

891.73(05)

3-14

ДМИТРО ЗАГІЛ

ЛІТЕРАТУРА

ЧИ

ЛІТЕРАТУРНИКА

1

1926

ВИДАННЯ



БІБЛІОТЕКА „ГЛОБУС“

Дмитро ЗАГУЛ

891.73(09)

3-14

ЛІТЕРАТУРА ЧИ ЛІТЕРАТУРЩИНА?

(Про українських „неокласиків“)

Ч. 1.

КИЇВ—1926

19

к

I.

ЛІТЕРАТУРА ЧИ ЛІТЕРАТУРЩИНА?

Часами служимо владиці Апполону
і тліє ладан наш на вбогім олтарі..
(Зеров, и „Камена“).

Du opferst auf zertrümmerten altären
Der Aftermuse, die wir nicht mehr elhen,
(Schiller, An „Gaethe“).

Die Aftermuse, що про неї каже Шіллер в наведеній нами цитаті з його вірша «An Goethe»,—це «задня муз»а, музя останнього ґатунку, це музя наслідуваннів, переспівів, переробок, музя літературщини. Шіллер нажинувся був на Гете з гарячим докором за те, що той 1800 року, під час Великої Французької Революції й розквіту періоду «бурі й натиску» в літературі, відважився виставити на Веймарській сцені Вольтерового «Магомета», п'есу, написану в стилі французької псевдо- класики. «Ти кадиш ладаном на зруйнованому олтарі останньої музи, що її ми вже не шануємо... Невже-ж ти хочеш повести нас назад до часів безхарактерного малолітства? Невже-ж ти хочеш спинити колесо часу?... Там, де рabi стоять на колінах, а деспоти панують, де надимається марна бундючна велич, там мистецтво не може витворити нічого шляхетного... Хіба для того, щоб закувати нас у старі пута, ти відновлюєш оцю стару п'есу».

Я через те навів таку довгу цитату з Шіллера, що вона як найкраще відповідає на ті тенденції, що їх ми

Знаходимо в поетичній творчості групи київських письменників, прозваній «неокласиками». Згадана цитата тим більше до речі зараз, коли в нас таксамо знаходяться люди, що бажали б повернути назад «колесо часу» й прищіплити нашій молодій літературі мистецькі смаки минулих часів. На нашу літературу хочуть набити «класичного» обруча, накласти на неї «иржаві пута» минулого.

Щодалі то все виразніше лунають голоси про те, що зараз у нас література в занепаді, ба навіть, що української літератури немає. «Нам треба великої літератури! — кажуть ті голоси, — нам потрібна національна література! Нам треба взяти собі за зразок великі твори європейської літератури! Геть просвітленство! геть макулатуру! геть революційні шаблони! Дайте нам справжню чисту літературу».

Я не збирався писати памфлетної статті на тему: «Флейта мистецтва та балалайка просвіті». (Такі статті зараз дуже в моді; памфлетами займаються зараз у нас залюбки. Але я не вважаю себе за хорошого памфлетиста, а тому й не беруся за цю справу). Ми прекрасно знаємо всі хиби сучасної нашої літератури. Ми не зажмурюємо очей на те, що в нашій літературі завелись шаблони, неуцтво, поверховість, то-що. На жаль, воно справді так і нам треба на це звернути увагу всіх, для кого дорога справа нашого революційного мистецтва й літератури. Але ми не згодні з тими рецептами, що їх нам зараз пропонують, щоб оздоровити наше письменство. Ми не згодні з тим огульним засудом, що його вирікають де-які наші письменники та критики. Нам ці осуди відаються надто перебільшеними, а рецепти їх — шкідливими.

Наступ на наше революційне письменство йде з двох боків. З лівого боку — з «невідомих обріїв» харківського «азія́тського ренесансу», і з правого — од-

«європейського класицизму» од «здорового греко-римського мистецтва», що в Київі. Нам вказують на неокласику, як на «справжнє мистецтво», нас хочуть непреконати в тому, що в ній згуртовані всі «вищі математики мистецтва». Одже — рівнятись на них!

Коли рівнятись, то хай це буде свідомо! Хай ми знаємо, на кого рівняємося, хто має бути нам дорогою! Це, по Хвильовому, київські митці, що пишуть „media in barbaria“, і курять «ладаном на вбогому олтарі владиці Аполлона». Розберемось трохи в їх словесному ладані, придивимось до них трохи близче.

З якого часу повелася в нас неокласика? Поворот до класики на території нашого Союзу проголосила вперше група «Лирический Круг» устами Абраама Ефроса в Москві 1922 року. Підстави до цього проголошення були такі: «Революція входить в лінію традиції... Необхідимость, Насиліе — слабеют, отходят. Мы ждем: Милосердие и Человечность возвратятся в мир.... Из глубины человеческих душ поднимается с каждым днем все сильнее жаждка: ясности, гармонии, простоты. Вот почему так влечет нас классика, строгость ее форм, равновесие ее частей, точность ее пропорций. Вот почему, как дуновение свежего ветра, вдыхаем мы веяние классической традиции прошлого... Сейчас у порога стоит вестник классики и зовет в ее гармонический простор. Мы идем.» («Лирический Круг», I, Москва 1922, стаття Эфроса «Вестник у порога. Дух классики»).

Надія на кінець «немилосердної» і «бесчеловечної» революції, надія на кінець «насильства», надія на кошмарно життєву «гармонію человеческих душ» — це надія на кінець класової диктатури пролетаріату, надія, що зародилася з запровадженням нової економічної політики, надія на «гармонійне» закінчення класової бо-

ротьби. Ось де, здається, джерело тієї «жадоби свіжого повітря» у російських «класиків».

Після виступу групи «Лирический Круг» у Москві, починає більш організовано проявляти себе й наша київська «неокласика». До цього часу один тільки т. М. Зеров виступив 1920 року зі своєю «Антологією» римських поетів. 1922 року, саме тоді, коли в Харкові починала гуртуватись нова літературна молодь для спільнотної акції проти мистецтва минулого, видавництво «Слово» в Київі починає видавати окремі збірки письменників, що тяжать до класики. Тоді з'явилася «Земля і Вітер» Филиповича, «Синя Далечінь» Рильського, а згодом: «Камена» Зерова, «Крізь Бурю й Сніг» Рильського та «Простір» Филиповича.

Неокласику збудили до життя ті мистецькі настрої, що й російський «Лирический Круг» та російських неокласиків. У цьому наша неокласика призналася, (може й несвідомо для себе) на диспуті, влаштованому минулого року місцькомом ВУАН'у. Филипович під кінець своєї промови на цьому диспуті каже те саме, що й А. Ефрос: «Ми йдемо безперечно до реалізму, до простоти й ясності. Досить панувала в нас за останні часи туманна символіка, імажинізм та фурурізм» («Шляхи розвитку сучасної літератури», Київ, 1925, стор. 54). Проти цих самих «ізмів» виступали три роки тому й поети «Лирического Круга». Прихильник неокласики, М. Могильський, на тому ж диспуті каже: «.... в кімнаті, де було так душно, що дихати було важко, відчинили вікна, і легені раптом відчули свіже повітря» (там же стор. 43). Рильський виразно вказує на завдання сучасної літератури — орієнтуватися на класиків: «Та сміливість, з якою наші письменники відмежовуються від Міцкевича, від Гете, від античності, показує, що критичних поглядів у них немає, а є лише самозакоханість» (там же, стор. 79).

Ото-ж, ідейний зв'язок нашої неокласики з аналогічними групами Росії—безперечний. Це доводить не тільки одночасовість їх виступу, але й ті самі погляди, ті самі мистецькі позиції.

Російська неокласика, що налічує до 20-ти третьорядніх російських поетів-ліриків і має своє окреме видавництво «Неокласики», виступила 1923 року зі своєю декларацією, колективною творчістю з 20-ти пунктів. Наші-ж неокласики не проголошують нічого декларативного, але в своїй літературній практиці й гурковій тактиці приймають більшу частину твердженъ своїх російських товарищів.

Цікаво, що між цими двома, національно різними, групами, єсть певні розходження саме в тих пунктах, де справа торкається «ідеальних вершин мистецького досягнення в минулому», сприймання інших літературних течій і шкіл та вартості «застigliх форм слова — сонета, октави, терцини й т. п.». В той час, як російські неокласики ідеальною вишиною мистецьких досягнень вважають тільки творчість Пушкіна, тоб-то не виходять за межі досягнень своєї національної літератури, наша неокласика тільки вряди-годи вказує на Франка, Українку й інших укр. письменників, а принципово вважає найвищим досягненням преко-римську літературу, та переспіви з неї французьких парнасців. Найближче до російських неокласиків з цього погляду стоїть Филипович, а найдальше Зеров.

Що до другого пункту розходження, то наші неокласики, всупереч російським, з більшою ворожістю відносяться до інших літературних шкіл та течій.

На думку Зерова, лише неокласика творить справжні літературні шедеври, лише її твори дають «чисту мистецьку втіху й насолоду». Так висловився він недавно в своїй доповіді про літературу минулого року на вечірці місцькому ВУАН. 17-й пункт російської декларації

каже: «Неоклассицизм не считает для себе обязательными традиционные и застывшие формы слова — сонета, терцины, триолета и т. д.», а речник нашей неоклассики, тов. Зеров также, что: «... лишь одна ще тішить дух поета, ... ясна, здівінка закінченість сонета». («Камена», стор. 22). Навіть найталановитіший з неокласиків, М. Рильський, не може обйтися без сонетів та октав, а в останній час він облюбував собі вже олександристський вірш (дивись його поезії в 12 ч. жур. «Життя й Революція»).

Одже в порівнянні з російськими неокласиками — наші відрізняються тільки більшою мистецькою консервативністю. В решті пунктів, наша неокласика на практиці погоджується зі своїми російськими «соплатниками». Взяти б хоча друге твердження російських неокласиків: «Неоклассицизм есть литературное течение, строящее творчество на базисе чистого классицизма» — під цим наші неокласики безумовно підпишуться. За доказом ходити недалеко. Зеров признається, що в його серці

Зосталися навік нестреманий Проперцій,
Овідій сміливий та многомудрий Флакк...

А кілька рядків до цього ще й
Вергелій і Тибул, жалібний Вальгій, Басс
І Галла смутна тінь... («Камена», стор. 32).

Наші неокласики — це за словом Зерова, — «захожі різб'ярі», що нічого спільногого не мають з сучасністю, з нашим народом. Вони «серед буденівих справ і шкурної громади в душі плекають сон далекої Еллади і для окружних орд, для Скитів дикунів різбліять із мармуру невиданих богів» (там же стор. 25). Для них наш народ — «дика орда Скитів», а отчизна їх — «далека Еллада». Зеров любить порівнювати себе й своїх однодумців до Овідія, що його римський імператор за якусь

при дворну аванттуру заточив у далеку провінцію над Чорне море. І ось, як колись поет Овідій, так зараз і Зеров почував себе на чужині. Він відчуває «чорний сум» і «безмовний жаль», на «скитських перелогах», серед «північного снігу», що немає тут на «рапсодії», ні «еклог», ні грецької «калагатії». «Гостра розлука й біль» проймає його серце, що немає зараз чисто-класичного «строгого стилю» і замінити його мусить середньовічна «ясна, здівінка закінченість сонета» (там же стор. 22). Вся творчість Зерова поділяється на переклади з фримлян, на наслідування, пересліви та переробки з них, або ще на вільні переклади та перерібки з французького парнакса д'Ередія.

Рильський каже: «Люблю співати про те, про що співаю; хай буду класик, а не футурист, співець рибак, меду, й Навзикай». («Чумаки» 1 пісня). Обрій в нього трохи ширші, ніж у Зерова. Рильський визнає, крім античних греків, латинян та французьких псевдо-класичних парнасців, ще й польську та російську класику (крім Архилоха ще й Міцкевича та Тютчева). Хоч антична класика в його творах і не грає такої домінуючої ролі, як у Зерова, але вона міцним корінням засіла в його мотивах, в його поетиці, в його лексиці. У збірках його ріясніють: музи, дріяди, сатири, лотофаги, рапсоди, амазонки, лаври, кентаври, Теміди, Януси, Навзикай, Одісей, Енеї, Анхизи, Геркулеси, Януси, Еоси, Перікли, Париси, Троянці, Фрини, Ілони, Венери, Ніоби, Аркадії, Еоли, Архилохи, Дедали, Едіпи, Мойри і т. д. і т. д. Зеров за найкращий його вірш уважає той, що найменше може зворушити сучасного читача. Мова в цьому віршові про зустріч Енея з богинею Венерою: («Анхизів син, вклонившися богині»). — «Крізь бурю й сніг», стор. 56). Класику нових часів Рильський приймає лише остільки, остільки вона не виходить по-за обрій середньовічного феодалізму. Йому подобаються тут лише

лицарі, пані мисливці, старі замки і, взагалі, вся «синя далечінь» минулого. «Класичним» в українсько-му історичному житті Рильський вважає тільки чумаків.

Филипович так само жонглює цими самими Римами, Енеями, легіонами, консулами, реторами, гладіаторами, аренами, титанами, Лесбіями, Катулами, Мімами, Атенами, Троями, колізеями, вакховими вінками, трагічними хорами, грецькими богинями й богами: Прометея, Мінерва, Муза, Мельпомена й т. д. і т. д. Але цей поет вже занадто далеко відбіг від Греції й Риму в «дику Скитію», так, що на ньому може найбільше з усіх неокласиків відбився, такий для Зерова ненависний, «варварський стиль». Це тому, що Филипович де-коли бере собі за зразок російську класику—Пушкіна, Боратинського й Тютчева замісць Віргілія й Гогдина. Часом (*incredibile auditu!*) Филипович пробує навіть направати революційні мотиви, але це виходить у нього якось слабо. Цей «неокласик» стоїть до сучасності ближче за своїх товаришів і, що-далі, все більш відходить від мертвотних псевдо-класичних шаблонів.

Близько до Филиповича стоїть Бургардт, вихованний на кращих зразках німецької та англійської класики, хороший перекладач з європейської літератури. Зі всіх неокласиків у нього найменше греко-римського словарного реквізуту, але по своїй поетиці й мистецько-словником. Нарешті, му смаку він залишається «неокласиком». Нарешті, іноді й Драй-Хмара виступає в одній фаланзі з київською неокласикою; мабуть почуває себе з нею за одне.

Неокласика має в Київі кількох своїх герольдів, що люблять сплітати її лаврові вінки та величати їх на всі заставки, як єдиних, справжніх українських ліриків. Не буду називати іменнів; вони нашій публіці відомі. Це вони заклали в Київі неокласичне видавництво,

вони влаштовують в залах Академії вечірки «неокласичної літератури», вони пишуть на твори неокласиків «восторженные» рецензії, вони утворюють ту читацьку базу, що на цій ґрунтуеться літературна течія, що буде свою творчість на ґрунті чистого класицизма.

II.

Література — на ґрунті літератури. Література утертого шаблонового стилю минулих часів, література безцеремонних запозичень та ремінісценцій, література наслідувань, переробок, перекладів і переспівів — це не творчість, а підроблення, це не стиль, а стилізація, не поезія, а «поетика». Це не «чиста література», а «чиста» літературщина. Ніякої простоти й ясності, що про неї говорить третій пункт в декларації російських неокласиків та класиків групи «Лірический Круг», тут немає. Даремно балакає про неї Филипович на диспуті. Даремно хвалити що-до цього нашу неокласику перед українським громадянством т. Хвильовий! Література, що ґрунтуеться не на живому сучасному житті, а тільки на літературі, це нежиттєва література, це не література для життя й про життя, це мертвотна «література для літератури», «мистецтво для мистецтва», це мистецтво для митця — *l'art pour l'artiste*.

Неокласика не визнає жодної історичної перспективи. Колись Гегель писав, що «кожна історична епоха мала своє мистецтво». Він розріжняв мистецтво східне, класичне й романтичне. Після романтиків були реалісти, далі йшли декаданс і непависні «ізми»: імпресіонізм, символізм, футурізм, експресіонізм і т. д. Мусить же й наша епоха мати своє мистецтво. Це прекрасно знала й ідеалістична естетика, хоч і пояснювала цей факт не так, як марксисти, а шукала тут «законів розвитку абсолютної ідеї», як і личить ідеалістам. Ми

знаємо, що згаданий факт з'ясовується ходом розвитку суспільного життя, бо ж духовний розвиток людства — це дзеркало його громадського розвитку. Ми знаємо, що класицизм оджив уже свій час, бо немає вже того суспільства, що його близьким виразником була класика. Навіть буржуазний історик Гізо у своїх «Етюдах про Шекспіра», що з'явилися 1821 року, сказав, що літературна історія кожної країни — це виплив її соціальної історії. А нам намагаються втвікмати хибний погляд скрайнього ідеалізму, що зараз можливе у нас «здраве греко-римське мистецтво»; нас хотять переконати, що класична література — альфа й омега всіх мистецьких досягнень.

Ідеалістичний погляд на старі мистецькі цінності, як на щось вічне, ідеально-чисте й годяще для всіх часів, країн, націй, станів і класів — це витвір здекласованого інтелігента, що безжурно й безтурботно дивиться на боротьбу класів, бо ця боротьба його не зворушує, бо він чужий живому життю громадського колективу. Плеханов так зхарактеризував цю верству людей: «Неопределенное положение этого общественного слоя между буржуазией и пролетариатом не позволяло им взглянуть на междуклассовые интересы с той ясностью, с какой смотрел на них в свое время Гизо и его единомышленники. Им хотелось стать выше классов, перенеся вопросы общественной жизни и науки в туманное царство отвлеченностей». (Стаття про Волинського й руських критиків). Наші неокласики не відчувають ритму і пульсу життя і тим самим ставлять хреста над своєю дійсно-мистецькою творчістю. Бо-ж правду писав тов. В. Коряк, що «перша умова художнього хисту — це величезна чудість до життя» («Організація жовтневої літератури» ст. 249). Дійсно; «по-за цим ніяких митців бути не може, лише ремісники, спрітні люди, а не митці». (там-же).

69

Пасивністю й нейтральністю під час класової боротьби й пояснюється ота втеча од живого життя й ота пристрасна закоханість в показну красу ідеального минулого, що її ми зустрічаємо в наших неокласиках. Для людини, розчарованої в сучасності, для людини, що цій сучасності чужа, минуле завжди здається прекрасним. «Синя далекін» — ідеал митця, що не хоче вмішуватися в соціальну боротьбу, ідеал співця, що буцім-то «не хоче продатися» класові, що хоче «життя своє непроданим донести», як каже Рильський. Такий поет любить стояти oddalik, вичікувати, «чия візьме». Звідсіля замилування до вишуканої форми й старого стилю, звідсіля ота «мелкотравчатая сантиментальность, видящая в машине один только ужас, грохот и копоть», як каже А. Луначарський (Начало пролетарської естетики), що на нього любить посиатись наша неокласика. Замилування до античної літератури присципило нашим «спецам» пристрасну любов до зовнішньої краси, до античної «ясності», «гармонії» й «пріоритети», любов, що її Обертин називає, *morbus opicus*, хворобою успадкованою від греків («Мистецтво вмирає»).

Справді, — «ми маємо право вимагати, щоб у творчості поета відбивались сучасні велики сусільні проблеми», бо «чистого мистецтва» ніколи не було, піде не було. Адже-ж поет — громадянин своєї країни, син свого народу його часу. Він те ж «син доби», як каже навіть П. Філіппович. Він, як поет, мусить жити тими-ж інтересами, що його час, його народ, його класа. Белінський твердить: «Однімати од мистецтва право служити суспільним інтересам — значить не вивищувати його, а принижувати, позбавляти його живої сили й робити його предметом якоїсь сибаритської насолоди, забавкою бездільників — лінівців».

«До ідеалу чистого мистецтва — каже Плеханов (Ли-

тературные взгляды Белинского), — наибольш nearest находятся греческое искусство, але й воно брало свій зміст з релігії й суспільного життя, бо й тоді була боротьба класів, бо й тоді суспільство було розколене на різні верстви й стані, а мистецтво тодішнє служило інтересам пануючої класи.

Мова в нас про класичне мистецтво, але нам доводиться повторювати старі «істини», що їх так важко засвоїти собі де-якому з наших письменників, що називають себе навіть марксистами. Ці письменники балахають про загально-людське мистецтво, про вічно-цінне мистецтво. І доведеться відповісти їм рясними цитатами з марксистів, хоч-би мене вони й прозвали «наточником». Ото-ж наводжу ще де-кілька цитат: «Доки суспільство розколене на класи (а до такого розколу мистецтва як такого ще не було), існує завжди лише загально-людське, а ніколи загально-людське». (Ф. частинно-людське, а ніколи загально-людське). «Мистецтво є завжди формуванням духа свого часу... Форма його розвивається в залежності від змісту свого часу» (Гаузенштейн «Мистецтво й сучасний момент»). «Мистецький стиль — це лише другий бік громадсько-побутового й суспільно-психологічного стилю епохи» (Фриче — «Очерки по искусству»). Цю, таку жахливу для де-якого правду визнає навіть запеклий ворог пролетаріату, німецький фашист Бартельс, що для нього революцію в Німеччині хочуть зробити «жиди на московські рублі»: «Безперечно кожний поетичний твір мусить родитися з життя свого часу. Немає жодного «високого мистецтва», що не стояло б у зв'язку з життям народу, нації» («Німецька поезія од Гебеля до сучасності». Лайпциг 1923 року).

Ці цитати я виписав не на те, щоб переконати наших «неокласиків». Ім з високостів київського Олімпу не вигідно спускатися до невизнаних ними авторитетів, чи будуть то буржуазні чи пролетарські історики

й теоретики літератури, фашисти чи комуністичні світила. В них, у наших неокласиків своя «шевелюра на главі пророчий», як каже Рильський. Поет, по їхньому —

Співа, що хоче, і співа як хоче,
Хоч би й сто раз казали це і так
Йому Белінському, Лесінгу і Коряк.

(Рильський. «Чумаки» 1-а пісня).

«Але дозвольте слово про красу» — визиває Рильський там-же. Про красу дозвольте балакати тільки їм, неокласикам, бо тільки вони знають, яка це витончена й вередлива панянка. Про красу вони наперекір усім «стовпам» науки, залишаються зі «своєю окремою думкою». Ото-ж, мова моя не до них, а до тих, хто хоче бути «цілим чоловіком» і «йти за віком», як казав Франко. Я це пишу для тих, хто вимагає од мистецтва певного життєвого завдання, чи таким завданням має бути «пізнання життя», чи «формування життя», чи «будування життя». Мова моя до тих, хто хоче «великої, європейської, сучасної, національної, пролетарської літератури», а не дитячої забавки, вирізбліяної стилосом греко-римської псевдо-класики.

Через те яй не побоюся навести тут цитату („horribile dictu!“) з Маркса, з «Вступу до критики політичної економії», де мова як раз про те «здраве греко-римське мистецтво». Греків з їх мистецтвом Маркс називає «нормальними дітьми». Але «доросла людина не може стати знову немовлям, і не бути смішною». Греки мали свій погляд на природу й на свої суспільні відносини, що лягли в основу греческого мистецтва. «Хіба був би можливий той погляд, як би були сельфактори, залізниці, локомотиви, електричний телеграф?.. З другого боку, чи можливий Ахіль з порохом і свинцем? Або, взагалі, Ілляда поруч з друкарським станком?» Ясна річ — не-

можливі! А наша неокласика гадає якраз навпаки. Але-ж бо їе тільки Маркс, основоположник марксизму, називає наслідування здоровому гречькому мистецтву смішним дітвацтвом, а й буржуазні митці. Так, Бодлер, що до часів Лютневої революції 48 року був захоплений прихильник такого «чистого мистецтва», згодом рішуче одикидає його, як «дітвацьке», «*puèrile*» Нам наші неокласики не видаються, за термінологією Маркса «по старечому розумними дітьми», а тільки «смішними».

Суть літературщини в творах наших неокласиків у тому, що вони сприймають гречьке мистецтво тільки таким, як воно відбилося в його латинських наслідуваннях. Римляни свого власного національного мистецтва майже не мали. Навіть Зеров мусить визнати, що «римська «камена» ніколи не досягала верховин еллінської «музи»; їй завжди бракувало безпосередності й самородної оригінальності останньої, і багацько тонких інінителів уважало її твори занадто штучними і холодними» («Камена» стор. 68). Навіть він, за Тургеневим, мусить назвати всю латинську літературу робленою й холодною, справжньою літературою літератора». Римляни завоювали гречьке мистецтво силою зброї й копіювали його. А наші неокласики беруть з других рук, або навіть і з третіх. Адже не даром ідеолог неокласики М. Зеров по всіх наших журналах розсилає свої «прекрасні переклади з Ередія», недаром рає нам працювати власне над латинськими класиками та французькими парнасцями («Камена», стор. 69), недаром пише у програмовій своїй поезії таке:

Леконт-де-Ліль, Жозе д'Ередія,—
Оце твоя, поезіє, дорога!

(Цитату беру з вірша, що друкується зараз у «Гумористичному Декламаторі» в видавництві «Час»).

Французькі парнасці, що на них на цьому місці вказуєт. Зеров, як на зразкових митців,—зебільшого переплітували римлян. Для пересвідчення перегляньте хоча-б зеровські переклади сонетів д'Ередія. Цей француз тільки те й пише, що про Тифрест, Олімп, Евбею, Ету, Парнас, Темпейські луки, Піерійські ниви, Маратонське поле, Палос, Отріс і т. д.—словом це географія Балканського півострову в віршах. Тут нема безпосереднього враження від топографії Греції, бо д'Ередія споглядає її за римськими поетами, а за Ередія Зеров оспівує ту саму Еладу, ту саму Ету й Лету, як стараний гімназист за вказівками свого вчителя латинської словесності.

Це вже, що хочете, а не творчість. Це безсиле епігонство, «література». Як Ередія не хоче бачити революційної французької дійсності, так і його учень Зеров одвертає од нашої дійсності свої очі кудись у «тъму Аїдових доріг», де навіки зникли «лірники—лівобги» та їх «рапсодії й еклоги». Через те його поетичний словник не виходить за межі давно закинутих шаблонів: кентаврів, Орфеїв, Гімет, Лінів, Фебів; Навсикай, Одисеїв, Астреїв, Тезеїв, Егеїв, Критів, Афродит, Парнасів, Піерій, Атен, Левкадій, Фаросів, Сафо, Гептастадій, Аїдів, Феакій, Левантів, Аполлонів, Еллад, Метаморфоз, Цезарів, Понтів, Альбів, Ламійв, Месал, Камен і т. д. і т. д. Що це за стиль—оце перечислення античних іменнів, що належали різним богам, героям, авторам та місцевостям? Що тут за зміст? Для кого він і для чого?

Перед гречькими й латинськими власними іменнями наші неокласики стоять як перед фетишами. Повторюючи їх, вони гадають викликати в читача тіні минулой величи, а читач тільки здигнує плечима. Неокласики, за декадентськими ухилами французьких парнасців та епігонів російського символізму, (як, напр.,



Брюсов), уподобили собі мистецтво часів античного розквіту. Все, що не подібне до затертих античних кліше, неокласики кваліфікують, як занепад, звироднілість. Це чистої води «пасеїзм», який не бере на увагу, того, що між сучасним і минулим не може бути простого містка, що сучасне зовсім відмінне від минулого, що між ними провалля. Хто гадає, що минуле може достатньо повторитись, що між минулим і сучасним може бути цілковита подібність, той не розуміє ріжниці доб, той «скінчена людина», як каже В. Коряк («Орган. жовтн. літератури», стор. 250).

«Пасейсти приймають досконалість форми не в її історичному аспекті, а позаісторично, як формальну досконалість, придатну всіди, завжди й для всіх. Жодна строго наукова позиція не може виліпітати такого погляду». В цьому Арватов має слухність («Маркс о художеств. реставрації» «Леф» ч. 3, 1924 р.). Такими пасейстами були свого часу французькі парнаси. Вони, за часів Другої імперії, взялися до «чистого мистецтва», до перестіування античних сюжетів, тем і мотивів, як це робили французькі псевдо-klassики віку Людовика XIV-го і як роблять у нас зараз неокласичні поети.

III.

Розберімось трохи в цьому явищі—повороту до старовини. Ми знато вже, що ідеалісти з'ясовують такі явища «вібрацією абсолютної ідеї в глибинах людського духа», але-ж,—як каже Плеханов (у своїй критичній статті про Волинського)—«історія далеко краще з'ясовує справу, ніж абсолютнона ідея». Отож за кінською смічкою ідеалізму й візьмімось за долото діялектики, то-б-то розгляньмо справу з пасеїзмом у її історичному аспекті.

Про французьких псевдо-klassиків правду сказали бр. Гонкури в «Етюді про художника Буше»: «Ні вели-

кий вік, не великий король не любили правди в мистецтві. Заохота з Версалю й оплески громадської опінії спонукували літературу й усе мистецтво, всі потуги умів і талантів шукати вигаданої величи й умовної поваги. А що такої величи й поваги при королівському дворі між легковажними дворянами Франції не було, то з'явилася потреба наслідувати античність. Витворилась рутинна, мистецький шаблон, і французька публіка гадала, «що в цій фіктивній величині й ховається абсолютний ідеал мистецтва». Отже псевдо-klassика — це було невдале наслідування античної класики.

«Іліада» й «Одисея» створені грецькою торговельно-грабіжницею аристократією, що, як каже П. Коган (в своїх «Очерках по истории древней литературы том. I. Москва 1922 р.») «вміла тонко користуватись насолодами життя», жила по епікурейськи. Грецька класика відтворює в мистецтві життя тієї аристократії й служить її цілям. «Одисея» знає складний і витончений етикет, своєрідний грецький «bon-ton». Співець-обранець богів—тут тільки необхідна оздоба королівського бенкету. Все, що не належить до аристократії, це в гречькій епопеї тільки тло, щоб на ньому краще відтінити герой—королів, що жили собі на втіху. До такого «мистецького життя» розположує багацтво, награбоване в слабших сусідів, і безплатна праця рабів. З багацтвом можна користуватись життєвими втіхами по епікурейському, по мистецькому.

Французька аристократія, що сама нічого не продукувала, а тільки «споживала продукти, створені економічною діяльністю третього стану „tiers ètat“», як каже Плеханов («Искусство»—Москва, 1922 р. стор. 102), знайшла аналогію до свого епікурейського життя в античній Греції. За Людовика XIV, в «золотий вік» французької аристократії, народилась відповідна до цього смаку французька ложно-klasична трагедія. Тен

в своїх «Лекціях про мистецтво» пише, що ця трагедія з'явилася саме тоді, коли шляхецька монархія, що змінила після перемоги над бунтарними феодалами, утворила панування ченостів, вищукану аристократичну обстанову, величні вистави, придворне життя. Ця трагедія, каже Тен далі, зникає з того моменту, коли дворянство й придворні звичаї падають під ударами Великої Французької революції. Навіть для Вольтера, (що відчував уже, як представник буржуазії, нові часи, але ще був під ініціативою естетики аристократичного суспільства), геніальний Шекспір здавався «грубим варваром». Французька вищуканість під впливом класових пересудів аристократії перейшла в манірність. Двір Людовика XIV—це кульмінаційна точка рабського приниження й бундючності, що потрібні для зміцнення престолу.

Вищукане ложно-класичне мистецтво мало тут таке саме завдання, як і всі близькі церемонії, виїзди, бали, полювання, вистави то-що. Це все було потрібне для розваги нудьгуючих шляхтичів, щоб вони забавлялись, тішились і не мали дозвілля «думати незалежно» та бунтувати проти монархії. Людовик марив про Римське імператорство. То-ж і стиль його—це наслідування не грецького, а «римського» стилю, що мав говорити підданим: «На коліна перед Цезарем, бо я державна могутність, а ти перед мною червяк».

«Класицизм, — як каже Брюсов у своїй статті «Смысл современной поэзии», — развивався у вузькому середовище придворной шляхти, що на ті часи складала культурное промадянство Европы. Шляхта була міжнародна й скрізь однакова; її інтереси були обмежені рямками військового досліху й придворних інтриг. Письменники й читачі належали до одної й тієї самої верстви й були тісно звязані між собою спільністю життєвих умов, навиків, мови. Письменники були забезпе-

чені й мали багато вільного часу, щоб займатися літературою». На цьому ґрунті виріс і французький псевдо-класицизм.

«Основна риска його в етикетній формі. Це чисто шляхетський паркетний продукт, спотворена форма античної драми» (А. Луначарський, История Западно-Европейской Литературы, ч. I стр. 234). І от—Корнель, «придворний блазень» Расін, і Мольєр, «кімнатний льокай його величності»—віскочки з буржуазії (*bourgeois gentilhomme*) стали класиками, бо цього вимагало тодішнє громадянство.

Німецькі буржуазні письменники: Лесінг і Шіллер, всіма фібрими молодих буржуазних душ ненавиділи ложно-класицизм і назвали його «назадницьким мистецтвом», бо воно не відповідало тим новим вимогам, що їх ставило літературі й мистецтву тодішнє молоде буржуазне суспільство, що переїмало державну керму в свої руки. Література Франції XVII і XVIII віку, що відповідала смакам та ідеям своїх аристократичних часів, не могла задоволити суспільства XIX віку, коли керуюча роль перейшла до рук буржуазії. Це й висловила тодішня мистецька критика устами Гізо та інших.

Революція 1789 року знищила старе суспільство й викликала до життя нові соціальні верстви, що оділхнули на задній план літературу аристократії. «Нові птиці—нові пісні»—сказав колись Гайнце. Нове суспільство вимагає нової літератури, нового мистецтва, що відповідали б його смакам і служили б його інтересам, що відбивали б і вивчали б його життя, бо «література—це відбиток суспільства»,—як казала м-м де-Сталь.

Критик Лафарг («Початки романтизму») досить яскраво змальовує нам стан французької літератури за перших років Вел. Французької революції. Революція—

зажди революція. Вона в різні часи й по різних країнах викликає дуже подібні до себе явища, й коли вчитаєшся в нарис Ляфарга, то можна дуже легко провести цікаву паралелю між станом літератури за часів Великої Французької революції та станом нашої літератури після Жовтня. «Революція поновила живе слово на три буні й писане в газеті; слова, звороти мови, форми фраз, образи й порівнання, що злетілися зі всіх провінцій і зі всіх соціальних шарів, затогтили вигонченою, легеньку, поліровану, кастровану мову аристократичних салонів, мову Монтеск'є й Вольтера, зреволюціонізувавши її. Проза ставала поезією, бо поезія знизила до найиндульшого й як-найбільш умовного прозаїзму». Такі самі явища мали ми нагоду спостерігати і в нашій літературі революційного періоду. Ці явища не зникли в нашій літературі ще й до сьогодні. І проти них виступили де-які критики майже з такими самими словами, як свого часу у Франції. Коли чигаємо в Ефроса, що «революція входить в область предания», чи то по латині «в лінію традиції», й чуємо оклики: тетя усякі «ізми», то нам приходять на думку слова французької «Філософської декади», як їх подає нам критик Ляфарг: «Що більше відходить од нас революція, тим більше, здається нам, прояснюються судьби Франції», читай: «Тим менше ми трептимо за наші голови й наш гаманець». На зміну псевдо-класици, після публістики й політичної літератури перших років великої французької революції, приходить романтизм. Французькі класики зустріли його прохлюпами й свистом. Як це подібно до наших днів!

Після своєї перемоги, «буржуазія, що зреволюціонізувала все—закони, звичаї й пристрасті—так дуже налякалася свого власного діла, що захотіла, щоб його забули». Це забуття мало принести нове буржуазне мистецтво й воно це зробило, оддавши всю свою

творчість мистецькому пасеїзму, мистецькій реставрації, «мистецтву для мистецтва».

До того часу такої формули ще не було. Енциклопедісти (Вольтер, Дідро) вважали, що мистецтво повинно служити доброчинності, моральному вихованню. Кінець XVII століття додав до цієї формули ще й слугування волі (1789 рік, Шене й ін.). На переломі XVIII—XIX століттів мистецтво має вже завдання бути засобом політичної пропаганди. Навіть ще на початку XIX століття романтизм, устами Гюго, вимагає од поезії слугування «соціально-політичним цілям». Аж 1824 року Т. Готье проголошує «незainteresованість мистецтва», себто безцільність його, й обмежує поезію тільки «музицюю ритмом», бо вона «не повинна ні доказувати, ні розповідати».

У нас, після спаду революційної хвилі в Європі, після запровадження нової економічної політики на території Сосюзу, починають знову лунати голоси про «абсолютні цінності» в мистецтві, про те, що мистецтво — це якась «архістепіфічна галузь культури» то-що, а звідсія не далеко вже й до безцільності в мистецтві, до формули «мистецтво для мистецтва», що її поки-що захищають зараз лише наїї неокласики.

Аксіому «мистецтво для мистецтва» зформулювали 1830 року романтики, після невдалої Липневої революції й з приходом до влади у Франції Людовика-Філіпа. Але романтики завжди стояли на боці переможньої буржуазії. Їх аксіому почали здійснювати аж французькі «парнасці» за часів Другої імперії. I от тоді, після «Комуни» 1871 р., під час політичної реставрації, на сцену виступають знову старі «греко-римські» трафарети, ота саме неокласика. Викликало її незадоволення дійсністю, що зродило потребу «пасеїзму», відходу в царину «чистого мистецтва». Романтики зхарактеризували його, як мистецтво «олімпійців», мистецтво хо-

людних людей, що не розуміють справжніх тремтінь людського серця, як мистецтво, занадто стрійне й супокійне, що не може задоволити глибоких і складних внутрішніх запросів, якими повна душа вже дорослого читача. (Луначарський. Істория Западно-Европейской литературы ч. II).

Після того, як «буря й натиск» в німецькій літературі уляглись, коли буржуазна революція в Німеччині не вдалась, два велетні—Шіллер і Гете—незадоволені німецькою дійсністю, відходять до «чистого мистецтва», до класичного греко-римського мистецтва, стають «олімпійцями». Вони утворюють собі ідеальний, вимріяній світ, де все виглядає країшим ніж в реальному:

«Воля тільки в царстві казки сниться,
А краса—в поезії одній»,—

пише тоді Шіллер.

Німецькі олімпійці топили свою нудьгу, свое незадоволення суспільством, у мріях про минулі, з'їдеалізовані їх уявою часів. Вони не наслідували греків і римлян, а хотіли нащово відтворити грецький світ. Це безперечно не вдалось навіть таким геніям, якими були Гете та Шіллер. Найкращі їх твори («Вертер, Гетц, Фавст, Герман і Доротея, Розбійники, Дон Карлос, Валентайн і т. д.») це ті, що не мають в собі й натяку на античну «класичність». «Придворній виніжений культурі того віку німецькі класики протиставили просту, не зіпсуту природу, що її подих вони відчували не в римській античності, а в грецькій, не в Віргілія, а в Гомера... Але навіть такий геній як Гете може дати лише невдалі шкільні вправи, коли хоче одірватись од своего соціального оточення й цілком довіритись духовному впливу минулих культур. (Мерінг, «Естетичні Екскурси»).

Стільки про німецьку неокласику, що захопилася була естетикою елінізму. Ця естетика воскресла була

й у ліберально-поміщицькій Росії сорокових років. Це стара естетика, вузько формальна, збудована на зовнішній красі на виключенні з її обсягу всього «вульгарного», «некрасивого». Це естетика, що визнавала красу єдиним абсолютом.

Після невдалої революції 1905 року в Росії, колишні «революціонери мистецької форми»—російські символісти—знову підняли були, внаслідок незадоволення дійсністю реакції, тією «гнусної россейської дійствительностю», пропор «мистецтва для мистецтва», знову почали відроджувати греко-римські трафарети. До таких належав і Брюсов, що стільки спільнога має з націями неокласиками, та акмеїсті, що їх у нас наслідували Рильський, Филипович і ін. Власне останні (акмеїсти) висунули «самоцінність форми», себ-то мистецьку байдужість до змісту, що її Троцький називає такою ж «бессмыслицей, как и самоценность слова», за яку вхопились у наші часи російські й українські неокласики.

IV.

В українській літературі формулу «мистецтво для мистецтва» вперше підняли дореволюційні поети Вороний, Чупринка, Хоткевич і «молодомузі» (Карманський, Пачовський, Яцків, Твердохліб, Луцький і інш.). Вони всі виступили були разом з «Українською Хатою» та «Будучиною» проти своєрідного міцанства й просвітлення в нашій літературі, бо вважали себе «аристократами духа», людьми з гарно розвинутим мистецьким смаком та європейським інтелектом. Але їх «аристократизм» не дав нашій нації нічого особливого, бо їх сами вони потонули в тому ж самому міцанстві, що проти нього гадали воювати. Їх боротьба з міцанством не виходила по-за рамки суто українського «мо-

лодо-міцанства» й прогеміла без «благодатного дощу». Справжні мистецькі цінності давали нам не вони, здес класовані інтелігенти, і навіть не такі «аристократи», як Куліш, що про нього згадує Хвильовий, а кріпак Шевченко й «мужик» Франко, поети, що не одривались від реального ґрунту й від своєї суспільної верстви, не лізли в аристократи духа й не цуралися класового, «утилітарного», «масового» мистецтва.

Я не обвинувачую ні «молодомузіїв», ні «молодо-українців» у тому, що вони втікали від реального життя в країну мрій за прикладом інших «аристократів духа» в Європі—Леопарді, Ленауа, Ліліенкрона, Пшибишивського й т. п. В них була певна причина поступати й писати так, а не інакше. Не обвинувачую я й наших сьогоднішніх «аристократів духа» (Рильського, Зерова й інш.), але нам здається, що в цих останніх зараз далеко менше права бути незадоволеними нашою громадською дійсністю, ніж це було в їх попередників.

Ми роздивилися добре й знаємо вже, що викликало до життя так зване «чисте мистецтво», олімпійство, парнасців і неокласиків. Запитаемось тепер: що ж викликало до життя таке анохронічне явище, як російська й наша неокласика? Що примушує де-кого з наших поетів утікати од «варварської дійсності» в вимріяний світ «чистого мистецтва», «вічного мистецтва», «досконалої краси» та «ідеальної гармонії»?

Ми вже сказали, що наші пасеїсти люблять покликатись на французьких парнасців, на Пушкіна, на Гете і т. д. Але ж «парнасці й перші реалісти (Флобер, Гонкур) з глибини душі ненавиділи остогидле їм буржуазне (себ-то міцанське) суспільство, що їх оточувало. Вони без перестанку лаяли ненависних їм буржуа. Коли вони й друкували свої твори, то, за їх словами, зовсім не для широкої публіки читачів, а лише для кількох вибраних, «для невідомих друзів». Вони притримувалися погляду,

що подобатись хоч трохи ширшій публіці може тільки той письменник, що не має великого дару. На думку Леконт-де-Ліля, великий успіх—ознака того, що письменник стоять на низькому розумовому рівні». (Плеханов: Искусство и общественная жизнь). Ось чому парнасці були прихильниками мистецтва для мистецтва.

Чому ж наші неокласики тікають од широкого читача в царину цього «ідеального, чистого мистецтва»? Адже-ж у нас зараз немає аристократії з її ложним класицизмом, щоб йому протиставити «здорове греко-римське мистецтво», як це робили німецькі олімпійці. Зараз у нас немає й ненависної буржуазії з її міцанським мистецтвом, щоб йому протиставити «мистецтво ідеально-чисте», як це робили парнасці. Немає в нас зараз і політичної реакції, щоб од неї тікати в царину «мистецтва для мистецтва», як це було в Росії й на Україні до революції. Адже-ж наших неокласиків та олімпійців мають читати не «ненависні буржуа», а трудяці маси пролетаріату й селянства. Отут-то воно й є! З цими читачами в них непорозуміння, розлад, коли не розбіжність інтересів. Воронський в своїх «Полемических заметках» (Красная Новь кн. V, 1924 г.) каже, що «мистець віходить від дійсності тоді, коли «живуща життя» не вигідна й мерзотна його класі». А Плеханов («Искусство и общественная жизнь») писав: «нахильність до «мистецтва для мистецтва» виникає там, де існує розлад між митцем і його соціальним оточенням». Тільки незадоволення сучасним станиом річей, непогодження з нашою сучасною дійсністю штовхає де-кого з наших митців на той шлях, що на ньому в своїй мистецькій творчості стоять неокласики. Вчитайтесь тільки в їх твори і ви побачите навіч, як далеко хочуть вони втікти від нашої дійсності, які вони самінні в сучасному соціальному оточенню:

«Душа моя, тікай на корабель,
Пливи туди, де серед білих скель
Струнка, мов промінь, чиста Навзикая».

(Камена. Зеров).

Зеров дивиться на нашу сучасність і зітхає:

«З якою б радістю я все те проміняв
На брук і вулиці старого Херсонесу!»

(Там же, стр. 26).

Филипович і Рильський тільки скаржаться на свою самотність:

«Тепер такий самотній я!» (Филипович).
«Мамо, сива мамо, що за самота!» (Рильський).
«Серце твоє—мов маленький будинок
На неосяжній холодній землі». (Филипович).
«А серце так: ти ж той листок єдиний
На гілці всеземної деревини». (Рильський).

Отака самотність—наслідок одірваності від реального ґрунту, від народу. В наші часи подібна мистецька самотність може перейти в приховану ворожість до «брudu» до «плебсу», до того *profanum vulgus*, що його римський поет Гораций, улюбленець Зерова, «ненавидить» і «держить остеронь» од себе. Наші неокласики стоять на подібній позиції відчуження від маси, на позиції оборони перед наступом мас на їхнє «свята святих», на їх мистецтво, де вони відпочивають душою від «брudu життя».

V.

В своїй літературній практиці наші неокласики лірики. Крім двох-трьох оповідань Рильського, вся творчість їх обмежується ліричними віршами, (як що

можна їх такими вважати, бо емотивність їх лірики надто мізерна). Чому власне лірика? Та тому, що лірика дає більше волі індивідуалізму автора, бо вона для де-кого є цариною найчистішого поетичного мистецтва, бо це мистецтво передає переважно особисті настрої, переживання й почування митця. Тому то 8-ий пункт декларації російських неокласиків «главной областью художественного творчества утверждает лирику».

Але, як зазначає Богданов («Искусство и рабочий класс.» М. 1918)—«як би лірика виражала тільки особисті переживання митця й щіглого більше, то вона не була б нікому, крім нього зрозумілою й цікавою,—не була б мистецтвом». «Лірика, що змальовує й передає типові для багатьох переживання й настрої, організує через їх співчування психику в якомусь певному напрямку, виховує в читачів ті чи інші сторони психічного життя й таким чином поглиблює й поширює душевну близькість чужих між собою одиниць для погодженних спільніх виступів. Лірика, так само як і інші роди поетичної творчості, виходить з класового суспільства, бо поет завжди стоїть на точці погляду певної класи. Він мислить і почуває власне так, як це притаманно цьому класові по його соціальній природі. Під автором—особою ховається автор—клас, й поезія—це частина її самосвідомості».

Значить, поет, хоч-би й лірик, не «співає що хоче й як хоче» (в чому хоче нас переконати Рильський), а співає тільки те, що типове для його класи й верстви Й тільки так, як цього вимагає естетика цієї верстви чи класи, хоч поет може й несвідомий цього. Адже-ж, яккаже французький теоретик літератури Лафар' в своїх «Початках романтизму», (том V, ч. II), спосіб життя кожного класу надає людським почуванням і пристрастям свою особливу форму».

7-ий пункт неокласичної декларації каже: «Іскусство определяется, как извечное стремление человеческого духа к прекрасному, осуществляющее в формах воздействующих непосредственно эмоционально». Це естетика еллінізму, що про неї ми вже балакали. Й притримуються й наші неокласики, що подібно до російських, висувають самоцінність художнього слова. Обмежені «красивими» словами й фразами, «добірною» лексикою й синтаксою, «високим штилем» і «поважним тоном»—неокласики не можуть зворушити нас теплотою свого серця, не можуть «впливати на нас безпосередньо емоціонально». Вони вишукано-холодні, надумані. Ритмика їх віршів майже не входить за п'ятистоповий та чотирьохстоповий ямб, строфічна будова їх поезій обмежується сонетом, октавою та александрийським віршом, рима рідко коли переходить межі класичної «законності» й часто повторюється. Візьмім хоч-би лексику нашої неокласики з її викосоштильними словами, «Високому штилю» властиві були в російській класиці рясні слов'янізми. Зараз ці славянізми рясніють у творах навіть найбільш талановитого з наших неокласиків, М. Рильського. В його рядках рябіє од них: пепел, глава, плоть, мисль, владика, келія, пlevели, пастир, печать, ідол, поток, житниці, чертоги, посох, персти, шати, лик, довгожданний, осіянний, дальний, благоуханий зельний крин, прибрежний, достойний, неутомимий, блаженний, злотопоясний, величавий і т. д. і т. д. Крім цього в Рильського чимало екзотичних слів—даніна російській декаденції: кобри, орхідеї, пелікані, банани, і т. п., так що нарешті сам автор признається:

«Я натомився од екзотики,
Од хитро вигаданих слів».

(Крізь бурю й сніг, стр. 66).

Без оцих старих і хитро вигаданих слів неокласиці ніяк не можна, бо ж, бачите, 14 пункт декларації «утверждает самодовлеющую самоценность художественного слова, как главного элемента высшего из искусств». Решта чинників мистецької форми, як образ, форма (?) і т. д. «имеют значение лишь служебное и второстепенное» (12-й пункт декларації).

Образи нашої неокласики або запозичені в інших, переважно античних та парнаських майстрів, або взяті по старому. Так ви знайдете пару до «потерянной подкови» Кусікова, у Филиповича, наприклад, або анімістичні метафори: срібний дзюб місяця, хмара—бик, зорі—отара, дні—череда, ватага лань і т. д., подібно як у неокласика Н. Власова-Окского («Синева», Москва 1924 р.): сонце—олень (баран, осетр), місяць—гусь, голуб і т. д. Рильський порівнює дзвін сокири з боєм сатирів, шатро дубове з лицарським наметом, дівчат з дріядами і т. д. Шаблон примушує в нього вітер завжди ходити, кораблі в нього завжди гойдаються (Крізь бурю й сніг, стор. 30, 77, 41, 39, 56, і т. д.). Синтакса однomanітна: «Так і ти, поете, слухай» (стор. 7), «Так чик лікар мудру руку» (стор. 7), «Так чабана розпитував Містраль» (стор. 25), «Так от тієї випливши Улас» (стор. 28), «Так і поет досвідчений і зрілий» (стор. 28), «Так дні їдуть» (стор. 29), «Так долото стальнє» (стор. 29), «Так те, що смілим не дається чарам» (стор. 29), «Так на човні, коли піднімутъ весла» (стор. 41), «Так дощ, буває, втихне на хвилину» (стор. 41), «Так тіч прийде і покладе печать» (стор. 43), «Так ви, тривожні, кличіте людину» (стор. 48), «Так всі річки у повно-владнє море» (стор. 58) і т. далі.

Формальний аналіз творів наших неокласиків може бути корисним для, них, бо й сами вони, мабуть не свідомі того, що переспівують один одного. І справді, взяти-б хоча Зерова і Рильського:

В Зерова: *Струнка*, мов промінь, чиста *Навсикая...*
в Рильського: ...*Ніжна Навсикая, струнка дочка*
феацького царя...

в Зерова: феацький квіте, серце *Навсикає...*
в Рильського: Співець рибалок, меду й *Навзикаї...*
Що-ж, обидва закохані однаково в Навзикаю й
обидва однаково її вистпівують! Воно й зрозуміло, бо їх
смаки на прочуд зходяться між собою. Ось, хоч би ді-
вочі брови! Вони і в Рильського і в Зерова виходять
«стрільчастими».

«Під чарами стрільчастих брів...» Зеров, то й Риль-
ського мусять так само чаувати.

«Стрільчатих брів сліпучі блискавиці».

В Зерова «море вечоріє, а в Филиповича «повечо-
рлій шлях»..

Коли Зеров звертається до виразу «Слова о полку
Ігоревім»: «О земле рідна, ти за шелом'янем!», то й
Рильський не одстає: «Бо там-же, там, он-он, за ше-
лом'янем...»

Вживає Рильський виразу «посох» замісць «ці-
пок»:

«І білий посох розцвіте в руках...», то будьте пев-
ні, що й Зеров не забуде його вжити!

«Твій посох поламавсь і світоч твій погас»... і т.
д. Це дрібниці, але вони як раз і характеризують літе-
ратурщину. Головне—це тотожність тем, настроїв, мот-
ивів, однакова стилізація вичитаних сюжетів і т. п.
Зразу ж не вгадаєш, хто з них написав цього чи ін-
шого вірша на літературну тему,—така подібність ма-
ніри.

(На подрібному розгляді творів нашої неокласики,
я гадаю зупинитися іншим разом).

VI.

Неокласиця «главным фактором художественного
творчества утверждает вдохновение и художественную
интуицию» (10 пункт декларації). В цьому мрійність і
нашої неокласики. Рильський вірить у те, що творчість
залежить тільки од надихнення:

«Над чолом полум'я займеться,
Душа як голуб стрепенеться,
Блакитний дзвін полине по полях,
І білий посох розцвіте в руках».

(Крізь бурю й сніг. стор. 38).

Одже-ж творчість—це опнені язики над чолами
апостолів, що коли вони займуться, то людина починає
розвовляти чужими язиками, незрозумілыми для маси
читачів. Тоді людина починає вживати слав'янізмів, ла-
тинізмів, елінізмів та полонізмів, і творити «здорове
греко-римське мистецтво». «Голубиця-душа» поета
стременеться як зарізана курка на жертвовнику богині
Музи, і «жезл Аарона» розцвіте, як у скінні заповіту.
Чом не хороший образ? Тільки один Филипович одки-
дає цю «істину», що, мовляв, у всій його творчості вин-
на якась грецька «муза», чи латинська «камена». Він
каже:

«Не вірте мрійникам, не слухайте померлих!
Борвієм, пристрастю і злагою степів...
Життя несеться над усіма інами
І вимагає ладу і пісень».

(Простір. стор. 33).

Нетактовна дескриптація вірі своїх товаришів!
Адже-ж і сам він снить «Мрійника мудрий сон»!
9-й пункт російських неокласиків «утверждает
искусство, как творческую стихию, совершенно авт-
номную и чуждую утилитаризма», а 11-й пункт—«са-

модовлеючу самоценность индивидуальности творца». Ми могли багато де-чого сказати про цю «самодовлеючу самоценность», але залишими це на інший раз. Оця «самоценность» надто мізерна, вона чужа життю душі творця. Адже-ж не даром так зворушливо-лірично каже Рильський:

«Хіба твоя даремна постать
Тобі самому не чужа?
Хіба не міст облудний мостить
Твоя заблукана душа?

(Крізь бурю й сніг. стор. 67).

Справді, чи не трагічні постаті в нашій літературі оті неокласики, чужі навіть самим собі, хіба воини не заблукані душі? Іх «скорбота, і сніг самоти» сучасникам чужі й незрозумілі. Навколо буря, де «юний вітерходить», а воини в самотній келії награвають собі на дудку Віргілієвого Тітіра й питаються самих себе:

«Куди ти йдеш крізь юну бурю,
Куди ти йдеш, куди ти йдеш?»

Дійсно розплачливий поклик заблуканої душі, од-чайне «Камо грядеши» тільки не з харківського, а з київського Олімпу. Ми поділяємо туру наших неокласиків до цільних поетів з цільною душою. Ми знаємо, що ці цільні душі були колись у здоровому греко-римському мистецтві. Ale mi знаємо, що це було в старовину і в середні віки, коли класова боротьба не була такою запеклою, як зараз. Гайнє каже, що «тоді були й поети з цільною душою». Ale «кожне наслідування їм в наші часи є брехнею, ясною для кожного здорового ока, брехнею, що не може уникнути нашого глування».

Не заперечую, що вірші нашої «неокласики» майстерно-витончені, вишліховані, «бліскучі» і красиві, як

бувають красиві шкляні вироби, що мають замінити дорогі камінці ювеліра. Не заперечую й того, що воїни комусь можуть дуже подобатись, як подобаються дітям різні близкучі брязкальця, але ця уподоба — це тільки «чисте любование», як його прозвав Л. Толстой.

Дехто може зрозуміти оцю мою статтю як «оголоблю» «доморослого українського напостівства», що хоче «знищити» неокласику. Мушу заявити, що в мене немає жодних намірів до такої розправи. Я не викриваю «контрреволюції форм» в наших неокласиків, як це колись зробив Арватов відносно Брюсова, або як нещо-давно спробував зробити в нас В. Поліщук з Тициною. Ні, і ще раз ні! Завдання цієї статті далеко скромніше, — довести, що наша неокласика не може бути для нашої літературної молоді зразком до наслідування, і що рівнятись на Зерова, Риського і Филиповича — це було-б самогубством для нашої молодої революційної літератури, це визначало-б потонути в «літературщині».

Тим, що кричат про кризу української літератури, про те, що в нас немає жодної літератури, я відповім словами Белінського, що колись нарікав так само на пікчемність літератури російської: «Благородная нищета лучше мечтательного богатства. Придет время — просвещение разольется широким потоком, умственный лик народа выяснится и тогда наши художники и писатели будут на все свои сочинения налагать печать русского духа. Но сейчас нам нужно учение, учение, учение». (Литературные мечтания). Багатство й доскональність класичної європейської літератури — це не наше багатство, а надії на теперішній фенесанс — це мрійне багатство, доки не буде в нас 90% письменників. Хто хоче прискорити велике національне мистецтво України, той хай не цурається широкої, масової освітньої роботи. За цю нашу думку нас обвинувачують в

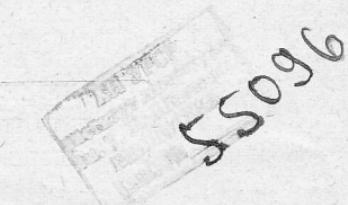
просвітністі, але справжня «просвітительська точка зоря» (Плеханов, «Литературные взгляды Белинского») это та, с которой видна лишь абстрактная противоположность между знанием и невежеством», що «порицая невежество и клеймя самодурство, (а це в нас разраз і робиться) не указывает сколько-нибудь действительных средств борьбы с ними. Сказать: учитесь, развивайтесь — это все равно, что вскрикнуть: покайтесь, братья, время идет!»

Таккаже нам і тов. Хвильовий:—покайтесь, гряде царство небесне, чи то пак «азіятський ренесанс». А тим часом інаше справжнє українське «просвітніство», наші європейські «ауфклерери», культуртретери-просвітителі, кажуть нам, що порятунок для ішої літератури не в конкретній праці на загально-освітньому полі, не в піднятті культурного рівня мас, а в наслідуванні «здоровому греко-римському мистецтву» та французьких парнасців. Так, так:

«Леконт-де-Ліль, Жозе д'Ередія,
Оче твоя, поезіє, дорога!»

Наприкінці своєї статті я мушу прохати вибачення в шановних читачів, що на деяких місцях я вдавився в полемичний, публіцистичний тон. Що ж, коли: «історико-літературний дослід може легко, ні на хвильку не переставши задовольнити як-найстрогіші вимоги науки, оказалась, навіть проти волі автора, гарячою відозвою публіциста». (Плеханов, у статті «Про філосовичну й публіцистичну критику»).

На цьому й кінч.



Ціна 25 к.

