою інерцією цілих ритмічних фігур, що дають надто більше ефекту й різноманітності. За основу для цих будов є хвильова інерція. Сутність її полягає в тім, що в нашій свідомості підтримується характер раз утвореної півхвилі, відповідно зазначеним основним принципам інерції. Отже, хвильова інерція намагається підтримати вражіння, що його справляє півхвиля падіння або наростання й рідко, з причин нижче вказаних, ціла тонічна хвиля, незалежно від їхньої довготривалості. Вона може сполучатися з метричною, може-ж і виявлятися окремо, з чого витікає її самостійне значіння. Подібно до метричної вона полегшує сприйняття, але головне її значіння — надавати словам проміжної 3-ої групи певного тонічного оформлення, вилучати в них нашу свідомість віти падіння, або наростання. Останньою обставиною слова 3-ої групи дорівнюються своєю чинністю до 1 й 2 і вся безмежна різноманітність будов зводиться до найпростіших. З'ясуємо на прикладі чинність хвильової інерції.

Нехай ми маємо такі два рядки:

В синем небе — лебеди белые,
В угрюмой туче — соколы ясные...

В першому рядку підтримується хвильова інерція характеру падіння, у другому рядку вона надає першому слову „угрюмой“ того самого вражіння, ковтаючи перший склад. Так саме в прикладі:

Деколи хочеться серцю
Квіткою бути пахучою (Д. Загугл)

хвильова інерція ковтає перший склад в останньому слові „пахучою“ і тим надає йому характер, аналогічний попереднім словам. Отже, в загальному потокові мови хвильова інерція дорівнює до павз ухили, що суперечать загальному характеру слів, легше від усього вона ковтає закінчення слів, малозначні розумінням — флексії й суфікси.

Віта, що скрадається, в межах свого слова зберігає, проте, своє самостійне значіння, надаючи плавності наростанню або падінню сили звуку. Взагалі, треба відзначити, що сила хвильової інерції досить слаба. Всяка павза, цезура може знищити її чинність: легко скрадаючи коротку віту слова 3-ої групи, вона часто безсила проти довшої, що зберігає тоді свій характер і перериває її чинність. На другому зразку розберемо докладніше ступінь її чинності:

В море царевич купает коня,
Слышит: „Царевич, взгляни на меня“.
Слышит царевич: „Я царская дочь,
Хочешь провести ты с царевною ночь?“

В першому рядку — вражіння півхвилі падіння, утворене першим складом, підтримується в другому й 3-ому словах і порушується лише в останньому — виходить слабо виявлена (закінченнями) симетрія. В 2-ому рядку павза після першого слова руйнує його вражіння — виходить нерівна симетрія — з перевагою 2-ої віти її, що складається з півхвиль, які сходять і розкладаються в порядкуві зміцнення яскравості характеру їхнього наростання. В 3-ому рядку інерція характеру падіння підтримується всіма словами, а в 4-ому зникає вже з 2-го слова, без ніякої цезури. Тільки легкий слід попередніх рядків — захування метру скрадають той безсумнівний тонічний прозаїзм, що тут виявляється.

Уважна аналіза комбінованої чинності інерції метричної й хвильової дозволяє розібратися в багатьох формах будови поетичної мови, але на деякі питання не дає відповіді: так, напр., ми не знаємо, чи зберігає слово 3-ої групи свій характер, коли немає слів, що його окреслюють, 1-ої й 2-ої груп, напр., на початку фрази. Щоб розв'язати це й інші подібні питання, треба зазначити, що наша мова йде лінією „найменшого опору“, т. т. користується в своєму бігові тими тонічними схемами, що їх найлегше реалізується.

З висловленого раніше видно, що серед найпростіших тонічних схем реалізація півхвилі наростання, безумовно, легша, природніша, ніж реалізація півхвилі падіння. Нарешті, в низці півхвиль одного типу найлегшою для вимови буде найкоротша, бо в ній тонічний максимум має найменшу силу, вимагає найменшого зусилля нашого голосу. Відповідно цьому, у віршовій мові ми, дійсно, можемо спостерігати, що голос утворює, а вухо сприймає короткі півхвилі наростання. Цю схильність, що не є наслідок закону інерції, все-ж через її характер, що монотизує, можна вважати за одну з інертних сил мови. В зазначеному випадкові — коли на початку фрази слово 3-ої групи (і після павз — цезур) — саме вона визначає загальне враження, що вони його справляють: віта наростання при рівній довжині з вітою падіння відчувається рельєфніше, ніж остання, і тільки при повторенні правильних слів 3-ої групи в нашій свідомості утворюється нестійке враження цілої тонічної хвилі. Рядок такого типу: „Несказанная боль улеглась“ (Блок) — через цю схильність вуха ми відчуваємо, як низку півхвиль наростання, хоча й 1-е слово — 3-ої групи, а 2-е — 4-ої. Друге прагнення мови — утворити короткі хвилі — особливо різко виявляється на давно поміченому факті півнаголосів, утворених голосом (особливо при читанні) — при найбільшій економії сили й емоційності звуку, при пропускові в метричній мові тонічних максимумів на відповідних місцях: відсутність одного центру тяжіння викликає вдвічі довшу тонічну віту, що значно підвищує швидкість вимови й силу другого за пропуском тонічного максимуму. Інерція мови намагається обійти таку перешкоду, штучно утворюючи півнаголос на пропущеному місці — інтенси. Отже, „закон чергування — інтенс“ Шенгелі є тільки констатування схильності нашої мови йти лінією найменшого опору. Цілковитіше підлягання цій схильності приводить до скандовки, „умертвіння сказу“, за виразом Чудовського, тоб-то до цілковитого заглушення всіх живих тонічних форм.

Отже, в крайній своїй формі підлягання мови інерції вороже тонічним („ритмічним“) везерункам. Подивімося, до якого наслідку приводить вона в слабій, звичайно неминучій формі. Звернімося спочатку до одночастинностей — півхвиль. В тому випадкові, що його часто надibuємо, коли сила тонічних максимумів окремих слів майже однакова й тяжіння між ними, злотованість у тонічну фігуру 2-ого порядку, виходить, слаба, мова найменше дається інертизації, як метричній, так і хвильовій: ми маємо одноманітну періодичність, монотон. Сила голосу коливається в вузьких межах, у словах 3-х груп; найлегше ковтається одна з віт — небезпека скандовки особливо велика. Такі випадки часто трапляються, напр., при перерахуванні: вони становлять собою самостійний, часто незамінимий в умілих руках поета засіб тонічної образності. Загалом, проте, чинність його обмежена — суто-специфічно. Зовсім инший наслідок маємо при чинності інертних сил мови на фразу, коли остання об'єднана внутрішнім тяжінням слів до одного „центрального“, об'єднана в одне ціле.

При паралельності тонічних форм такої тонічної хвилі або півхвиль 2-ого порядку і хвиль (півхвиль), що її складають, 1-го, особливо при характері наростання тих і других, отримується надзвичайно сильне враження, що зберігається й після його закінчення інертністю

слуху — порівнюючи довгий час: коли протягом цього часу утворюється аналогічна їй нова хвиля, то координати останньої, силою залишеного враження від першої, будуть підвищені порівняно з нею, т.-т. друга хвиля звучатиме ще сильніше, ніж перша. Таким чином, із кожною хвилею тонічне напруження буде що-раз збільшуватись. Розібраний випадок становить собою тому крайню можливість у динаміці мови. Графічне зображення динамічного ланцюгу має такий терасистий характер. Приклад: Из пустаго дупла: либо сыч, либо сова, либо сам чорт-сатана.

Подібні-ж приклади, часто в неясній формі, зустрічаються й у поетичній мові, де вони становлять найкращий засіб висловити динаміку дії, емоції й виображення. У слабшій формі, що найчастіше трапляється, динаміка мови — підвищення звуку під впливом попереднього (природний наслідок нахилу мови утворювати звязну півхвилю наростання) виявляється в сполученнях 2-х слів, коли перше належить до 2-ої або 4-ої групи (друга можливість односкладових слів, що несуть на собі наголос), а наступне — або теж до 4-ої, що перевищує його значінням, або до 1-ої. Сильне тяжіння тонічних максимумів, що є поряд, намагається злити обидва слова в одну хвилю, потреба підкреслити 2-е змушує тому значно підвищити силу його наголосу. Приклади: „Сам царь“ (Пушкін), „Золотий гомін“ (Тичина) ¹⁾.

Звертаючись тепер до можливої чинності інертних сил на двохчастинні довершені схеми симетрії типу, що сходиться й розходиться, ми помічаємо, що протягом однієї віти кожної двохчастинності сила інерції впливає, як і в монотоні, вирівнюючи, скрадаючи віти слів 3-ої групи, що йдуть усупереч загальному напрямку інерції й таким чином сприяють ніби-то чистоті симетрії, яскравості її враження. Що-ж до симетрії, як цілого, вплив інертних сил неоднаковий. У випадковій симетрії, що розходиться — прагнення мови утворювати півхвилі наростання отримує цілковите задоволення, бо в ній після першої віти характеру падіння йде віта наростання. Таким чином, симетрія, що розходиться, підлягаючи впливу інертних сил мови, зберігає одночасно свою специфічну схему, найбільше тому стійку. Вона становить собою крайню можливість статичності мови. В поезії симетрія, що розходиться, постійно виступає, як у рябцях ритмічної мови, так і в *vers libre*'і, звичайно при описах, картинах природи, скрізь, не вважаючи на різницю прийомів тонічної реалізації, зберігаючи свій характер; часто вона цілком механічно сполучається з періодичністю. Зразки:

Симм. Над Київом — золотий гомін

Симм. І голуби і сонце.

Період. Внизу — Дніпро торкає струни ²⁾. (Тичина)

¹⁾ Про цей факт згадується, хоч і без ясного його розуміння, у Б. Томашевського.

²⁾ В цьому зразкові останній рядок періодичної будови має елементи симетрії (крайні слова), таку, що сходиться; фонічна симетрія голосних цих слів (ну, уи) —

Симм.	Было тихо. С высокого неба	
Симм.	Город белый луна озаряла,	
Період.	{ Вдруг взвилась из-за города бомба	
	И пошли басурмане на приступ.	(Пушкин)

Симетрія, що сходиться, навпаки, становить собою дуже нестійку будову. Не кажучи вже за те, що взаємним тяжінням своїх тонічних максимумів вона намагається злитися обома своїми вітами в неповну трьохчастинну симетричну хвилю, і вимагає для перемоги цього або великої павзи, або підняття 2-ої віти падіння — вся її будова суперечить проявам у ній інертних сил, що впливають на неї тому руйнаційно. Справді, протягом 1-ої половини її характеру наростання — утворюється вражіння зручних для реалізації півхвиль „наростання“. Силою інерції це вражіння намагатиметься зберегтися й у 2-ій половині характеру „падіння“, руйнуючи її, і цим самим — усю схему симетрії. Тому симетрія, що сходиться, трапляється куди рідше в своєму сутому вигляді, ніж та, що розходиться, як сказано було при аналізі фрази, вимагаючи для цього — перемоги інерції мови — більшої різкості викладу. Частіше маємо її в зародковому трьохчастинному вигляді повної хвилі, будучи за одиницю періодичності. Симетрія, що розходиться, як стійка довершена схема, неохоче скоряється періодизації, яка буває інколи в народній „білінній“ поезії, переповненій спокійними „статичними“ образами.

Скінчивши загальний розгляд сил, що чинять у нашій мові, та їх можливих співвідношень, тих тонічних схем, які вони утворюють, спробуймо тепер всебічніше показати застосування отриманих наслідків на аналізі тонічних форм якого-небудь уривку поетичної мови. Раніше, проте, підсумовуючи все сказане, подивімося, в якому взаємовідношенні знаходяться розібрані тут тонічні форми й властивості мови з принципами „ритму“ поезії, покладеними в основу російського віршування Третьяковським, що з того часу не раз порушувалися й одмінювалися.

Тепер в це „універсальне“ поняття майже кожен дослідник вносить свій зміст, що свідчить повну його невстановленість. Їй відповідає, певніше — її викликає, відсутність правильної теорії ритму віршової мови — і сумнінні дослідники, як от, напр., Чудовський одверто визнають цей факт.

Наша просодія й досі недалеко відійшла від положень, що їх виклав Третьяковський, і, коли практика ритму — поети — рішуче пірвали з тим „віршуванням“, яке він поклав в основу, то теоретики, навіть найновіші, все ще не можуть вийти з-під дурману „стоп“, хоч і кажуть про їхнє умовне значіння. Сутність поняття „ритм“ може бути вловлена тоді лише при огляді еволюції його. В початковому його значінні під ним розуміли помітне розчленіння якої-небудь дії в часі на частини, що правильно повторюються; відповідно цьому прояв ритму знаходили в усьому іспиті, скрізь, де

ще більше підкреслює цей симетричний характер, і весь зразок зводиться до складного тонічного протиставлення двох симетрій протилежного типу, до випадку, що цілком зводиться до розібраного при аналізі фрази випадку (Видом — орел, а умом — тетерев — стор. 16).

„правильно“, т.-т. рівномірно бився його пульс. Полегшуючи як саму дію, так і її сприйняття, ця правильність намагалася поширитись на всі галузі людської діяльності. Бувши застосована до мови, вона дала метричне розчленіння її.

В початковому своєму значінні „метр“ був, таким чином, ритмом у його застосуванні до мови. В галузях життя, чужих їй, напр., у фізіологічних відправах, роботі, житті природи — таке розуміння ритму затрималося й до цього часу¹⁾ і під складністю того чи іншого ритму розуміють складнішу будову одиниці періодичности, а під неправильністю — всякий ухил од рівномірности повторення.

Але в розміреній мові було помічено, що такі „неправильності“ — ухили — вносять инколи ще більшу красу, виразність. Це спричинилося до того, що поняття ритму й метру, починаючи від А. Белого, почали розрізняти. Разом із тим відсутність розробленої методи для аналізу віршової мови привела до того, що дослідники почали намагатися перевести в усіх варіаціях ритму метричну рівномірність. „Закон чергування — інтенс“ Шенгелі та окреслення, що його дав А. Белий („ритм віршу полягає в одноманітності порушень його метру“) — наочний тому доказ. Отже, всі вони оперували тільки за „принципом метру“ й інертністю мови. Відповідно цьому й розвиток ритмічного почуття визначав для них тільки здатність задовольнятися слабкою формою прояву в мові інерції, слабкою формою прояву метру. Далі, коли не брали на увагу таких метафорично неясних всеосязних визначень ритму, що підводять під нього всю виразність мови: і тонічну й мелодичну („ритм — це вираз природної напівности душі поета“), із самого об'єкту дослідів теоретиків мови не важко вивести, що мовний ритм в їхньому спільному розумінні цілком визначається загальною будовою фраз, характером і порядком, в якому йдуть окремі слова, що в них увіходять. А що останні вони розглядають з їх тонічного, а не мелодичного боку, то, виходить, мовний ритм (в їхньому розумінні) обумовлюється тонічною будовою її. Тільки більші тонічні форми — „хвилі 2-го порядку“, розібрані вище, вони не брали на увагу. Отже, виразність тонічного кістяка мови визначає ступінь його ритмічности. На нашу думку, такий „ритмічний кістяк“ повинен-би мати безсумнівну єдність, т.-т. становити собою організоване сполучення ритмічних величин, починаючи від найдрібніших (півхвиля — слово), у що-раз більші (фраза — хвиля 2-го порядку і т. д.), що зливаються в свою чергу в одне ціле, — аналогічно й паралельно „змісті“.

Мовний ритм, як і в музиці²⁾, становить собою єдину схему, розгортається в міру викладу. Відповідно цьому, розвиток ритмічного почуття полягає в здібності сприймати єдність і виразність що-раз складніших тонічних форм. (Питання про взаємочинність у мові без

¹⁾ В. Бехтерев, напр., одверто каже про „закон періодичности, або ритму“ — див. „Основы рефлексологии человека“.

²⁾ Розрізнення принципів ритму мовного й музичного було обумовлене, найголовніше, тим, що й у музиці немає правильного поняття ритмічної одиниці. Встановлення за таку інтонації — поняття, цілком налогічного „слову“, — дає тверду базу, щоб прийняти єдність ритмічних принципів в обох мистецтвах. Цю роботу написано цілком під впливом нової теорії „ладового ритму“ Б. Л. Яворського, найголовніше, звичайно, вказаних ним ладо-ритмічних схем.

сумліву зв'язаних між собою форм прояву ритму тонічного з мелодичним і навіть — фонічним, через крайню нерозробленість останніх, ми лишаємо осторонь). Свідому еволюцію цього почуття гальмувалося, як ми бачили, складовим розтинанням слова, що привело в тупець схематичної періодичності. Студіювання тонічного кістяка слова і взаємочинності сумежних слів дало нам змогу встановити складніші тонічні — ритмічні схеми — симетрії різних виглядів. Дальша розробка тонічного ритму мови мусить теж, на нашу думку, йти шляхом експериментальної будови й студіювання що-раз складніших тонічних схем із паралельним відшукуванням таких схем у нових зразках поетичної мови. Як приклад, спробуємо простежити встановлені нами тонічні схеми в уривку з 1-ої з „Пісень Західних Слов'ян“ Пушкіна, твору, що стоїть на межі між „bers libgeom“ і „правильним метром“, і наближається одночасно до типу зразків народної творчості. На цих піснях, де Пушкін під маскою народності дав сучасникам зовсім неприступні для них ритмічні відкриття, особливо яскраво виявилось безсилля теоретиків віршу, що марно розв'язували питання чи „хореем“, чи „анapestом“, чи якимсь „дольником“ написані „пісні“: статистичний облік показував майже рівну кількість і тих і других „стоп“!..

ВИДЕНИЕ КОРОЛЯ

Король ходит большими шагами
Взад и вперед по палатам;
Люди спят — королю лишь не спится:
Короля султан осаждает,
Голову срубить ему грозит
И в Стамбул отослать ее хочет.

Перший погляд показує розчленіння сказу на метричні одиниці 2-го порядку — вірші, приблизно рівні в часовому відношенні зі звичайною для народної творчості вказівкою кінців „жіночими закінченнями“ — півхвилею падіння. Полегшення сказу — метричну інерцію — витримано всередині віршів: 1, 2, 3, 4 і 6-ий рядки — різні трьохдольники, 5-ий рядок — чотирьохдольний метр; порушення його („лейма“) зустрічається лише в 4-м. Ці загальні вказівки полегшують аналізу тонічної фрази, при якому будемо так користуватися деякими вказівками ефоніки, що полегшують розбір, — і це їх постійно свідомо й несвідомо, вживає Пушкін.

В 1-ому періоді — вірші — ми маємо низку повних тонічних хвиль. Перше вражіння цієї важкої форми дає сполучення перших двох слів, що зливаються своїми максимумами (чому допомагає однаковий тембр останніх „О“) у сильну хвилю, що, як змістом — „король ходит“, так і тонічним виразом, визначає характер наступних вражінь.

Окремість кожної хвилі підкреслює різниця тембру їхніх тонічних максимумів: о, и, а. Загальне вражіння реалізованих таким чином тонічних хвиль є без сумніву тонічний паралелізм розмашних великих кроків. У другому рядку, що є розуміння продовження й

пояснення 1-ого, те саме вражіння великих хвиль лишається, відмінившись тільки в бік більшої різкості, уривчастості (1-е слово — 4-ої групи) і швидкості — (довгі віти наростання), які точно відбивають нервовий стан короля. Продовження вражінь хвиль, даних раніше, досягається інерцією мови — захованням однакового розміру, і стає особливо ясним у кінці вірша „по палатам“, що асонують із першим віршем „шагами“. В третьому вірші маємо вилучену павзами й суцільну будову — симетрію, що розходиться, — яка протилежним характером своїх віт указує на протилежний стан дієвих осіб обох частин цієї картини: людей, короля.

Центральні слова обох віт, що визначають схему симетрії — „люди“ й „королю“ — підкреслено асонансом на „ю“. В першій віті цієї симетрії пасивного характеру падіння (сон) — ми маємо випадок відчуття слова 4-ої гр. — ка 1-ої повза, що йде за ним (спят), заміняє віту падіння, добре ілюструючи мовчанням — сон (надає визначення, звичайно, попереднє слово — „люди“). Друга віта симетрії своїм сильним динамічним вражінням великих півхвиль — наростання безумовно підходить до стану короля, а не тих, що сплять. Своїм розумінням ця половина тісно зв'язана з другим, 4-им віршем. У ньому ми дійсно маємо продовження тих самих півхвиль наростання, що їхня інерція зростає відповідно тій причині попереднього, що розкривається в цій рядку — відповідно поведінці короля. Найгрізніше поняття „султан“ відзначено леймою, що ламає розмір (як сам султан повинен зруйнувати весь хід міського життя) і цим притягає на себе увагу. Сила динамізму зміпасається асокуванням усіх трьох тонічних максимумів на одній голосній, голосній болю й крику: а-а-а-а.

В цій рядку динаміка виразу, досягнувши свого крайнього пункту, на ньому уривається. П'ятий і шостий рядки дають разом широку картину симетрії розходження, що яскраво малює долю, яка загрожує королеві. Центральні слова, що визначають її характер, є: „голову“ для віти падіння, „И в стамбул“ — наростання. В усій симетрії переважає віта, що сходить. Віту падіння становить одне сильне слово, що його вражіння відразу починає дрібно розбиватися короткими півхвилями наростання: „Срубить ему грозится“, — але вони є тільки підготовка до справжньої віти падіння, яка складається з ряду плавних широких хвиль трьохдольника, що починаються після цезури. Подібність цих хвиль вражінням і хвилями 1-го рядка особливо останнього — („ее хочет“), з 1-им („король ходит“), — довершує закінченість і єдність розібраного уривку.

Отже, найповерховіша аналіза короткого уривку „Пісень“, не здолавши встановити його ритмічну єдність, все-ж здатна показати багатство тонічних схем, що їх ужив поет, при постійним паралелізмі їх із змістом, що розкривається.