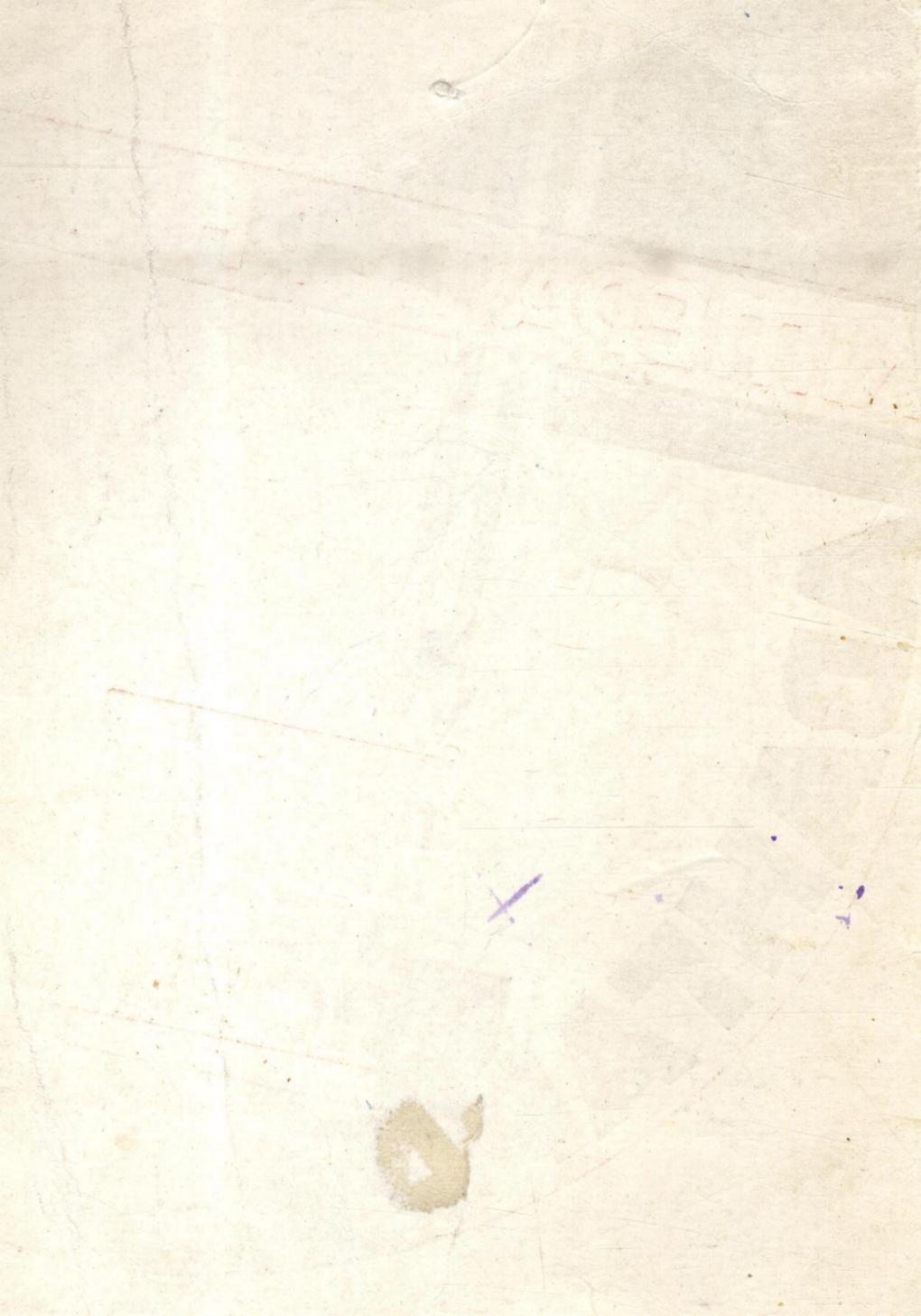


5943
ІІІ
ВАЛЕРІЯН
ПОЛІЩУК

ЛІТЕРАТУРНИЙ

АВАНГАРД

ПОЛЕМИКА
КРИТИКА
ТЕОРІЯ
ПОЕЗІЇ



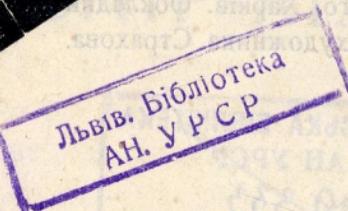
06 10

ВАЛЕРІЯН
ПОЛІЩУК

32

ЛІТЕРАТУРНИЙ
АВАНГАРД

ПЕРСПЕКТИВИ
РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ,
ПОЛЕМИКА
І ТЕОРІЯ ПОЕЗІЇ



Львівська обласна
бібліотека ім. Івана Франка

6370
— 1958

ВИДАННЯ
АВТОРА
ХАРКІВ 1926

8(c)У „1917: "(09)

[§ (04) : 323. 2 „1924 — 1925" = 91. 79

ДОДАЧА
ДО ПЕРІОДИКА

Видруковано в друкарні Державного
Видавництва України № 1, імені Г. І.
Петровського, Харків. Обкладинка ро-
боти художника Страхова.

ЛЬВІВСЬКА БІБЛІОТЕКА
АН УРСР

№ 49333

1594

Львівська державна
наукова бібліотека

№

4676

Завдання доби

Українська культура десь мала тільки періоди
 одного розвитку, коли сочиняти мог Котляревського.
 Нарешті, якщо відправитися від цієї ідеї, то вони
 зможуть згадати про п'ять творів: «Ми, оворо
 ю, Цуриховські», В літературі це відрізок відзначає
 самий Котляревський, Івана Осиповича, М. Бєснова і деякі інші. У побуті вони ви-
 значаються однож прізвищами серед ділянкою
 картиз; магадаймо Галантинські, Петровичі
 царського двору або інші сестри в п'ятих, а
 там дуже є, що вони в зовнішніх відмінках, замі-
 вника у лісоводівках чи інші.

Другий період можна схарактеризувати словом: лише один був культури новітніми для
 України. У креольській народі повинен бути інший
 культурний елемент, як зважи, що він вже від-
 вівся в Сорочинському та Кам'янському Сорочин-
 скому Кирало-Маколієві, імбрікою, поетичною
 манерою чи Драгомановою.

Завдання доби

I

Українська культура досі мала три періоди свого розвитку, коли починати від Котляревського.

Перший можна було - б схарактеризувати словами тогочасних його представників: „Ми свого не цураємось“. В літературі цей напрямок визначали той самий Котляревський, Квітка - Основ'яненко, М. Вовчок і деякі інші. У побуті він визначався одягом під козаків серед шляхецьких верстов; (згадаймо: Галаган їздив у Петербург до царського двору з сином — обидва в штанях, а там думали, що вони в коротких спідницях), запіканка у ведмедиках і т. інш.

Другий період можна схарактеризувати словами: ми повинні бути культурні й свідомі національно. Український народ повинен будувати свою культуру, як чехи, поляки, росіяне й інші народи світу. Соціально — ми мужицька нація. Сюди належать Кирило - Методієвці, особливо яскраво підпер це Драгоманов, Франко.

Третій період — „У нас може бути так, як у Західній Європі, ми повинні йти за Європою, повинні бути європейцями“. Тут на чолі — Леся Українка (її слова про свого „Камінного Господаря“: „можемо брати європейські сюжети“ і „нахальству хохлов нет пределов“), Коцюбинський. Зовнішній бік — провінціяльний модернізм Вороного, фрак і маніжка „Української Хати“ та Сріблянського (Шапovala) і кав'ярнева поезія й маніфести Михайла Семенка першого періоду з його: „національну добу в мистецтві ми пережили“ — давайте шкрябнем під російських футурристів.

Але зараз після Жовтневої революції — настуває четвертий період. — „Ми не тільки уміємо взяти де-що з Заходу і зі Сходу, але *ми маємо* і знаємо, що дати можемо свого оригінального у світову культурну скарбницю. Ідею пролет. революції, якої Захід не мав у такому широкому маштабі, втілену у своєрідні культурні та літературні форми — ось те нове й свіже, з чим ми повинні й можемо виступити на світову арену. І так званий „сорокамільйоновий“ народ створив і творить те зерно, яке вже може споживати працюючий люд усього світу. Тим більш, коли порівняти: скандинафівська культура завоювала собі місце на світовій арені, іспанська, італійська, польська, а ми іще сидимо глухою провінцією, зі своїми здобутками, часто неусвідомленими, і скарбами, та гриземось у дріб'язкових інтересах. Розмаху не маємо!

Вилісти з провінції в світ, показати себе, віддати свого і взяти потрібного з перших рук,— ось завдання покоління того четвертого періоду.

Тільки правдивий вимін „питательних веществ“ дає здорові функції живому організму — також і цілому працюочому людству, де Україна — одна зі складових частин. Однобоке приймання та наслідування з Заходу та з Росії без виміну шкодить здоровому розвиткові працюючих мас. Повинна бути циркуляція культурної крові, щоб омивала всі члени організму — вселюдської культури працюючих. Треба взяти ту зарозумілість Європи і її „косне“ відношення до півазіяцького Сходу—СРСР. „Дайош Європу через культурний вимін“ — ось що повинно бути лозунгом цього четвертого періоду.

Щоб слова не лишались словами — є конкретні поради. Необхідно утворити „Міжнародне товариство друзів української культури“ чи щось подібне (справа не в назві), куди-б увійшли дійсні прихильники наші з робітничого й інтелектуально-революційного світу, в першу чергу — наших найближчих сусідів: росіян, білорусів, грузинів, вірменів, німців, поляків, чехів і т. д., разом з кращими представниками Радянської України. Це товариство могло-б провадити цю роботу обміну культурних впливів — взаємна популяризація перекладних творів, поїздки театрів, обмін влаштуванням художніх, керамичних, етнографичних й

инш. виставок, обмін науковими досягненнями й т. далі. *)

Адже спроби нав'язати зносини бібліологичні, метричні через Акад. Наук, палати й інш.— уже робляться. Росіяне зараз аналогичним шляхом пробують налагодити розірвані війною звязки з Заходом. Вести це в загальний план. Це завдання нашої доби, правда, розраховане на довший час, може десяток - другий літ, але його треба зробити, коли хочемо жити здоровим життям. Українська післяжовтнева, разом з попередніми здобутками її цінностями, культура повинна стати також міжнароднім чинником, як культура хоча - б скандинавців. Зазначуємо цю віху на цілий період. Треба перенести хотіння суспільства в рух обміну культур. Повинна бути тут їх своєрідна діфузія.

II

Другою важливою основою нашого існування, розрахованою на довший час у майбутнє, — це є

*) „В літературній галузі подібне завдання перевести в життя ставить собі наша новонароджена Українська Літературна Академія. Швидче - б до діла !“ — Цю примітку писано, як і статтю—коло двох років назад, коли Укр. Літер. Академія була принципово зі статутом ухвалена колегією НКОсвіти. На превеликий жаль справа на тім і захрясла, літературного авторитету зараз не має ні одна організація і немає фортеці жовтневій літературі, бо в ВУАН поки - що сидять Єфремов та неокласики.

базування на енергетиці України та справа машинізації нашого життя.

Панує думка, що українська культура — це село, а місто — це російська культура, — особливо такою має бути вона в радянській системі, бо, мовляв, робітництво у нас — росіяне.

Це твердження, між іншим, дуже на руку нашим ватажкам куркулізму, есерам, ново-українцям з їх задирикуватими й пришелепуватими ватажками: Винниченком і Шаповалом, та „майстрові намордника“ для пролетарської революції — Донцову, який навіть Кулика почав прихвалювати в „Л. Н. Віснику“ за те, що той в „Історії“ підpirає цю думку, а саме: українська культура є і буде довгий час селянською, бо в нас немає українського міського пролетаріату.

Донцов пише (так юому пришлась до смаку така позиція!), він навіть з захопленням цитує слова названого автора, що „одинокою громадською масовою групою, на якій українська інтелігенція могла-б відбудувати свою ідеологію, було селянство“ і тут-же, забуваючи про спілку робітництва і селянства в нашу революцію, прислужливо додає від себе отруене: „селянство — класа, ворожа пролетарській революції“ (кн. IV ЛНВ. 1923).

Український фашист мріє про ту куркулячу групку, за допомогою якої хотів-би накласти намордника на революцію. Звідци ми бачимо, що

неправдивий погляд на Україну, як на селянську виключно країну — вода на млин нашим ворогам на зразок „політиків“ а la Дм. Донцов.

А від збільшення чи зменшення міськовости й індустріяльності частини українського народу залежить більший чи менший поступ і розвиток машинізації нашого життя.

Українська культура може її повинна спиратись вже й зараз на робітництво важкої й легкої індустрії. „Гарт“ почали так й робив. На терені України й Галичини великі робітничі центри: Донбас, Криворіжжя, Борислав, цукропромисловий район, чорноморський торговельно-промисловий район,— це місця, де скучились маси українського пролетаріату.

То нічого, що він частиною неграмотний читати й писати по-українському. З селянами старшого віку спостерігаємо те-ж саме, але національного складу в бік український цей факт аж ніяк не зменшує. Так само і з робітництвом. Треба врешті відрізняти грамотність на якій-небудь мові од національності. Більш того: статистика доводить, що, наприклад, у Харкові, за даними тов. Солодуба, на паровозобудівельному заводі 60% українців-робітників. Більш точно й широко це підносять у статті уміщенні в „Комуністі“ „Національный вопрос в профдвижении Украины“ Корнюшин. За його відомостями маємо, що робітництво Харкова на 64,5% українське, Київа на

49,5% українці, Донбас (обслідовано два рудники) 44,1% українці й т. д. І це відсотки, які припадають на кваліфіковане робітництво — металістів, гірняків, транспортовиків, друкарів, хеміків і т. д. Виходить, що міська база нашої нової культури може й повинна спиратись на українську мову, або інакше українська культура нового часу повинна бути не полевою, а індустріальною, оскільки пролетаріят веде перед у поступі, а не село. І коли приглянутись до створеного в укр. культурі, побачимо, що початки індустріалізму у творчості їх породили ті - ж Донбас і Борислав та цукроварня, — *ми маємо*. Згадаймо хоча - б Чернявського, що майже кращу частину свого творчого хисту віддав Донецькому шахтареві, Винниченка, що змалював цукроварні, Франка — нафтovий промисел Бориславу, С. Черкасенка — шахтарі. А той факт, що само робітництво не висунуло досі визначних письменників - індустріалістів з поміж себе на укр. мові з'ясовується російською грамотою в старому часі серед робітництва. Та, ба, в російську літературу звідти також ніхто не вийшов: усі творчі сили йшли в соціальну боротьбу, і лишень тепер можна цього сподіватись. Можливо тут винна одірваність нашої інтелігенції od виробничих процесів, бо наша думка є такою, що інтелігенція певної класитворить її мистецтво (специ - митці), а не обов'язково ті, що сидять увесь час на виробництві. Сінклер — життя робітництва, Золя — також, — змалювали, не

працюючи на виробництві. Тепер коли приглянемось до багатств, які в собі таїть Україна, то майбутнє її можна уявити лишею як країни з великою індустрією. Близькість вугля й руди, артезійські шари в сухій степовій частині за виключенням Катеринославщини, де зате є пороги — місцевість для фабрик, торф, вигідна соняшна енергія в звязку з відкриттям її фото-електричної і хемичної дії з можливістю прикладти в широкій промисловості, ліс, графіт, слюда, каолін, солома, крохмаль і т. д., — все це в звязку з останніми відкриттями в ріжких галузях промисловості обіцяє зробити з України зразкову індустріальну країну, де не буде перепон для розвою. І тільки в такій країні зможе розміщуватись і прирост населення і країні умови життя, бо поля все одно от - от не хватить, а волошкові поети сchezнуть незабаром разом з діялектичним приходом до анахронізму „Плуга“. Для того, щоб ми не зупинялися і в творчості, ми повинні дивитись, куди й до чого ми йдемо, а не оглядатисьувесь час туди, звідки ми вийшли та чи не дуже далеко одійшли від звичного. Цеб - то: одгетькувати яко - мoga рішучіш „селозовані“ (О. Вишня) традиції дотеперішньої української культури. Нехай Косинки, Осьмачки і навіть Тичини з іншими оглядаються і тримають міцний звязок з Нечуєм - Левицьким, Васильченком та іншими „селозованими“ й будуть їхніми одприсками — вони залишаться в далекому хвості

від сьогоднішнього та завтішнього дня. Інше діло, коли свідомо зрідка для менту крапці з пролетписьменників чи панфутуристів підтягають наші народні зади, не рахуючи це за кульмінацію своїх досягнень. Не оглядаєш у творчості звідки ми йдемо, простягаючи до знайомого назад руки, а вдивляєшся куди, через що і кудою йдемо! Йдемо до вселюдської комуни, через машинізацію світу (побуту), як благо, а не зло, шляхом боротьби працюючих з визискувачами. У землеробстві сьогодня хай буде зразком наша сучасна Асканія Нова, а не майовий дощик з божого неба. (Ах, хоч-би пішов!).

III

Третім основним пактом нашого погляду на мистецтво, яко суспільного чинника, є динаміність творчости. Вона полягає в тому, що для передачі почування від творця до людей приймаючих виявляється мистецькими засобами духовне напруження в експресивній формі ритму евфонії, образів, сюжету та ідей, маючи завданням дати гармонійний синтез усіх творчих засобів, техничних здобутків та наукового знання (розуміємо на першому місці поезію) і пам'ятаючи за Плехановим і Белінським, що мистецтво є споглядання ідеї в образі, яка і є першоосновою твору.

Експресивну форму ритму ми відчуваємо як підкреслені, або збільшені ритми природи у всій

їхній ріжноманітності, вжиті на потрібному для настрою і враження місці. Найпершим учителем повинна бути природа, бо вона сама в собі зберіжує всі закони відкриті й ті, що будуть відкриті, якими йде і йтиме мистецтво та життя.

В поезії не слід вказувати ні на ямби, ні на верлібр, ні на частушку, ні на великих ритмичних періодах, як на щось конечне: все гарно й потрібне на своєму місці. Головне ідеологія. У вокальній частині поетичного твору мелодізм вважаємо потрібним, але не виключним завданням, навпаки, дісонанси, шуми, перебої та какофонію вважаємо кожде за рівноцінну вокально-складову частину поезії. Порівнюючи з музикою, ми повинні сказати, що сучасна творчість поетична повинна вважати чистий мелодизм, як і мендельсоновщину з лісенківщиною та усяке „тінь там тоне“ — „тінь... день... сум...“ за минуле. Хто ще на це оглядається, той гальванізує трупа, але майбутнє в поступі за музикою Скрябіна, Вериківського, Буцького так само, як і за творцями мішаних звуків і ритмів у поезії. Однією з вокальних частин, що суть засобами слідувального порядку, є співгучність, чи дісонанція закінчень фрази, строфи чи періоду. Останні поетичні досягнення поширили межі рими майже до безконечності, увівши асонанс, бо в кождій мові точних рим обмежена кількість. Для приймання асонанс психологично приемливішій за риму. Це тому, що в римі слуховий апарат, в

своїй свідомості, як луна, повторюючи проголошенну звукову фразу, в асонансові знаходить частину знайомих звуків, що співзвучать, а коло них знайомиться з відтінками нових звуків, які не сходяться, достаючи від такого підсвідомого порівняння (праця слухового апарату) насолоду. Голосівки й шелестівки майже рівновартні в асонансі. В асонансі, або римі *Бетховена* — захована з неточнозвукових „е“ та „а“ слух створює звук $\frac{e+a}{2}$, розріжняючи в той- же час кожен із складових звуків.

Дінаміку образів треба розуміти, як наближення їх до трьохмірності через епітети й метафори *руху*, бо в останньому, через моторне відчування, ми освідомлюємо трьохмірність, не забиваючи й інших відчувань, звуку, смаку, нюху. (Див. мою статтю в „ЛНМ“, додатку до газети „Вісти ВУЦВК“ №№ 6 і 7, „Про дінамичну образність і необразне напруження в ліриці“).

Розріжняємо три вигляди образу: 1) слово - образ („п'яній очерет“, „халяви ночі“), 2) образ, фраза, (за волосся буйне і русяве вітер *рве* золотого снопа — сонце) і 3) образ - картина (вірш Чернявського „Степ“, або Бодлера „Падло“).

Слово - образ — без дієслова, дія лише в потенції; образ - фраза — з дієсловом, цеб - то з одною дією; образ - картина — з дією кількобічно розглянутутою.

Дінамічність ідеї в творові полягає в її боротьбі з іншими ідеями, їй протилежними, за своє становлення, посідання („утверждение“, „standen“). Тому драматизм, цеб-то боротьбу ідей і персонажів, що їх у собі криють, треба вважати за дінамічний засіб. Дінаміка сюжету — в зацікавленні розвязкою, до якої стремить дія п'еси. Тому цільність сюжету, як справжню організацію матеріялу, вважаємо необхідною в поетичних шуканнях. Звичайно тими натяками лише накреслюється шлях дінамічності (взято головне поезію), але кожен з них є ціла велика дослідча галузь.

IV

Нарешті, частковою проблемою, яку ми висуваємо, їй підкреслюємо, не рахуючи її за канон, а вважаючи за кращий мистецький засіб в умовах нашого життя, є проблема матеріалістичної мови.

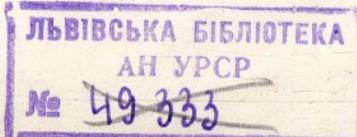
Взагалі існує два бігуни для мови — ідеалістичний й матеріалістичний. Ідеалістична система мови, як її опреділює М. Доленг'о, в своєму вислові є умовна, абстрактна, сімволістична й схематична, з обмеженим лексіконом, з мелодійною музичністю, що вражає своїм консерватизмом і одноманітністю, оскільки не використовує всієї ріжноманітності музичних засобів, мова з нахилом до ритуальності з неможливістю безпосереднього підходу до дійс-

ності, з нахилом до постійності епітетів, однomanітності образів, симетрії в будові з консервативним у більшості нахилом до певних формульовок змістом і ритмом.

Але головне розходження цих двох систем мови полягає в принциповому відношенні до дійсності. Во *матеріалістична* мова бере життя в його конкретній дії та обстановці з живою, реальною, не надуманою матерією, чіткість з *експериментальною правдивістю* і ріжноманітність епітетів така багата, як кількість речей у житті, трохи міністість її двохміністість образів та їх дінаміка; лексика — все називне її дієве багатство мови, поширені музичні засоби, що базуються на звукальному житті природи від мелодичної гармонії до какофонії, ніякого ритуалу її канонів (аж до використовування мови її ідеалістичної по потребі, як одного з конкретних досягнень), живі люди, типи її почування в творах і тематичний простір.

Як на зразок ідеалістичної мови вкажемо на український текст „Інтернаціоналу“ в інтерпретації М. Вороного, а також на більшість пісень народницької доби та віршів наших символістів та її взагалі символістів.

Лиш ми робітники, ми діти
Святої армії труда,
Землею будем володіти,
А паразитів жде біда.
Тоді, як грім у час негоди
Впаде на голови катів,



Нам сонце правди і свободи
Засяє тисяччу вогнів.

Чуеш, сурми заграли,
Час розплати настав,
В Інтернаціоналі
Здобудем людських прав.

Не торкаючись ідеї (змісту) цього віршу, яка є реальною й конкретною, зауважимо, що вислов тут наскрізь ідеалістичний, ходульний, сімволістичний, умовний і т. д. „Робітники“ — суть „діти“ Армії, та ще й „святої“ труда, яка змальовується в формі ложнокласичної добroчинності, сімволу — жінки з високою постаттю (можна в туніці) — діти її (сімволи) робітники, що будуть володіти землею, як глобусом, а не конкретними полями, фабриками, лісами, повітрями й т. інш. Тут - же плавають паразіти на зразок плакатних тифозних вошей. От вам „грім“ падає на „голови катів“ і „сонце правди і свободи“ (шаблон ідеалістичної мови — Див. ст. Доленга, „Черв. Шлях“, ч. 8) сяє тисяччу вогнів“. Нарешті, до бою грають сурми — це тепер, у час високої техніки війни, коли до бою телефон дає розпорядження. Як бачимо, тут немає й натяку на сучасну чи майбутню революцію, де ніякого подібного реквізиту немає. Всі ці сімволи: Армія, Труд, Земля, Паразіт, Грім, Сонце й т. інш., що треба розуміти за щось інше конкретно-матеріальне, — слід писати з великої (і тільки) літери, от вам і Я. Савченко, хоч

той з гіршим змістом. Звичайно, це уява інтелігента egoцентрика про революцію. Пролетарська класа в своєму прийманні світу дуже конкретна.

Текст „Інтернаціоналу“ треба написати новий.

Зате конкретне ѹ матеріяльне хоча-б у пісні селянина.

Зеленая ліщинонько
Чом не гориш та все куришся ?
Гей, молодая та дівчинонько,
Чого плачеш та все журишся ?

Тут все матеріялістично прийняте ѹ передане, навіть епітет „зелений“ узято не з традиції, а тому, що зелена „ліщинонька“ є сирою і дійсно не горить, а куриться, цеб- то образ передано з експериментальною (досвідовою) правдивістю.

Це приблизно — зразок матеріялістичної мови. А Франко навіть образ революційного духу зумів дати матеріялістично, де є вся обстановка реальної боротьби двох клас — однієї з „попівськими тортурами“, з „військами муштрованими“ ѹ „гарматами лаштованими“, і другої, що сидить „по курних хатах мужицьких, по верстатах ремісницьких“ (Які конкретні ѹ чітки епітети!).

В загалі, одріжняючи мову ідеалістичну од матеріялістичної, треба памятати, що хоч вони і дуже звязані з відповідним змістом, але може бути, що цілком конкретний сюжет та ідея трактуються ідеалістично, і, навпаки, навіть фантастику можна

влити в форму матеріалістичної мови (Жюль Верн, Уельс Богданов й інш.).

Таким чином завдання нашої доби для нашого покоління в культурі та в мистецтві такі: 1) на міжнародній терен! 2) машинізація, 3) дінамізм, 4) матеріалістична мова і 5) мистецтво для працюючих¹⁾.

Літературні назадники та їхні спільники

Невеличкий полемичний додаток до статті „Завдання доби“

Муশу сказати кілька слів про поняття дійсного європеїзму і теї „Європи“ з Зеровим на чолі, яку так пропагує М. Хвильовий, і яка мало спільногомає з дійсним європеїзмом і поступом.

Що я даю пояснення європеїзму, тому спричинився вихід книжки памфлетів „Камо грядеші“ згаданого вище пропагандиста „Європи“, який між іншим дуже велику покладає на ці памфлети надію, кажучи, що вони мають бути „абетковим абзацом до теорії нового мистецтва“²⁾.

Абетка, так абетка — ми голосуємо — за!, — але абетка має бути чіткою, а не такою плутаною³⁾

1) Ця стаття видрукована була в № 7 журналу „Червоний Шлях“ за липень місяць 1924 р.

2) Ми будемо цитати звіряті з текстом, уміщеним у „К і П“ як більш ширим, безпосереднім і одвертим.

3) Цю плутанину досить якідно простежує М. Доленко, в одній з рецензій на „Камо грядеші“. („Черв. Шлях“, № 9 стр. 224 — 225).

та ще й суміш з силою силенною хапаних та хатніх цитат і словечок високого штибу, які майже завше знаменують собою культурну малописьменність. А малописьменний ніколи доброї абетки ще не написав і жодного абзаца її не складе.

Свою „хатянську культуру“ М. Хвильовий вивив цілковито саме такими ясними ознаками:

— Всі чужоземні слова, всі мислі, з тільки що вичитаних книжок, він, як той військовий фершал перед хуторянами, випадлоє одразу, частенько перекручуючи їхнє написання, тому то в його замісць „віталізм“ пишеться — „вітаїзм“ (од слова - ж *vita* прислівник буде *vitalis*), а „вітаїзм“ звучить чистісенько як „ахтанабіль“.

Тому й маємо наслідком цього фершальського „пущання пилі в глаза“ селюкам з „Плугу“ в текстові розміром приближно на одну сторінку малої шістнадцятки от - такі слова (з початку книжки): „ультра - червоний, опоненти, «олімпійці», класичний афоризм, солідарність, аритметичною аксіомою, профанатори, макулатура, інтелектуальний, нонсенси, «олімпійська» фаланга, ситуація, елементарний, тези, генерація, *sine ira et studio*, та інші страшенно вчені й мудрі слова, що мають додати ваги й т. д. Цей „европеїзм“ протягом цілої книжки дає авторові змогу самому од себе ховати свою думку.

Так часто маскується й дійсне неуцтво, т. Миколо Хвильовий, в якому ми не хочемо тебе підо-

зрівати. Для обивателя, що запопаде „К. і П.“ це має сказати: Гляньте, який я розумний; я зовсім не „Просвіта“. Я проти просвітнства, я не „Просвіта“, бо я з Зеровим і іншими вченими (пропонціяльна кваліфікація). Дорошкевичами (цими „Главнонасекомствуючими“ на творчості), репетує ритор з „олімпійського“ курятнику, виглядаючи зі знайомої нам „Української хати“, з її боротьбою за фрак, із перекладами з Бодлера чи Верлена за Брюсовим і Бальмонтом. Але тоді й це було значним поступом. Наші - ж неохатяне, що перекладають „Європу“ в прозі за Пільняком і Вс. Івановим, а в поезії за Ходасевичем і Зоревим (він - же тепер П. Филипович) — „наші“ *ідуть назад*.

І маємо, що молодий і щирий шукач нового і свіжого в мистецтві колись, що єдине давало право на європейм (наслідування запізніле зеровській „Європі“ не дає права на цю назву), той шукач, М. Хвильовий тепер загубив сам стежку до майбутнього. Бо інакше він - би „з повною відповідальністю“ не заявляв:

— Для пролетарської художньої літератури, без усякого сумніву, корисніш... (випустимо гіперболу)... радянський інтелігент Зеров, озброєний вищою математикою мистецтва, ніж сотні просвітян“ (стр. 9 підкresл. наше В. П.). Так - таки љ вищою?

Та невже? Коли вам іспит склав на вищу математику, то й може...

Подивимось хто - ж то за „передовий“ з „вищою математикою мистецтва“ Зеров, що перед ним так увивається ужем М. Хвильовий, підпавши під ча-рівний вплив цього факіра од мистецтва, і хто вони обидва разом у блоку за одні, що так не люблять червоної „просвіти“ то - б - то лікнепу? Вони не просвітяне, о, ні, але вони зате хатяне з давньої „Української хати“, що з насолодою хо-дили й ходять у комірцях сонетів, з нечесним і нечесаним памфлетним стилем, що так співзвучить поверховим памфлетам Сріблянського. А що до „вітаїзму“ та „азіятського ренессансу“, то ми не будемо закидати тут ніякого месіянізму, бо то простісенька фраза й поза, яка не має ніякого конкретного змісту по - за собою, крім малопись-менності їхнього автора.

Ренесанс — відродження. Що саме азіятське має відродитись тим ренесансом: містицизм Сходу? покора деспотизмові, яку відбивають великі наша-рування азіятського мистецтва? Що саме має від-родитись з перемогою пролетаріяту?

Ми знаємо, що сучасний комунізм і матеріалізм майже цілком європейська суспільна система, ми знаємо, як Ленін казав щось подібне до того, що Азія, яку ми знаєм, далеко од справжнього кому-нізму, бо комунізм її, скажемо ми, там єднається з „Шаксе-ваксей“, іронічно освітленим Еренбургом в „Хуліо Хуреніто“. Отже давайте ліквідувати неписьменність і „олімпійців“ з олімпійського

курятнику і викриємо „вченість“ Зерових, подібну до вченості лікарів з комедії Мольєра „Хворий тай годі“. А що до його спільника в мистецьких шуканнях, М. Хвильового, який так радується, що „навіть у буржуазній Франції виник недавно неокласицизм“ (звичайно в найбільш відсталих і консервативних шарах французького суспільства це могло на часок виникнути, додамо ми від себе) ми це знаємо, але ми також без Зерова і Хвильового знаємо, що на чолі великої сучасної поезії Європи стоять не неокласики, а верлібристи, з них найкращі недавно були унанімісти, за якими посунула ще ціла когорта молодих, не згадуючи Гільбо чи Ноеля Гарньє... Що - ж до Зеровського спільника, консерватора од мистецтва та інтерпретатора пільняковщини на Україні, то видно він, з того часу, як заліз на Єфремівсько - Зеровсько - Дорошкевичів „олімпійський“ курятник, зовсім перестав цікавитись шляхами розвитку світової поезії та її теорією. Зеров, як послідовний консерватор, ніякої нової поетики, крім давньої схоластичної, звичайно, не визнає, а це значить, що його наукова кваліфікація обмежується теоріями й практикою минулого століття. Ми - ж уявляємо собі кваліфікованого фахівця за такого, що знає всі наукові досягнення зі своєї галузі, аж до останніх теорій з наукових журналів, і життєвої з них приймає.

На превеликий жаль для пролетписьменства, Хвильовий перестав читати навіть останні роботи

опоязівців, інакше він - би не розводив балаканини про „вищу математику літератури“ Зерова.

Якими стежками йде нова поезія в світі і, що не за Зеровськими (нульовими в перекладі) і Хвильовими (тимчасовим у переказі) смаками, про це ми побіжно кажемо в слідуючому розділові нашої книжки: „До марксівської поетики“. Скажемо тільки одне, що „вища Зеровохвильова математика“ кінчається в поезії добою французького парнасізму й сімволізму — це - б то на цілі десятиліття назад.

„Приятелі“ милі, не можна-ж, привізши дійсно з Європи паротяг випуску 1875 р. аж тепер до нас, казати, що це західно-європейська техніка. Не годиться це й для поезії.

Хто повірить тоді, після вихвалювання неокласики (паровозу випуску 1875 р.) Хвильовому, коли він каже, що „розуміє Європу як психологичну категорію, яка виганяє людськість із просвіти на великий тракт поступу?“ Хіба з одного боку просвіщати в червоній просвіті, це не значить піднімати культуру мас, не виганяти їх на шлях поступу, а з другого боку, хіба хвильовиста неокласика йде шляхом поступу?

„Зразки античної культури“ та неокласіцизму, які несе Зеров, що так потрібні для „ахтонобіля“, чи то пак для „романтики вітажма“ поруч з „вірою в правду великого азіяцького ренесансу“ (кулаком у груди: вірую та ісповідую!), — яка це пишна обстановка для пролетпоезії часу IX Жовтня!



Не інакше як само перо аж сюди затягнуло нашого белетриста. Не майстрові це прощається. Але - ж „маestro!“ Фе!

Нехай Хвильовий не забуває, що Овідій і Катул були гострими сучасниками свого часу, переклади їх для нас світять лишень поляризованим, відбитим світлом далекої доби, а не нашою сучасністю. Це заслона перед живою реальністю, скованка од сучасності, яка противна неокласикам.

Смішно в нашу епоху — епоху конструктивних форм, що виросли на тлі іншого, ніж греко римське (машинового) життя, проповідувати, серйозно рекомендуючи, ю наслідувати примітивні, мало не дитячі з сучасного погляду, форми радісного, а коли й упадочного, греко - римського мистецтва. Чому тоді не наслідувати великим конструкторам — єгиптянам, що не копіювали, а організовували природу? — Як - би я ни любив коринтського ордеру в архітектурі, але я не стану проповідувати, щоб Всеукраїнський „Палац промисловості“, де скупчена буде житлова техніка нашої доби, будували інакше, як не в стилі залізо - бетонових і шкляніх конструкцій нашого часу. Економіка ю техніка висовує свої мистецькі форми (у літературі теж), а ви іще тягнете в минуле, Хвильові та Зерові з вашими Хатянсько - радянськими (од газети „Рада“) папашами С. Єфремовими.

Тепер пару слів про червону „Просвіту“, — „Плуг“, або інакше кажучи, про наш літературний

лікнеп. Ох, як це нам потрібно, і не тільки провінціальним молодим громадянам, що шукають виходу для літературної самодіяльності в гуртках ім. „Плугу“, на жаль обмежених в останній час у своєму розвиткові! Звичайно, страшно, щоб туди чорт батька зна хто не заліз з думками непシリми до радвлadi, щоб не поприставало сміття й т.ин., але вовка боятись — у ліс не ходити.

Чим гарантовані од тієї-ж загрози сельбуди, хори і навіть сільради? А що „Плуг“ є на місцях ячейками літературного лікнепу, то про це й говорити багато не треба. Куди найперше попадає нова Жовтнева література, де найпекучіш її читають з великою актуальністю? Якраз у тих плужанських гуртках. Через ті гуртки в першу чергу пролетписьменники просочуються в нашу селянську товщу. Що у молоді є здібності писати і наслідувати зразки кращих молодих письменників та є бажання називатись письменниками самім — то це й добре. Молодости це дає змогу перевірити своє покликання.

Талантовитості це дасть імпульс боротись за себе, коли його назвуть членом спілки селянських письменників, а *несталановитого* це все одно генієм не зробить. А забороняти боротись за себе в якісь галузі, хоча-б і помиляючись, хто заборонить? Хто знає своє покликання без спроб?

Гадаємо, що істерика Зерова, Рильського, а особливо Хвильового про „графоманію“ є не про-

дуктом логичного домислу, а всього - на - всього натхненним демагогичним прийомом. Нехай не вжахає нас те, що на Україні числиться сотня - друга письменників на так званих 40 мільйонів. У Данії на 200 чоловіка, кажуть книжки, припадає один письменник, однаке це не заважає нам знати з них усього кілька одиниць.

Роля - ж „Плугу“ на нашу думку не тільки в тому, що він дає підпору і кадри для провінційної преси та „Селянської бібліотеки“ (другосортні твори нам поки що теж потрібні: нашим „першим сортом“ не охопити всього життя), — основна роля „Плугу“ — це його суспільно-читацька діяльність, це організація передових (авангарду) селянських та містечкових читачів, а коли й на передмісті трапиться, то й це гаразд. Хтось повинен потурбуватись про організацію авангарду читачів української літератури й серед робітництва.

Пробував це робити „Гарт“, але як організації не масовій, йому, звичайно, це було не під силу.

„Плуг“ для сучасного укр. пролетписьменства є читацькою організацією на селі, плужане — це ті, що вчать ширші суспільні кола приймати, розуміти сучасне письменство і стежити за його ходом, нехай навіть і з чималим запізненням, але все ж попереду всіх.

Од нас вимагається тільки давати тим низовим ячейкам літературного лікнепу (можна відкинути

ї назву „Плуг“ і гуртки звязати сельбудом, хоч це важка була-б операція) — давати не сорокалітню минувшину зеровської неокласичної „вищої математики“ та хвильовистого новішого скіглення з „Осені“ під Пільняка та Вс. Іванова, а дійсно останнє бадьоре і свіже слово як технікою так і змістом. Особливо змістом, бо тільки широкий реальний і заглиблений у світову суть зміст виправдує існування всіх поетичних форм, як кажуть Плеханів і Коряк.

Тепер кілька слів по-товариському. Товаришу Миколо! Твій блок не формальний, а істотний, з духовним консерватизмом Зеровщини і Могилянщини, де ти стаєш, може тимчасовим придатком до основної лінії справжніх ідеологів новітнього назадництва, цей блок змусив тебе копирати ту землю пролеткультури, з якої ми всі виросли, як друга чота письменників Жовтня.

І тепер цей блок — ти до нього тягнувся, коли писав „Осінь“ — завів тебе уже як письменника туди, де твоя творчість (на зразок новели „Слово“) починає бути такою-ж просвітянчиною старого смаку, яка годиться тільки для внутрішнього ужитку „хахлів“ та любителів Тичини й Надсона з прослойкою нашого міщанства і, першенство на любов яких намагаються не без успіху перехопити Рильські та Зерови. А той голос Жовтневої революції, на яку дивиться пролетаріят усього світу і яку хоче обманати він своєю художньою уявою через

нашу творчість, бо тільки нам судила доля бути свідками і першими художниками цієї великої доби, той всесвітній пролетаріят не зможе знайти ідей нашої революції в твоїй „Осіні“, які міг знайти в „Синіх етюдах“. Пролетар одвернеться од міркувань провінціяльного міщанства з твоєї нечитабельної і технично слабої „Санатарійної Зони“ чи „Пуделя“, яка ще може мати сяке - таке право на увагу на Україні. А ми хочемо на європейський терен! І не Зерови та Дорошкевичі нас туди виведуть зі своєю технікою зразку 1875 р. та своїм позажиттєвим змістом. Туди ми прийдемо, як письменники, що в сосудах своїх творів несуть нову ідеологію, подану сучасною формою і нове життерадісне сприймання світу очима всього пролетаріату, часткою якого є й український.

Але кому в Європі цікаві були-б зараз неокласичні пересмикані Зеровською манерою сонети „під - Ередья“?

Перекласти їх на чужу мову — сміятимуться. Адже ж краще тоді взяти загально - відомі із перших рук сонети самого Ередья, чи парнаські строфі Леконт де - Ліля. А українському сучасному читачеві, що хоче обов'язково сонетів, краще заглянути в геніяльні і могутні новим змістом „Тюремні сонети“ Франка, які, до речі, вчасно видає „Рух“ з „Книгоспілкою“ (швидче - б!).

А що до сучасних мітичних неокласиків Західу, то їх ніхто з дійсних сучасників не чує там.

В авангарді літератури і близько до нас ідеологично йдуть ліві групи верлібристів. То десь напевно Зеров нанюхав тепер неокласику на Заході („кулик кулика“), щоб обдурити мало-письменного в поезії М. Хвильового. Що ж, можемо тільки „привітати“, що ти, Миколо, нарешті придбав для себе й гуртка своїх однодумців такого „одесейського вождя“, як Зеров. По-нашому це назадництво. Єсть „Європа“, якою козиряють пацани, і дійсний європейзм. Ти, Миколо, як стій дивись, лізеш в „Європу“.

13. X. 1925.

Саморекламство С. Єфремова та Жовтнева революція

У Варшавському двотижневику „Наш Світ“ № 24 од 30 січня 1925 р. є статейка редактора-видавця цієї рептильки, що запсевдонімився В. Павловичем, під назвою „Сучасна літературна творчість Наддніпрянщини“. Як і треба було сподіватись, у ній пересмикування йде поруч з брехнею, але основний тон — така безпросвітна темнота, що просто руки опускаються про неї щось писати.

В статті поставлено, звичайно, руба питання: „чи є на сучасній Україні потрібні сприятливі умови для здорової нормальної літературної творчости... підйом духовних сил народніх мас?“ І зви-

чайно, йде смачна відповідь: „Нема“! Бо те, що там (зеб - то у нас В.П.) „пишеться й друкується, не є виявленням творчості українського народу“... Звичайно, куди там додуматись такому скрипоперові, що в нас на Рад. Україні „класове сходиться (совпадает) з національним“, бо нація в основній своїй масі складається з робітників та селян, і, значить, їхній голос в особі своїх класових письменників, це і єсть дійсний голос українського народу.

Але будемо читати далі. Тут йдуть усі ходячі брехеньки живто - блакитної еміграції: тут і „клітка ГПУ“, і „льокаї“ і „за шматка хліба“ і „хресні муки“ і нарешті, що найцікавіше, покликання на свого однодумця, як свідка,— В. Павлович не бреше — на „особу, яку запідозріти в нещирості ніхто не відважиться... на відомого всім історика української літератури Сергія Єфремова, що перебуває в даний момент на Великій Україні. І далі йде рекомендація свого спільника по зброї С. Єфремова так: „він належить до тих нечисленних українців, що свідомо залишилися на Україні, щоб власною душою пережити всі хресні муки нашого розіп'ятого красного письменства й розповісти про це сучасним і майбутнім поколінням“ (стр. 9).

„Він розповів (С. Єфремов) у своїй „Історії українського письменства“ (видання четверте з одмінами й додатками. У двох томах, Накл.

„Української накладні“, Київ—Ляйпциг, 1924). У передмові до цього видання своєї історії автор так змальовує нинішню добу на Радянській Україні:

„Надії 1917 р. на вільне існування й розвиток письменства одцвіли дуже хутко й одсунулися кудись у далечінь туманну і з теперішнього місця здаються якимись химерними мріями, якими жили (sic!) ми хіба в недоброї пам'яти 80 чи 90 роках минулого століття. Ціла низка письменників наших примовкла й не озивається, або—ж ніякого немає способу на те, щоб голоси їхні доходили до читача. Звязок між письменником і читачем, гірше—між письменством і тим, хто живого прагне слова й звик задовольняти з його свою духовну спрагу, прівався. Химерний випадок, примха, щаслива чи непчаслива оказія тепер ще більше важить у долі нашої книжки, ніж коли-небудь бувало це за попередніх часів. У пишнім своєю технікою XX-ім столітті часто мусимо обертатися до способу XI-го і „книжним списанієм“ подолувати жахливе убозество нашої техніки... Але що найгірше—настала небувала й нечувана в письменстві річ—монополія на друковане слово деяких гуртків, канонізація певних формулок, підмінювання літератури спекуляцією, самореклама, чадне меценатство, усе те, чого й поодинці досить, щоб убити всякий рух і поступ у письменстві... Саме, здається іноді, існування культури поставлено під загрозу під насоками безтрадиційної

некультурності" (стр. 10, або в „Історії українськ. письм.“ т. I, стор. 7).

От - так як бачите, не зморгнувши оком, ушкварив „шановний“ академик Всеукраїнської Академії Наук, Української Радянської Республіки. Що це — сліпота, чи злочинний пасквіль ?

Але далі, на закінчення передмови пише той самий С. Єфремов :

„Видаю наново цю свою працю про долю нашого слова з твердою вірою, з непохитним переконанням, що перервана останніми роками нитка розвитку в нашому письменстві знов зійдеться кінцями своїми й знов на одну складеться цілість, у якій *наши „брани повні“ часи за один тільки стануть маленький і мало помітний епізод*“ (підкресл. мое В. П.).

Так це часи Жовтневої, великої на увесь світ, революції „стануть за маленький, малопомітний епізод“ ?

Ні, „шановний“ академику, ніколи не стане доба великого Жовтня маленьким непомітним епізодом! Цей великий розрух, великий здвиг трудящих мас, який оглушив тих, що одірвались од мас і сіли маком на старому, цей великий час буде біlosніжними глетчерами Евересту вічно сяяти в віках, як одна з найславетніших верховин - епох вселюдства !

І хіба не цілковитою неправдою є твердження, що трудящий люд України не творить вільно

в особі своїх представників, коли замість кількох примовклих, яким осталось фізично тільки вмерти, бо їм ні про що писати, — з'явились сотні свіжих молодих письменників, серед яких висуваються на чільні місця, такі, яких навіть ви, „академику“, не змогли не визнати? Хіба їхні голоси не доходять в десятитисячних тиражах ріжних „селянських“, „робітничих“ „художніх“ і „класичних“ бібліотек до того масового читача, який інакше думає, ніж ваша дрібна буржуазія з колишніх — газети „Ради“, й „Центральної Ради“, і які ви так рекламиуете в своїй „Історії“? Хіба порвався звязок письменства з читачем, коли наші газети доходять до стотисячних тиражів, а журнали, підручники й ін. книжки — в мільйонах примірників? (див. звіт ДВУ). Куди вони йдуть, як не в народню товщу?

Але як уміють використати подібну писанину академика ріжні Павловичи, як зброю проти республіки трудящих!

Продивімось — ж хоч побіжно, що то за „книжне списаніє“ — ця „Історія українського письменства“.

Перш за все давно відомо, що то „історія“ з погляду народництва на укр. письменство, тому й не дивно, що таку колоритну фігуру часів промислового капіталізму на Україні, як П. Куліш, Ефремов так і не міг охопити й розгадати. Він безпорадно говорить про якусь „нерозгадану загадку“, про якусь „трагічну фігуру, що бро-

сається в життєвих „суперечностях“, про „якийсь ходячий контраст“. Тоді як Куліш, як представник тогочасного українського панства – нової буржуазії 60- років, поступав у своїй творчості й політиці цілком логічно, для своєї класової групи. Що він спочатку був під впливом визвольних настроїв, які панували в передових колах тодішньої буржуазії, це закономірний факт. Ця буржуазія разом з Кулішем була проти феодалізму й кріпацтва, бо це звязувало її розвиток і Куліш звернувся до старої романтики гетьманів, навіть козацтва, як це робила й згадана панська верства і куди напочатку навіть Шевченко попав, хоч він був мужик – кріпак, а, значить, і непомірно радикальний для панів, тому й „смердів дъогтем“. Цей етап Куліша цілком базується на тодішньому соціально - економичному стані. А що Куліш зробив даліший логічний крок, для своєї класи, що подивився на козацтво, як на перетину до колишнього розвитку торговельного капіталізму, то в цьому його думки цілком зійшлися як із козацькою тогочасною старшиною, так і панством взагалі. А відомо з історії, що пани й старшина були проти народніх визвольних рухів, які підтримувало тільки низове козацтво, що не було вписане до реестру. Для Куліша цей даліший крок прояснення очей од романтики був цілком щирій і логічний, що йшов в ногу з його класою і ніякого тут трагізму й не було. А поки

робив оцінку сам своїм положенням і настроям — ці моменти відзначалися переходовими хилитаннями, може навіть досить болючими. Але факт той, що мужик Шевченко з романтичного Кирило-Методієвського братства, де був і Куліш, та од козацтва й гетьманів пішов до повстанчих, бунтарських поем і річей і попав на заслання, а поміщик Куліш з того самого місця, пішов назад до цілковитого цареславія і одійшов навіть од, революціонізаційного для того часу, українського націоналізму, — теж факт. Це було в інтересах молодої української буржуазії, для якої нація завше на другому чи десятому місці, а до того оснівним резервуаром української нації був кріпак — мужик, на симпатії якого буржуазії, навіть українській, рахувати не приходилося.

Що Куліш не за Єфремовим поступив і не зробився народником, як це траплялось з іншими дворянами, а пішов зі своїми, в цьому його характерна класова ясність, як послідовного письменника буржуазії. Соціально-економичний тодішній стан і наш теперішній підхід цілком вияснюють фігуру „гарячого“ Куліша — представника української буржуазії, яка мала розбіжність з владною російською, і, значить, мала більше моментів для резігнації. Історикам, що вимагають од письменника хоч „крапельку того хорошого ідеалізму, тієї віри в людину, що такі немодні поробились тепер“ (ст. 421 т. II) тим історикам,

повторюю, ніколи не розібрati об'єктивно ї не плутаючись такої простої постатi, як П. Кулiш.

В цьому прикладi взято найбiльш характерний факт з „Історiї“ Єфремова, якого автор не може з'ясувати через свiй iдеалiзм. Факти подiбнi у С. Єфремова повторюються на кожному кроцi.

В останнiй дореволюцiйнiй добi, крiм нерозумiння історiї є ще й надзвичайно суб'єктивне вiдношення до історичного матерiалу. Так, усе те, де є слiди народництва, пiдкреслюється, висувається на перше мiсце, як от „Рада“ та іншi установи, де працював i керував С. Єфремов i що з послiдовнiстю футуризованого рекламиста, „шановний“ академик ілюструє фотографiями (Редакцiя „Ради“ — сидить Єфремов, Видавництво „Вiк“ — сидить знов С. Єфремов, прохання про дозвiл на „Раду“ — в редакцiї був С. Єфремов). А те, що вiдогравало визначнiшу ролю в суспiльному розвитковi України, як от про журнал „Дзвiн“ соцiал-демократiв, лiнiю якого вiправляв сам Ленiн i де спiвробiтником був Луначарський, про мiшаний „Лiтературно-Науковий Вiсник“, де переважала все-ж революцiйнiша частина нашого письменства, де були i Франко i Коцюбинський i Леся Українка i Винничченко й інш. та про ролю цiєї течiї (правда, не народницької — i тут собака зарита) майже нiчого не сказано. Далi про третю течiю в нашему письменствi — течiю ясно вираженої буржуазiї, що

проголошувала „боротьбу за фрак“, де були Шаповал — Срібнянський, Євшан і Чупринка — про „хатян“, ц. т. тих, що йшли з журналом „Українська хата“, де панувала так звана естетична лінія, — про це майже буквально нічого не сказано. Є тільки середня дрібно-буржуазна міщенсько-народницька течійка, де ідеологом був сам С. Єфремов, — і ні соціал-демократичної, ні яскраво капіталістичної течій в „історії“ не розглянуто.

Нарешті, в останньому розділові — огляді сучасного письменства, безкритичність, неісторичність і суб'єктивізм С. Єфремова дійшли геркулесових стовпів. Адже тут все те, про що так криво висловився „шановний“ академик у передмові.

Оцінка нових письменників різко розпадається на дві частини. З одного боку роздувається, підноситься, виславляється письменників й угруповання ворожі робітничій класі, — тих письменників, що ховають своє зло обличчя за машкарою формалістики й одтягування уваги суспільної од наших обставин та тягнуть до старовини, де так іділічно раби давали змогу мати безжурну насолоду патриціям і тиранам, — а з другого боку автор „Історії“ планово принижує, бездоказово лає і паплюжить — засобами недостойними не то що академика а й борзописця, виставляє нездарами письменників — синів Жовтневої революції, як Михайличенко, Елан, Коряк ій ін., не кажучи вже про декого з молодших. Тих письменників Жовтня, яких

довелося визнати, С. Єфремов препарує так, що, мовляв, там де говориться про Ісусів і Ємаусів, то це добре, а де про гнилу еміграцію, то це зло. І може, чи не слова такої фразочки, як: „дешеві лаври“, здобуті фальшивим закінченням. „В космічному оркестрові, показались мабуть не такими вже й принадними... і т. д., пхнули Тичину на те, що він прислужливо це, варте цілої поеми, закінчення викинув з книжки „Вітер з України“, залишивши „духів“ вгодних фальшивим історикам. Доказів ненависті С. Єфремова до жовтневого письменства багато, стільки як і безkritичної лайки.

От як, наприклад, пише Єфремов про Михайличенка: „Проте доводиться згадувати і його (Михайличенка—В. П.) не так з огляду на вартість його творів, як на ту популярність, якої несподівано зажив був цей плодовитий, але без іскри навіть таланту письменник...“ Або ще: Численні „Новели“ (1922) Михайличенка — це типова інтелігенська „літературщина“ істерична, з нахилом з усього робити трагедії, без того чуття реальності і простоти, яких раз-у-раз інстинктом, коли не доброю школою, додержує справжній талант. І так далі — бездоказові слова, як „недокровне“, „дешевий трафарет“, „мана якась“ і т. ин. подано в цій, з дозволу сказати — „історії“. Як на кого, а на мене так не то що „історія“ така, але навіть і критика подібна, недостойні носити

на собі ім'я хоч трошки відповідальної і розумної особи, не то що - б цілого акаадемика.

Або ще про Коряка:

„Ось другий, що мало не в кожній статті близкуче розвязує цю немудру проблему й хоч сам на ногах держиться не твердо, але плюватись так наловчився, що ціляє в стелю артистично й доплювавсь, нарешті, до кінця нової української літератури... Це проповідує В. Коряк у „Кнізі“, що іменує себе чомусь журналом літератури в першу голову. Воістину „не треба плутати поняття“, а тимчасом закони політичної економії і факти літературного життя любісенько плутаються й затинають собі гопака в голові у критика (ст. 419 т. II)“.

Зате з якою радістю пише про те, що Рильський „продуктивність виявив не малу“, а особливо радіє, що той письменник „ані пари з уст про бурливі події, про революцію, ні жаднісенького натякання на якісь бурі, що прошуміли, але не одшуміли над автором і над цілим краєм. Цю рису помічено і навіть одзначено: „саме-бо з приводу Рильського одправив панаходу по новій українській літературі“ один з оглушених до безпам'яти маньяків факта (цеб-то В. Коряк - В. П.) (ст. 358 т. II)“.

І далі цитуючи Рильського:

„Шукаю білої лілеї —
А всі Лілеї у багні
Шукаю я землі *своєї*
Бо ця земля чужа мені,“ —

С. Єфремов додає од себе: „таким сумним кінчаються висновком екскурси поета в сучасність... Живий анахронізм (це влучно сказано — В. П.) для тих, що розбивають лоби перед пануванням факта, він являє собою зразок дійсно культурного поета (одсталого) од французького Ередіа на кілька десят літ. Скажемо од себе: нічого собі культурність — В. П.), в одному рядкові якого — більше змісту, ніж у цілих купах задрукованого паперу в декого з галасливих „Гомерів революції“ (це вже шпилька мені і Корякові — В. П.) (ст. 362 т. II). От - так академична „історія“! Нічого сказати!

А на ділі якраз виходить так, що ті, кого не приймає С. Єфремов, або кого наполовину приймає, якраз вони покликані й творять ту нову післяжовтневу культуру, яка, як правдиво казав Коряк, заступила собою місце старої, що або замовкла зовсім, зробившись трупом, або вивтікала за кордон до всяких Павловичів з „Нашого світу“ і там дубіє й розкладається вкінець, — заступила й дає поживу новим кадрам читачів, заповнюючи хрестоматії, журнали, книжки, збірники й декламатори, як - от, напр., останній, що недавно з'явився, I. Дніпровського „Комуна“¹⁾). Цей збірник - декламатор складається з відділів: „В огні“, „Жертви“,

¹⁾ „Комуна“ декламатор, склав I. Дніпровський за редакцією M. Хеїльовою. Державне Видавництво України. Харків. 1925, ст. 303 Тираж 10.000.

„Ленін“, „Побут“, „Місто і машина“, „Проти бога“ і „Сатира ї гумор“.

Матеріял нової поезії й прози складачем переглянуто наново і замість тих творів, які ми привичаїлися бачити в подібних виданнях, маємо, так-би мовити, нове освітлення словами тих самих післяжовтневих авторів, почасти, старих хрестоматійних моментів, а почасти цілком нових і оригінальних.

Складач слушно зробив, поставивши кілька оснівних постатей сучасної творчості мов-би центральними стовпами декламатору, доповнюючи і всілюючи їхню творчість письменниками молодшими. Особливо свіжо виглядає підібраний автором декламатора відділ „Побут“, де з дрібничок, підглянутих нашим письменством, показано деталі нової соціальної будови. Слабше використано: матеріяли нашого письменства у відділові „Місто і машина“

В цілому, як зовні так і внутрішнім своїм змістом декламатор „Комуна“ справляє надзвичайно цільне та солідне враження і може бути рекомендований, як один з кращих декламаторів, що з'явились за останній час.

Але як різко кидається в очі розбіжність тих сил, що будують нове життя і тих думок, що викладають наші академики зразку С. Єфремова, коли порівняти „Комуну“, хоча-б, і „Історію українського письменства“. В нашій новій будівничій

роботі тим письменникам, кого так розхвалював С. Єфремов, кого підносив і навіть рекомендував, не знайшлося чого сказати для маси у збірнику „Комуна“ про нашу велику епоху і наші думки. Для широких верств населення — для робітників і селян, — неокласикам не знайшлося чого сказати про те нове, що принесла революція. Ті письменники, як сліпці, як „живий анахронізм“ разом з істориком опинились по-за життям. Вони, завісившись гардинами сонетних формалістичних шпортань і брехливих візій, сидять собі в темноті і сліпнуть до кінця. Дехто, правда, — чути — робив якісь рухи, але чи одсуне гардини?

Закінчуочи цю статтю, скажемо, що дійсна історія працює на нас, а не на Єфремова, доказом чого (і щасливим фактом) є можливість появи Єфремовської „Історії“ тільки за кордоном з видавничих рук такої націонал-шовіністичної фірми, як „Українська Накладня“.

Багато гірше буває, і на це треба звернути належну увагу, коли прилизавши і постиравши гострі канти фрази, таку саме історію, яко підручник, дає у нас на радянські вже кошти, з таким саме підходом, як у Єфремова, тільки сховавшись за кількома фразами з Маркса, Ол. Дорошкевич у своему „підручнику української літератури“. Коли він у м'яких формах, але проводить планово те саме завдання нашої буржуазії: принижувати й бити письменство Жовтня і випирати всяку формалі-

стику й неокласику наверх, як найвище досягнення в сфері ідеології та художності, коли, повторюємо, це робиться в десятках тисяч примірників і розсилається по наших школах, як видане державним, чи подібним до нього, видавництвом, то це є більший злочин, ніж такий „історичний“ вчинок радянського акаадемика, який може ударити тільки зовні. Це більший злочин, бо це удар з середини. Фактичним ідеологом цього всього для Дорошкевичів і Зерових — є той-же С. Ефремов.

На превеликий жаль ті, кому належить приглянутись до справи художнього виховання нашого суспільства, ще не звернули на це належної уваги. Більше того, ця позіція: *бити планово по жовтневих і підносити вороже Жовтню в тонких формах літератури* звила собі кубла по багатьох наших художніх і критичних виданнях, журналах і т. ін., як от „Життя і Революція“, „Нова Громада“ (тепер виправилася), „Червоний Шлях“ й ін. Така установка ворожих нам сил у критиці, як і вміщування співзвучного їй художнього матеріалу, вкорінює в малу-свідому масу читачів і школярів (провінції особливо), думку й смаки тих-же нам ворожих сил, що розхитуватимуть непомітно, з середини, через наше попустительство самий фундамент радянської будови.

1. IV. 1925

м. Харків

Дутий кумир

**Або, як ідеологічна роспливчатість і нудний
мелодізм зробили з П. Тичини українського
Надсона для міщенів і відсталих**

В час, коли прихильність до одного з українських поетів середньої генерації — П. Тичини перейшла вже в шанегірізм, коли він має прихильників і навіть наслідувачів серед тих, що пишуть, ми хочемо об'єктивними доказами викрити причини цієї, на нашу думку, тимчасової популярності, вказати на заслуги, але й показати ту велику кількість хиб і слабих місць поета, які доведуть, що Тичина в сучасній українській літературі дутий кумир, що тут ми маємо виключно момент моди, а не перемогу глибокого талану.

Не рідко трапляються випадки, коли мистець підхопить одну якусь зовнішню деталь у творчості й почне висувати її вперед і в той мент, коли обивателеві вона видається новою, глибокою і зрозумілою — і кумир на деякий час виріс. Так було з Надсоном, з Чупринкою. Це особливо часто буває там, де кадри інтелігенції і півінтелігенції неграмотні в мистецькому відношенню, не знайомі з досягненнями європейської літератури й т. д., тоді найлекше з'являється таким модним митцям.

Досить було, щоб, напр., Чупринка взяв звичайні хореї, після коломийкового, хореїчного роз-

міру, що буяв у нашій поезії ще от Шевченка, як його негайно зробили „українським Верленом“, що „приніс нові ритми“ і т. д.

Знаємо випадок, коли ціла літературна школа, що купчилася круг „Ради“ визначала Васильченка за генія і всім радила писати так, як Васильченко — це в той час, як жили й писали Леся Українка, Коцюбинський, Винниченко, бо іdealізація селян в народницькому дусі найкраще підійшла до тодішньої відсталої інтелігенції та провідників з „Ради“ — от вам і мода. Це не значить, що ми відкидаємо Васильченка, але...

Я вже не буду вказувати на „громокиплящую“ моду свого часу Ігоря Северяніна, який також підхопив один момент у поезії чисто зовнішній і дуже зрозумілій великим і відсталим шарам російського суспільства — і вилетів уверх.

Гадаємо, що з популярністю Тичини, в значній мірі, ми зустрічаємося з такою-ж роздутою модою, але вже час її викрити і відкинути, бо вона засмічує наш літературний поступ.

Все діло в тому, що Тичина, стилізувавши трохи вірш в укр. народному дусі, вніс туди давно відомий в культурних поезіях мелодізм. Між іншим, на Заході традиція мелодізму почалась од Едгара По. Це нічого, що „тінь там тоне, тінь там десь“ — Тичинове є тільки змодернізоване й так само порожнє як Чупринківське „дзеньки, бреньки“, або Вороного — його вправа з дзвонами

(немаю часу розшукувати цитату), яка страшенно пахне Тичиною.

Факт той, що масовий читач з укр. інтелігенції вихований на „Раді“, „ЛН Вістнику“ і „Україн-Хаті“ підхопив це зовнішнє для поезії вбрання, як щось глибоке й вічне для всякої, на його думку, поезії і пішли співи й наслідування. Між іншим українці у всіх галузях мистецтва хворіють на стилізації в укр. народному дусі: в мальстріві — Кричевський, Бойчук, в музиці — Леонович, Стеценко, Верховинець, Давидовський, а що в поезії — то й кінця краю немає. Цей консервативний і любовний відгук на українську народну стилізацію віддав свої сіmpatii і ще одному стилізаторові — П. Тичині.

Повторюємо, Тичина висунув наперед Сологубівську звукальність — оте кволеньке думкою: „Арфами, арфами, голосними, золотими обізвалися гаї ніжнотонними“, — хоч і „ніжнотонний“ і „голосний“, і „золотий“ — як поетичне знаряддя треба вважати за чималенький шаблон, а передовіші плужане і їхні юні теоретики, що дошкрябались сюди од Шевченка й Олеся, тепер окошились на порожньому „тінь там тоне“ „тінь, день, сум“. Що дійсно цінне і що зостанеться в Тичиновій поезії — це його метафора, але її глушить або шаблоновий епітет, або повна його відсутність. *Туман* — „Над болотом пряде молоком...“ — метафора, яка живить твір, але коли ми зустрічає-

мось з епітетом, — тут приходиться попередити українського читача, що його обдурено. *Епітета в Тичині* *оригінального* немає, а деякі вірші, як „Псалом залізу“, і зовсім без епітетів — і тоді це накраще.

Ось ті епітети у всій їхній бідності: „весна — запашна, сизокрилі голубками, тепле сяйво, вино червоне, краї казкові, шлях тернистий, дні погожі, царівна мила, хмарки золоті, жорстока доля, брате наш любий рідний, у сирій землі слово невільне, прокляті багнети арфами золотими, голосними, при чім епітет з корінем „золотий“ в одних „Соняшників клярнетах“ ми нарахували 14, це на 43 вірші, приймаючи на увагу взагалі малу кількість епітетів у Тичині, треба вважати за здоровий мінус.

Далі в „Сон. Кл.“ очевидчаки для того, щоб вірші були згучні й дзвінкі поет натиснув на дзвони, такі укохані здавна аж дотепер в україн. поезії. (Згадаймо — Чупринка: „Наче сонні, тихо-звукні й т. д., П. Савченко: „Дзвони, дзвоники, дзвонята; Гомін гімни, гомін гам і т. д.). У Тичині: дзвони двічі (стр. 9 і 21), дзвонні — тричі (стр. 7 і 25), дзвін — п'ять раз (стр. 10, 19, 23, 52), самодзвонний (12), дзвіночки — тричі (13, 52), дзвонити — двічі (15, 28), дзвінниця (23), дзвінкий — двічі (25, 27). Безперечно, ця велика прихильність до одного з атрибутів церкви витікає взагалі з церковного тону поезії Тичини. На цю церковщину між іншим відгукнулися і провінціяльні поетики

по цей і по там той бік кордону. Пішли Ісуси, і матері божі в оточенні волошок по українських полях, сімволізуючи, чи Україну, чи страждання її (звичайно для них, а не у Тичини), під чоботом окупантів. Прогляньте „Митусу“.

Ось приближний перелік тієї церковщини, яку ми виписали з книжечок П. Тичини починаючи з першої сторінки „Соняшних Клярнетів“ і кінчаючи „Космичним оркестром“. Деякі з цих понять трапляються по два — три а то й по шість — сім раз. В дужках показані сторінки по виданню „Друкаря“.

Голуб-Дух (7), хитон (7), благовісні (7), омофорно (21), образ (ікона В. П.) (25), Мадонна (29 й 25), мадонни грезет (25), ризи (25), господь (27), Господня тінь (27), моляться (28), фіміан (29), Піп (29), „Безсмертний помилуй“ (29), молитва (29), молитви, христовоскресний (34), аналої (35), кадила (35), Бог (5, 62, 35, 60), херувими (35), колінопреклонно (44), церкви (45), божа мати (47), Марія (47, 48, 49), Учні Сина (48), Ісус (48), Ємаус (48), Юдея (49), Галілея (28), роспятий (48), христос воскрес (25, 29), хрестом роспявши руки (50), янголи (50, 55), Ой радуйся (50), хрест (51), окропіте — благословіте (53), Свята Неділя (54), Боже (54), янгол (55), благословляю (59), господь милосердний (60), ласка божа (62, 64), Андрій Первозваний (64), благословенні (62), благословляв хрестом (64), храм (9), христос (64), роспяття (65), віра Месія

(12, 22), Мойсей (12), Осанна (2), Йому (богу В. П.) (22), пренепорочна Марія (23), вівтарі (29), омофор (29), псалом (29, 33, 34, 35). Awe Maria (30), Мати Пречиста (31), Петро від Христа (31), риза золото-тканная (32), Первопрестольний (40), воскреснеш (42), предтеча (9), евангеліє (10), великденъ (14), Тайная вечеря, страшний суд (19) і т. ін.

Навіть звороти на слав'янщину церковну, усякі: „еси, воспоеш, діва гріховна гряде, дерзаеш“ — лищень обтягають в живе цей божествений дух.

Іще про формальний бік.

Вірші Тичини, так само як і церковциною, страждають ще й надзвичайною одноманітністю ритмометричних прийомів. Ми маємо у нього або 1) ритмичну фразу типу:

Ми дзвіночки,

Лісові дзвіночки

Славим день.

Ми співаєм,

Дзвіном зустрічаем

День.

День.

де перенесена пісенна ритмична структура, а то й укр. думи правда в індівідуальній інтерпретації на кожний випадок, що де - кому може й видатись як ріжноманітність, але чого по суті не має, або 2) звичайний, невисокої вартості, чотирьохстоповий, або п'ятистоповий ямб, типу

Не уявляєм, як ти тлієш,
Як у землі сирій лежиш.
Бо завше ти живеш, гориш,
Бо вічно духом пломеніш.

Ці два розміри як дуже зрозумілі, легко приступлюються і серед молоди. Перший більш ріжноманітний у Тичини, другий — в його поезії не має належногозвучання, а обидва разом кладуть печать такої однomanітності на книжках його, що треба вийти на вулицю, щоб почути всю ріжноманітність ритмів нашого життя як контраст, до цієї однomanітності і нудного мелодізму, який викликає реакцію вже по всьому культурному світові та добрався аж до енциклопедій.

Свої ямби Тичина завше римує, а ритмо-пісенні речі — тільки иноді, в окремих місцях. Але й рима його не має в собі нічого цікавого. Наполовину стара заялозена, а коли й нова то в більшості односкладова а саме із 341 рими 175 односкладових. Тут розглянуті всі твори до цілого „В косм. оркестрі“ включно, без „Вітру з України“. Стаття писана до виходу загаданої книжки.

Двохсладова рима у Тичини ходить на приіменниках в одному роді, числі і відмінкові, як напр. *прекрасні* — ясні, чиста - пречиста, вагітна - привітна, голубий - новий, весняний - коханий, або іменниківі, римуючи до того часто чужоземне з чужоземним: сльозами - тьмами, горою - головою, або нарешті дієсловні рими — з формального боку ці всі три

випадки дуже відсталі й застарілі і ніяк не можуть бути поставлені на плюс поетові, якого чогось вважають за одного з кращих майстрів. Це саме все треба сказати їй про односкладову риму, яка в таких випадках виглядає інше біdnіше.

Щоб повищі твердження підперти фактами наведемо зразки шабльонових (старих) рим у Тичині: друже — недуже, знову — чернобрюву, сніги — луги, сум — дум, поля — тополя, воля — доля знаю — краю, убито — жито, муки — руки, очі — очі, свобода — народа, своє — плюс, твоя — моя завода — свобода і т. д.

Що ж до діеслівних рим, якими нехтують зараз навіть плужане, у Тичині їх на 341 римовану комбінацію з „Соняшних Клярнетів“, „Плуга“ „Замісьць конетів“ і „Космичного оркестру“ — більше сорока комбінацій припадають на діеслівні, рахуючи без „Думи про трьох вітрів“ бо в останній, як справжній народній стилізації, діеслівні рими законні. Ось ті діеслівні рими: здається — сміється, відмолодюсь — помолюсь, прогемить — шумить, пити — бити, стирчать — кричат, згучать — повінчать, бути — забути, знаю — пам'ятаю — ридаю, ридає — вишиває, сміється — перегулюється, спіймала — ізлякала, мріє — віє — лебедіє, співаем — зустрічаєм, окропіте — благословіте, схитнеться — усміхнеться, чує — знає, вставає — рубає — закриває, знає — помирає — звеселяє, тікали — питали, знаю — посилаю, іде — буде, бачу — плачу, роз-

стріляли — пороздігали — насміяли, світило — ходило — кадило, спітать — ждать, ждала — ридала, смію — розумію, підняли — поцвіли, зітхне — тхне, жде — іде, любив — встановив, тлієш — пломенієш лежиш — гориш, зазорієш — смієш, закипиш — спиш, керуйте — федеруйте, іскриться — зупиниться, мають — нападають, гряди — роди.

Трьохскладових рим ми знайшли тільки 10 та й то вони хворі на ознаки його-ж односкладових і двохскладових, — чужомовні слова: грація — федерація, нація — профанація, поезія — анестезія або прийменик задурені — недокурені.

На превеликий жаль ми не мали змоги своє твердження про біdnість лексікону Тичини підперти підрахунком. Підрахунок могли б, напр., зробити іновськи літературні чи язикознавчі семінари. Але вже й свідомому читачеві повинно кинутись вічі обертання Тичини в узькій словесній сфері, а саме: 1) поле без деталів праці. (А елемент польової праці в українській мові чи не найбагатший за всі ділянки життя, так що Тичині залишаються, „волошки, зелена віка, різа, колос і ин.“ — дуже обмежене коло).

Далі, 2) короткий розмовний лексикон укр. інтелігента з невеликим запасом чужомовних слів без виробничої спеціяльності (крім спеціяльності поезії, яка дає: музу, ритми, Парнас — а взагалі також дуже мало), та 3) церковщина з хором — нотними співами духовного походження. Мова

Тичини за його десятилітній ювілейний період не зробила майже ніякого поступу, майже не розширилась, коли нерахувати невеликого додатку простої революційної фразеології. Правда вузький лексичний матеріал — це біда більшості нашої сучасної інтелігенції, що осілась була у містах. Українська інтелігенція відірвалась від живої мови села, до того ж мова села складає незначну частину культурного лексікону, а інтереси свої службові, ремісницькі, індустріальні, чи навіть товариські, переломлювали ввесь час через російську мову, російську науку, рос. громадські установи і вся ріжноманітність понять та епітетів мислилась, або по російські, або не знаючи і не вживаючи живої мови, приходилося кувати слова, які були навіть вже у Грінченковому словникові.

Тут приходиться шукати і біdnosti Тичинових епітетів; тим можна з'ясувати також і те „язичіє“ та „хахлацьку“ мову, якою, в свій час, між собою говорили навіть культурні укр. революційні діячі; тим приходиться виправдувати і русізми Тичини, взяті без колоритного призначення, як напр. совість (сумління), на цепу (на ланцюгу), і т. д. Звичайно, це виправдує Тичину, як людину, але не виправдує його як майстра — митця. Гаразд, скажуть,— Тичина не майстер — він слабенький по формі, хоч і вніс своє цікаве — (нудний мелодізм) у вірш, але він зате дає свіжу думку. яка, і т. д.

Ба, в тім то й суть, що Тичина тієї думки не дає. Просто росповідає неглибоко всім знайомі речі, над якими і думати не треба, а обиватель скоплюється і ахає, бо ще Ніковський казав, що це ж „голубиця“ нової української музи. Взяти його хочаб дорослу вже книжу „Плуг“.

Вітер,
Не вітер — буря.

Це звичайно революція і звичайно вона „трощить, ламає, з землі вириває“ (який шаблон!) І, звичайно, ідеалістична мова (див. ст. Доленга „Матеріялістична мова“ „Червоний Шлях“ № 8, 1924 г.) Тичина не допускає конкретного, яскравого епітета для чергового сімвола і ми маємо „За чорними хмарами“, звичайно, (з блиском ударами), плакатне „міліон міліонів мускулястих рук“. І нарешті „очі — з очі“ „відбили всю красу нового дня“.

І ось з такою приближно порожнечою Тичина іде починаючи з Соняшник клярнетів, аж до „Плачу Ярославни“, де „ясний флот на сонці сяє, Гимном небо потрясає“. (Фе!) Навіть там де поет намагався стати на якись котурни мудrosti, присвятивши книжку Сковороді „Замісць сонетів і октав“ мимаємо речі, од яких чути немудрими отцями церкви та семінарією. „Не хватайте озлоблених в тюрму: вони самі собі тюрма“. Це в час, коли червоний терор, врятувавши колись Францію, вдруге врятував

РСФСР. Може озлоблений і дійсно неприємно себе почуває, навіть, на волі, але він шкодить колективові і, значить, з ним треба боротись, а не складати руки правовірним непротивленцем. Там же є ще подібні афоризми про людей, що „не дивляться одно одному в вічі“ з запитом — „навіщо тоді всі довершенства техніки?“, а також інформація про те, що „звір звіря єсть“.

Навіть чисто революційні речі у Тичини часто носять в собі коли не шаблон, то дужу недоладність як, наприклад, у віршу „1-е травня на великдень“ таке: „Не христос воскрес — робітничий клас“, який (роб. клас) поправді, ще не мав часу умірати, щоб воскреснути. Остається одна солоденька мелодіка, про яку на виступі 29 листопаду 1923 р. в Артемівському Університеті один студент, на зачитаний автором вище згаданий вірш сказав: „Або ось Тичина. Вийде щось прокукує та й нічого не лишається“. Це досить вичерпуючий характер творчості Тичини.

А що до „Сон. Кл.“, то поезії там вражают надто часто своєю порожнечою і тільки в тих місцях, де Тичина дає малюнки природи, можна захоплюватись творчою глибиною самої природи, але звичайно не пантеїстичною „мудрістю“ поета.

Ми вимагаємо од літературного визначного твору головне і на першому місці ідеї і глибоких тем, бо це основне завдання мистецтва, а нам дають мелодізм. Навіть у звукові ми хочемо Ваг-

нера, чи Скрябіна, а нам дають Мендельсона од поезії. І Белінський і Плеханов твердили про те, що мистецтво є та ж матеріалістична, коли добра, філософія, та ж наука, лише у формі споглядання ідеї в образі. І ось цих основних вимог поезія Тичини не задовольняє.

Чи не найбільш глибока ідея в його творчості релігійний пантеїзм, який погнав Тичину і в міжпланетні інтервали цеб-то не зовсім матеріальний космізм, який доніс його і до якогось містичного Духу з „Косм. Орк.“ і який іноді зливається з благим Саваофом, що „перед усім світом руки звів немов перед плюпітром — тло пропелерами загуло хаос у танці завертіло?“.

„Космізм видається, або може видатись дуже сміливим, сильним, революційним, пролетарським, — каже т. Троцький в ст. „Пролеткультура ї пролет-мистецтво“. „Але справді в космизмові, каже він далі, є елементи майже що дезертирства від складних для мистецтва тяжких справ земних — у міжзоряні простори“. Самий космізм цілком несподівано стає рідним містицизмові“. І далі Троцький побоюється, що колиб ця тенденція затикати власні провалля тонкою матерією міжзоряніх просторів не привела б де кого з космітів до найтоншої з матерій — святого духу. За Тичину маєтъ нам і боятись швидко буде запізно, бо першу (предваряючу) відповідь на запити: Дух, що пройняв еси все, Хто ти єсть? — він вже дав всію

творчістю аж до „Фуги“ включно: Я — Пантеос (Всебог).

Треба носити на собі шати хвильовисто-зевровського хохлізму, який не знає здобутків світової літератури, який не знає, що він має і чого в нього нема, щоб можна було, майже, відсуність орігінальні думки об'єдданої з, переважно, квою формую важати, за щось визначне. Може перша частина „Плачу Ярославни“ де кого вражає своєю, старо-українською екзотикою, але знаючи це, пристебнути до віршу ще й слабенький і формою і змістом кінець може, або людина без художнього чуття, або зарозумілий спец, який думає, що все, що в нього виходить -- виходить добре. Ми запитуємо тих, що хочуть роздути Тичину „до пророка“ нашого покоління — де у нього той десяток - другий річей (можна й поем) з глибоко - поставленими проблемами, якими визначаються таланти широкого размаху, як Франко, Леся Українка, де були б живі постаті, сюжет, а головне, ознака розуму доби і т. і.? Гай, гай про це нема чого говорити. Їх немає.

Поема ж „Сковорода“ показує, що Тичина таких річей ніколи не напишe. Тичина залишиться поетом — ліриком природи, бо до пристрасної соціальної лірики Жовтня він ніколи не підійметься.

Тепер ми лише дуже побіжно проглянемо творчість Тичини останньої книжки „Вітер з України“. Нехай редакція „Червоного Шляху“ Тичині

одному з своїх редакторів і „гимном небо потрясає“, ми і цієї книжки не поставимо на карб загадому поетові.

Правда тут з боку поетичного оформлення і навіть змісту де-які речі мають безумовну вартість, як от вірш, що дає заголовок книжці і цикл „Вулиця Кузнечна“, але в цілому ця книжка є кроком назад од „Плуга“, хоч, вправами над вищезгаданим мелодізмом тут зроблено іще кільки трюків, а саме: цілковите і штучне підпорядкування системи шумів, якою є поезія, музиці тонів з piano і навіть pianissimo („Фуга“).

Уявляємо, як ухнули од цієї давно-минулової ще декадентської „революційності форми“ наші міщеночки, особливо з музшкіл. Сюди ж треба віднести й акробатику на килимочку безсмістового формалізму: перерив з перенесенням частини одного слова в початок другого,—

типу:

„В магазині Кнопа
виставлена жо
втая перчатка“.

У Тичини цей нудно-мелодійний засіб зустрічається частенько в стилі:

„На хмарах хмуре сон
це знов осінній ві“.

Але зате в цій книжці перемогу справили і Єфремов і неокласики. Для Єфремова, очевидчаки після нападок останнього в другому томі „Історії

літератури“, викинуто справді революційні і не божественні місця з „Космичного оркестру“, про якого мова вже була, а для Зерова з Дорошкевичем дано аж чотири здоровецьких речі *ієкзаметром*. Це в епоху, коли, навіть вчені визнають прапором нашої доби в поезії — верлібр, або хоч деформації метру.

Я не буду зупинятися на розборі цього (статичного і скучного у Тичини) розміру з уживанням иноді складних ложно класичних епітетів на зразок „дощоросно“ (чом не близьке до семінарсько-шишковського „мокроступно“?)

Ще один мінус творчості Тичини який розходиться з нашою добою,— це відсутність конкретності й чіткості та матеріальності мови. Ухил в метафору тримає цього поета ввесь час на символах. Так щось почувавши, що поет наче б то хоче сказати про ту чи іншу річ, або подію, але все він кружляє навколо, все він киває й моргає метафорами, а точна ж думка його в який бік?— цього ніхто не скаже.

Якась мжичка й росплывчатість змісту. Напр. цікль „Живем Комуною“, або навіть поезія з ха-хлацькими „брехеньками“— „Ходить Фавст по Європі“.

Але ця неясність тільки й рятує автора, бо досить, щоб він спинився на конкретності, став на матеріалістичну лексику, (як каже Доленго) як у нього виходить, майже, бездарний „Голод“.

Зате ця розплівчатість під смак і стать нашому міщанству, яке й само ідеологично безформене і м'яхкотіле.

Але ми не станемо на частковому випадку з'ясовувати тут перевагу поетичних форм сучасних для сучасності, бо це робимо в подальших розділах нашої книжки. Зазначимо лише, що формальний консерватизм і відсталість не можуть не відбитись на ідеологичному — і ніякі „Гарти“ цього не затрут, хоч і намагаються зробити з церковного Тичини — гартованську ікону.

Ця стаття є не стільки дослідом творчості поета, як застереженням до нових талановитих поетів і читачів, не йти хибним шляхом відсталості культурної і обмеженности духовної, які в силу попередніх, особливо Єфремівських традіцій, передали частину сіmpatії цьому запізнилу декадентові, забувши, чи може не знайшовши, шляху справжнього поступу.



Схема розвитку нової української літератури

План лекцій - бесід і рефератів з нової української літератури що їх читає Валеріян Поліщук в Комуністичному Університеті ім. тов. Артема,

I. Стан української літератури, який захопила війна

1) Мотиви національного відродження та народництво. Журнал „Рада“, письменники Васильченко, Олесь, критик С. Ефремов.

2) Революційно - соціальні рухи в українському житті й їх відображення в літературі. Руповці, українська соціал - демократія та близькі до них письменники. Винichenko, Коцюбинський, Леся Українка. Франко, Чернявський. Черкасенко, Тесленко. Журнал „Дзвін“. „Літературно - науковий „Вістник“, що був середньою лінією між трьома основними течіями культури того часу і його провідник М. Грушевський.

3) Формування української дрібної буржуазії та її войовничий націоналізм і боротьба „за фрак“. Журнал „Українська хата“. Критики: Євшан, Срібллянський - Шаповал, письменники Чупринка, Хоткевич інші. Початки української богеми. Хатянська молодь: Мамонтів, Рильський. Ознаки декадансу.

4) Ознаки занепаду буржуазної культури, як у старших декадентів (Вороний, Філянський, Карманський, так і початками футуризму — виступ Семенка.

5) Кінець національно - відродженського року в української літератури. Смерть Лесі Українки, Коцюбинського, параліч Франка, а згодом і смерть.

II. Стан української літератури за час війни

1) Війна й боротьба царата з українською культурою, бо остання навіть у буржуазних своїх течіях ставила опір російській буржуазії. Звідси орієнтація на Австро - Німеччину. „Союз визволення України“. Письменство полонених, Скоропис - Йолтуховський, поет Кобець й інші“. „Січові стрільці“ і їхні журнали та збірники: „Червона калина“.

2) Загарбання царським військом національного П'емонту - Галичини. Оргія „московофілів“ (Дудикевич й інші), як прибічників російського імперіялізму і капіталізму, відмова їх від українського слова. „Робота“ Антонія і Євлогія. Заборона української преси навіть у Галичині. Смерть Франка „Моісея, українського національного відродження“. Журнали в Росії: „Промінь“ в Москві, соціально-поступовий його характер (участь нелегального Винниченка); „Основа“ в Одесі, народницький його характер.

ІІІ. Лютнева революція 1917 р. і літературні тенденції

1) Буйний ріст націоналістичної тенденції та шовінізму. Кашенківщина. Мотиви „синьо-жовтих прапорів“. СС—ський журнал „Шлях“. Літературний мотлох і жадоба українських трудящих мас на друковане слово українською мовою. Навіть Олесь, Чупринка й інші захопились націоналістичними темами. Мотиви з полону. Разом з тим перші ноти радісного нацвідродження. Тичина. Пантеїзм його і дрібно-буржуазні мрії.

2) Одриг молодої декаденської інтелігенції од соціальних корінів революції. Поява потойбічного та роспачливого неосімволізму — Савченко, Зугул Ярошенко, Слісаренко та інші. Песімізм і розгубленність та їхнє злиття — згодом в „Музагеті“ з лозунгом: „Мистецтво для мистецтва“. Вияснити за Плехановим причину такого стану в літературі.

3) Так зване „чисте мистецтво“ неонародників, Рильський (Осінні зорі), Зеров і інші.

4) Епатація буржуа „єдиним футуристом“.

5) Все це (1 — 4) змістом і формою, як акомпанімент до Центральної Ради та Гетьманщини.

ІV. Жовтень і його вплив на українську літературу.

1) Утічка націоналістичного табору за кордон і мовчанка тих шовіністів, що лишилися.

2) Одірвана інтелігенція і дальший її шлях в цьому ж напрямку; декадентські гасла „Музагету“. Меженко, Загул й інші.

3) Поява письменників — пionерів Жовтня: Чумак, Елан, Михайличенко, Коряк, Заливчий. Збірники „Зпитки боротьби“ і „Червоний вінок“ в Одесі.

4) Швидка еволюція частини молодої літературної інтелігенції з табору одірваних і розгублених в бік Жовтневої Революції, в наслідок — поява журналу „Мистецтво“ (Київ).

5) Наступ міжнародного імперіалізму на Радянську Україну. Денікін, поляки, французи і куркулівські елементи Петлюри. В наслідок — літературне заміщення, і розгардіяш. Хто куди: Савченко в петлюрівську „Україну“, Семенко „чисте мистецтво“ („В садах безрозних“), Тичина й інші — мовчок, Михайличенко і Чумак — убиті.

6) Кінцева перемога пролетарських сил і встановлення третьої Укр. Рад. Республіки. Полівіння подальше розгубленої, декадентської і народницької літератури. Зформування групи з радянською платформою і гаслом „мистецтво для людини“ — „Гроно“ (Київ). Поява молодих сил: В. Поліщук, Шкурупій, Косинка і ріст Терещенка та М. Любченка - Костя Котка. Дальший поступ в літературі після „Музагета“ і „Грона“. Голос Коряка про це в збірнику - журналі „Шляхи мистецтва“, де були Елан, Коцюба, Коряк, Алешко й інші.

„Вир революції“ в Катеринославі (1921 рік). Широкий виступ в ньому Підмогильного, Тромова й інших. Дві наявні тенденції в укр. літературі: пролеткультівська і не пролеткультівська.

7) Поява так званої „третіої фаланги“ революційних письменників: Сосюра, Хвильовий, Йогансен, збірник „Жовтень“ і нарешті, об'єднання всієї революційної укр. літератури в „Шляхах мистецтва“: участь в цьому журналові як піонерів Жовтня, так і письменників, які пережили ступневе полівіння, а також і молодих. (Характерний склад редакції: Коряк, Поліщук, Хвильовий). Дужий розвиток роботи літератур. відділу Наркомосвіти (Літо). Вечірки в церкві Юзефовича. Прилюдні виступи і мистецтво декламації та його підстави.

8) „Всеукрпролеткульт“ з укр. відділом і „Всесоюз. федерація пролет. письменників“, з російською секцією. Мотиви Жовтня і їх художній вияв в поезії. Революція аж у міжзоряні простори в звязку з розвитком Жовтневої революції і її вибухом на Заході (Угорська Радеспубліка, Баварська, „Дашь Варшаву“ й інші). Другорядний стан прози.

9) Перші зародки „Плугу“. Пилипенко, Панів, Сенченко, Коляда, Копиленко. Ріст „Плугу“, як ознака організованого руху незаможництва.

10) Розкол Пролеткульту по мовній озnaці і злиття сил пролетар. літератури з двох течій: „пролетфедераційної“ і „пролеткультівської“ в

„Гарті“. Найвищий його підйом — так званий „класичний Гарт“.

V. Література після доби військового комунізму

1) Нова економполітика і швидка відбудова господарства. Зміцнення жовтневих позицій навіть серед елементів, що хитались. Революційні настрої села і навіть люмпен-пролетаріату. Організація панфутуристів. Збірник панфутуристів „Семафор у майбутнє“. Поява на господарчому кону сільського середняка і навіть, куркуля, що помирився з існуванням Радвлади. Піднімається неокласика, потім згодом „Ланка“, як літературні течії ідеологично співзвучні зросту вищезгаданих сил суспільства. Ідеологи останніх: Ефремов, Зеров і Дорошкевич.

2) Єдиний фронт націоналізму українського на еміграції. Журнал „Нова Україна“ Винichenка і Шапovala. Журнал фашистів „Літературно-науковий Вісник“ та його ідеолог Д. Донцов. Нове галицьке міщанство та його поетичні „отприски“: „Митуса“ й інші. Націоналістичні речі Клима, Поліщука, Турянського. Перехід Яцкова і Твердохліба до польсько-панського пиріжка.

3) Неп і XII-й З'їзд РКП. Остаточне розрішення національної проблеми і можливість участі в радянській, культурній роботі сил, що ставили досі опір. Поворот частини народників на Радян-

ську Україну — есерів і україн.кадетів — ес - ефів. Радянізація укр. письменства у відсталих і консервативних шарах суспільства. „Червоний шлях“, як платформа для широкого радянського фронта проти націоналістичного фронту еміграції і сил, ворожих в середині УСРР. Тоді — роскол еміграції на „радянців“ (журнал „Нова громада“ у Відні Вітика, і „Наш стяг“ у Празі) і „громкомовців“, та петлюрівців. Згодом — утворення „Жовтневого кола“ з А. Павлюком, а з другого боку фашистських групіровок з Маланюком. Нові „новоукраїнці“.

4) Як наслідок єдиного радянського фронту і „Гарт“ потягнувся в основі свого керуючого ядра та правого крила — направо. Недотриманна рівновага „Гарту“ і ухили його. Через те швидкий ріст „Гарту“ за рахунок назадницьких елементів. Гіпертрофія „Гарту“, що зробила з нього лантух усіх мистецтв і всіх напрямків. Відсутність поступової мистецької лінії¹). Організаційна кволість „Гарту“ та висилення через те Київського академизму, літературного консерватизму неокласиків і інших неонародників. Злиття „Гарту“ з „панфутуристами“. Поява журналу „Життя і революція“, якоргана правих елементів, що роспочали боротьбу проти пролеткультури.

5) Полівіння „Плугу“ і тверда позиція напис-тоства. Одкол од „Гарту“ і створення „Молоту“

¹⁾ Через те з усіх вищезгаданих причин я й покинув „Гарт“. Формальна заява подана мною 8/X 1925,

з участю письменників комсомольців: Усенко Кириленко, Громів, і інші.

6) Фактичний розвал „Гарту“ і перспективи нового революційного фронту пролетмитців проти „неохатянства“, консервативного академизму і мистецької політики Ефремова, Зерова та Дорошкевича.

VI. Характеристика найвизначніших сучасних укр. письменників з розглядом ідей та форм їхньої творчості

- 1) Чумак, 2) Михайличенко, 3) Еллан, 4) Семенко, 5) Савченко, 6) Слісаренко, 7) Тичина, 8) М. Любченко, 9) Терещенко, 10) Ярошенко, 11) Загул, 12) Рильський, 13) Шкурупій, 14) Косинка, 15) Підмогильний, 16) Алешко, 17) Хвильовий, 18) Сосюра, 19) Йогансен, 20) Кулик, 21) Сенченко, 22) Копиленко, 23) Коляда, 24) Дніпровський, 25) Вражливий, 26) Мамонтів, 27) Куліш, 28) Панів, 29) Пилипенко, 30) Усенко, 31) Головко, 32) Осмачка, 33) Павлюк, 34) Панч, 35) Досвітній, 36) Вишня, 37) Коцюба, 38) Долен'го, 39) Ірchan, 40) Тарновський, 41) Гадзінський, 42) Івченко.

Зднги й розвиток поетичної мови

ДО МАРКСІВСЬКОЇ ПОЕТИКИ

Ноєт давньою традицією, так званого
предекласичного, або відомого
своєї терапії

Хай Парки порвуть нитку твого життя!"

Письменник романтичної доби, або "кагалі"
ноєт, що відзначає тільки високий "штиль", називати
ї твор, сказав би про це саме щось на зразок:

"Хай серце перестане биться у твоїх грудах!"
або "Хай смерть перегне твоє брудує існування!"

Волинський селянин не стане робити ріжних
маніпуляцій з серцем, а скаже просто: "Щоб ти
скончав!", або "Щоб ти тріс!", або "Щоб ти пук!",
або "Щод ти лус!"

А шофер, та механік з літака скаже називати так:

"А, щоб тебе угробили!"

Одне їх те саме побажання, як бачимо, мало,
чи є матиме багато ріжних лексичних форм ви-
спову, але школа наша неоеклассик, що тримається
старих традицій, не вживне слово "уроблюю" в
своєму орфетоні. зате, В. Гогольук внесе його в
свій збірник величкою схильністю.

Здиги й розвиток поетичної мови та сучасність

Поет давньої доби, десь коло часу, так званого, псевдокласицізму сказав би від ім'я свого героя : „Хай Парки порвуть нитку твого життя“!

Письменник романтичної доби, або взагалі поет, що визнає тільки високий „штиль“, навіть і тепер, слазав би про це саме щось на зразок :

„Хай серце перестане битись у твоїх грудях !“

або „Хай смерть перетне твое брудне існування !“

Волинський селянин не стане робити ріжних маніпуляцій з сердем, а скаже просто : „Щоб ти сконав !“, або „Щоб ти тріс !“, або „Щоб ти пук !“, або „Щоб ти лус !“.

А шофер, чи механик з літака скаже навіть так : „А, щоб тебе угробило !“

Одне ѹ те саме побажання, як бачимо, мало, має ѹ матиме багато ріжних лексичних форм вислову, але ніколи наш неокласик, що тримається старих традіцій, не вживе слова „угробило“ в своєму сонетові, зате, В. Поліщук внесе його в свій вірш з великою охотовою.

У читача смак дуже ріжноманітний, але перш за всі він вимагає, щоб слово поезії його вражало. Всі традіційні вислови стають трафаретами і перестають вражати, бо мова певної доби допускає до вжитку тільки певний круг слів, залишаючи не використаними багато інших.

„Традіційний характер літератури зафарблює словесний матеріял. Народній епос середньовіччя, придворний рицарський роман, міннезанг і т. ін. лишали незачепленими цілу масу слів. Слово входить в літературу при певних умовах“ — каже Пауль.

Але приходять революціонери в поезії і проти волі, законсервованих в традіції, смаків, так званого пересічного читача, проти встановлених канонів, починають вносити той словесний матеріял, од якого спочатку крутить в носі (так вражає!), що був недопущений до літератури раніш і обновляє тим новим матеріалом лексичні засоби поезії, поширює базу для творчості.

Піднімаються галаси і прокльони, але життя бере своє — і те, що сучасників, як напр. Пушкінове:

„На красных лапках гусь тяжелый“, чи „Морозной пылью серебрится Его бобровый воротник“ —

вважали за страшенній „моветон“, грубість і т. ін., те для наступних поколінь здається високим каноном словесного звороту, шляхетності вислову і т. д.

„Поетична лексіка створюється не тільки шляхом продовження певної лексичної традіції, але й шляхом протиставлення себе їй (лексіка Некрасова, Маяковського). „Літературна мова“ розвивається і розвиток цей не можна розуміти, як плановий розвиток традіції, а швидче як *коло-салині здвиги и пересуви традіцій* (при чому не малу ролю тут грає і часткове відновлення старих шарів)“ — так пише один з кращих сучасних теоретиків літературних форм Тинянов.

Коли тепер придивитися побіжно до Української літературної мови то, беручи її останні доби, можна вбачати: встановлення Котляревським бурсацько-панської лексики (особливо „Енеїдою“), з додатком шаржованої мови селянства українського, це — б то те, що потрібно було тогочасному поміщицтву, яке переодягнувшись у Катерининські кафтани і побривши вуса, крізь романтичний гумор, а то й кепкуючи й глузуючи згадувало старий український побут. На цю лексичну традіцію, як відомо гостро повстали з одного боку Куліш (див. його „філіпіки“ проти „Котляревщини“ в „Основі“) і особливо сам факт живої й могутньої текії поезії Шевченка, з його лексікою занедоленого села. А в мові села, як відомо, був основний лексичний резервуар для української літератури аж до останнього часу.

Далі, інтелектуально-европейську лексику, мовні запаси української міщанської родини та

родини укр. інтелігента, внесла доба, на чолі якої бесперечно треба поставити Лесю Українку. Сюди ж належить, звичайно, і Франко. Але Франко для Галичини відограв, ще колосальнішу роль, ніж у свій час на Вкраїні Шевченко, бо він, після попівської літератури галицької, одразу вніс широкою рікою мову галицького села, далі мову ремісника й робітника (Бориславські оповідання), як також і мову широко розвиненого в європейському маштабі інтелекта — („Смерть Каїна“, „Тюремні soneti“, „Мойсей“, „Дубове листя“, переклади-переробки світових сюжетів) — цеб то Франко для Галичини відограв разом і ролю Шевченка і Лесі Українки і, навіть, до певної міри сучасної пролетарської поезії. Тому не дивно, що напр. до сучасної пролетпоезії Франко ближчий, ніж Шевченко. Тут справа не в хронології.

Тому й цілком закономірні передруки в американських „Укр. Щодennих Вістях“ поруч з поезіями сучасних пролепоетів з Радянської України ще й давніх поезій Франка на робітничі й революційні теми.

Нарешті велитенський здвиг і пересув лексичного матеріялу стався у нас за час Жовтневої революції. Перш за все, головним двигуном тому стало покликання до життя широчених шарів суспільства і використання української мови в таких галузях людського життя, про які ще десяток років тому назад нікому й не мріялось. Одразу

від укр. мови поставлено вимогу дати лексичний матеріал в галузях життя, в яких вона досі й не оберталась, а коли й мала де-які терміни й поняття, то в теперішній час лише можливі, як аналогії та архаїзми. Використання, напр. в машиновій термінології де-яких слів з обсягу ремесел, що мали найбільший розвиток і обслуговувались українською мовою ще в час цехового ладу на Вкраїні, з часу мало не середньовічча, цілком можливі і необхідні зараз. Звичайно, ті слова можуть бути перенесені в сучасність з певної їх лексичною деформацією. Термінологія берестецьких римарів, що зберіглась там до нашого часу од Хмельниччини, лише в дуже відносному розумінні може вживатись у Шкіртресті. Але те, що укр. мова повинна вживатись у Шкіртресті,— її з рипінням і починають для теї галузі життя організовувати.

Поезія, що відбиває в собі рухи соціального життя, повинна, і дійсно створює, не тільки нові „ковані“ слова з досі ще неприступних укр. мові галузів, але й відновлює призабуті шари мови, відновлює їх до вжитку — про що вже згадувалось. Тому й не дивно в сучасного поета з найбільш широким обсягом відображення сучасного життя зустріти поруч зі словами створеними революцією отих всяких „пацанків“, „ячейок“, „змичок“, і „угроблень“ ще й відновлених архаїзмів, здебільшого з деформованим значінням, як напр. „потяг“,

або „валка“ в значенню „поїзда“; „півку“ перенесено в ткацьку машину і т. д. А де-які слова так і не в'яжуться, як от „підвага“ до „ричагу“ на авто, або „гарматна куля“ до „снаряду“.

Мова сучасної поезії зразу мусила революційним шляхом, не тільки зачепити, а й щось витворити для лексіки в тих галузях життя, звідки найбільш потяглося читачів.

Невважаючи на крики неокласичних сонетистів, з їх обмеженим традіцією лексіконом, (вужчої лексіки од Зеровської „Камени“ важко зустріти навіть у середніх піснях) не вважаючи на галас про засмічення мови наших академіків, на зразок Ефремова, що хотів би обмежити лексіку поезії темами природи і сентименталями народництва,— сучасна укр. поезія поширила ту традіційну лексіку, спочатку розірвавши з нею звязок.

Голос Коряка про провалля між старою поезією і новою має виправдання не тільки в галузі соціального змісту, а в першу чергу в галузі поетичної лексіки, тих зворотів і „мужичих“ та вульгарних слів, що увійшли в обіг поезії і, що викликають такий страшений крик старого письменства.

Згадаймо випади журналу „Життя й революція“ проти лексичних засобів Слісаренка в його оповіданнях, Ефремовське голосіння проти В. Поплищукової лексіки та навіть проти Тичинового, здається, „мобілізуються тополі“,— але й згадаймо, як зустрінуто було лексіку Франка в Галичині,

і послідовно — лексіку Пушкіна, Некрасова, Маяковського в Росії, — щоб ані чуточки не турбуватись про майбутнє укр. літератури, а навпаки радіти за її розгортування.

Поток слів, влитий у поезію з галузів життя: політики, економіки, робітничого побуту, індустрії та широкої й глибокої науки (од „ізотопного атома“ до „рефлекса“ і од „стамезки“ до „нервюри аероплана“), що хлянув під час революції в творчість сучасних поетів, той поток дав останній ту могутність, завдяки якій вона вилізе з хатянських запічків на дорогу і піде як рівновартний член на світову арену.

Скажемо так, що крім постійної боротьби в розвиткові мовного поетичного матеріалу, коли певний напрям літератури, спираючись на традиції, своїм крайнім ядром доходить до повного законсервування тих традіційних форм,— тоді діалектичною протилежністю йому виникає нова течія поетичної лексіки з мало не протилежними вимогами, що завоювавши читацьку масу і використавши запаси мовні свого супротивника, дає дальший імпульс до розвитку поезії. Далі ставши переможцем той новий напрям докочує сам до нової скрайності, що знов викликає собі нову діалектичну протилежність, під час борні з якою піdnімається ще й старі призабуті мовні шари — і йде та йде зізгагами розвиток мови вперед через все нові діалектичні протилежності поруч з роз-

вітком поезії. Тут маємо в поезії та мові ту саму діалектику, що й в соціально - економічному житті, при чому впливи надбудови (поезії та її мови) і бази (соц. - економ. стан життя і революції) переплітаються поміж собою взаємними впливами, як квасоля з тичкою.

Основна читацька маса, як і маса посередніх письменників, що головним чином і обслуговують її, одержуючи анкетні перемоги, еклектично сінтезуючи мовні досягнення поезії, ідуть посередині в цій борні, пересуваючись під натиском то в один, то в другий бік, в той час, коли в ту сторону є найбільший здвиг і тиск.

Таким чином основна маса мовного матеріалу, відстаючи од ватажків його в галузі поезії, йде якоюсь кривулею, коло якої існують ще завмираючі віти епігонів ріжних попередніх напрямків, як от у нас неокласики. Звичайно, життя й тут не йде по нашій голій схемі, — створюються вузли, велики збочення і т. ін., але завжди одночасно поетичні форми і зміст їх переживають пертурбації поруч з лексичними (мовними) засобами, а основними факторами - товчками що ведуть ту кривулю, суть соціально - економічні зміни в житті, при чому найбільші товчки до зміни фарватеру поетичної лексіки дають велики рухи народні, та особливо революції.

І це йде не тільки в рамках окремих народів, а й всього світу.

Зміни лексіки в добу Французької революції — і наслідок тих змін в поезії, дали цілий напрямок: Європейський романтизм.

Перемога техніки в світі за останній час змінила також лексичні засоби — і в поезії з'явились футурізм, експресіонізм, конструктивізм, — взагалі мистецький рух, що використав мовний і ритмичний матеріал з галузів індустріального життя, науки і т. і., сталося „отехничення“ мови.

Поетична лексіка передової частини світового письменства останнього періоду носить в собі цікли слів, висунуті Жовтневою революцією, що об'єднались з отехниченою мовою передреволюційних років.

Поезія бувших унанімістів у Франції, Гільбо й Мартине, експресіоністи в Німеччині і т. д. та їхні робітничі, а то й комуністичні мотиви, йдуть поруч з оновленням лексіки. А вартовий старих традіцій — Французька Академія лише у цьому році ухвалила до академичного словника слово „Фільм“ — це аж тоді, коли в Америці кінотрест стоїть на другому, чи третьому місці величиною капіталів свого обороту. І дуже помилляться таки письменники на Вкраїні, як хвильові й зерови, що животіння „сонетистів“ та „александрійців“ (вірних сторонників класичного александрійського віршу) вважають за передовий рух, за яким начебто майбутнє, а не епігонами, як би слід, минулоЯ доби парнасців та сімволістів, з традіціями їхньої лексіки. По нашому ці „європейці“ — назадники

такі ж, як і наші неокласики, і як іронично зауважили Вільдрак і Дюамель в своїй „теорії вільного віршу“, що коли де-хто пишучи класичним розміром думає тим самим мати білетик на „бесмертного“ (цеб то попасти в Академію) то відомо, що це „бесмерття“ тепер мало має спільногого з поступом культури, а їх поетична і лексична консервативність іде поруч з фашиськими голосами їхнього змісту.

І коли укр. поезія своєю лексікою пішла далеко по шляху оновлення, то проза ще й досі топчеться на мовних засобах Коцюбинського і Васильченка і боїться тих будених, канцелярських, „базарних“ і т. д. слів, за виключенням, як це не дивно, Шкурупія і Слісаренка. Решта зрідка вносить їх лише як епатацію в діалоги, а не використовує як мальовничий чинник. Західня проза в особі Сінклера, Ампа й ін. вже давно використовує мову протоколу і бухгалтерії, як величезний мальовничий чинник, а у нас усе усе гоняться за рафінерією мелодики та чистенькими слівцями зеровського „салону“, а боїться зачепити грандіозні обсяги мовних шарів, в яких криється необмежена сила вражати людську емоціональність.

10. IX. 1925.

Верлібр і його соціальна основа

Форми літературні міняються в залежності від економічних та соціальних умов людського життя, і що складніше життя, то й ріжноманітніші форми його вияву в літературі.

Коли наш селянський побут віками тримався на трьохпільній обробці, чергування робіт повторювалося майже з автоматичною точністю: сонце сходить і заходить, — селянин оре, скородить, сіє, косить, — коли окремі прийоми в сільському побуті передаються од діда до внука, — то і в поезії, якою виявляє свій духовний лад селянство, повинні панувати більш менш постійні якісні форми.

І коли ми придивимось пильніше, то вони дійсно існують: це в пісні так званий коломийковий розмір, який дозволяє оригінальні й досить ріжноманітні ритмизування тільки в дрібницях, але, який танцює в чотирьохстоповому сажику обрубаному до того ще й дієслівною римою.

На угад розкриваємо пісенника і маємо:

„Ой поїхав на чужину
Тай там і загинув,
Свою рідну Україну
Навіки покинув“.

Це розмір переважний для нашої селянської пісні, той розмір, який довів до великої досконалості Шевченко і повторили та повторяли другорядні поети, і зараз не диво ще зустріти в перших матеріалах молодих плужан, чи в редакціях цей розмір.

Це, повторюємо, пояснювалося тим соціально-економичним тлом і його малозмінним і зашкарубливим побутом, звідки виросла коломийка.

Взяти російських сучасних селянських поетів—там навіть найкращі з них, як напр. Клюев, Орешін, ба навіть і Есенін, по вуха сидять у старовинних російських пісennих розмірах, образах, усталених віками і в зворотах канонізованих найбільш консервативною масою і улюблених нею. Навіть революція тим російським селянським письменникам не принесла змінених як слід поетичних форм, бо російський селянсько-господарський побут навіть після революції мало змінився. Більша зміна у провадженню господарства, тракторизація, електрофікація, а в звязку з величким здвигом народніх мас за час війни — біженство, полонені — та громадської війни — нищення інвентаря і вишукування в формі колективів нового способу вести господарство — все це дуже ясно позначилося на нашій селянській поезії, яка перейшла подекуди навіт *до форм вільного віршу* (верлібра) у наших сельпоетів і почала підлягати впливам поезії міста і його форм. Ця ріжниця в поетичних формах російських селянських письменників і українських особливо яскраво підкреслює факт залежності поетичної формальної будови од стану побутового ґрунту, якого та поезія виявляє. Тут ми маємо на увазі переважно поезію книжну.

Верлібр, напр., народніх дум, чи інших поетичних давніх форм, ми не в'яжемо, звичайно, з індустрією чи ремеслами й ін., хоч для свого часу їй це було, напевно, показовим. А взагалі засоби вільної ритмизації, мабуть, давніші ніж метричної. Ми ж розглядаємо тільки *технично-свідому* вільну ритмовку, що в'яжеться з нашим же індустріалізмом.

Швидкий темп індустріалізації міста в звязку з великими технічними відкриттями минулого століття, а значить, і особливо яскрава переміна темпу міського життя, його побуту, зміна внутрішнього ритму того побуту, не так залежного вже од метеорологічних умов (електрика, газ, безперервна праця на великих фабриках), зовні начебто хаотична та анархична робота і рух, але по суті дуже планований і ритмований — ну, хоч би, на велітенському вокзалі — все це викликало, в поезії відповідний вияв, як змістом так і формою — нерозривно звязаними поміж собою творчими чинниками.

Це викликало появу широкого і закономірного внутрішнього ритму в поезії, який на зовні для тих, хто не вміє бачити і чути, здається ще хаотичним, як рух на велітенському вокзалі та його путях, або на заводі (не в деталі якій небудь, а в усій його масі), а для справжнього сучасника є способом ускладненіших сприймань організованого словесного матеріалу.

Цей новий ритм в поезії, який зараз носить назву верлібр, з'явився найраніше в Америці — Уітмен.

Виходить, що законодавець літературних форм — Франція віддала першенство відчування поетичного разом з індустрією — Америці. Це дуже характерно, бо підпірає найяскравіш попереднє твердження про появу нової поетичної форми верлібру в звязку з індустріалізацією життя і саме там, де воно найбільш яскраво виявлялося — в Америці.

Далі верлібр з'явився в Європі, в першу чергу у Франції, де найхарактернішими його представниками були (початки зробив Артур Рембо) Кан й інш. Чим більш одстала в індустріальному відношенню країна, тим трудніш і пізніш там виявляється поетична форма верлібру, але вона все ж має яскраву тенденцію появи і перемоги по цілому світі, як форма, що має основу в соціально-економічній структурі сучасного і майбутнього суспільства.

Тому й не дивно, що в Америці, Франції, чи Німеччині верлібр має зараз цілковиту перемогу — всі найкращі представники сучасної поезії, літературні ватажки цих країн — верлібристи: у Франції — Гільбо, Мартіне, Дюгамель, Аркос, Ж. Ромен, Вільдрак, Гарньє і т. д., які творять поетичні форми на тлі так далекому від академичних розмірів французьких, як думка консервативного рантьє далека от дійсного поступу вселюдства; у Німеч-

чині — Бехер, Верфель, Газенклевер і інш., в Америці — тут уже і з „Червоного Шляху“, дякуючи І. Куликові можна поінформуватись. І навпаки в Болгарії, чи Польщі (кажуть що і в Норвегії та Фінляндії) основні сили поезії топчуться ще на старих поетичних — рубаних віршових розмірах, та й навіть в Росії основна сила поезії, через індустріальну і побутову відсталість її, спирається на точні, або трохи росхитані точні розміри. Згадаймо хоча б Маяковського, в основі поезії якого, коли приглянутись по за його розбивкою — лежить або пушкінський ямб, або некрасовський народний розмір, правда часто і до певної міри в деталях розхитані. Про це писав і сам В. Брюсов. Але Асеев, Пастернак, Ахматова, Клюев, Безименський, Тіхонов — цілком сидять ще на темах і варіаціях точних розмірів.

Верлібр іде поруч також з найбільшою революційністю, яка любить і знає значіння індустрії.

Коли порівняти українську сучасну поезію з російською, то в будові верлібру Україна багато дальше пішла, ніж Росія і найбільш яскраві представники сучасної української поезії більше розроблюють верлібр, аніж стари косні розміри, як сонет, або октаву. Звідси — з поетичних форм — можна зробити напр. висновок, — виходить, що Україна більше індустріалізована, ніж Росія, і після перевірки економічного стану по статистиці цілком справедливо — навіть і що до селянського

сучасного побуту. Виходить так, що „скажи мені яка у вас поезія і я скажу оскільки технично розвинена ваша країна“.

Факт зміни після війни й революції нашого села показується і в тому, що не тільки плужане нерідко пробують силу у верлібрі, а й у тому, що віком змоцьований в нашому селі коломийковий розмір вибило химерне і ближче до верлібру, дольників та змислового розміру — „яблочко“. З України разом з військовими частинами „яблочко“ перебралось на північ і на схід.

Але читати верлібр, крім свідомих авторів його, у нас майже зовсім не вміють і нашим музично-драматичним школам, студіям та технікумам треба як слід підійти до декламації тієї поетичної форми, яка завоювала весь культурний світ. Про основі закони верлібру див. далі, а про його читання іншим разом.

Ритм новітньої поезії та його українські особливості

Схематичний начерк з теорії нової поезії¹⁾

I

Евфонія та емоціональні докази

Ритмичність (кількосна евфонія) в поезії, як і взагалі вся евфонія, цеб-то наука про звуко-

¹⁾ Ця стаття є скороченим розділом моєї ще незакінченої великої теоретичної роботи з галузі нової поетики.

вий склад словесного матеріялу і характер його розгортування в дінамиці проголошування, тому стоять на першому плані при розглядові поетичних законів, що начальні сприймання поезії ідуть у формі звуків, які після логичного їх освідомлення (до певної міри механізованного сприймання завдяки умовним рефлексам), тоді аж викликають ряд уявлень зорових, нюхових, смакових як і слухових, але вже не первісних, а трансформованих у всю широчінь і ріжноманітність звуків у природі (значить і в техніці, індустрії й ін.), що їх майже не має в безпосередніх звуках поезії. Пищемо „майже“, бо в евфонії та ритмиці зокрема є тільки дуже відносні по наближенню до природніх звуконаслідування голосу й ритму на зразок, наприклад, танкових ритмів:

„На вулиці скрипка грає
Бас гуде, мовляє“,

або градації громових ударів:

„Регот градовий з громом у груди заліznі“,

або тринъкання струн і їх перебори:

„Тронь струн винтиki“.

Тільки після тієї трансформації звуків, які самі по собі змісту не мають, але які складають групи, що можуть бути освідомлені людиною, тільки після логичного освідомлення ритмики й евфонії поетичного словесного матеріялу і виникає

вже той інший план — уявлення зорові, нюхові і т. ін. — це б - то все те, що складає для нас образи окремих слів і комбінацій з них, що створює живе тіло ідей.

Таким чином образ є другоплановою сферою діяльності поезії, а трансформатором між цими планами, що переплавляє звукове сприймання напр., в зоровий образ - уяву, тим трансформатором (як в електриці, що один характер току перетворює в інший) суть ріжні умовні рефлекси вищих категорій, які в нашій буденній мові можуть бути названі в цілій сукупності процесом логичного освідомлювання.

З другого боку місце перетворення одних поетичних процесів — евфоничних (слухових) в інші, (або інакше висловлюючись, місце їх змічки) — те логичне освідомлювання, і надає поезії значення, як чинників познавання світу поруч з наукою.

Логичне освідомлювання, ускладнюючи свій узор в процесі розгортування поетичного твору, в цілому своєму комплексові і дає той зміст, ідеї та сінтезуючі висновки, що змоцьовані самими звуками (евфонією) а далі й образами, всі разом складають *віноціональні докази*, що формують ідеологію.

Повторюємо, логичне освідомлення несе в собі той великий поток сил, що впливає на суспільство. Великий поток, бо роля поезії як надбудови, що організує через емоції ідеологію, остільки велика, що вона, як відомо впливає навіть на економику.

Значить, не вважаючи на те, що поезія впливає і оброблює емоції, вона все ж за допомогою рефлексів логичного освідомлення наслідком дає розумові логичні переконання.

Досить емоціально довести що небудь людині, щоб вона знайшла в своєму розумові і логичні докази. І навпаки, у людей логичні докази можуть бути остильки міцні, що вони як броня одивають од себе емоціональні напади поезії, як напр., найкращий поетичний твір революціонера може не вразити емоціально, переконаного білогвардійця. А коли вже вразить емоціально, то значить в такому разі і відпорність логики пробито.

Пoезія, яко сістема шумів

Багато в добу сімволізму говорилося про музику поезії, навіть мода пішла писати всяки ноктюрни, берсези і т. ин. аж до сімфоній включно — це все завдяки тому, що закони музики беззастережно переносили на поезію. В своїх запізнілих формах і українська поезія той погляд на поезію, як на музичну стіхію, перехопила і перенесла вже на поезію перших років революції в особі епігонів сімволізму, що пишуть ріжні адажіо, анданте, фуги і т. ин. Українські відсталі читацькі маси повторюють зараз зади нудного мелодізму за вправами наших поетів і поетиків, особливо.

Київських шкіл і їх „отприсків“. Але як відомо останні наукові досліди над поезією виявили, що поезія, коли вже її обов'язково прирівнювати до сучасної музики, належить швидче до музики шумів, а не музики тонів. У всякому разі та музика, що живе ще зараз під цим терміном, не має ясних спільніх законів між собою і поезією крім деяких міцних аналогій, бо основа поезії — є *шуми*, а музики — *тони*; вони мають тільки спільне місце схожості там, де кінчається музика тонів і починається музика шумів. Зате ритм в цих обох мистецтвах безумовно ґрунтуються на довжині (протяжності) і короткості звучання.

Для поезії це положення годиться для всіх її систем: сілабичної, метричної, чи метро-тіничної, користуючись поки що термінологією старої поетики.

В тоничній системі, що відріжняє наголошений і ненаголошений звуки голосівки, треба ще додати, що в ній при наголошенні, цеб-то при підвищенні голосу, завше є ще й певна довша протягливість того звуку, який крім голосу особливо ясно акцентує стопу і служить основою ритмичних одиниць.

III

Смерть схоластичної поетики

Стара поетика для сучасних форм поезії стала непридатна. Її весь час підправляли, доробляли,

прибудовували, починаючи з відомих праць Рене Гіля, а особливо з праць теоретика французького верлібру Гюстава Кана. У французів, надвищанням законів нової поезії багато попрацювали у свій час абейсти (унанімісти) і досить широкої відомості заслужили спільні висновки поетів Вільдрака й Дюамеля „Теорія вільного віршу“. Всі вони до того розхитали стару поетику, що навіть спільні терміни значили для них по ріжному. Теж саме було і в Росії за останні роки. Разом з тим прихильники й реконструктори старої поетики, як напр., з російської сторони Валерій Брюсов, чи Г. Шенгелі, — з українців Якубський і спочатку Загул, що тепер і сам почав руйнувати стару поетику — витягнули мало не всі терміни старої схоластичної поетики й риторики, щоб укласти сучасний вірш у це прокрустове ложе.

Були мобілізовані до того ще й всі народні розміри, щоб укласти в них ті поетичні форми, що в метр вкладатись не хотіли. В. Брюсов навіть визнавши систему дольників (див. його „Основы стиховедения“) все ж намагається довести, що ритм досягається руйнуванням метра, так званими другорядними елементами метра, а саме іпостасю — заміною якоїсь одної стопи іншою, цезурою — поділом метру (віршового рядка) на частки, а також варіаціями, цеб-то заміною закінчення метра іншою „незаконною“ — явище каталектики.

Якими тільки труднощами не обставляється проста ритмична природа сучасної поезії, щоб її уклсти в рямці старої поетики: всі ці модуляції — додаткові елементи сколастичних метрів у вигляді іперметрії, ліпометрії, анакрузи, лейми, сістоли, дістоли, сінереса, діереса, сінкопи і т. д., і т. ин.

Я нарочито почав їх перечисляти, щоб довести далі, що всі вони не потрібні навіть на те, щоб їх запамятовувати, бо все одно сучасного верлібу вони охопити не можуть і той же В. Брюсов далі визнає те, що й ми кажемо, що старі метри не можуть охопити творчості нових російських поетів і тому додає ще змисловий вірш, раєшник, дольники і верлібр. Про це є і в Малішевського і в Томашевського і в багатьох російських теоретиків поезії.

IV

Ритмичні закони нової поетики

Проте існують загальні ритмичні закони, що в собі охоплюють всі форми ритмичної будови слова поезії й прози всіх мов. Ці закони вже намацані і їх треба лишень провести в систему. Спроби дати нову поетику робилися. Одною з них треба назвати „Теорію літератури“ Томашевського, але їй вона як і дуже солідна праця Тинянова танцюють „од пічки“ метру, кажучи, що „ритм то є функція метру“, або щось в цьому роді, і значить мають в собі основну помилку старої поетики.

Ми нарочито не наводимо цітат зі встановленням помилок, щоб не обтяжати нашої статті призначеної для поточної преси.

Не метр є основою для ритму і ритм утворюється зовсім не од того, що в метрі одні стопи замінюються іншими. Бо метр є навіть не „пределом“ ритму, як каже В. Брюсов, а лише частовим випадком ритмичної системи. Дійсно всеохоплюючим поняттям є ритм, щоб - то повторення певних груп звуков. І коли величини тих груп (стопи) будуть відноситись поміж собою як $1:1:1$ і т. д. то це буде метр, тоді як ритм носить в собі величини ритмичних груп, які між собою в більшості незміrnі, як напр. $1,(3):1:1,(2345\dots):1\frac{7}{16}:V2$ і т. д. „Тепер, в сучасній поетичній формі часто приходиться констатувати, що розмір строфі, чи поетичного параграфу залежить од повторної присутності в кожному рядку якоїсь величини цілком сталого розміру, цю величину можна назвати *ритмичним постійним* (середнє математичне наших хвиляд, про що буде далі В. П.) і воно одбиває такт на протязі мелодії“ — Вільдрак і Дюамель. Як бачимо ці чутливі митці намацали вже давно ритмичну середню одиницю, яку з оговорками можна прийняти за *хвилюду*.

Таким чином ми центр ваги переносимо на ритм, де метр є частковий випадок рівних між собою ритмичних одиниць (стоп), тоді як в більшості вони не рівні і навіть в метрові старому

ніхто не знаходив тодішньої рівності, крім може випадкових кількох віршиків.

Ми пропонуємо зробити ту саму операцію, яку зробив Коперник, коли геоцентричну систему світу змінив геліоцентричною. Всі недоладності і петлі руху небесних тіл зразу розплутались, бо земля (у нас — метр) є побочним пунктом в системі нашого світу (у нас — ритмичності).

V

Загальний ритмичний закон

Розглядаючи сучасний європейський і український верлібр та українські народні думи, а також користуючись розробкою системи дольників у Брюсова, спостереженнями Малішевського, Якобсона, Вільдрака й Дюамеля, Ж. Ромена і Шенев'єра і багатьома працями особливо опоязівців (на великий жаль по теорії ритмів сучасної поезії, як і взагалі з обсягу нової поетики, в українській літературі ми не знайшли майже нічого) ми встановили такий ритмичний закон¹⁾.

¹⁾ Вже після написання нашої праці одержали ми ч. 6 — 7 Журналу „Червоний Шлях“ за 1925 р. де були нарешті зачеплені Авгієві стайні української сколастичної поетики аж двома статтями: В. Коряка „Боротьба поверхів“ і особливо Д. Кулаківського „Ритміка мови“. Коряк добре і послідовно, але надто конспективно і сухо доводить історію появи російської формалістичної школи (опоязів), ті

Ритм складається з ріжноманітних одрізків наповненого звуками часу, що можуть бути освідомлені, як повторення груп звуків. Ті одрізки часу, наповненого звуками слів, ідуть хвилями, що не завше можуть бути зрівняні між собою і в більшості сприймаються як ірраціональні величини, з ріжним евфоничним зафарбленням, але з якимсь **середнім математичним**, до якого наближаються ті величини, і через те людська психика сприймає їх як величини одного порядку, як наприклад морські хвилі з ріжною формою поверхні, гребінів, размаху і т. ін. Ці ритмичні самоусвідомлення через критику положень Потебні та Беселовського, перераховує ті завдання, які ця школа собі ставить, та зазначає хиби її з марксівського погляду. Друга половина статті звучить як відгомін до критики Троцьким тієї- ж школи формальної поезії.

Кулаківський уважно і зі знанням справи критикує стару поетику і подає свої досліди над ритмом. Поняття „тонічної хвилі“ з максімумом, як читач побачить далі, частково відповідає нашій *хвильядній системі*. Але Кулаківський не бере на увагу евфоничних підвищень (можна й Шенгелеве — „інтенс“), чи як ми звемо *побочних наїносів*, до і після кульмінаційного пункту в словах, або, ширше взявши, в хвильдах. Тому і він не може охопити всіх ритмичних положень сучасної поезії, напр. не зможе ввести в систему ритмичних хвиль, складених з кількох самостійних слів, або самостійних слів без голосівки. Так само сходиться з нашим і поняття про „падіння“ й „наростання“ в слові — тоничній хвилі. Особливо добре розглянуто деталі цього явища.

одиниці ми називамо **хвилядами**. Вони розріялються поміж собою іrrациональними уривками незаповненого вільного, але напруженої часу — **павзниками і павзами**. В кожній хвиляді повинно бути по одному і більше наголосів, при чому в останніх випадках завше є один **домінуючий наголос**, що емоціонально зафарблює цілу хвиляду. Хвилядні величини утворюються багатьма чинниками, з них найбільшими є: 1) сприймання й поділ часу слухом, 2) артикулу ляції мовного апарату при проголошуванні і 3) змислові цеглини і групи мови — зміст слів і фраз. Ритмічні одиниці так чи інакше вязуються зі змисловими.

Але помилкою є на „падінні“ і „наростанні“ (наших „хвилядах підйому“ і „хвилядах спаду, відступу“) помилково на цьому частковому, складовому, хоч і важливому факті ритму будувати всю ритмичну систему. Звідси виникла і друга помилка Кулаківського — встановлення ритмичного модулю з піхві. Не правдивим є надавання особливої ваги голосівці, і ще деяким деталям. Але цілком справедливим є твердження автора, що не вважаючи на те, що в „практиці ритму поети рішуче порвали з тим „віршуванням“, яке поклав в основу ще Тред'яковський, — наша просодія ще й досі не відійшла від цих допотопних положень і що „теоретики навіть найновіші, ніяк не можуть вийти з під дурману стоп“ старих метрів (див. стор. 271 згаданого № „Червоного Шляху“). Прохання після дочитки всієї нашої статті іще раз заглянути в цю примітку.

Часово - артикуляційна природа хвиляд

Коли ми візьмемо народню „думу про Марусю Богуславку“, то будемо мати таке:

„Стáв пáн | турèцький | до мечéті | відіж-
джати ||

Стàв дíвцí — | бráнцí, ||
Марúсí попívní | Богуславцí ||
На рúки | клóчí | віддавáти |||
Тодí дíвка | бráнка ||
Марúся попívna | Богуславка |||
Добре | дбáє, ||
До темníцí | приходжáє, ||
Темníцю | відмикає: ||
Всíх козакíв | бídních невóльникíв | на вóлю |
випускає, ||

I словáми | промовляє |||
„Óй, козакí, () ви () бídní | невóльники ||
Кажú я вам | добрé | дбáйте, ||
В городí | христия́нськí | утікáйте, ||
Тíльки прошú я вás | однóго гóрода | Богу-
слава | не минáйте, ||

Мойому бáтьку | й матéрі | зна́ти | давáйте: |||
Та нехáй мíй бáтько | добрé | дбáє, ||
Гуртíв, () вели́ких () ма́сткíв | нехáй | не
збуває, ||

Вели́ких | скарбíв | не збíрає, ||
Та нехáй мене | дíвки | бráнки, ||

Мару́сі | попі́вни | Богуслáвки ||
З невблі | не викупáє, ||
Бо вже́ я | потурчилася, | побасурмéнилась ||
Для рбкоші | турéцької, ||
Для лакомства | нещáсного¹⁾.

В цьому уривкові, чудово збудованої в ритмичному відношенню, думи ми можемо простежити всі основні засади хвилядної системи віршу. Віршові рядки порозбивані у нас значками на хвиляди, при чім змисловий лад мови цілком сходиться з ритмичним. Через те ми й бачимо, що ніде, поки що, слова не ростяті хвилядним поділом на частки, хоч це не обов'язково.

При читанні можна більш-менш точно відбивати ногою часовий одрізокожної хвиляди з деякими натягуваннями швидкости артикуляції голосового апарату в більших хвилядах і в полекшенні у менших. Це чергування напруженіших хвиляд з полекшеними дає ту приємність роботи голосового апарату, яка помічається

¹⁾ Умовні значки нашого ритмичного поділу такі: прямовисними палочками по - між текстом зазначаємо — одною — павзник по - між хвилядами, двома — іраціонально більшу павзу по - між ритмичними рядами і трьома — іраціонально ще більшу павзу по - між ритмичними періодами. В дужках палочки — павзники що можуть бути по вибору.

(') зазначаємо побочний наголос, (") домінантний. З техничних причин домінантний наголос будемо ще зазначати жирною літерою.

при читанні добрих віршів не тільки дум, чи верлібу, а й навіть старих метричних розмірів, бо в них є той самий закон чергування напружених хвиляд — стоп з менш напруженими. Всі теоретики, напр., кажуть, що добрий ямб полягає в значному порушенні простої ямбичної схеми. А В. Брюсов, Шенгелі й ін. навіть радять не писати певним чистим метром одноманітних віршів, а користуватись усіма законами, старої поетики, що порушують основу схеми — тоді це буде добра поезія.

Це чергування напружених хвиляд з полекшеним має сходитись з емоціонально напруженими місцями змісту рядків. Коли це так буває, то маємо максімум ритмичної відповідності (соответствия) ритму і змісту, це — б то сінтеz змислового віршового ладу і дольникового, коли взяти термінологію В. Брюсова.

VII

Система наголосів у хвиляді

Далі ми маємо другу зasadу хвилядної будови віршу — це певний наголос, чи система їх у окремій хвиляді. У рядкові, напр., | „Всіх козаків, бідних неволиників | на волю | випускає“ | маємо дві перші хвиляди з двома наголосами кожна, при чім домінуючий буде у першій на „і“ — „ко-заків“, у другій на „о“ — „неволиників“, які акцентують = зафарблюють емоціонально і евфо-

нично цілі ці хвиляди. Додаткові наголоси падають на слова „всіх“ і „бідних“ — ці слова і змістом грають другорядну роль.

Фраза акцентується в такому порядку: „козаків невольників на волю випускає“. Третя й четверта хвиляди в тому рядку звичайні. Повторюємо, що всі чотири хвиляди проголошуються приблизно — рівними одрізками часу і такт їх одбивається дуже легко ногою. Але ці одрізки часу хвиляд поміж собою іrrаціональні, де- б то не можна знайти таку мірку в часові, якою можна було - б їх зірвняти за допомогою людського слуху, хоч вони й наближаються до якоїсь середньо-математичної величини, що її можна угадувати як існуючу поміж хвилядами цього порядку. Хвиляди такого порядку живуть в цілому пропітованому ритмичному уривку думи.

VIII

Хвиляди підйому й спаду

По характеру хвиляд в залежності від наголосу, ми, як приблизно і в старій поетиці, в окремих розмірах розріжняємо *хвиляди наступу, або підйому*, це- б то ті хвиляди, в яких з групи складів, що утворюють її, наголос падає під кінець хвиляди, на другу половину її. Напр. | „в городі“ | „не минайте“ | „тільки прошу я вас“ | . В наведених прикладах маємо в першому: з трьох

складів наголос на останньому з них; в другому — з чотирьох складів на третьому (передостанньому); а в третьому прикладові — хвиляду з трьома наголошеними складами, при чім домінантний наголос подає на четвертий з шести | „прошу“ | і у нас відзначується значком наголосу на жирній літері, це — б то падає домінантний наголос на другу половину хвиляди.

Коли наголошена група звуків (склад) знаходиться в першій половині хвиляди, то їх ми звемо хвилядами *віdstупу*, або *спаду*. Напр. | „невольники“ | „добрے“ | .

Коли ж хвиляда має число складів, або взагалі звукових груп, що можуть носити наголоси, лишку (нечет) і коли наголос падає як раз на середню групу, то такий частковий випадок хвиляд ми звемо *нейтральними*. Напр., | „з неволі“ | „побасурменилася“ | .

Як видно з самої термінології, ці характеристики хвиляд, на нашу думку, найбільш і відповідають емоціям агресивним, чи регресивним, активним чи пасивним. Те саме ми колись писали і про вірші писані розмірами, при чому зазначали, що ямб, напр., як розмір наступу, характерний для епох революційних, епох, коли підіймаються нові сили, йде прискореними темпом будова. Момент росту буржуазії в Фосії характеризується ямбами Пушкіна й Лермонтова. В українській літературі революція Жовтня в основі своїх розмірів безпека-

речно має ямби і ріжні їх формації, при чим це йде навіть мабуть в супереч основному нахилу української мови, яка, здається, має основу хореїчну, особливо коли продивитись пісні народної творчість старого часу, творчість Шевченка, Куліша й ін. Характерна примітка, що й „Марсель-еза“ і „Інтернаціонал“, як пісні підйому й наступу, що характеризують і доби підйомів — ямбичні. А чистий ямб у нашій системі буде всього - на всього двохскладовою хвилядою з наголосом у другій половині. Чистий же ямб, як відомо, може бути у випадках, коли слова двохскладові і, значить, змислове будова сходитиметься з ритмичною. В інших випадках, як це добре розібрано відносно російського, напр., ямбу, його можна замінити й піснями й дактилям й т. ін. при читанні. Ще одна примітка. У Шевченка, коли треба було йому висловити в розмірові коломийки, по сути хореїчному, моменти підйому, то він переходить або на ямб, як напр.:

„Учітесь, брати мої,
Думайте читайте“.

Хоч основа віршу „Того бог карає“ — хорей, або з хореїв коломийки утворює ясний третій пеон, що відповідає хвиляді з наголосом на третьому складові з 4-х, — знову розмір наступу, бо наголос у другій половині. Напр., „Вітер в гаї | нагинає | лозу | та тополю“... І що наші неокласики не виходили з української мовної природи,

коли внесли відносно чистий ямб, це не підлягає сумнівам. Інакше вони - б, як Семенко, Сенченко, Шкурупій, Терещенко, Коляда, В. Поліщук, щоб давати ритм наступу, почали - б писати верлібром, чи хоч розхитаними ямбоїдами. Бо, повторюємо, стара мовна основа українського язика хореїчна, що носить елементи спаду (може це відбились столітні історичні періоди гноблення?) і її зреформувати, базуючись на попередньому мовному баґацтві, в мову наступу, особливо в поезії, можна тільки верлібром.

Як раз неокласик — Рильський пересадив ямби поляків і Пушкіна, Зеров — латинців, а Філіпович — той і писати почав по російськи ямбами під Пушкіна й Ходасевича.

В наведеному уривкові думи, в переважній більшості, хвиляди основою мають елементи наступу, підйому, бо тут як раз передається велике напруження драматичне й ліричне, коли Богуславка випускає невольників і боліє за свою зраду батьківщині, передаючи свою вістку батькам. Правда, є хвиляди спаду, це в останніх трьох рядках, де йде наче знемога, покора тій злій долі, за яку Маруся Богуславка сама винна, полакомившись на роскоші басурменськи. До того хвиляди спаду тут, ще гарно сполучають і каденцію періоду.

Але хвиляди цієї думи, хоч і носять в собі елемент наступу, піднесення, примякшені проте

тим, що в переважній більшості мають наголос на передостанньому складові. Хвиляда в групі останніх звуків спадає, стихає. Це помякшення хвиляд наступу жіночими чи дактиличними закінченнями, або всилювання хвиляд спаду тим, що наголоси домінантні, чи поодинчі, будуть наблизитися до нейтральних це-б то до середини хвиляди, треба мати завше на увазі при розглядові емоціального характеру і взагалі тих завдань, які ставить собі данна поезія. Епичний, спокійний тон найкраще удається при нейтральних, або близьких по наголосу до них, хвилядах, це-б то в хвилядах наступу, чи спаду, але коли наголос тримається близько коло середини їх. „Пісня про віщого Олега“ у Пушкіна для дання епичності витримана в амфібрахіях, розмірові з наголосом по середині — другому з 3-х складів, — коли підходить з міркою старої поетики. В нашому уривкові думи основний наголос у хвилядах хитається коло середини з нахилем в сторону хвиляд наступу та обов'язково змякшується кінці хвиляд, щоб надати тій емоціонально-напружений поезії трохи епичного тону, яким відзначаються всі українські думи.

Домінантний наголос вкупі з побочними складають те підвищення хвиляді, що утворюють аналогичне вершині чи гребіневі хвилі (їх може бути й кілька), утворюють ті звукові горки, які й дають коливання хвилядам.

Рівновага й пропорції ритмичних рядків

Ще одно явище, яке часто спостерігається в поезіях верлібу — це рівновага двох частин рядків, які утворюють ритмичне коромисло. Ця сама рівновага буває і з цілими групами рядків.

... Добре | дбає
До темниці | приходжає
Темницю | відмікає ...

Тут рядок розпадається по середині утворюючи дві крилі, або дві плечі ритмичного коромисла, при чім на плече припадає по одній хвиляді. У випадку:

Став пан | турецький || до мечеті | підіжмати.

Став дівці | бранці ...

Маємо — у першому рядку по дві хвиляді на ритмичне плече, при чім після слова „турецький“ почувается якась трошки довша павза ніж після „пан“, „мечеті“.

У випадку:

Став дівці бранці
Марусі попівні | Богуславці
На руки | ключи | віддавати.
Тоді дівка | бранка
Маруся попівна | Богуславка ...

маємо рівновагу з груп рядків — перші два й останні два урівноважаються ритмично, а третій,

середній рядок, наче є переходом од одного крила системи рівноваги до другого.

В цих рядках, напр., у перших двох маємо і ще одну відповідність. Тут перша хвиляда первого рядка, своїм ритмичним характером так відноситься до другої хвиляди того-ж рядка, як і хвиляда другого рядка відноситься до II-ої хвиляди того-ж другого рядка. Це - б то, коли хвиляди в першому рядку будуть: перша — A, друга — B, а в другому: перша — C, друга — D, то формула виразиться так:

$$A : B = C : D.$$

Звичайно можна й так зрівнювати

$$A : C = B : D.$$

Може бути пропорціональність і відворотна. Ці всі твердження підходять і до ритмичних груп рядків.

Може знов бути надбавка по хвиляді в кожному слідуочому рядку, чи зменшення їх. Рівновагу між двома частинами віршу і надбавку зазначали в своїй теорії вільного віршу Вільдрак і Дюамель (див. стор. 22 і 26).

Але багато частішими випадками будуть ріжні пропорціональні ритмичні відношення, яких часто зразу не можна і вловити, хоч їхня ритмична вага і почувається.

Хвилядна система версіфікації підходить до всіх існуючих мов, і версіфікаційних систем, тому

що вона по перше містить в собі поняття про метр, як про частковий випадок хвиляд, коли вони по кількості складів і по формі наголосу однакові. Дактиль чистий — це буде частковий випадок трьохскладових хвиляд з наголосом у першій половині, це б то хвиляд спаду, або відступу. Далі хвилядна система охоплює всі ті старі й нові форми ритмичного художнього слова, де не можна пристосовувати старої поетики. До того вона, як спряжена зі змисловим будівництвом мови, не перекручує і не насилює наголосової системи ріжних мов, а вбирає їх в себе, хай це буде мова сілабична, метрична, чи метро-тонична, за старою термінологією.

X

Роля побочних і домінантних наголосів

Побочні або підсобні наголоси коло домінантного в хвиляді дають особливо лехке розвязання ритмичне в тих мовах де поруч з акцентуванням логичним йде і наголос на постійному місці, як напр. на кінці слова в мовах французькій, турецькій, на передостанньому складові — польській і т. ін.

Ті самі побочні наголоси в хвилядах особливо чітко з'ясовують верлібр у німецькій мові з її частим уживанням складних слів з кількома пнями, де ті пні не гублять свого змісту.

Наприклад (з Бехера):

„Einmal noch | deine Händ | diese Händ | zu fäs-
sen: |

Záuberisches | Gezwéig | an Gottes | Rósen-
Öl - Báum“,

—де ї „an Gottes“ як і „Rosen - Öl - Baum“ мають приблизно однакові часові протяжності при виголошуванні, але в другому складному слові кожний корінь звучить зі своїм змістовим відтінком. Тут можна до того домінантну переносити ще й на кожен з цих трьох пнів, надаючи як було сказано раніше, певного і змістового і зрукового зафарблення хвиляді. Можна домінанту сперти на „Rosen“ і на „Baum“, так само, як і на „Öl“.

Аналогичне буває і в укр. складних словах.
Напр. у віршові:

„Темно - жовто - синій | день | погаснув“

маємо три хвиляди. Першу хвиляду можна читати акцентуючи логично, а значить і домінантним наголосом по - черзі, або на пні „темно“, або „жовто“, або „синій“. І тут буде кожний раз своєрідна деформація образа уяви.

При домінантному наголосові на „темно“ він навіть наче відокремлюється в прислівник і на темний тон фіксує найбільшу увагу. При домінантному наголосові на „жовто“ — зразу світліє зафарблюючий тон вечора, і т. д. Те ж саме буває коли хвиляду складають кілька слів і при читанні дается змога декломаторові внести свою емоцію-

нальну трактовку, ставлячи на те, чи інше слово, домінантний наголос.

XI

Складові частини хвиляд

Як рухи хвиль складаються з рухів окремих молекул води, так хвиляди складаються зі звуків. Ми будемо провадити їй далі цю дінамичну аналогію, маючи тут перевагу, що її хвиляди і ритми можуть спостерігатись тільки в дінаміці, в рухові, бо ритм є процес.

Ми раніше, кажучи про склад хвиляди, казали „зі складів, або груп звуків“ наче поширюючи перше значіння. Це в дійсності робилося свідомо, щоб не вийшло так, наче хвиляда складається виключно зі складів, або з групок шелестівок з голосівкою. В нашій системі ми розглядаємо звуки, не надаючи особливого значіння ріжниці між голосівками і шелестівками. Перш за все поезія, як система шумів, має в основі шелестівку та її голосівка не завше є чистим звуком, що може бути носієм музичного тону. Згадаймо з одного боку напр. неможливість визначити перехід звука „в“ в „у“ для мов білоруської, латинської, німецької та її до певної міри української напр. білоруське „дзеучина“ латинське „nauta“, німецьке „Faust“, а з другого боку є можливість голосно вимовити такі слова у чеській мові як „prst“ — словянське „перст — палець“, де колись писали після „п“

замісць „е“ — „ъ“ — єр, або глухе „е“. Згадаймо існування глухого „о“ в чеському слові „strč“ — „встроми“, а також існування в давньо-славянській мові глухого „о“ у вигляді „ъ“ — ѿр. Звуки „и“ та „ы“ одного порядку по артикуляції з „г“, „h“ (мої спостереження).

Все це говорить за те, що різкої грані між голосівкою і шелестівкою не має. З цим погоджується багато вчених, а ще більше висувають те твердження, що в словесній художній будові головнішу роль за голосівку грають зараз шелестівки. На шелестівках, головним чином, будуються звукові повтори, алітерації і навіть рими (асонанси), де голосівки можуть і не сходитись, але тотожність кількох шелестівок обов'язкова. Сюди відноситься і велика роль опорного звуку в римі — шелестівки перед голосівкою.

Отже, коли існують слова збудовані на шелестівках, як напр., „гр, гм, тр, тс, ш“ і т. д., коли існують слова хоч і з одною голосівкою, але які лекше читаються при групіровці їхніх звуків на дві й більше частин, як напр. „тембр“, чеське — „Влтава“, — значить існують і хвиляди не тільки односкладові, а й просто з групи звуків, які можна самостійно виголосити.

При хвилядному читанні Пушкінського віршу
„Гм, | гм, | читатель | благородный...“

якраз „гм, гм“ можуть складати кожне окрему хвилюду з ясними павзниками поміж ними, Мо-

жуть бути і в купі, в один хвиляді, в тоді вийде „Гм - гм“ таке приблизно, як його, росказують, вимовляв Ленін, і рядок матиме інший зміст і вже не 4, а три хвиляди. Цей будуть плюси нашої нової системи версіфікації, бо дають змогу по ріжному тлумачити текст.

XII

Характер слова в хвиляді й темпи

В одному й тому ж віршові одне і те слово можуть існувати, то як окрема хвиляда, то як складова частина її. Воля, завдяки якій людина, керуючись слухом і почуттям часу, може впливати на артикуляційну роботу голосового апарату то прискорюючи її, то послаблюючи,— їй дає змогу це переводити в життя, встановлюючи ритм.

У віршові:

„Гéй, | вù |, слýняві,

Що пýском | і пíском | плаzuste

До сучàсних | днів,

Хіба ви бачите | сьогòдняшніх велетнів | істò-

рії? — („Європа на вулкані“) —

маємо односкладові хвиляди в першому рядку. А разом з тим у першій хвиляді четвертого рядка маємо першу хвиляду, що складається з трьох слів, з них слово „ви“ у першому рядку складає окрему хвиляду, а в четвертому лишень частину її. Тут такий розподіл хвиляд має відповідність

до змісту, а саме, щоб вигуком зневаги звернутись до одсталих і „слинявих“, сконцентрована сила звуку на перших хвилядах і виділені ті слова вигуку окремими павзниками, що обов'язкові по між хвилядами. Ми знаємо, що павзи і павзники збільшують емоціональну і семантичну значимість слова, після якого вони стоять.

Хвиляди четвертого рядка притамовані (рос. замедлены) своєю величиною і через те збільшені довготою артикуляції. Вони якраз тим повільнішим загальмованим темпом виявляють ту вро- чистість іshanу, яку хотів автор oddати „велитням історії“. Разом з тим в цьому уривку хвиляди наступу, бо вірш надзвичайно агресивний своїм змістом. Тут маємо ще й окремий випадок тропа, коли за одним заходом в'яжуться ріжні по значенню поняття присудком: „плазуєте піском“ (неважливо — лицем) і „піском“ — шляхом піскуватим, брудним. (Див. Б. Томашевський „Теорія літератури“ стр. 40). Цей троп сконцентрував значимість слів тим, що скоротив вислов, дав незвичайний і більш вражаючий зворот, підкреслив одно слово другим, давши розбіжну внутрішню риму, а саме головне для ритму: скоротив хвиляди, що потрібно, як було казано нижче, для першої частини речення.

Гальмування швидкого темпу речення може бути ще й в такому разі, коли після малих хвиляд ідуть великі по кількості звуків, і закінчу-

ються окремим рядком з одної хвиляди з малою кількістю звуків. Напр.:

„В час, | коли все | кинулось | стороч | головою | в боротьбу, ||

В час, | коли маси | пішли | в крівий | огонь,

Ми хочемо на хвилину побуть

Осторонь“.

(„Воскресіння Діоніса“)

Третій рядок, на наше відчування, повинен бути виголошений дуже загальмовано, але одною хвилядою, а четвертий рядок також одною рівною попередній.

На такий зразок ритмичного затихання написано чимало віршів: у Шкурупія, Тичини („на майдані“) у Хвильового, у В. Поліщука („Пасіка“) й ін.

XIII

Значіння шелестівок у поезії

І так повторимо деякі твердження. Беручи за основу середню ритмичну одиницю — хвиляду, ми кажемо, що як рух хвилі складається з рухів молекул води, так звуковий ритм хвиляд складається з окремих звуків людської мови, не надаючи особливої переваги ні голосівкам, ні шелестівкам. Однак визначаємо в сучасній поезії та й поезії взагалі, як системі шумів людського голосу, особливе значіння шелестівок. Між іншим помічено, що в звязку з розвитком і культурним під-

вищенням мов, у них збільшується кількість шелестівок (мова англійська, німецька й ін.). Мови з перевагою голосівок суть мови ще не оброблені первісні, або навіть дикунські. Іхні слова типу: „Ао, Тea, Йоарана і т. ін.“, поезія, як чинник, що до певної міри консервує і зберігає первісні ознаки мови, її образність, звукову вразливість і т. і. — поезія бореться, в останній час, хоч за рівновагу між голосівками і шелестівками. Але з підвищеннем культури народів, культурні ознаки мови все більш і більш будуть переважати, бо в них більший обсяг звукового багацтва, бо на світі і в природі більш звуків-шумів, ніж чистих тональних звуків. А брати одні і відкидати другі недоцільно і це визнала вже навіть музика: згадаймо музику джаза і цілу музичну течію цього напрямку на Заході, згадаймо те, що музика Вагнера була його сучасникам кроком до музикі шумів, згадаймо Скрябіна з його дісонансами, близькими до шумів і нарешті те, що в музиці китайців, яка має чисячолітню культуру давно існують музичні інструменти ударні й ін., яких щойно тепер використовує джазбанд.

Для нас при хвилядній системі версіфікації вираз: „| „ш“ — | сказав | дяк“ має ту саму вразливість, коли вона буде на своєму місці в текстові, як і „тінь там тоне“, збудоване на нудному мелодизмові символізму, цій кревній рідні мендельсоновщині.

Хвилядний ряд та віршрядок

Коли хвиляди складаються з звуків, то самі вони складають *віршові рядки*, або *хвилядні ряди*. Про хвилядні ряди вже побіжно, не називаючи їх, ішла мова. Тепер скажемо про їхні характерні ознаки. Перш за все, вони мають свою особливу ритмичну природу даючи більші ритмичні групи, поділені між собою довшими павзами на кінцях рядків, ніж павзники поміж хвилядами. По друге те що в них підкреслено виділена певна група хвиляд, яка визначається навіть у написові поділом на віршові рядки — ті охоплені в ритмичних рядах хвиляди існують, так би мовити, кожна на окремому уcottі, це б то надається особливої ваги кожному слову — значенню і його ритмичній природі. Разом з тим в межах певного хвилядного ряду завдяки кордонам віршрядку і є та *щільність слів*, що утворюється, як значимістю кожного слова у віршові, так і завдяки тим деформаціям, що діють на слово у віршрядку його ритмизуванням, семантичною акцентовою через павзники хвиляд і завдяки тому незвичайному складові мови у віршові. Про щільність („тесноту“) у віршрядку див. у праці Тинянова — „Проблемы стихотворного языка“. Поділом на хвилядні ряди, або більші ритмичні групи, або просто як кажуть на віршові рядки, ми накидаємо заздалегідь чита-

чеві певний ритм, уже тільки в межах якого він має право вар'ювати виголошування хвиляд. Тут наче б дається неопределеное рівнання — віршрядка, де дані межі величин і їхня кількість, це б то приблизна кількість хвиляд, що опреділяється змисловими даними цього віршрядка, а читачеві в залежності від його психофізичних даних і напрямку смаків та емоцій, дається певна воля їх ритмичного тлумачення, а значить і тлумачення їх змісту, поставивши певні ритмо-логичні наголоси.

XV

Значіння поділу на окремі віршрядки

Ми знаємо, що в прозі, в більшості, існує певний ритм. Не поділивши її на рядки ми даємо змогу читачеві самому блукати підсвідомо при читанні, намацюючи той ритм. Але досить поділити ту прозу на ритмичні ряди, або як Томашевський називає колони (чи мовні такі), і ми вже встановлюємо читачеві примусовий характер ритмичної розкладки того словесного матеріялу, а значить і встановлюємо певні віхи для його змислового тлумачення

І навпаки, напишить верлібр в круговую, відкинувши поділ на ритмичні ряди, як усувається обов'язкова, встановлена автором його ритмічність, нищиться щільність і значимість слова і твір набуває часом цілком іншого характеру. Так наприклад вроčистість, що надається видленням

окремих слів, чи груп, у віршрядках, при написові підряд, зразу губить свій високий стиль і часто звучить пародично, як трактовка серйозного не відповідним стилем, і навпаки — жартовливого серйозним у шаржові, буфонаді, пародії.

Ще один важливий чинник поділу на віршрядки — ритмичні ряди,— це те, що в них перед павзою на кінці рядка, як уже зазначалось, збільшується значимість слова — акцентується воно а також часто деформується його основне значіння.

У віршові:

„Я кожну мить
Боуся загубить її...”

при данному поділові на рядки, акцентується „кожну мить“, ц. т. постійна напруженість у сприйманні часу та відчування „митів“, їх безперервного руху, як інтервалів.

Коли-ж би ми розділили рядки так:

„Я кожну мить боуся
Загубить її...”

то павзою поділу висувається вперед „боуся“, де вже, „кожну мить“ одходить на другий план. Звичайно читач і декламатор зі свого боку можуть досить сильно відтінати другі плани, але не можна вже й уникнути акцентовки автора, цеб-то як Тинянов каже: „умови розділу примусовий факт віршу“.

„Нехай степ горить, як трава на черені,

Аби серце машини билось живее,—

I.—

Тільки буйніше життя потече“. („Аксанія Нова“).

Висування незначного „і“ деформує слово так, що цілому періодові надає підкресленого значення з його змисловим дінамичним противенством: „степ горить — життя потече“.

XVI

Акцентація й деформація слова у віршові

Іноді таке виділення другорядного слова в окремий рядок надає іншого колориту фразі, ніж звичайно, а само слово „встановлюється в правах“. Його значення може навіть збільшитись, коли до нього приставити рупор (луну) асонансу, чи точної рими. У наведеному прикладові зміст порівнання „на черені“ поділом побільшено і надано образові спеки, а „живе“ й „потече“ ще здалека й асонується.

В цітованій нами думі перед павзами на кінцях віршрядків підкреслюються такі слова — „віді́з-джати, бранці, Богуславці, віддавати, бранка, Богуславка, дбає, приходжає, відмикає, випускає, промовляє, невольники, дбайте, утікайте і т. д.“ — тут як бачимо акцентується основний скелет змісту думи, сюжетна дія її, ц. т. найбільш значимі місця її. Тоді як ця дума лехко надається, особливо в деяких місцях, до цілком іншого ритмичного розташування, і тоді, звичайно, акцентувався — б інший характер її. Так можна — б акцентувати „козаки“, або „невольники“. У першому

випадку було - б підкреслення мужських елементів, у другому елементів страждання. Але дума, як рід епичної художньої мови, надає всьому відповідно-пропорціонального значіння, не афектуючи чогось, а звертаючи головну увагу на розвиток дії, на дінаміку. Відомо, що епос найбільш діаметична форма поезії. Тому то епос так любить дієслово, дієслівну метафору й т. ін.

І дуже помиляються ті провінціали, що думають: коли прозу побити на рядки, то нічого не зміниться, або навпаки, коли вірш написати прозою. Справа міняється в самій основі. Газетно-агітаційна мова деяких творів Бехер, набирає надзвичайного патосу завдяки ритмизуванню і акцентовці певних понять через віршовий напис для читання. З другого боку самі поети не писали - б, розбиваючи так иноді химерно на рядки, як здається де-кому, приглухлому на ритми, так звану „прозу“. Платнею може мотивувати це неграмотний фельетоніст, дурень, або спекулянт. Письменників важливо встановити: 1) певний обов'язковий характер читання і ритмизування і 2) акцентувати й виділити окремі слова поняття й образи, встановити певний відтінок змісту, ц. т. певну ідеологію¹⁾.

¹⁾ Про значіння для слова віршового рядка і впливу на поезію поділу на ритмичні ряди особливо гінні спостереження дав Тинянов „Проблемы стихотворного языка“ стр. 48 — 119, на яку радимо звернути увагу всіх хто цікавиться сучасною поезією.

Ритмичні ряди таким чином дають організацію хвилядам, той ширший ритм слова, який однаково необхідний ритмові, прозі і розмовній річі, яку ритмизує до того серце і дихання, так само як відносне чергування „девятих валів“ дає ритм моря, або встановлює певний порядок руху самих хвиль. „Рядок опреділюється так: по можливості найкоротший уривок, що утворює голосову і змислову павзу“ — каже Г. Кан.

XVII

Ритмичні періоди та абзаци

Зі свого боку ритмичні ряди, або інакше, віршові рядки, складають цілі періоди, або абзаци, що так само повторюються, даючи загальні групи словесних мас, що складають увесь художній твір.

Іноді цей абзац складається з кількох віршових рядків, іноді з великої кількості їх, а іноді й з одного рядка. Вони знаменують собою закінчений певний зміст, доведену до логичного кінця (крапки) думку. Для старої поетики вони найбільш відповідають поняттю строфи, де, як напр. в октаві, чи в сонетові, закінчується певна думка й образ. Ритмичний період, чи абзац в переважній більшості закінчується асонативною, чи точною римою, а то й цілою системою їх. Іноді через ці рими той період в'язеться з наступним, який таким чином має і римований початок. Рима,

асонанс і т. ін., як відомо, ще більш підкреслють і виділяють кінцеве слово ритмичного ряду, чи періоду, надають ще більшої щільноти рядкові. І в таких випадках ритмичний період стає, наче звязаний, взятий в певні скріпи. Все це відноситься і до ліричних та взагалі невеликих віршів верлібру.

XVIII

Ритмизування мови

Ритмизування мови, навіть самої буденної вже підносить її навищі щабель вразливістю. Людина зупиняється більш на такій мові. Перемагаючи технічні труднощі читання, які даються, як і всюди, вправами, читач знаходить обновлене слово, бо ритм піднімає семантичну значимість слова. „Слово у віршові взагалі дінамизоване, висунуте, а мовні процеси сукцесивні“.

І тому, що завданням поезії є не тільки безоглядне творіння образів („імаженістська кухня“ при безлічі образів часто не мала нічого спільногого з поезією: див. вірші другорядних російських імаженістів), а завданням поезії є піднести емоціональну вразливість слова всіма засобами, що досягається в першу чергу евфоничними засобами і ритмизуванням з'окрема, як першорядним чинником. Вже одним ритмуванням навіть „прозаїзмів“, яких між іншим сучасна поезія все менше й менше знає, досягається підвищення їх вразливості,

а значить поширюється обсяг поетичної мови, що завше обмежувалась певним традіційним словником.

Прозаїзми стають поезією завтрашнього дня, набирають ріжних відтінків, нюансів, і т. ін. Теперешній європейський верлібр, зокрема Гільбо, Гарньє, Бехера, Жува, Толлера, й ін. ритмуючи і використовуючи в будові образів прозаїзми політичної мови, газети, наукової мови, техничної мови, дають надзвичайно сильні зразки вражающего поетичного матеріялу. Досить згадати хоча-б Бехерове „На смерть Леніна“, або „Товариші робітники, салдати“, що при виконанні на масових мітингах Берліну емоціонально вражали 30.000 на-тovп. Нова поезія є поезія в першу чергу мас, а не кабінетів.

В українській поезії цей прийом вживано мною — „Європа на вулкані“, „Коло“, „Ленін“ й ін., В. Елланом „Електра“, Семенком „Кабленоєма“, Дніпровським „Донбас“ й іншими поетами.

Але тому, що ці прийоми виходять за межі старих версіфікаторських традіцій і тому що вони захоплюють ширший мовний матеріял, ніж канонізовані шкаралупи мови попередньої доби, вони зустрічають опір і галас як у критиків „старого образца“, так і у певних кол відсталих читачів, що завше зі смаками ідуть позаду і потрібують мистецького виховання. І навіть такі критики, як Якубський, що повинні-б стежити за розвитком сучасної поетики, в рецензіях, нерідко, тягнуть до старих традіцій.

Фактори ритму

Які - ж фактори складають явище, що зветься ритмом?

В поезії ритм утворюють такі чинники:

- 1) артикуляція голосового апарату,
- 2) слуховий розподіл часу на ритмичні інтервали у свідомості і вплив свідомої волі на артикуляції,
- 3) певна швидкість перебігу нервової енергії і час потрібний на переключення одних рефлексів у другі, які зв'язують слухово - часову групу їх з моторово - енергетичною, складаючи величезну систему умовних рефлексів.

Зір бачить літери — рефлекси зорові переключаються в моторові — видиху, складання голосового апарату до вимови, вар'ювання вібраціями голосових перепонок і т. д., нарешті контроль свідомості, все це мабуть умовні рефлекси дуже високих степенів. Регуляція артикуляційної роботи після слуху в подальшій течії виголошування і нарешті торможення рефлексів на павзних розділах віршів, павзах і т. ін. Таким чином, ми маємо комбіновану систему роботи людського організму, що в цілому й дає те, що зветься ритмом. Звичайно, до цих основних факторів ритму додається ще багато інших. Німецький вчений Заран нараховує їх 9, існують різні системи класифікації

їх. Зводку і детальну розробку цього питання ми, дамо в нашій повній праці згодом.

XX

Рефлексологична основа павз і ритму

Значіння павз, павзників поділу на рядки т. ін. тих факторів, що організують і гуртують хвиляди та утворюють їхню емоціональну й дінамичну вартість, досить ясно виявляє існування в них торможення рефлексів, або виключування і включування повторної роботи мозкових центрів як голосових артикуляцій, так слухових, зорових, мяз і т. ін. При павзах ускладняється робота всіх частин організму, що виробляють мову поезії і творять ритм. Тільки, так би мовити, перебиванням, порушуванням ритму роботи, становленням повторних рухів та чергувань і дається те явище, що зветься павзою. Закономірне порушення механізованого повтору — це разом і полекшення роботи, бо поруч з виділенням певних прийомів організму, ще й машинізує роботу його. Порушення постійного переключування умовних рефлексів під час читки та сприймання і створює те напруження при павзах у поділові рядків і хвиляд. В наслідок заторможування автоматизованого процесу, як відомо з рефлексології, і є більше напруження. При значній системності павз і перерв, як у старому віршові, самі павзи торможення автомати-

зуються. Того то старий вірш, як кажуть „зарядив, то далі січе вже котлету“, дає монотоність і нищить увагу сприймання. Через те ѹ вимагаються порушування старого метру навіть у старій поетиці, щоб усунути монотоність. Руйнуючи метр, дінамізують його, збільшують його вразливість. Великий уривок прози лекше слухати, ніж такий же уривок старої поезії. „Війну та мир“ лекше ніж „Ілліаду“, тому, що в ній немає монотоності старого метру. Нова поезія дбає про використання всіх ритмів в тім числі і прозових, розмовних так само ѹ старих т. зв. метрів. Все — добре, ужите в потрібному місці.

Взагалі проза ѹ поезія в хвиляндній поетиці не мають розмежування,— це суть лише різні системи ритмового ладу. Це вже ѹ раніш підносилося багатьома визначними теоретиками поезії. При хвилядному розборі відоме Гоголівське „Чуден Дніпр при тихой погоде і т. д.“ має яскраво виявлений ритм, якого стара поетика ніяк не могла викрити ѹ класіфікувати. Цей ритм до примітиву лехко вкладається у характерні хвиляди спаду, для того, щоб змалювати спокій, пасивність Дніпра і тихий рух його вод— „не зашелохнет, ни прогремит“.

Більша увага павзі ѹ поділові рядку в новій поезії, повторюємо, дає більшу емоціональну вразливість, використовуючи одночасно засоби і старого віршу виділом кінцевих слів, і прози, вживанням ріжноманітних ритмичних систем.

В той мент, напр., коли встановився певний порядок рефлексів, що повторюється при виголошуванні слів за читкою літер,— раптом він мусить перериватись кінцем рядка—(примусова перерва—поворот голови), чи іншим знаком, в той час, коли око бачить далі,— свідомість усе-ж мусить тормозити. Ця невиконана „изготовка“ і дає велике напруження при павзах, зупиняє увагу на слові, яке закінчене павзою, виділяє його. Тут сконцентрувалась більша кількість енергії, ніж при автоматизованому читанні. Наче розбігся і не скочив, вдерявся — а це трудніш, ніж скочити.

Проза кругового написання не дає теї великої ролі павзі, що верлібр, бо павза там ховається між рядками і лишеень крапка її більш менш міцно знаменує собою закінчення ритмичного періоду. Тому в останній час і вживають перерви рядків і їхнього напису в прозі (Бєлий, Пільняк, Хвильовий) для збільшення емоціональної вразливості.

XXI

Перевага змісту над технікою

Але треба завше пам'ятати що і ритм, і дзвінкість, і буйна образність заважають сприймати як прозу так і поезію, коли її ідеї не настільки великі, щоб виправдити ті великі технічні (евфонічні) засоби, які вкладено у твір, коли ці ідеї не настільки дужі, щоб перемогти зовнішню форму.

твору, форму їхнього втілення, і примусити її стати живою, рости і рухатись, рухаючи. Ксли є таке росходження поміж ідеями та розмірами їхнього втілення (на горщик води — одна пшонина або в горшкові пшона крапля води, то каші не вийде), воно дає або порожню брязкавню, тринди-кання, що лише підкреслить порожнечу та під-німе обурення на невіправдану витрату словес-ного матеріялу¹⁾.

І, коли ще поезія в деякій малій мірі (це треба пам'ятати мелодистам) може поставити собі чисто побочні — звукові, ритмичні, чи навіть образні завдання (поезія заумників, „тінь там тоне“ Тичинівське, ритмичні вправи Асеєва, чи образні Шершеневича), то в прозі порожнім бути не можна — тут „в прозі треба щось сказати“ (Гете), борити й звуки лише підкреслити слухати прозу, коли її ідеї, як писав Жан Поль (з Альбала) „не досить велики й дужі, щоб підняти нас і тримати увесь час понад обмацуванням і розглядом їхнього знаку ц. т. звуків. Чим більш сили в творові, тим більш дозволяє він витримувати їхнє давоніння; луна буває в великих залях, а не в кімнаті“.

¹⁾ Ми звичайно могли б підперти ці твердження цітатами з Плеханова та Троцького, як і повторити за ними, коли це трапляється і чому? — які соціально-економічні явища утворюють це неврівноважене сполучення форм та ідей, але поскільки джерела цього загально відомі, то зараз цітувати їх не будемо, а хто не вірить, того посилаємо особливо до праці Плеханова „Искусство и общественная жизнь“.

Перемога вільного віршу (*vers libre*)

Нарешті скажемо, що всі раніш викладені закони ритмичної будови, охопивши собою досвід і прийоми старої поетики, і намітивши віхи подальшого розвитку літературних форм,— ці закони підпирають собою переважне і верховне значіння тієї поетичної форми, що почалась з дужим розгортуванням нашої епохи — епохи індустріализму (див. нашу нопередню статтю) і може бути об'єднана під широкою назвою форми верлібра.

„В наше время *vers libre* одержал большие победы. Пора сказать, что он — характерный стих нашей эпохи и в отношении к нему, как к стиху исключительному, или даже стиху на грани прозы — такая же неправда историческая, как и теоретическая“ (Тынянов). В цьому твердженні все-ж звужене значіння верлібуру, бо він не „на грани прозы“, а охоплює собою всі форми ритмичної будови словесного матеріялу, включаючи праве крило старих метрів і ліве крило неусвідомлених ритмів розмовної річі, або т. зв. прози. Верлібр — є і вірші, і проза, коли вони мають в собі елементи сінтезу та художності, цеб-то, коли вони є поезією.

Історична неправда постійної нагінки з боку закостенілої традіційності є тією нагородою, що знаменує собою завше присутність чогось свіжого—дійсний поступ, а теоретична неправда виправ-

ляється тим, що тепер відкидаються невірні основи старої поетики і встановлюється більша теоритична правда нової поетики. Над цим працюють уже велики кадри нових вчених (теорія) і нових письменників (практика для висновків теорії).

21. IX 1925 р.

СМІС

автограф - членів І

під кандидатами відповідно до змісту вищезгаданого листа

наглядній комітета ІІ

затвердив відповідно до змісту вищезгаданого листа



З МІСТ

I. Контр - атака

	Стор.
1. Завдання доби	5
2. Літературні назадники та їхні спільники	20
3. Саморекламство С. Єфремова та Жовтнева Революція	31
4. Дутий кумир (про П. Тичину)	46
5. Схема розвитку нової української літератури	63

II. До марксівської поетики

6. Здиги й розвиток поетичної мови та сучасність . . .	73
7. Верлібр і його соціальні основи	83
8. Ритм новітньої поезії та його українські особливості	88
9. Зміст	133



3,93
(1986)

Ціна 90
№ 2028

4676 РЛ
Ч

