

Отд. VII

8166

ВАЛЕРІЯН
ПОЛІЩУК

ЛІТЕРАТУРНИЙ

АВАНГАРД

ПОЛЕМИКА
КРИПТИКА
ТЕОРІЯ
ПОЕЗІЇ

Одеська Національна Наукова бібліотека
у/р

ВАЛЕРІЯН
ПОЛІЩУК

ЛІТЕРАТУРНИЙ
АВАНГАРД

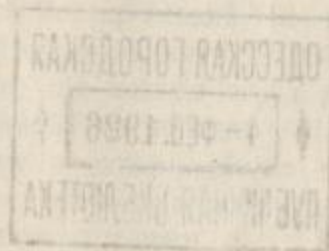
ПЕРСПЕКТИВИ
РОЗВИТКУ УКРА
ЇНСЬКОЇ КУЛЬТУ
РИ, ПОЛЕМИКА
І ТЕОРІЯ ПОЕЗІЇ

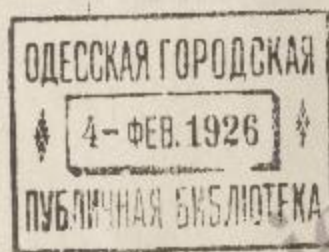
VII
8166

ВИДАННЯ
АВТОРА
ХАРКІВ 1926

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

КОНТР-АТАКА





Завдання доби

I

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

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

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-Методіївці, 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 — провінціалізм модернізм Вороного, фрак і маніжка „Української Хати“ та Сріблянського (Шаповала) і кав'ярнева поезія й маніфести Михайла Семенка першого періоду з його: „національну добу в мистецтві ми пережили“ — давайте шкрябнем під російських футуристів.

Але зараз після Жовтневої революції — настає 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 масштабі, 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: скандинавська 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!

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

Тільки правдивий вимін „питательних вєществ“ дає здорові функції живому організму — також і цілому працюючому людству, де Україна — одна зі складових частин. Однобоке приймання та наслідування з Заходу та з Росії без виміну шкодить здоровому розвитку 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 півазіатського Сходу — СРСР. „Даймо 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, керамічних, етнографічних й

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

Адже спроби нав'язати зносини біблїологічні, метричні через Акад. Наук, палати й инш. — уже робляться. Росіяне зараз аналогічним шляхом пробують налагодити розірвані війною звязки з Заходом. Ввести це в загальний план. Це завдання нашої доби, правда, розраховане на довший час, може десятирок-другий літ, але його треба зробити, коли хочемо жити здоровим життям. Українська післяжовтнева, разом з попередніми здобутками й 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 дифузія.

II

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

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

базування на енергетиці України та справа машинізації нашого життя.

Паує 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 иншим, 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“ підпирає цю думку, а саме: українська культура є і буде довгий час селянською, бо в нас немає українського міського пролетаріату.

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

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

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

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

Українська культура може й повинна спиратись вже й зараз на робітництво важкої й легкої індустрії. „Гарт“ почасти так й робив. На терені України й Галичини великі робітничі центри: Донбас, Криворіжжя, Борислав, цукропромисловий район, чорноморський торговельно-промисловий район, — це місця, де скупчилися 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 орієнтувати 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 підносить у статті уміщеній в „Комуністі“ „Національний вопрос в профдвиженні України“ Корнюшин. За його відомостями маємо, що робітництво Харкова на 64,5% українське, Київ на

49,5% українці, Донбас (обслідовано два рудники) 44,1% українці й т. д. І це відсотки, які припадають на кваліфіковане робітництво — металістів, гірняків, транспортників, друкарів, хемиків і т. д. Виходить, що міська база нашої нової культури може й повинна спиратись на українську мову, або инакше українська культура нового часу повинна бути не полевою, а індустріальною, оскільки пролетаріат веде перед у поступі, а не село. І коли приглянутись до створеного в укр. культурі, побачимо, що початки індустріалізму у творчості що 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, Вишниченка, що змалював цукроварні, Франка — нафтовий 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 од виробничих процесів, бо наша думка є такою, що інтелігенція певної класи творить 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 пригляне-
мось до багатств, які в собі таїть Україна, то
майбутня її можна уявити лишень як країну з
великою індустрією. Близькість вугля й руди,
артезійські шари в сухій степовій частині за ви-
ключенням Катеринославщини, де зате є пороги —
місцевість для фабрик, торф, вигідна сонячна
енергія в зв'язку з відкриттям її фото-електричної
і хемічної дії з можливістю прикласти в широкій
промисловості, ліс, графіт, слюда, каолін, солома,
крохмаль і т. д., — все це в зв'язку з останніми
відкриттями в різних галузях промисловості обі-
цяє зробити з України зразкову індустріальну
країну, де не буде перешкод для розвитку. І тільки
в такій країні зможе розміщуватись і приріст
населення і кращі умови життя, бо поля все одно
от-от не вистачить, а волошкові поети счезнуть
незабаром разом з діалектичним приходом до ана-
хронізму „Плуга“. Для того, щоб ми не зупиня-
лись і в творчості, ми повинні дивитись, куди й
до чого ми йдемо, а не оглядатись увесь час туди,
звідки ми вийшли та чи не дуже далеко одійшли
од звиклого. Цеб-то: одгетькувати яко-мога рішучі-
ше „селозовані“ (О. Вишня) традиції дотеперішньої
української культури. Нехай Косицьки, Осьмачки
і навіть Тичини з іншими оглядаються і тримають
міцний зв'язок з Нечуєм-Левицьким, Васильчен-
ком та іншими „селозованими“ й будуть їхніми
одинцями — вони залишаться в далекому хвості

від сьогоднішнього та завтрашнього дня. Інше
діло, коли свідомо зрідка для менту країні з
пролетарськими чи панфутуристів підтягають
наші народні зади, не рахуючи це за кульмінацію
своїх досягнень. Не оглядатись у творчості звідки
ми йдемо, простягаючи до знайомого назад руки,
а вдивляючись куди, через що і кудю йдемо!
Йдемо до вселюдської комуні, через машинізацію
світу (побуту), як благо, а не зло, шляхом бо-
ротьби працюючих з визискувачами. У землероб-
стві сьогодні хай буде зразком наша сучасна
Асканія Пова, а не майовий дощик з божого неба.
(Ах, хоч-би пішов!).

III

Третім основним пактом нашого погляду на
мистецтво, яке суспільного чинника, є динамич-
ність творчості. Вона полягає в тому, що для пе-
редачі почуттів від творця до людей приймаючих
виявляється мистецькими засобами духовне напруження
в експресивній формі ритму свфонії, образів, сюжету
та ідей, маючи завданням дати гармонійний синтез
усіх творчих засобів, технічних здобутків та науко-
вого знання (розумімо на першому місці поезію)
і пам'ятаючи за Плехановим і Белінським, що
мистецтво є споглядання ідеї в образі, яка і є
першою основою твору.

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

їхній різноманітності, вжиті на потрібному для настрою і вражіння місці. Найпершим учителем повинна бути природа, бо вона сама в собі здержує 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 великі ритмічні періоди, як на щось конечне: все гарно й потрібне на своєму місці. Головне ідеологія. У вокальній частині поетичного твору мелодизм вважаємо потрібним, але не виключним завданням, навпаки, дисонанси, 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 труна, але майбутнє в поступі за музикою Скрабіна, Веріківського, Вуцького так само, як і за творцями мішаних звуків і ритмів у поезії. Однією з вокальних частин, що суть засобами слідуючого порядку, є співгучність, чи дисонанція закінчень фрази, строфи чи періоду. Останні поетичні досягнення поширили межі рими майже до безконечності, увівши асонанс, бо в кожній мові точних рим обмежена кількість. Для приймацця асонанс психологічно приємніший за риму. Це тому, що в римі слуховий апарат, в

своїй свідомості, як луна, повторюючи проголошену 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 неточнорозвуківих „е“ та „а“ слух створює звук $\frac{e+a}{2}$, розрізняючи в той-же час кожен із складових звуків.

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

Розрізняємо три вигляди образу: 1) слово-образ („п'яний очерет“, „халиви ночі“), 2) образ, фраза, (за волосся буйне і русе ве вітер *ре* золотого снопа — сонце) і 3) образ-картина (вірш Чернявського „Степ“, або Бодлера „Падло“).

Слово-образ — без дієслова, дія лишень в потенції; образ-фраза — з дієсловом, неб-то з одною дією; образ-картина — з дією, кількобично розглянутою.

Динамічність ідей в творіві полягає в її боротьбі з іншими ідеями, її протилежними, за своє ставлення, посідання („утвердження“, „standen“). Тому драматизм, цеб-то боротьбу ідей і персонажів, що їх у собі криють, треба вважати за динамічний засіб. Дінаміка сюжету — в зацікавленні розв'язкою, до якої стремить дія п'єси. Тому цільність сюжету, як справжню організацію матеріалу, вважаємо необхідною в поетичних шуканнях. Звичайно тими шляхами лише накреслюється шлях дінамічності (взято головне поезію), але кожен з них є ціла велика дослідча галузь.

IV

Нарешті, частковою проблемою, яку ми висуваємо, й 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 визначає М. Дольго, в своєму вислові є умовна, абстрактна, символістична й схематична, з обмеженим лексіконом, з мелодійною музичністю, що вражає своїм консерватизмом і одноманітністю, оскільки не використовує всієї різноманітності музичних засобів, мова з нахилом до ритуальності з неможливістю безпосереднього підходу до дійс-

ности, з нахилом до постійності епітетів, одноманітності образів, симетрії в будові з консервативним у більшості нахилом до певних формулювань змістом і ритмом.

Але головне розходження цих двох систем мови полягає в принциповому відношенні до дійсности. Бо *матеріалістична мова* бере життя в його конкретній дії та обставині з живою, реальною, не надуманою матерією, *чистість з експериментальною правдивістю* і різноманітність епітетів така багата, як кількість речей у житті, трьохмірність й двохмірність образів та їх дінаміка; лексика — все називне й дієве багатство мови, поширені музичні засоби, що базуються на звуковому житті природи від мелодичної гармонії до какофонії, ніякого ритуалу й канонів (аж до використання мови й ідеалістичної по потребі, як одного з конкретних досягнень), живі люди, типи й 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 й взагалі символістів.

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



Нам сонце правди і свободи
Засяє тисячю вогнів.

Чуєш, 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, символістичний, умовний і т. д. „Робітники“ — суть „діти“ Армії, та ще й „святої“ труда, яка змальовується в формі ложнокласичної доброчинності, символу — жінки з високою постаттю (можна в туніці) — діти її (символи) робітники, що будуть володіти землею, як глобусом, а не конкретними полями, фабриками, лісами, повітряними й т. инш. Тут же плазують паразити на зразок плакатних тифозних вошей. От вам „грім“ падає на „голови катів“ і „сонце правди і свободи“ (шаблон ідеалістичної мови — Див. ст. Долєнґа, „Черв. Шлях“, ч. 8) сяє тисячю 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 символи: Армія, Труд, Земля, Паразит, Грім, Сонце й т. инш., 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 інтелекта егоцентрика про революцію. Пролетарська класа в своєму приймає світу дуже конкретна. Текст „Інтернаціоналу“ треба написати новий. Зате конкретне й матеріальне хоча-б у пісні бєлянина.

Зелена ліщинонько
Чом не горшиш та все куришся?
Гей, молодая та дівчинонько,
Чого плачеш та все журишся?

Тут все матеріалістично прийняте й 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 матеріалістичної мови. А Франко навіть образ революційного духу зумів дати матеріалістично, де в вся обстановка реальної боротьби двох клас — однієї з „попівськими тортурами“, з „військами муштрованими“ й „гарматами лапшованими“, і другої, що сидить „по курпих хатах мужицьких, по верстатах ремісницьких“ (Які конкретні й чіткі епітети!).

Взагалі, одріжняючи мову ідеалістичну од матеріалістичної, треба пам'ятати, що хоч вони і дуже зв'язані 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 инш.).

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

Літературні назадники та їхні спільники

Невеличкий полемичний додаток до статті „Завдання доби“

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

Що я даю пояснення європеїзму, тому спричинився вихід книжки памфлетів „Камо грядеши“ згаданого вище пропагандиста „Європи“, який між иншим 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 зирати з текстом, уміщеним у „К і П“ як більш ширим, безпосереднім і одвертим.

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

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

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

— Всі чужоземні слова, всі мислі, з тільки що вичитаних книжок, віп, як той військовий фершал перед хуторянами, випадає одразу, частенько перекручуючи їхнє написання, тому то в його замість „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“ селякам з „Плугу“ в текстові розміром приблизно на одну сторінку малої шістнадцятки от такі слова (з початку книжки): „ультра-червоний, опоненти, «олімпійці», класичний афоризм, солідарність, арифметичною аксіомою, профанатори, макулатура, інтелектуальний, нонсенси, «олімпійська» фаланга, ситуація, елементарний, тези, генерація, *sine ira et studio*, та инші страшенно вчені й мудрі слова, що мають додати ваги й т. д. Цей „європеїзм“ протягом цілої книжки дає авторові змогу самому од себе ховати свою думку.

Так часто маскується й дійсне нещучтво, т. Микола Хвильовий, в якому ми не хочемо тебе подо-

зрівати. Для обивателя, що запопаде „К. і П.“ це має сказати: Гляньте, який я розумний; я зовсім не „Просвіта“. Я проти просвітянства, я не „Просвіта“, бо я з Зеровим і іншими вченими (провінційна кваліфікація), Дорошкевичами (цими „Главнасекометствующими“ 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 неохатне, що перекладають „Європу“ в прозі за Пільняком і Вс. Івановим, а в поезії за Ходасевичем і Зоровим (він-же тепер П. Филипович) — „наші“ *ідуть назад*.

І маємо, що молодий і ширий шукач нового і свіжого в мистецтві колись, що єдине давало право на європеїзм (наслідування запізніле зероветській „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 підкресл. наше В. П.). Так-таки й вищою?

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

Подивимось хто-ж то за „передовий“ з „вищою математикою мистецтва“ Зеров, що перед ним так увивається уже М. Хвильовий, піднавши під чарівний 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 ходили й ходять у комірях сонетів, з нечесним і нечесаним памфлетним стилем, що так співзвучить поверховим памфлетам Сріблянського. А що до „літатизму“ та „азіатського ренессансу“, то ми не будемо закидати тут ніякого месіанізму, бо то простісенька фраза й поза, яка не має ніякого конкретного змісту по-за собою, крім малописьменности їхнього автора.

Ренессанс — відродження. Що саме азіатське має відродитись тим ренессансом: містицизм Сходу? покора деспотизмові, яку відбивають великі напашарування азіатського мистецтва? Що саме має відродитись з перемогою пролетаріату?

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 комунізму, бо комунізм її, скажемо ми, там еднається 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 спілняка 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 уванімісти, за якими посунула ще ціла когорта молодих, не згадуючи Гільбо чи Ноеля Гарнье... Що-ж до Зеровського спілняка, консерватора од мистецтва та інтерпретатора пільняковщини на Україні, то видно він, з того часу, як заліз на Ефремівсько-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 життєві з них приймає.

На превеликий жаль для пролетарського письменства, 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 слідуєчому розділові нашої книжки: „До марксістської поетики“. Скажемо тільки одне, що „вища Зеровохвильова математика“ кінчається в поезії добою французького парнасізму й символізму — це - б то на цілі десятиліття нагад.

„Приятелі“ милі, не можна-ж, привізиши дійсно з Європи паротяг випуску 1875 р. аж тепер до нас, казати, що це західньо-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 психологічну категорію, яка виганяє людськість із просвіти на великий тракт поступу?“ Хіба з одного боку просвіщати в червоній просвіті, це не значить піднімати культуру має, не виганяти їх на шлях поступу, а з другого боку, хіба хвильовиста неокласика йде шляхом поступу?

„Зразки античної культури“ та неокласицизму, які несе Зеров, що так потрібні для „ахтопобіля“, чи то пак для „романтики вітаїзма“ поруч з „вірою в правду великого азіатського ренесансу“ (кулаком у груди: вірую та ісповідаю!), — 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 „маєстро!“ 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, схованка од сучасності, яка противна неокласикам.

Смішно в нашу епоху — епоху конструктивних форм, що вирости на тлі іншого, ніж греко-римське (машинового) життя, проповідувати, серйозно рекомендувати, й 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 ні любив коринтського ордеру в архітектурі, але я не стану проповідувати, щоб Всеукраїнський „Палац промисловости“, де скупчена буде житлова техніка нашої доби, будували інакше, як не в стилі залізо-бетонних і шкляних конструкцій нашого часу. Економіка й техніка висовує свої мистецькі форми (у літературі теж), а ви-йще тягнете в минуле, Хвильові та Зерові з вашими Хатяєвськ-радянськими (од газети „Рада“) папашами С. Єфремовими.

Тенер 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 розвитку! Звичайно, страшно, щоб туди чорт батька знав хто не заліз з думками нещирими до радвлadı, щоб не поприставало сміття й т. ін., але вовка бояться — 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 понадає нова Жовтнева література, де найнекучіш її читають з великою актуальністю? Якраз у тих плужанських гуртках. Через ті гуртки в першу чергу пролетарським письменникам просотуються в нашу селянську товщу. Що у молоді є здібности писати і наслідувати зразки кращих молодих письменників та є бажання називатись письменниками самім — то це й добре. Молодості це дає змогу перевірити своє покликання.

Талантовитості це дасть імпульс боротись за себе, коли його назвуть членом спілки селянських письменників, а не талановитого це все одно генієм не зробить. А забороняти боротись за себе в якійсь 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 патхненням демагогічним прийомом. Нехай не вжахася нас те, що на Україні числиться сотня - друга письменників на так званих 40 мільйонів. У Данії на 200 чоловіка, кажуть книжки, припадає один письменник, однак це не заважає нам знати з них усього кілька одиниць.

Роль - ж „Плугу“ на нашу думку не тільки в тому, що він дає підпору і кадри для провінційальної преси та „Селянської бібліотеки“ (другосортні твори нам поки що теж потрібні: нашим „першим сортом“ не охопити всього життя), — основна роль „Плугу“ — це його суспільно-читальна діяльність, це організація передових (авангарду) селянських та містечкових читачів, а коли й на передмісті трапляється, 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. пролетарського читача є читальною 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 всеж попереду всіх.

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

й назву „Плуг“ і гуртки звязати сельбудом, хоч це важка була-б операція) — давати не сорокалітню минувшину зеровської неокласичної „вищої математики“ та хвилювистого новітнього скігнення 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 Миколю! Твій блок не формальний, а істотний, з духовним консерватизмом Зеровщини і Могилянини, де ти стаєш, може тимчасовим придатком до основної лінії справжніх ідеологів новітнього назадиництва, цей блок змусив тебе копіювати ту землю пролеткультури, з якої ми всі вирости, 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 (як зразок повели „Слово“) починає бути такою-ж просвітянщиною старого смаку, яка годиться тільки для внутрішнього ужитку „хахлів“ та любителів Тичини й Надсона з прослойок 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 обмацати 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 провінціального міщанства з твоєї нечитабельної і технічно слабкої „Санатарійної Зони“ чи „Пуделя“, яка ще може мати сяке-такє право на увагу на Україні. А ми хочемо на європейський терен! І не Зерови та Дорошкевичі нас туди введуть 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 життєрадісне 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. Аджеж краще тоді взяти загально-відомі і з перших рук сонети самого Ередья, чи парнаські строфи Леконт де-Ліля. А українському сучасному читачеві, що хоче обов'язково сонетів, краще заглянути в геніальні і могутні новим змістом „Тюремні сонети“ Франка, які, до речі, вчасно видає „Рух“ з „Книгоспілкою“ (швидче-б!).

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

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

13. X. 1925.

Самореklamство С. Єфремова та Жовтнева революція

У Варшавському двохтижневику „Наш Світ“ № 24 од 30 січня 1925 р. є статейка редактора-видавця цієї рентильки, що запсевдонімилася 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 творчості... відном духовних сил народних мас?“ І зви-

чайню, йде смачна відповідь: „Нема“! Бо те, що там (цеб-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 (совпадає) 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 жовто-блакитної еміграції: тут і „клітка ГПУ“, і „льокаї“ і „за пиматка хліба“ і „хресні муки“ і нарешті, що найцікавіше, покликання на свого однодумця, як свідка,—В. Павлович не бреше—на „особу, яку запідозрити 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 співлинка по зброї С. Єфремова так: „він належить до тих нечисленних українців, що свідомо залишилися на Україні, щоб власною душею пережити всі хресні муки нашого розп'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—Львів, 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 дутко й одсунулися кудись у далечинь туманну і з теперішнього місця здаються якимись химерними мріями, якими жили (sic!) ми хіба в недобрій пам'яті 80 чи 90 роках минулого століття. Ціла низка письменників наших примовкла й не оживається, або ж піякого немає способу на те, щоб голоси їхні доходили до читача. Зв'язок між письменником і читачем, гірше—між письменством і тим, хто живого прагне слова й звук задовольняти з його своєю духовну спрагу, пірвався. Химерний винадок, примха, щаслива чи нещаслива оказія тепер ще більше важить у долі нашої книжки, ніж коли-небудь було це за попередніх часів. У пишнім своєю технікою XX-ім столітті часто мусимо обернутися до способу XI-го і „книжним списанням“ подолувати жахливо убожество нашої техніки... Але що пайгірше—пастала 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 поодинокі досить, щоб убити всякий рух і поступ у письменстві... Саме, здається іноді, існування культури поставлено під загрозу під наскоками безтрадиційної

некультуристичності" (стр. 10, або в „Історії українськ. писем." 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 *наші „брани повні“ часи за один тільки стануть маленький і мало помітний епізод*“ (підкресл. моє 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 розрив, великий здвиг трудящих мас, який оглушив тих, що одірвались од мас і сіли маком на старому, цей великий час буде білосніжними глетчерами Евересту вічно сяяти в віках, як одна з найславніших вершин-епох вселюдства!

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

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

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

Продивімося-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, Єфремов 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 не 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 дьогтем“. Цей етап Куліша цілком базується на тодішньому соціально-економічному стані. А що Куліш зробив дальший 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 ресестру. Для Куліша цей дальший крок прояснення очей од романтики був цілком ширий і логічний, що йшов в ногу з його класом і ніякого тут трагізму й не було. А поки

робив оцінку сам своїм положенням і настроєм — ці моменти відзначалися переходовими хвилюваннями, 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 поїхав на заслання, а поміщик Куліш з того самого місця, пішов назад до цілковитого царствія і одійшов навіть од революціонізаційного для того часу, українського націоналізму, — теж факт. Це було в інтересах молодшої української буржуазії, для якої нація завжди на другому чи десятому місці, а до того осівним 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-економічний тодішній стан і наш теперішній підхід цілком виявляють фігуру „гарячого“ Куліша — представника української буржуазії, яка мала розбіжність з владною російською, і, значить, мала більше моментів для резіґнації. Історикам, що вимагають од письменника хоч „красельку того хорошого ідеалізму, тієї віри в людину, що такі немодні поробились тепер“ (ст. 421 т. II) тим історикам,

повторюю, ніколи не розібрати об'єктивно й не плутаючись такої простої постати, як П. Куліш.

В цьому прикладі взято найбільш характерний факт з „Історії“ Єфремова, якого автор не може з'ясувати через свій ідеалізм. Факти подібні у С. Єфремова повторюються на кожному кроці.

В останній дореволюційній добі, крім нерозуміння історії є ще й надзвичайно суб'єктивне відношення до історичного матеріалу. Так, усе те, де є сліди народництва, підкреслюється, висувається на перше місце, як от „Рада“ та інші установи, де працював і керував С. Єфремов і що з послідовністю футуризованого рекламиста, „шановний“ академик ілюструє фотографіями (Редакція „Ради“ — сидить Єфремов, Видавництво „Вік“ — сидить знов С. Єфремов, прохання про дозвіл на „Раду“ — в редакції був С. Єфремов). А те, що відіграло визначнішу роль в суспільному розвитку України, як от про журнал „Дзвін“ соціал-демократів, лінію якого виправляв сам Ленін і де співробітником був Луначарський, про міщанський „Літературно-Науковий Вісник“, де переважала все-ж революційніша частина нашого письменства, де були і Франко і Кобилянський і Леся Українка і Винниченко й інші, та про роль цієї течії (правда, не народницької — і тут собака зарита) майже нічого не сказано. Далі про третю течію в нашому письменстві — течію ясно вираженої буржуазії, 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 міщансько-народницька течійка, де ідеологом був сам С. Єфремов, — і ні соціал-демократичної, ні яскраво капіталістичної течії 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, підпосється, виславляється письменників й угруповання ворожі робітничій класі, — тих письменників, що ховають своє зле обличчя за машкарою формалістики й одтягування уваги суспільної од наших обставин та тягнуть до старовини, де так іділічно раби давали змогу мати безжурну насолоду патріціям і тиранам, — а з другого боку автор „Історії“ планово принижує, бездоказово лає і паплюжить — засобами недостойними не то що академіка а й борзописця, виставляє нездарамі письменників — синів Жовтневої революції, як Михайличенко, Елан, Коряк й ин., 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 зле. 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, вартє цілої поеми, закінчення викинув з книжки „Вітер з України“, залишивши „духів“ вродних фальшивим історикам. Доказів ненависті С. Єфремова до жовтневого письменства багато, стільки як і безкритичної 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 нести

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

Або ще про Коряка:

„Ось другий, що мало не в кожній статті блискуче розв'язує цю немудру проблему й хоч сам на ногах держиться не твердо, але плюватися так наловчився, що ціляє в стелю артистично й допльовавсь, нарешті, до кінця нової української літератури... Це проповідує В. Коряк у „Книзі“, що именує себе чомусь журналом літератури в першу голову. Воістину „не треба плутати поняття“, а тимчасом закони політичної економії і факти літературного життя любісенсько 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 революції, пі жаднісенського натякання на якісь бурі, що прошуміли, але не одиуміли над автором і над цілим краєм. Цю речу помічено і навіть одзначено: „саме-бо з приводу Рильського одиравав панахиду по новій українській літературі“ один з оглушених до безпам'яті мап'яків факта (цеб-то В. Коряк—В. П.) (ст. 358 т. II)*.

І далі питають Рильського:

„Шукаю білої лілеї—

А всі Лілеї у багні

Шукаю я землі своєї

Бо ця земля чужа мені“—

С. Єфремов додає од себе: „таким сумнимкінчаються висновком екскурси поета в сучасність“... Живий анахронізм (це влучно сказано — В. П.) для тих, що розбивають лоби перед папуванням 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 академічна „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 вкінцець, — заступила й дає поживу новим кадрам читачів, заповнюючи хрестоматії, журнали, книжки, збірники й декламатори, як-от, напр., останній, що недавно з'явився, І. Дніпровського „Комуна“¹⁾. Цей збірник-декламатор складається з відділів: „В огні“, „Жертви“,

¹⁾ „Комуна“ декламатор, склав І. Дніпровський за редакцією М. Хвильового. Державне Видавництво України. Харків. 1925. ст. 303. Тираж 10.000.

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

Матеріал нової поезії й прози складачем переглянуто наново і замість тих творів, які ми привычалися 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 освітлених постатей сучасної творчості мов-би центральними стовпами декламатору, доповнюючи і всилюючи 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: матеріали 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'явилися 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 „Комуна“, 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 одеуне гардина?

Закінчуючи 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 Покладня“.

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 радянській вже кошти, з таким саме підходом, як у Єфремова, тільки сховавшись за кількома фразами з Маркса, Ол. Дорошкевича у своєму „підручнику української літератури“. Коли він у м'якших 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 видає державним, чи подібним до цього, видавництвом, то це є більший злочин, ніж такий „історичний“ вчинок радянського академіка, 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. Єфремов.

На превеликий жаль ті, кому належить приглядатись до справи художнього виховання нашого суспільства, ще не звернули на це належної уваги. Більше того, ця позиція: *бити планово по жовтєвизмі і підносити королів Жовтню в шовіністичних формах літератури* звилася собі кубла по багатьох наших художніх і критичних виданнях, журналах і т. ін., як от „Життя і Революція“, „Нова Громада“ (тепер виправилась), „Червоний Шлях“ й ин. Така установка ворожить нам сил у критиці, як і вміщування співзвучного їй художнього матеріалу, скоріше в малу-свідому масу читачів і школярів (провінції особливо), думку й смаки тих-же нам ворожить сил, що розхилюватимуть непомітно, з середини, через наїве попустительство самий фундамент радянської будови.

І. IV, 1925

м. Харків

Дутий кумир

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

В час, коли прихильність до одного з українських поетів середньої генерації — П. Тичини перейшла вже в панегіризм, 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 таланту.

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

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

міру, що бував 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 ідеалізація селян в народницькому дусі найкраще підійшла до тодішньої відсталої інтелігенції та провідників з „Ради“ — от нам і мода. Це не значить, що ми відкидаємо Васильченка, але...

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

Гадаємо, що з популярністю Тичини, в значній мірі, ми зустрічаємось 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. народньому дусі, вніс туди давно відомий в культурних поезіях мелодізм. Між иншим, на Заході традиція мелодізму почалась од Едгара По. Це нічого, що „тінь там тоне, тінь там деє“ — Тичинове є тільки змодернізоване й так само порожнє як Чупринківське „даєньки, бреньки“, або Вороного — його вирава 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 иншим українці у всіх галузях мистецтва хворіють на стилізацію в укр. народньому дусі: в малярстві — Кричевський, Бойчук, в музиці — Леонтович, Стеценко, Верховинець, Давидовський, а що в поезії — то й кінця краю немає. Цей консервативний і любовний відгук на українську народню стилізацію віддав свої симпатії і ще одному стилізаторові — П. Тичині.

Повторюємо, Тичина висунув наперед Сологубівську *звукозміст* — оте кводенське 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 плужапе і їхні юні теоретики, що дошкрябались сюди од Шевченка й Олеся, тепер окопились на порожньому „тінь там топе“ „тінь, день, сум“. Що дійсно цінне і що залишається в Тичинівій поезії — це його метафора, але її глушить або *шаблонний епітет*, або повна його відсутність. Тичина — „Над болотом *арфею* *молоком*...“ — метафора, яка живить твір, але коли ми зустрічає-

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

Ось ті епітети у всій їхній бідності: „весна — *запашана, сизокрилим 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 невіглане, прокляті багнети арфами золотими, голосними*, при чім епітет з корінем „золотий“ в одних „Соняшних клярнетах“ ми нарахували 14, це на 43 вірші, приймаючи на увагу взагалі малу кількість епітетів у Тичині, треба вважати за адовий мінус.

Далі в „Сон. Кл.“ очевидячки для того, щоб вірші були згучні й дзвінкі поет натиснув на дзвони, такі укохані адовна аж дотепер в україн. поезії. (Згадаймо — Чупринка: „Наче сонні, тихозвонні й т. д., П. Савченко: „Дзвони, дзвоник, дзвонята; Гомін гімни, гомін гам і т. д.). У Тичині: дзвони двічі (стр. 9 і 21), дзвонні — тричі (стор. 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 церковницю між иншим відгукнулися і провінціальні поетики

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

Ось приблизний перелік тієї церковщини, яку ми виписали з книжечок П. Тичини починаючи з першої сторінки „Соняшних Клярнетів“ і кінчаючи „Космічним 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), благовісені (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), колінопреклопко (44), церкви (45), божя мати (47), Марія (47, 48, 49), Учні Сина (48), Ісус (48), Ємаус (48), Юдея (49), Галілея (28), роспятий (48), христос воскрес (25, 29), хрестом росп'явши 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 божя (62, 64), Андрій Первозваний (64), благословенні (62), благословляв хрестом (64), храм (9), христос (64), росп'яття (65), віра Месія

(12, 22), Мойсей (12), Осавна (2), Йому (богу В. П.) (22), пренепорочна Марія (23), пістаті (29), омофор (29), псалом (29, 33, 34, 35), Ave Maria (30), Мати Пречиста (31), Петро від Христа (31), риза золотканная (32), Первопрестольний (40), воскреснеш (42), предтеча (9), євангеліє (10), великдень (14), Тайная вечеря, страшний суд (19) і т. ин.

Навіть звороти на слав'янищину церковну, усіякі: „есі, воспоєм, діва гріховна гряде, держави“ — лишень обтягають в живе цей божественний дух.

Ще про формальний бік.

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

Ми дзвіночки,
Шесві дзвіночки
Славим день,
Ми співаєм,
Дзвіном зустрічаєм
День.
День.

де перенесена *тісна ритмічна структура*, а то й укр. думи правда в індивідуальній інтерпретації на кожний випадок, що де-кому може й видатись як різноманітність, але чого по суті не має, або 2) *звичайний*, певисокої вартості, чотирьох-стоповий, або п'ятистоповий *амб.* типу

Не уявляю, як ти тлієш.
Як у землі сирій лежиш.
Бо завше ти живеш, горюєш,
Бо вічно духом пламениєш.

Ці два розміри як дуже зрозумілі, легко при-
степлюються і серед молоді. Перший більш ріж-
номанітний у Тичини, другий — в його поезії не
має належного звучання, а обидва разом кладуть
печать такої однаманітності на книжках його,
що треба вийти на вулицю, щоб почути всю ріж-
номанітність ритмів нашого життя як контраст,
до цієї однаманітності і пудного мелодізму, який
викликав реакцію вже по всьому культурному
світові та добрався аж до енциклопедій.

✓ Свої ямби Тичина завше римує, а ритмо-пі-
сенні речі — тільки иноді, в окремих місцях. Але
й рима його не має в собі нічого цікавого. Напо-
ловину стара заплоснена, а коли й нова то в білі-
мості односкладова а саме із 341 рими 175 одно-
складових. Тут розглянуті всі твори до цілого
„В косм. оркестрі“ включно, без „Вітру з України“.
Стаття писана до виходу згаданої книжки.

Двохскладова рима у Тичини ходить на приімен-
никах в одному роді, числі і відмінкові, як напр.
прекрасні — ясні, чиста — пречиста, влітна — привітна,
голубий — новий, весняний — коханий, або іменникові,
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 крапих майстрів. Це саме
все треба сказати й про односкладову риму, яка
в таких випадках виглядає ще бідніше.

Щоб повищі твердження підтверти фактами
наведемо зразки шаблянових (старих) рим у Ти-
чині: друже — недуже, знову — черноброву, сніги —
дуги, сум — дум, поля — тополя, воля — доля
знаю — краю, убито — жито, муки — руки, ночі —
очі, свобода — народа, своя — плаке, твоя — моя
загода — свобода і т. д.

Що ж до дієслівних рим, якими нехтують за-
раз навіть плужане, у Тичини їх на 341 римовану
комбінацію з „Соняшних Клярнетів“, „Плуга“
„Замість сонетів“ і „Космичного оркестру“ — *більше*
сорока комбінацій припадають на дієслівні, рахуючи
без „Думи про трьох вітрів“ бо в останній, як
справжній народній стилізації, дієслівні рими за-
конні. Ось ті дієслівні рими: здається — сміється,
відмолодюсь — помолюсь, прогрімить — шумить,
пити — бити, стирчать — кричать, згучать — повін-
чать, бути — забути, знаю — пам'ятаю — рідую,
ридає — вишиває, сміється — перегулюється, спій-
мала — ізлякала, мріє — віє — лебедіє, співаєм —
зустрічаєм, окропіте — благословіте, схитнеться —
уємінеться, чув — знає, встає — рубає — закри-
ває, знає — помирає — звеселяє, тікали — питали,
знаю — носилаю, іде — буде, бачу — плачу, роз-

стріляли — пороздігали — насміяли, світило — ходило — кадило, спитать — ждять, ждала — ридала, смію — розумію, підняли — поцвіли, зітхне — тхне, жде — їде, любив — встановив, тлієш — плومєнієш, лежиш — гориш, зазорієш — смієш, закипиш — сипиш, керуйте — федеруйте, іскриться — зупиниться, мають — нападають, гради — 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 прийменник задурені — недокурєні.

На превеликий жаль ми не мали змоги своє твердження про бідність лексику Тичини підперти підрахунком. Підрахунок могли б, напр., зробити іновські літературні чи лінгвістичні семінари. Але вже й свідомому читачеві повинно кинути в вічі обертання Тичини в *узкій словесній сфері*, а саме: 1) поле без деталей 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 спеціальності (крім спеціальності 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 не рахувати 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 лексику, а інтереси свої службові, ремісничі, індустриальні, чи навіть товариські, переломлювала весь час через російську мову, російську науку, рос. громадські установи і вся ріжноманітність понять та епітетів мислилась, або по російськи, або не знаючи і не вживаючи живої мови, приходилось кувати слова, які були навіть вже у Гріпченковому словнику.

Тут приходить шукати і бідності Тичинових епітетів; тим можна з'ясувати також і те „язичів“ та „хахляцьку“ мову, якою, в свій час, між собою говорили навіть культурні укр. революційні діячі; тим приходить виправдувати і русізм Тичини, взяті без колоритного призначення, як напр. совість (сумління), на цєну (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 мелодизм) у вірш, але він зате дає свіжу думку, яка, і т. д.

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

Вітер,

Не вітер — бура.

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

І ось з такою приблизно порожнечою Тичина їде починаючи з Сонячних кларнетів, аж до „Плачу Ярославин“, де „ясний флот на сонці є“, Гимном небо потрясає“. (Фе!) Навіть там де поет намагався стати на якість котурни мудрости, присвятивши книжку Сковороді „Замість сонетів і октав“ ми маємо речі, од яких чути ісмудрими отцями церкви та семінарією. Не хваліть озлоблених в тюрмі: вони самі собі тюрма. Це в час, коли червоний терор, врятувавши, вбивав Францію, вдруге врятував

РСФСР. Може озлоблений і дійсно неприязно себе почуває, навіть, на волі, але він приходить колективом і, значить, з ним треба боротися, а не складати руки праворічним непротивляем. Там же є ще подібні афоризми про людей, що „не дивляться одно одному в очі“ з запитом — „навіщо тоді всі довершені техніки?“, а також інформація про те, що „звір звіря їсть“.

Навіть чисто революційні речі у Тичини часто несуть в собі коли не шаблон, то дуже незадовільність як, наприклад, у віршу „1-е травня на великдень“ таке: „Не христос воскрес — робітничий клас“, який (роб. клас) поправді, ще не мав часу змирати, щоб воскреснути. Осталося одна солоденька мелодія, про яку на виступі 29 листопада 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 висчерпуючий характер творчості Тичини.

А що до „Сон. Кл.“, то поезії там вражають надто часто своєю порожнечою і тільки в тих місцях, де Тичина дає малюнки природи, можна захоплюватися 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 звуковій ми хочемо Ваг-

нера, чи Скрыбіна, 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, лишень 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 неб — 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 шкільним — тло пропелерами загуло хаос у тапці завертіло?“.

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

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

Треба носити на собі шати хвилювисто-зєровського хохлізму, який не знає здобутків світової літератури, який не знає, що він має і чого в нього нема, щоб можна було, майже, відсутність оригінальної думки об'єднаної з, переважно, кволою формою вжити, 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. и.? Гай, гай про це нема чого говорити. Їх немає.

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

Тепер ми лишень 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 згаданому поетові.

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

Уявляємо, як ухнули од цієї давно-минулої ще декадентської „революційности форми“ наші мінцаночки, особливо з музички. Сюди ж треба віднести й акробатику на килимочку безмістовного формалізму: перерив з перенесенням частини одного слова в початок другого, —

типу:

„В магазині Києва
виставлена жо
втя перчатка“.

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

„На хмарах хмуре сон
це знон осінній ві“.

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

літератури“, викинуто справді революційні і не божественні місця з „Космічного оркестру“, про якого мова вже була, а для Зерова з Дорошкевичем дано аж чотири здоровецьких речі *текстуром*. 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 „дошоросно“ (чом не ближьше до семінарсько-шишкового „мокроступно“?)

Ще один мінус творчости Тичини який розходиться з нашою добою, — це відсутність конкретности й чіткості та матеріальности мови. Ухил в метафору тримає цього поета весь час на символах. Так щось почувавши, що поет наче б то хоче сказати про ту чи иншу 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.

Яксь мжичка й рослиничатість змісту. Цікл „Живем Комунов“, або навіть поезія з халацькими „брехеньками“ — „Ходить Фавст по Європі“.

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

Зате ця розпливчатість під смак і стать нашому міщанству, яке й само ідеологічно безформене і м'якогіле.

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 лишень, що формальний консерватизм і відсталість не можуть не відбитись на ідеологічному — 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 обмеженості духовної, які в силу попередніх, особливо Єфремівських традицій, передали частину симпатій цьому запізнілому 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 Подішук в Комуністичному Університеті ім. тов. Артема,

І. Стан української літератури, який захопила війна

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

2) Революційно-соціальні рухи в українському житті й їх відображення в літературі. Руповці, українська соціал-демократія та близькі до них письменники. Виниченко, 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 бойовничий націоналізм і боротьба „за фрак“. Журнал „Українська хата“. Критики: Євшан, Сріблянський-Шаповал, письменники Чупринка, Хоткевич й інші. Початки української богемії. Хатянська молодь: Мамонтів, Рильський. Ознаки декадансу.

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

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

II. Стан української літератури за час війни

1) Війна й боротьба царату 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 Півноччю-Галичини. Оргія „москвофілів“ (Дудикевич й інші), як прибічників російського імперіалізму і капіталізму, відмова їх від українського слова. „Робота“ Антонів і Євлогія. Заборона української преси навіть у Галичині. Смерть Франка „Моїсея, українського національного відродження“. Журнали в Росії: „Промінь“ в Москві, соціально-поступовий його характер (участь нелегального Винниченка); „Основа“ в Одесі, народницький його характер.

III. Лютнева революція 1917 р. і літературні тенденції

1) Буйний ріст націоналістичної тенденції та шовінізму. Кащенківщина. Мотиви „сильно-жовтих прапорів“. СС-ський журнал „Шлях“. Літературний мотлох і жаждою українських трудящих має на друковане слово українською мовою. Навіть Олесь, Чурина й інші захопились націоналістичними темами. Мотиви з полону. Разом з тим перші цоти радісного нацвідродження. Тихина. Пантеїзм його і дрібно-буржуазні мрії.

2) Одрив молоді декадентської інтелігенції од соціальних корінів революції. Поява потойбічного та розпачливого неосимволізму — Савченко, Зугул, Ярошенко, Слісаренко та інші. Песимізм і розгубленість 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 (Осіньні зорі), Зеров і інші.

4) Епатація буржуа „єдиним футуристом“.

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

IV. 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 пліх в цьому ж напрямку; декадентські гасла „Музагету“. Меженко, Загул й інші.

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

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

5) Наступ міжнародного імперіялізму на Радянську Україну. Денікін, поляки, французи і куркулівські елементи Петлюри. В наслідок — літературне заміщення, і розгартіаш. 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 „третьої 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 ступеневе поліління, 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 декламацій та його підстави.

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

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

10) Роскол Пролеткульту по мовній ознаці 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 ідеологічно співзвучні зросту вищезгаданих сил суспільства. Ідеологи останніх: Бфремов, Зеров і Дорошкевич.

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

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 — есерів. Радянізація укр. письменства у відстаєлих і консервативних шарах суспільства. „Червоний шлях“, як платформа для широкого радянського фронту проти націоналістичного фронту еміграції і сил, ворожих в середині УСРР. Тоді — розкол еміграції на „радянців“ (журнал „Нова громада“ у Відні Вітика, і „Наш стая“ у Празі) і „громкомовців“, та петлюрівців. Згодом — утворення „Жовтневого кола“ з А. Павлюком, а з другого боку фашистських групувань з Маланюком. Нові „новоукраїнці“.

4) Як наслідок єдиного радянського фронту і „Гарт“ потягнувся в основі свого керуючого ядра та правого крила — направо. Недотримання рівноваги „Гарту“ і ухили його. Через те швидкий ріст „Гарту“ за рахунок назадицьких елементів. Гіпертрофія „Гарту“, що зробила з нього лаптух усіх мистецтв і всіх напрямків. Відсутність поступової мистецької лінії¹⁾. Організаційна кволість „Гарту“ та всилення через те Київського академізму, літературного консерватизму неокласиків і інших неонародників. Злиття „Гарту“ з „панфутуристами“. Поява журналу „Життя і революція“, як органа правих елементів, що розпочали боротьбу проти пролеткультури.

5) Полівішня „Плугу“ і тверда позиція напостовства. 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 пролетаритців проти „неохатинства“, консервативного академізму і містоцької політики Єфремова, Зерова та Дорошківича.

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) Шкурний, 14) Косинка, 15) Підмогильний, 16) Алешко, 17) Хвильовий, 18) Сосюра, 19) Йогансен, 20) Кулик, 21) Сенченко, 22) Копиленко, 23) Коляда, 24) Дніпровський, 25) Вразливий, 26) Мамонтів, 27) Кузін, 28) Панів, 29) Пилипенко, 30) Усенко, 31) Головка, 32) Осмачка, 33) Павлюк, 34) Папч, 35) Досвітній, 36) Вишня, 37) Коцба, 38) Доліго, 39) Ірчан, 40) Тарновський, 41) Гадзіньський, 42) Івченко.

ДО МАРКСІВСЬКОЇ ПОЕТИКИ

Здвиги й розвиток поетичної мови та сучасність

Поет давньої доби, десь коло часу, так званого, псевдокласицизму 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, славав би про це саме щось на зразок:

„Хай серце перестане битись у твоїх грудях!“

або „Хай смерть перетне твоє брудне існування!“

Волинський селянин не стане робити різних маніпуляцій з серцем, а скаже просто: „Щоб ти сконав!“, або „Щоб ти тріє!“, або „Щоб ти пук!“, або „Щоб ти лує!“.

А шофер, чи механік з літака скаже навіть так:

„А, щоб тебе угробило!“

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

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

„Традиційний характер літератури зафарблює словесний матеріал. Народний епос середньовіччя, придворний лицарський роман, мінізаль і т. ін. лишали незацепленими цілу масу слів. Слово входить в літературу при певних умовах“ — каже Пауль.

Але приходять революціонери в поезії і проти волі, законсервованих в традиції, смаків, так званого пересічного читача, проти встановлених канонів, починають вносити той словесний матеріал, 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 шапках гусь тяжелый“.

чи „Морозою пылью серебрится

Его бобриный воротник“ —

вважали за страшний „моветон“, грубість і т. ін., те для наступних поколінь здається високим канонічним словесним зворотом, шляхетності вислову і т. д.

„Поетична лексика створюється не тільки шляхом продовження певної лексичної традиції, але й шляхом протиставлення себе їй (лексика Некрасова, Маяковського). „Літературна мова“ розвивається і розвиток цей не можна розуміти, як плановий розвиток традиції, а швидче як колосальні здвиги и пересуви традицій (при чім не малу роль 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 буршаксько-панської лексики (особливо „Енеїдою“), з додатком шарженої 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 кенкуючи й глузуючи згадувало старий український побут. На цю лексичну традицію, як відомо гостро повстали з одного боку Куліш (див. його „філішки“ проти „Котляревщини“ в „Основі“) і особливо сам факт живої й могутньої течії поезії Шевченка, з його лексикою заподоланого села. А в мові села, як відомо, був основний лексичний резервуар для української літератури аж до останнього часу.

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

родини укр. інтелігента, внесла доба, на чолі якої безперечно треба поставити Лесю Українку. Сюди ж належить, звичайно, і Франко. Але Франко для Галичини відіграв, ще колосальнішу роль, ніж у свій час на Україні Шевченко, бо він, після по-півської літератури галицької, одразу вніс широкою рікою мову галицького села, далі мову ремісника й робітника (Бориславські оповідання), як також і мову широко розвинутого в європейському масштабі інтелекта — („Смерть Каїна“, „Тюремні сонети“, „Мойсей“, „Дубове листя“, переклади-переробки світових сюжетів) — цеб то Франко для Галичини відіграв разом і роль 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. Щоденних Вістях“ поруч з поезіями сучасних пролетпоетів з Радянської України ще й давніх поезій Франка на робітничі й революційні теми.

Нарешті велитєвський здвиг і пересув лексичного матеріалу стався у нас за час Жовтневої революції. Перш за все, головним двигуном тому сталося поглинання до життя широченних 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 щиро можливі, як аналогії та архаїзми. Використання, напр. в машинній термінології де-яких слів з обсягу ремесел, що мали найбільший розвиток і обслуговувались українською мовою ще в час цехового ладу на Україні, з часу мало не середньовіччя, цілком можливі і необхідні зараз. Звичайно, ті слова можуть бути перенесені в сучасність з певної їх лексичною деформацією. Термінологія берестецьких римарів, що зберіглася там до нашого часу од Хмельниччини, лишень в дуже відносно-му 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 значінню „поїзда“; „цівку“ 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 створити для лексики в тих галузях життя, звідки найбільш потяглося читачів.

Невважаючи на крики неокласичних сонетистів, з їх обмеженим традицією лексиконом, (вужчої лексики од Зеровської „Камня“ важко зустріти навіть у середніх плужан) не вважаючи на галас про засмічення мови напних академіків, на зразок Ефремова, що хотів би обмежити лексику поезії темами природи і сентименталями народництва, — сучасна укр. поезія поширила ту традиційну лексику, спочатку розірвавши з нею зв'язок.

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

Згадаймо випаді журналу „Життя й революція“ проти лексичних засобів Слісаренка в його оповіданнях, Ефремовське голосіння проти В. Поліщукової лексики та навіть проти Тичиногого, здається, „мобілізуються тополі“, — але й згадаймо, як зустрінуто було лексику Франка в Галичині,

і послідовно — лексику Пушкіна, Некрасова, Маяковського в Росії, — щоб ані чуточки не турбуватися про майбутнє укр. літератури, а навпаки радіти за її розгортання.

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 хлинув під час революції в творчість сучасних поетів, той потік дав останній ту могутність, завдяки якій вона вилізе з хатявських запічків на дорогу і піде як рівновартний член на світову арену.

Скажемо так, що крім постійної боротьби в розв'язку мовного поетичного матеріалу, коли певний напрям літератури, спираючись на традиції, своїм крайнім ядром доходить до повного законсервування тих традиційних форм, — тоді діалектичною протилежністю йому виникає нова течія поетичної лексики 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 екстремності, що знов викликає собі нову діалектичну протилежність, під час борні з якою піднімається ще й старі призабуті мовні шари — і йде та йде зігзагами розвиток мови вперед через все нові діалектичні протилежності поруч з роз-

витком поезії. Тут маємо в поезії та мові ту саму діалектику, що й в соціально-економічному житті, при чім 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 замираючі віти епігонів різних попередніх напрямків, як от у нас неокласики. Звичайно, життя й тут не йде по нашій голій схемі, — створюються вузли, великі збочення і т. ин., 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 чім найбільші товчки до зміни фарвату поетичної лексики дають великі рухи народні, та особливо революції.

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

Зміни лексики 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'явилися футурізм, експресіонізм, конструктивізм, — взагалі мистецький рух, що використав мовний і ритмічний матеріал з галузів індустріального життя, науки і т. ин., сталося „отехничення“ мови.

Поетична лексика передової частини світового письменства останнього періоду носить в собі цікли слів, висунуті Жовтневою революцією, що об'єдналися 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 лексики. А вартувий старих традицій — Французька Академія лише в цьому році ухвалила до академічного словника слово „Фільм“ — це аж тоді, коли в Америці кінотрест стоїть на другому, чи третьому місці величиною капіталів свого обороту. І дуже помиляються такі письменники на Україні, як хвильові й зерови, що животиня „сонетистів“ та „александрійців“ (вірних стороників класичного александрійського віршу) вважають за передовий рух, за яким наче то майбутнє, а не епігонами, як би слід, минулої доби парнасців та символістів, з традиціями їхньої лексики. По ншому 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 ципучи класичним розміром думає тим самим мати білетик на „безсмертного“ (цеб то понасти в Академію) то відомо, що це „безсмертя“ тепер мало має спільного з поступом культури, а їх поетична і лексична консервативність іде поруч з фашистськими головами їхнього змісту.

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

10. IX. 1923.

Верлібр і його соціальна основа

Форми літературні міняються в залежності від економічних та соціальних умов людського життя, і що складніше життя, то й різноманітніші 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 тах званий коломийковий розмір, який дозволяє оригінальні й досить різноманітні ритмізування тільки в дрібницях, але, який танцює в чотирьохстоповому сажуку обрубаному до того ще й дієслівною римою.

На угад розкриваємо пісенника і маємо:

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

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

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

Взяти російських сучасних селянських поетів — там навіть найкращі з них, як напр. Клюєв, Орешін, ба навіть і Бєсенін, по вуха сидять у старовинних російських пісенних розмірах, образах, усталених віках 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 провадженні господарства, тракторизація, електрофікація, а в зв'язку з великим 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 навіть до форм вільного віршу (верлібру) у наших сільпоетів і почала підлягати впливам поезії міста і його форм. Ця різниця 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 ин., хоч для свого часу й це було б, напевно, показовим. А взагалі засоби вільної ритмізації, мабуть, давніші ніж метричної. Ми ж розглядаємо тільки *технічно-свідому* вільну ритмовку, що в'яжеться з нашим же індустріалізмом.

Швидкий темп індустріалізації міста в зв'язку 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 начеб хаотична та анархічна робота і рух, але по суті дуже планований і ритмований — ну, хоч би, на велитенському вокзалі — все це викликало, в поезії відповідний вияв, як змістом так і формою — нерозривно зв'язаними 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 велитенському вокзалі та його путях, або на заводі (не в деталі якій небудь, а в усій його масі), а для справжнього сучасника є способом ускладнених сприймань організованого словесного матеріалу.

Цей новий ритм в поезії, який зараз носить назву верлібру, з'явився найраніш в Америці — Уїтмен.

Виходить, що законодавець літературних форм — Франція віддала першенство відчуження поетичного разом з індустрією — Америці. Це дуже характерно, бо піднірає найяскравіш попереднє твердження про появу нової поетичної форми верлібру в зв'язку 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) Кап й інші.

Чим більш одстала в індустріальному відношенні 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, Арко, Ж. Ромен, Вільдрак, Гарнье і т. д., які творять поетичні форми на тлі так далекому від академічних розмірів французьких, як думка консервативного рантє далекою від дійсного поступу вселюдства; у Німеч-

чині — Бехер, Верфель, Газенклевер і інші, в Америці — тут уже і з „Червоного Шляху“, дякуючи І. Куликові можна поінформуватись. І навіть в Болгарії, чи Польщі (кажуть що і в Норвегії та Фінляндії) основні сили поезії торчуться ще на старих поетичних — рубаних вішових розмірах, та й навіть в Росії основна сила поезії, через індустріальну і побутову відсталість її, спірається на точні, або трохи розхитані точні розміри. Згадаймо хоча б Маяковського, в основі поезії якого, коли приглянутись по за його розбивкою — лежить або пушкинський ямб, або некрасовський народний розмір, правда часто і до певної міри в деталях розхитані. Про це писав і сам В. Брюсов. Але Асєєв, Пастернак, Ахматова, Клюєв, 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 далше пішла, ніж Росія і найбільш яскраві представники сучасної української поезії більше розроблюють верлібр, аніж старі 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 технічно розвинена ваша країна“.

Факт зміни після війни й революції нашого села показується і в тому, що не тільки плужапе нерідко пробують силу у верлібрі, а й у тому, що віком змощований в нашому селі коломийковий розмір вибило химерне і ближче до верлібру, дольників та зміслового 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 основні закони верлібру див. далі, а про його читання іншим разом.

Ритм новітньої поезії та його українські особливості

Схематичний начерк з теорії нової поезії ¹⁾

1

Евфонія та емоціональні докази

Ритмичність (кількочасна 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 матеріалу і характер його розгорткування в динаміці проголошування, тому стоять на першому плані при розгляді поетичних законів, що початкові сприймання поезії ідуть у формі звуків, які після логичного їх освідомлювання (до певної міри мехалізованого 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 різноманітність звуків у природі (значить і в техніці, індустрії й ин.), що їх майже не має в безпосередніх звуках поезії. Пишемо „майже“, бо в евфонії та ритміці зокрема є тільки дуже відносні по наближенню до природних звуконаслідування голосу й ритму на зразок, наприклад, танкових ритмів:

„На вулиці скрипка грає
Вас гуде, юнцях“,

або градації громових ударів:

„Регот градовий з громом у груди залізні“,

або тринькання струн і їх перебори:

„Троне струн вишкелен“.

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 матеріалу і виникає

вже той *другий план* — уявлення зорові, нюхові і т. ін. — цеб-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 різні 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 змички) — те логичне освідомлювання, і надає поезії значіння, як чинникові познання світу поруч з наукою.

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

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

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

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

II

Поезія, яко система шумів

Багато в добу символізму говорилося про музику поезії, навіть мода пішла писати всякі ноктюрни, берсези і т. ін. 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 етіхію, перехопила і перенесла вже на поезію перших років революції в особі епігонів символізму, що пишуть різні адажіо, анданте, фуги і т. ін. Українські відеталі читацькі маси повторюють зараз зади нудного мелодізму за вправами наших поетів і поетиків, особливо

Київських шкіл і їх „отприсків“. Але як відомо останні наукові досліді над поезією виявили, що поезія, коли вже її обов'язково прирівнювати до сучасної музики, належить швидше до музики шумів, а не музики тонів. У всякому разі та музика, що живе ще зараз під цим терміном, не має ясних спільних законів між собою і поезією крім деяких міцних аналогій, бо *основа поезії — 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 ґрунтується на довжині (протяжності) і короткості звучання.

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

В тоничній системі, що відрізняє наголошений і ненаголошений звуки голосівки, треба ще додати, що в ній при наголосенні, *цеб-то при підвищенні голосу*, завне є ще й певна довша протягдість того звуку, який крім голосу особливо ясно акцентує стону і служить основою ритмічних 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, над вишукуванням законів нової поезії багато попрацювали у свій час абейсти (упанімісти) 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-різному. 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 „Основи стихопедения“) 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 ритмічна природа сучасної поезії, щоб її укласти в рядці старої поетики: всі ці модуляції — додаткові елементи схоластичних метрів у вигляді іперметрії, ліпометрії, анакрузи, лейми, сістоли, дістоли, сінереса, діереса, сінкопи і т. д., і т. ин.

Я нарочито почав їх перерахувати, щоб довести далі, що всі вони не потрібні навіть на те, щоб їх запам'ятовувати, 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 змісловий вірш, раєшник, дольники і верлібр. Про це є в Малішевського і в Томашевського і в багатьох російських теоретиків поезії.

IV

Ритмічні закони нової поетики

Проте існують загальні ритмічні закони, що в собі охоплюють всі форми ритмічної будови слова поезії й прози всіх мов. Ці закони вже намічені і їх треба лишень провести в систему. Спроби дати нову поетику робилися. Одною з них треба назвати „Теорію літератури“ Томашевського, але й вона як і дуже солідна праця Тинянова тапують „од півки“ 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 цитат 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 заміняються іншими. Бо метр є навіть не „пределом“ ритму, як каже В. Брюсов, а лишень частовим випадком ритмічної системи. Дійсно всеохоплюючим поняттям є ритм, цеб-то повторення певних груп звуків. 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 ритмічних груп, які між собою в більшості незмірні, як напр. $1,(3):1,1,(2345\dots):1\frac{1}{2}:1,6:\sqrt{2}$ і т. д. „Тепер, в сучасній поетичній формі часто приходиться констатувати, що розмір строфи, чи поетичного параграфу залежить од повторної присутності в кожному рядку якоїсь величини цілком сталого розміру, цю величину можна назвати *ритмічним 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 намагали вже давно ритмічну середню одиницю, яку з оговорками можна прийняти за *хвиляду*.

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

ніхто не знаходив тотожної 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 — ритмічності).

V

Загальний ритмічний 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 багатьма працями особливо опоязівців (на превеликий жаль по теорії ритмів сучасної поезії, як і взагалі з обсягу нової поетики, в українській літературі ми не знайшли майже нічого) ми встановили такий ритмічний закон¹.

¹ Вже після написання нашої праці одержали ми ч. 6—7 Журналу „Червоний Шлях“ за 1925 р. де були на решті зачеплені Автєві статті української схоластичної поетики аж двома статтями: В. Коріяка „Боротьба поверхів“ і особливо Д. Кулаківського „Ритмика мови“. Коряк добре і послідовно, але надто конспективно і сухо доводить історію появи російської формалістичної школи (опоязів), її

Ритм складається з різноманітних одрізків наповненого звуками часу, що можуть бути освідомлені, як повторення груп звуків. Ті одрізки часу, наповненого звуками слів, ідуть хвилями, що не завжди можуть бути зрівняні між собою і в більшості сприймаються як ірраціональні величини, з різним еффоничним зафарбленням, але з якимсь **середнім математичним**, до якого наближаються ті величини, і через те людська психіка сприймає їх як величини одного порядку, як наприклад морські хвилі з різною формою поверхні, гребінів, розмаху і т. ин. Ці ритмічні самоосвідомлення через критику положень Потебні та Весселовського, перераховує ті завади, які ця школа собі ставить, та зазначає хибні її з марксієвського погляду. Друга половина статті звучить як відгомін до критики Троцьким тієї-ж школи формальної поезії.

Кулаківський уважно і зі знанням справ критикує стару поетику і подає свої дослідні над ритмом. Поняття „товічної хвилі“ з максимумом, як читач побачить далі, частково відповідає нашій *хвиляній системі*. Але Кулаківський не бере на увагу еффоничних підвищень (можна й Шенегелеве — „інтенс“), чи як ми звемо *побочний наголос*, до і після кульмінаційного пункту в словах, або, ширше вярши, в хвилядах. Тому і він не може охопити всіх ритмічних положень сучасної поезії, напр. не зможе ввести в систему ритмічних хвиль, складених з кількох самостійних слів, або самостійних слів без голосівки. Так само сходитьсь з нашим і поняття про „падіння“ й „паростання“ в слові — топичній хвилі. Особливо добре розглянуто деталі цього явища.

¹ В. Поліщук

однщині ми називаємо *хвилями*. Вони розділяються поміж собою ірраціональними уривками незаповненого вільного, але напруженого часу — *павзниками і павзами*. В кожній хвилі повинно бути по одному і більше наголосів, при чім в останніх випадках завжди є один *домінуючий наголос*, що емоційно зафарблює цілу хвилю. Хвиляні величини утворюються багатьма чинниками, з них найбільшими є: 1) сприймання й поділ часу слухом, 2) артикуляції мовного апарату при проголошуванні і 3) змістові цеглини і групи мови — зміст слів і фраз. Ритмічні однщині так чи инакше в'яжуться зі змістовими.

Але помилкою є на „позивні“ і „паростанні“ (патих — хвилях підйому“ і „хвилях спаду, відступу“) помилково на цьому частковому, складовому, хоч і важливому фактові ритму будувати всю ритмічну систему. Звідси виплила і друга помилка Кузаківського — встановлення ритмічного модулю з піхвилі. Не правдивим є надавання особливої ваги голосівці, і ще деяким деталям. Але пілком справедливим є твердження автора, що не вважаючи на те, що в „практичній ритмі поети рішуче поринали в тих „віршуваннях“, яке поклав в основу ще Тредяковський, — наша просодія ще й досі не відійшла від цих допотопних положень. І що „теоретики навіть пайшовіші, піяк не можуть вийти з-під дурману стоїть“ старих метрів (див. стор. 271 згаданого № „Червоного Шляху“). Прохання після дочитки всієї нашої статті ще раз заглянути в цю примітку.

Часово-артикуляційна природа хвиляд

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

„Став п'ан | турецький | до мечеті | відіж-
джати ||

Став дівці — | бранці, ||

Марусі попівні | Богуслави ||

На р'ки | клочі | віддавати |||

Тоді дівка | бранка ||

Маруса попівна | Богуслава ||

Добре | дбас, ||

До темніці | прихджас, ||

Темніцю | відмикас: ||

Всіх козаків | бідних невольників | на волю |
випускас, ||

І словами | промовляс |||:

„Ой, козаки, (|) ви (|) бідні | невольники ||

Кажу я вам | добре | дбайте, ||

В городі | християнські | утікайте, ||

Тільки прошу я вас | одного города | Богу-
слава | не минайте, ||

Мойому батьку | й матері | знати | давайте: |||

Та нехай мій батько | добре | дбас, ||

Гуртів, (|) великих (|) частків | нехай | не
збуває, ||

Великих | скарбів | не збирає, ||

Та нехай мене | дівки | бранки, ||

Марує | попівни | Богуславки ||
 З неволі | не викупіє, ||
 Бо вже я | потурчилась, | побасурмєнилась ||
 Для рєкоші | турецької, ||
 Для ла́комства | неща́сного" ¹⁾.

В цьому уривкові, чудово збудованій в ритмічному відношенню, думи ми можемо простежити всі основні засади хвилядної системи віршу. Віршові рядки порозбивані у нас значками на хвиляди, при чім змісловий лад мови цілком сходиться з ритмічним. 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 одрізок кожної хвиляди з делкими натягуваннями швидкості артикуляцій 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 ритмічного поділу такі: прямовисними палочками по-між текстом зазначаємо — одною — павзник по-між хвилядами, двома — іраціонально більшу павзу по-між ритмічними рядами і трьома — іраціонально ще більшу павзу по-між ритмічними періодами. В дужках палочки — павзники що можуть бути по вибору.

([•]) зазначаємо побічний наголос, ([°]) доміпантний. З технічних причин доміпантний наголос будемо ще зазначати жирною літерою.

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

Це чергування напружених хвиляд з полекшеними має сходитись з емоціонально напруженими місцями змісту рядків. Коли це так буває, то маємо максимум ритмічної відповідності (соответствия) ритму і змісту, це-б то синтез зміслового віршового ладу і дольникового, коли взяти термінологію В. Брюсова.

VII

Система наголосів у хвиляді

Далі ми маємо другу засаду хвилядної будови віршу — це певний наголос, чи система їх у окремій хвиляді. У рядкові, напр., | „Всіх козаків, бідних невольників | на волю | випускє“ | маємо дві перші хвиляди з двома наголосами кожна, при чім домінуючий буде у першій на „і“ — „козаків“, у другій на „о“ — „невольників“, 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 погою. Але ці одрізки часу хвиляд поміж собою ірраціональні, це-б то не можна знайти таку мірку в часові, якою можна було-б їх зрівняти за допомогою людського слуху, хоч вони й наближаються до якоїсь середньоматематичної величини, що її можна угадувати як існуючу поміж хвилями цього порядку. Хвиляди такого порядку живуть в цілому процітованому ритмічному уривку думи.

VIII

Хвиляди підйому й спаду

По характеру хвиляд в залежності від наголосу, ми, як приблизно і в старій поезії, в окремих розмірах розрізняємо *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 прикладі — хвиляду з трьома наголошеними складами, при чім доміантний наголос падає на четвертий з шести | „прошу“ | і у нас відзначається значком наголосу на жирній літері, це-б то падає доміантний наголос на другу половину хвиляди.

Коли наголошена група звуків (склад) знаходиться в першій половині хвиляди, то їх ми зовемо хвилями *відступу, або спаду*. Напр. | „невольники“ | „добре“ | .

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

Як видно з самої термінології, ці характери 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 прискореним темпом будова. Момент росту буржуазії в Росії характеризується ямбами Пушкіна й Лермонтова. В українській літературі революція Жовтня в основі своїх розмірів безпе-

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

„Учітєся, брати мої,
Думайте читайте“,

хоч основа віршу „Того бог карає“ — хореї, або з хореїв коломийки утворює ясний третій пєон, що відповідає хвиляді з наголосом на третьому складові з 4-х, — знову розмір наступу, бо наголос у другій половині. Напр., „Вітер в гай нагиває | 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. Поліпчук, щоб давати ритм наступу, почали-б писати верлібром, чи хоч розхитаними ямбоїдами. Бо, повторюємо, стара мовна основа українського язика хореїчна, що носять елементи спаду (може це відбилися столітні історичні періоди гноблення?) і її зреформувати, базуючись на попередньому мовному багатстві, в мову наступу, особливо в поезії, можна тільки верлібром.

Як раз неокласик — Рильський пересадив ямби поляків і Пушкіна, Зеров — латинців, а Филипович — 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 паче знемога, покора тій злій долі, за яку Маруся Богуславка сама винна, полакомившись на розкоші басурменськи. До того хвиляди спаду тут, ще гарпо 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 посилювання хвиляд спаду тим, що наголоси доміантні, чи неодиначі, будуть наближатися до нейтральних це-б то до середини хвиляди, треба мати завжди на увазі при розгляді емоційного характеру і взагалі тих завдань, які ставить собі данна поезія. Епічний, 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 надання епічності витримана в амфібрахіях, розмірові з наголосом по середині — другому з 3-х складів, — коли підходити з міркою старої поезії. В нашому уривкові думи основний наголос у хвилядах хитається коло середини з нахилом в сторону хвиляд наступу та обов'язково змякшуються кінці хвиляд, щоб надати тій емоційно-напруженій поезії трохи епічного тону, яким відзначаються всі українські думи.

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

Рівновага й пропорції ритмічних рядків

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

... Добре | дбає
До темниці | приходжав
Темнцю | відмикає ...

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

Став пал | турецький | до мечеті | підїзжати.
Став дівці | бранці ...

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

У випадку:

Став дівці | бранці
Марусі поївні | Богуславці
На руки | ключи | віддавати.
Тоді дівка | бранка
Маруса поївна | Богуславка ...

маємо рівновагу з груп рядків — перші два й останні два урівноважуються ритмічно, а третій,

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

В цих рядках, напр., у перших двох маємо і ще одну відповідність. Тут перша хвиляда першого 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 — А, друга — В, а в другому: перша — С, друга — D, то формула виразиться так:

$$A : B = C : D$$

Звичайно можна й так зрівнювати

$$A : C = B : D$$

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

Може знов бути надбавка по хвиляді в кожному слідуєчому 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 різні 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 епаду, або відступу. Далі хвилядна система охоплює всі ті старі й нові форми ритмичного художнього слова, де не можна пристосовувати старої поезики. До того вона, як спряжена зі змісловим будівництвом мови, не перекручує і не насилує наголосової системи різних мов, а вбирає їх в себе, хай це буде мова сілабічна, метрична, чи метро-тонична, за старою термінологією.

X

Роль побочних і домінантних наголосів

Побочні або підсобні наголоси коло домінантного в хвиляді дають особливо легке розв'язання 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. ин.

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 Hand diese Hand zu fassen: |

Zauberisches | Gezwäg an Gottes Rosen-
Öl-Baum“.

— де й „an Gottes“ як і „Rosen-Öl-Baum“ мають приблизно однакові часові протяжності при вимовленні, 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 раніш, певного і змістового і звукового зафарблення хвиляді. Можна домінанту сперти на „Rosen“ і на „Baum“, так само, як і на „Öl“.

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

„Темно-жовто-синій | день | погаснув“
маємо три хвиляди. Першу хвиляду можна читати акцентуючи логічно, а значить і домінантним наголосом по-черзі, або на пні „темно“, або „жовто“, або „синій“. І тут буде кожний раз своєрідна деформація образу 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 світліше зафарблюючий тон вечора, і т. д. Те ж саме буває коли хвиляду складають кілька слів і при читанні дається змога декламаторові 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 й далі цю динамічну аналогію, маючи ту перевагу, що й хвиляди і ритми можуть спостерігатись тільки в динаміці, в рухові, бо ритм є процес.

Ми раніш, 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 різниці між голосівками і шелестівками. Перш за все поезія, як система шумів, має в основі шелестівку та й голосівка не завжди є чистим звуком, що може бути посієм музичного тону. Згадаймо з одного боку напр. неможливість визначити перехід звука „в“ в „у“ для мов білоруської, латинської, німецької та й до певної міри української напр. білоруське „дзеучина“ латинське „paula“, 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“

замість „е“ — „ь“ — ер, або глухе „е“. Згадаймо існування глухого „о“ в чеському слові „strč“ — „встромі“, а також існування в давньо-славянській мові глухого „о“ у вигляді „ъ“ — йор. Звуки „и“ та „ы“ одного порядку по артикуляції з „г“, „н“ (мої спостереження).

Все це говорить за те, що різкої грані між голосівкою і шелестівкою не має. З цим погоджуються багато вчених, а ще більше висувать 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 тожність 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, те, ш“ і т. д., коли існують слова хоч і з одною голосівкою, але які легше читаються при групуванні 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 самотійно виголосити.

При хвилядному читанні Пушкінського віршу

Гм, Гм, читатель благородный...

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

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

ХП

Характер слова в хвиляді й темпи

В одному й тому ж віршові одне й 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, — й дає змогу це переводити в життя, встановлюючи ритм.

У віршові:

„Гей, | ві | сліняві,

Що піском | і піском | плазуюте

До сучасних | днів,

Хіба ви сачите | сьогоднішніх велетнів | історію? — („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 одеталих 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 (прос. замедлені) своєю величиною і через те збільшені довготою артикуляцій. Вони якраз тим повільнішим загальмованим темпом виявляють ту врончистість і шану, яку хотів автор оддати „величчям історії“. Разом з тим в цьому уривку хвиляди настану, бо вірш надзвичайно агресивний своїм змістом. Тут маємо ще й окремий випадок трона, коли за одним заходом в'яжуться різні по значінню поняття присудком: „плазуюте піском“ (зневажливо — 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 сказано 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 кипулось | стороч | голови | в
боротьбу, | |
В час, | коли маси | пішли | в кривий | огонь, | |
Ми хочемо на хвилину побуть | |
Остеронь“.

(„Воскресіння Діоніса“)

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

На такий зразок ритмічного затихання написано чимало віршів: у Шкुरुпія, Тичини („на майдані“) у Хвильового, у В. Поліщука („Пасіка“) й ин.

XIII

Значіння шелестівок у поезії

І так повторимо деякі твердження. Беручи за основу середню ритмічну 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 инним помічало, що в зв'язку з розвитком і культурним під-

вищенням мов, у них збільшується кількість шелестівок (мова англійська, німецька й ин.). Мови з перевагою голосівок суть мови ще не оброблені первісні, або навіть дикунські. Їхні слова типу: „Ао, Теа, Йоарана і т. ин.“, поезія, як чинник, що до певної міри консервує і зберігає первісні ознаки мови, її образність, звукову враливість і т. и. — поезія бореться, в останній час, хоч за рівновагу між голосівками і шелестівками. Але з підвищенням культури народів, культурні ознаки мови все більш і більш будуть переважати, бо в них більший обсяг звукового багатства, 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 музики шумів, згадаймо Скрибіна з його дісонапсами, близькими до шумів і парешті те, що в музиці китайців, яка має числчолітню культуру давно існують музичні інструменти ударні й ин., яких щойно тепер використовує джазбанд.

Для нас при хвилядній системі версіфікації вираа: „ш“ — сказав джак“ має ту саму враливість, коли вона буде на своєму місці в текстові, як і „тінь там тоне“, збудоване на пудному мелодизмові символізму, цій кривній рідні мєдєльсєповщині.

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 ритмічну природу даючи більші ритмічні групи, поділені між собою довгими павзами на кінцях рядків, ніж павзики поміж хвилями. По друге те що в цих підкреслено виділена певна група хвиляд, яка визначається навіть у написові поділом на віршові рядки — ті охоплені в ритмічних рядах хвиляди існують, так би мовити, кожна на окремому учоті, це б то надається особливої ваги кожному слову — значінню і його ритмічній 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 ритмізуванням, семантичною акцентовкою через павзики хвиляд і завдяки тому незвичайному складові мови у віршові. Про щільність („тєсноту“) у віршрядку див. у праці Тинянова — „Проблеми стихотворного язика“. Поділом на хвилядні ряди, або більші ритмічні 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 неопределене рівняння — віршрядка, де дані межі величин і їхня кількість, це б то приблизна кількість хвиляд, що определяється змісловими даними цього віршрядка, а читачеві в залежності від його психофізичних даних і напрямку смаків та емоцій, дається певна воля їх ритмічного тлумачення, а значить і тлумачення їх змісту, поставивши певні ритмо-логічні 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, намагаючи той ритм. Але досить поділити ту прозу на ритмічні ряди, або як Томашевський називає колоні (чи мовні такти), і ми вже встановлюємо читачеві примусовий характер ритмічної розкладки того словесного матеріалу, а значить і встановлюємо певні віхи для його зміслового тлумачення.

І навпаки, написавши верлібр в круговую, відкинувши поділ на ритмічні ряди, як усувається обов'язкова, встановлена автором його ритмічність, нищиться щільність і значимість слова і твір набуває часом цілком иншого характеру. Так наприклад врочистість, що надається виділенням

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

Ще один важливий чинник поділу на віршрядки — ритмічні 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 кожна мить
Боюся загубить її...“

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

Коли-ж би ми розділили рядки так:

„Я кожна мить боюся
Загубить її...“

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

„Нехай степ горить, як трава на черемі,
Аби серце машини билось живее,—
І,—

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

Висування незначного „і“ деформує слово так, що цілому періодові надає підкресленого значіння з його змісловим динамічним протиставством: „стен горить — життя потече“.

XVI

Акцентація й деформація слова у віршові

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

В цитованій нами думі перед павзами на кінцях віршрядків підкреслюються такі слова — „відїжджати, бранці, Богуславці, віддавати, бранка, Богуславка, дбає, приходить, 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 легко надається, особливо в деяких місцях, до цілком іншого ритмічного розпорядження, 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 епічної художньої мови, надає всьому відповідно-пропорційного значіння, не афектуючи чогось, а звертаючи головну увагу на розвиток дії, на динаміку. Відомо, що епос найбільш динамічна форма поезії. Тому то епос так любить дієслово, дієслівну метафору й т. ин.

І дуже помиляються ті провінціяли, 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, набірає надзвичайного патосу завдяки ритмізуванню і акцентуванню 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 звалу „прозу“. Платнею може мотивувати це неграмотний фельєтоніст, дурень, або спекулянт. Письменникові важливо встановити: 1) певний обов'язковий характер читання і ритмізування 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 ритмічні ряди особливо цінні спостереження дав Тинянов „Проблеми стихотворного языка“ стр. 48 — 119, на яку радимо звернути увагу всіх хто цікавиться сучасною поезією.

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

XVII

Ритмічні періоди та абзаци

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

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

асонане і т. ин., як відомо, що більш підкреслюють і виділяють кінцеве слово ритмічного ряду, чи періоду, надають ще більшій щільності рядкові. І в таких випадках ритмічний період стає, наче зв'язаний, взятий в певні скріпки. Все це відноситься і до ліричних та взагалі невеликих віршів верлібру.

XVIII

Ритмізування мови

Ритмізування мови, навіть самої буденної вже підносить її на вищій щабель вразливості. Людина зупиняється більш на такій мові. Перемагаючи технічні труднощі читання, які даються, як і всюди, виразами, читач знаходить оновлене слово, бо ритм піднімає семантичну значимість слова. „Слово у віршові взагалі динамізоване, 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 спільного з поезією: див. вірші другорядних російських імаженістів), а завданням поезії є піднести емоційну вразливість слова всіма засобами, що досягається в першу чергу евфонічними засобами і ритмізуванням зокрема, як першорядним чинником. Вже одним ритмуванням навіть „прозаїзмів“, яких між иншим сучасна поезія все менше й менше знає, досягається підвищення їх вразливості,

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

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

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

Але тому, що ці прийоми виходять за межі старих версіфікаторських традицій і тому що вони захоплюють ширший мовний матеріал, 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 потребують мистецького виховання. І навіть такі критики, як Якубський, що повинні-б стежити за розвитком сучасної поетики, в рецензіях, нерідко, тягнуть до старих традицій.

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 ритмічні інтервали у свідомості і вплив свідомої волі на артикуляцію,
- 3) певна швидкість перебігу нервової енергії і час потрібний на переключення одних рефлексів у другі, які звязують слухово-часову групу їх з моторово-енергетичною, складаючи величезну систему умовних рефлексів.

Зір бачить літери — рефлекс зорові переключаються в моторові — видиху, складання голосового апарату до вимови, вар'ювання вібраціями голосових перепон і т. д., нарешті контроль свідомості, все це мабуть умовні рефлексії дуже високих степенів. Регуляція артикуляційної роботи після слуху в подальшій течії виголошування і нарешті торможення рефлексів на павзних розділах віршів, павзах і т. ин. 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

Рефлексологічна основа павз і ритму

Значіння павз, павзників поділу на рядки й т. ін. тих факторів, що організують і гуртують хвиляди та утворюють їхню емоціональну й динамічну вартість, досить ясно виявляє існування в них торможення рефлексів, або виключування і включування повторної роботи мозкових центрів як голосових артикуляцій, так слухових, зорових, м'яз і т. ін. При павзах ускладнюється робота всіх частин організму, що виробляють мову поезії і творять ритм. Тільки, так би мовити, перебиванням, порушенням 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 підчас 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 й вимагаються порушення старого метру навіть у старій поезії, щоб усеунути монотоність. Руйнуючи метр, динамізують його, збільшують його вразливість. Великий уривок прози легше слухати, ніж такий же уривок старої поезії. „Війну та мир“ легше ніж „Ілліаду“, тому, що в ній немає монотоности старого метру. Нова поезія дбає про використання всіх ритмів в тім числі і прозових, розмовних так само й старих т. зв. метрів. Все — добре, ужите в потрібному місці.

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

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

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

Проза кругового написання не дає тієї великої ролі павзі, що верлібр, бо павза там ховається між рядками і лишень крапка її більш менш міцно знаменує собою закінчення ритмічного періоду. Тому в останній час і вживають перерви рядків і їхнього напису в прозі (Белый, Пильняк, Хвильовий) для збільшення емоціональної вралиности.

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 велики, щоб виправдати 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. Коли є таке розходження поміж ідеями та розмірами їхнього втілення (на горщик води—одна пішонина або в горшкові пішона крапля води, то каші не вийде), воно дає або порожню брязкавню, триндикання, що лишень підкреслить порожнечу та підніме обурення на невинувдану витрату словесного матеріалу¹⁾.

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

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

Перемога вільного віршу (vers libre)

Нарешті скажемо, що всі раніш викладені закони ритмічної будови, охопивши собою досвід і прийоми старої поезики, і намітивши віхи подальшого розвитку літературних форм, — ці закони підпирають собою переважне і верховне значіння тієї поетичної форми, що почалась з дужим розгортанням нашої епохи — епохи індустріалізму (див. нашу попередню 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 верлібру, бо він не „на грани прози“, а охоплює собою всі форми ритмічної будови словесного матеріалу, 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 синтезу та художності, щоб-то, коли вони є поезією.

Історична неправда постійної нагілки з боку закостенілої традиційності є тією нагородою, що знаменує собою завше присутність чогось свіжого — дійсного поступу, а теоретична неправда виправ-

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

21. IX 1923 р.

ЗМІСТ

I. Контр-атака

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

II. До марксівської поетики

6. Здвиги й розвиток поетичної мови та сучасність	73
7. Верлібр і його соціальна основа	83
8. Ритм новітньої поезії та його українські особливості	88
9. Зміст	132

*останнє в С. Ф.
так як автор показує
Тичину єго ідеологію с
не ховав сталеж.*

Андр. укр.

139799

ув. 9213

2852

С. Ф. 12

