

Розстріляне
Відродження

Валер'ян Поліщук



Вибрані
Твори "Смолоскип"

Серія «Розстріляне Відродження»

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Валер'ян Поліщук
ВИБРАНІ ТВОРИ

Упорядник
Олеся Омельчук

Київ
«СМОЛОСКІП»
2014

УДК 821.161.2(081.2)

ББК 84(4Укр)5

П 50

Пропонуємо увазі читачів вибрані твори Валер'яна Поліщука (1897–1937) – поета, автора теоретичних розвідок та статей про українську літературну ситуацію 1920-х років, засновника та активного учасника різних літературних організацій, передусім відомого як ініціатора літературної групи «Авангард». Запропонована антологія містить найбільш відомі та репрезентативні твори письменника, значна частина яких друкується вперше з часу їхньої появи.

Книга стане у пригоді студентам, викладачам, широкому колу зацікавлених осіб. Видання може бути використане як навчальний посібник.

Передмова *Олесі Омельчук*
Дизайн обкладинки *Уляни Мельникової*

Рецензенти:
доктор філологічних наук *Анна Біла*,
кандидат філологічних наук *Ярина Цимбал*

Рекомендовано до друку ухвалою
Вченої ради Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка
НАН України (протокол № 13 від 12.12.2013)

Упорядник висловлює щирю подяку Зіновію Суходубу,
який люб'язно надав для публікації поему
Валер'яна Поліщука «Роден і Роза»

Видання «Вибраних творів» Валер'яна Поліщука здійснено
завдяки фінансовій підтримці:
Стефана й Володимири Сливоцьких (Нью-Йорк, США),
Федеральної Кредитової Кооперативи «Самопоміч»-
Нью-Йорк, США (Богдан Курчак, Богдан Савицький),
Фундації «Самопоміч»-Чикаго, США (Ореста Фединяк),
Михайла Савчука (Тандер Бей, Канада).

© Олесь Омельчук,
упоряд., передм.,
примітки, 2014

© «Смолоскип», 2014

ISBN 978-966-2164-28-2 (серія)

ISBN 978-966-2164-52-7

Олеся Омельчук

АСИМЕТРІЯ І ПЛОТЬ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ВАЛЕР'ЯНА ПОЛІЩУКА

Про те, що Валер'ян Поліщук займає самотнє місце в українському літературному процесі, свідчать не лише численні книги самого письменника і такі ж численні відгуки про його творчість, серед яких — рецензії М. Йогансена, О. Білецького, В. Державина, М. Доленга, А. Лейтеса, М. Хвильового. Не менш важливим є те, що письменник Поліщук цілеспрямовано і навіть якось уперто шукав свій власний стиль образотворення, який, з одного боку, корелював з його теоретичними ідеями, з другого — позначався на різних рівнях текстової структури. Оригінальний почерк письменника сягає своєї вершинної художньої реалізації у поетичній збірці «Геніальні кристали» та поемі «Прометей і людство», де найхарактерніші риси його творчості набувають геометричної пластичності, образної й емоційної точності. Поліщуківська поетична рефлексія незмінно обертається навколо проблеми матерії, її субстанції, логіки, форм вияву. Творення, мислення, відчуття — як тіло і плоть, як лінія і заглибина.

Літературні та близькі до літератури жанри, зацікавлення архітектурою, радіо, кіно, робота для опери, — у всьому відчувається намагання письменника заповнити найрізноманітніші культурні ніші, прагнення бути почутим і зрозумілим, майже неприховане бажання стати відомим. Поліщук рекламує себе, епатує літературне середовище, палко прагне утвердитись у пролетарській літературі — і підлаштовуючись під її запити, і підлаштовуючи її під себе. Поеднує фривольний тон,

агресивну риторичку, кон'юнктурність пролетарського автора із жестами вільної людини та завжди щирого хлопчика-філософа. Хоче здолати будь-яку інтимність: оголюючи свій творчий процес, зізнаючись у цинічному, не приховуючи самозамилування, розкриваючи задум власних творів, прагнучи знівелювати межу між автором і наратором, аж до прямолінійності. Проте ще більш одержимий Поліщук в іншому. Рівною мірою йому не дає спокою не тільки власна літературна доля, а й людське плотське ество. І перше, і друге стає предметом постійного аналізу, тривоги, піетету — стає письмом.

За осудливими означеннями критиків 1920-х років, у Поліщуковому доробку присутнє натуралістичне, ексгібіціоністичне, еротичне, порнографічне, брутальне. І справді, все, що пов'язане з існуванням у тілі, а найперше — із сутністю фізичного буття, цікавить цього письменника. З тієї причини, що саме у плотсько-фізіологічному матерія постає для нього найбільш збагненою у своїх сутнісно-різноманітних проявах. Матерія як плоть — природи, людського, вічного.

Одне з важливих визначень літературного доробку В. Поліщука належить О. Білецькому, котрий 1923 року, рецензуючи збірку «Радіо в житах», назвав *текучість* характерною ознакою Поліщукової творчості. Отже, текучість, або плинність, рухомість, драглистість і лінійність, можливість сповільнення та перебування у на позір застиглому стані, нагадуючи безрух, точку, небуття. Такими є образні координати Поліщукової поетики. Письменник використовує у своєму літературному дискурсі слово «поток». Саме так, через дві літери «о», підкреслюючи звуковою протяжністю слова семантику плинності й тягучості. Але текучість чого чи кого, текучість куди і звідки?

ТІЛО

У двадцятидворічному віці Валер'ян Поліщук написав, за його власним визначенням, роман-фантазію. Цей твір, що ніколи не друкувався, датований 1919 роком

і має назву «На шляху Великого Майбутнього». Роман увібрав типові для свого часу ідеї суспільної утопії, натхненні наївним соціалізмом, та змальовує життя після всіх соціальних революцій (у творі йдеться про ідеал родового генія — «Великого Чоловіка», тут виразно проступають мрії про гармонійну вселюдську спільноту, потужний технологічний розвиток). Попри простоту ідеї та бліде літературне втілення, твір містить характерний для всієї подальшої творчості Поліщука акцент на фізичному/тілесному існуванні. Присутня у творі ідея вільного кохання і вільного тіла (не скутих традиційними умовами суспільства та одягу) — це, звісно, дань духові свободи, революційному пориву, що вже ніколи не покидатиме творчість письменника. У своїх творах він знову і знову повертатиметься до теми фізичних стосунків та їхніх дражливих описів.

Характеристики двох головних дійових осіб роману-фантазії оповідач подає через зовнішнє: Тан і Нея є передусім двома досконалими тілами, що перебувають у всуціль гармонійних відносинах (зі світом, із собою, одне з одним). Чоловіче та жіноче відрізняються радше номінально, різниця між ними зумовлена функціями, які вони покликані реалізувати. Їхні прекрасні тіла існують у такому ж досконалому контексті і є невід'ємні від цього контексту, бо, як сказано у самому творі, «люди вже давно скинули з себе нікчемну умовність одяжі, і краса тіла нового сильного чоловіка своїм блиском і лініями гармонію давала зо всім, що було навкруги...». У зображеній утопії і обрис людських тіл, і тіло природи не мають різких перепадів, згинів, заглибин. Ось один із епізодів твору: з інженерною метою Тан летить аеропланом у африканську пустелю. Однак зміна місця перебування героя також номінальна: він опиняється в аналогічному просторі до того, з якого прибув, — у просторі з одноманітною плавною лінійністю й одноманітними пропорціями (у поемі «Роден і Роза» письменник також звернеться до образу пустелі, порівнюючи її із еством чоловіка). У пустелі Тан планує провести воду через тунель. Утім,

зволоження/урухомлення пустелі водою не порушує утопічний світ твору: проведення води виступає процесом поєднання/гармонізації протилежностей (різних частин суходолу, різних стихій), тобто виступає ще одним елементом тотально безконфліктного світу.

Чи не основна мета на шляху до суспільства Великого Майбутнього, як її подає автор, — забезпечити «ланцюг грядущих поколінь». Із твору очевидно, що ланцюг цей можна уявити ідеальною лінією, що продукує ідеальні, «вродливі» форми, і форми тіла насамперед. Така лінія породжує сама себе, ідентичні ланки одного ланцюга, себто утопію, убезпечену від можливої нелінійності, радикальної рельєфності, асиметрії. Тим часом творчість Поліщука доволі скоро зазнає кардинальних змін: хоча оптимістичні уявлення про «могутнє тіло людства» не залишили письменника, його художні образи вже не матимуть лише гармонійних обрисів, лінії втрачатимуть чіткість, розповзатимуться, ставатимуть ламаними, рвучкими, гострими, тіла — понівеченими та вразливими.

ОРГАНІЗМ

Найбільш резонансним твором В. Поліщука є його рання поема «Онан». Вона засвідчує кардинальну зміну авторського мислення стосовно тих самих тем, про які йшлося в юнацькому рукописному романі-фантазії та які будуть присутніми у всіх найпомітніших творах письменника. Критики відгукувалися про поему неохвально, зосередившись на її тематиці (Майк Йогансен) та художніх огріхах (Петро Єфремов). Однак, як і в багатьох інших випадках, поза увагою залишалось і щось суттєвіше, що визначало напрям художніх пошуків В. Поліщука і не завжди вкладалося навіть у загальом правильні висновки рецензентів.

Вже на рівні формальної структури спостерігаємо своєрідну асиметрію частин поеми, які можуть сприйматися як окремі тексти, хоча й поєднані тематично. Цікаво, що перша частина твору — це, так би мовити, жіноча

історія (йдеться про емансиповану українку часів революційних перетворень), а третя — авторська версія «чоловічої» біблійної історії. Оксана і Онан бунтують проти уявлень щодо традиційної функції свого тіла, проте голос наратора прирікає їхній бунт на поразку, оскільки кожен з них є «порохом у подиху вихристовому стихії роду», а в коханні — фатально безвольний. Тіло людини осмислюється в поемі крізь призму дітонароджувальної функції, проте воно вже не нагадує порожній, ідеальної форми каркас. Це тіло, яким рухає бажання свободи, в якому визріло бажання заради самого бажання, через що воно зображується автором не лінійно, а як скупчення, слиз. Властиво, плотський потяг і виступає тут відповідником текучості, тягучої речовини, що вливається/виливається із тіл усіх природних істот («А тут, відчуй, — ти пішка з шахматного поля, / Де триліони діляниць з мільярдами фігур: / Людей, собак, орлів та інфузорій / І слизької черви й гігантів слонів, / Німих холодних оселедців, / Що цілими пловучими островами кишать серед моря, / Купаючись у мутному молочному насінні самців, що запліднюють ікру»). Так концепт тіла у творчості Поліщука зазнає трансформації: тіло стає організмом, втрачаючи свою ідеальність, наповнюючись речовиною-бажанням (процес запліднення у цьому сенсі — не тільки насолода, а й розтрата себе, своєї рідни). Інакше кажучи, потрактування тіла як організму у творчості В. Поліщука передбачає певну асиметрію, тобто «неправильність» у стосунках людини зі своїм тілом та відповідно — навколишнім світом, а самé тіло-організм трактується як внутрішньо розбалансоване. Тому в поемі «Онан» статева функція тіла йде врозріз із вибором людини, бажання людини — урозріз із законами природи та суспільства.

Вказана асиметрія поеми «Онан» втілена не лише на рівні композиції твору, а й на рівні сюжетних мотивів. Поема починається зі слів Оксани «Ну, так що? Ось я постриглась...», що відсилають до процесу відрізання коси, тобто до процесу відсікання, а в такий

спосіб — до руйнування образу традиційного тіла та його відповідних функцій. В Онана аналогічний процес відсікання або переривання лінії (лінії традиції та «ланцюга» роду) позначений відмовою від фізичних стосунків із жінкою. Оксана і Онан визнають головним для себе тілесну свободу, а тому, відповідно до голосу наратора, потрапляють у конфлікт із рухом надлюдських сил, адже людина у своєму існуванні — це сукупність точок, складок, отворів, і вона ж є лише порохом, піщинкою, натомість космічні сили — спіральна лінія, «вихор плідіння».

Критики не раз писали про невинувдані сцени у сюжеті того чи того твору Поліщука, причому цими моментами незмінно вважаються фрагменти з описом розтерзаного людського тіла (внаслідок тортур чи гвалтування), як-от у поемах «Адигейський співець», «Григорій Скворода», «Червоний потік». Такі сцени дійсно привертають увагу деталізованим натуралістичним описом, враження від якого посилюється цілком несподіваним переходом від загальної оповіді до фрагмента. Втім, цей аспект Поліщукової поетики можна розглядати і як закономірний, оскільки те, що видається недоречним, розбалансованим, є логічним з точки зору творчих інтенцій автора, спрямованих на осмислення матеріального тіла та його модифікацій. Йдеться про понівечений, нецілісний, хворобливий образ тіла, якому закономірно відповідає такий самий «понівечений» текст. Неочікуваний, «неправильний» фрагмент, врізаючись у тканину тексту і приводячи до асиметрії поетики, потребує для свого розкодування зважати на весь устрій тексту-організму. Тобто, знову-таки, йдеться про розриви між різними частинами тексту/тіла, а також і про конфлікт між текстом і сприйняттям читача.

Показовим для специфіки Поліщукового стилю, що засвідчує невинувданість введеного письменником сюжетного дисбалансу, є поема «Червоний потік», точніше — двічі повторювана у ній фраза, яку критик Б. Коваленко назвав безглуздою. Тим часом сам текст виразно

засвідчує: її «безглуздя» цілеспрямовано закладене у зміст і структуру поеми.

У першому випадку ця фраза-вигук звучить так: «“Кому семечек жарених?” — донеслось.../ “Семечек жарених... семечек!” — з вулиці». У другому випадку: «“Семечек жарених, семечек жарених!” / — Кризь тишу занеслось з вікна». Перший раз наведена фраза врізається у думки Ноємі саме тоді, коли вона міркує про своє прагнення жити, у такий спосіб перериваючи і плин її розмислів, і руйнуючи стерильну тишу анатомічної кімнати, де перебуває Ноємі разом з іншими студентами-практикантами. Вдруге згадана фраза звучить в аналогічній атмосфері («Час стікає, / Покапує, немов сукровиця із трупів») після слів професора про те, що необхідно рятувати хворого на гемофілію. Фраза-вигук із вулиці не лише перериває тишу анатомічної кімнати і людських думок, а й руйнує плин оповіді, лінійність наративу. Проте не меншою мірою функція цієї фрази розширює закладені у творі тематико-семантичні варіації стосовно людського існування — рівною мірою відкритого до живого і мертвого, і в чомусь такого ж безглузлого, як і згаданий вигук про «семечки».

Попри те, що і в назву твору, і в його ідеологію закладена ідея вічної текучості крові («нитка невмируща плазми»), що забезпечує життя і єдність людства, поема «Червоний потік» насичена образами і мотивами, які не вписуються у цей задум. Потік крові повсякчас завмирає та переривається, адже не може бути інакше, коли людське тіло вразливе, майже неживе, хворе. Зав'язка твору відбувається в анатомічній кімнаті, в оточенні мертвих тіл, а основна дія зосереджена на порятунку Арсена, котрий хворіє на успадковану від батька гемофілію і є сином покритки, згвалтованої жінки. Арсена рятує Ноємі, погодившись перелити йому частку своєї крові, і прикметно, що рішення Ноємі супроводжується коментарем про те, що «Частину з себе дати, / Живого тіла од себе одірвать / Під тиском розуму / Й чуття яркого — / Тут вищий героїзм, / Який людина має: / Це животворча хіть». Інакше

кажучи, Ноємі, віддаючи кров задля порятунку іншого, віддає частину свого тіла, а тому втрачає відчуття тілесної цілісності. Крім цього, у творі присутні мотиви поїдання тіла, висмоктування крові, фізичного збудження-насилля, а в цілому поема залишає присмак штучного згладжування конфліктів: почуттєвий трикутник Арсен — Ліда — Ноємі насправді не розв'язується, адже без взаємності залишається бажання Ноємі, що його вона відчуває до Арсена («впірни в моє гаряче лоно»). В «Онані» та «Червоному потоці» рідина людського тіла є тільки окремою складовою матерії, що тече в «неправильному» (хворому, понівеченому) організмі, або ж сама є «неправильною».

Коли взяти до уваги весь літературний набуток Валер'яна Поліщука, неважко помітити художню нерівність творів, особливо в межах одного твору чи однієї поетичної збірки. Як писав А. Лебідь про «15 поем», вказуючи на дисбаланс ідеї та її художньої реалізації в доробку В. Поліщука, «поема його завше виграє не від філософської абстракції автора, а саме від окремих конкретних малюнків». Та цікавим тут є не тільки специфіка Поліщуківих текстів-організмів, наповнених коли спеціальною, а коли несвідомою наративно-змістовою розбалансованістю, скільки намагання письменника теоретично концептуалізувати цю особливість. Поліщук, очевидно, усвідомлював проблемні аспекти власних творів, проте намагався їх пояснити й легітимізувати, причому іноді — не менш епатажними висловлюваннями. Його твердження про те, що творча лабораторія митця нагадує приватну кімнату, де той справляє різні потреби, є не лише відлунням чи впливом авангардних ідей, а й суб'єктивною концептуалізацією художньої вторинності, і не в останню чергу — легітимізацією його повсякчасного інтересу до тілесно-фізіологічного. Саме у випадку з творами Поліщука їхні огріхи, недоречності, непослідовності вписуються у концепт розбалансованого тіла, тіла-організму.

ПЛОТЬ

Сюжет поеми «Роден і Роза» розгортає низку тем. Це і тема генія, і тема еротизму (про що автор говорить у передмові твору), теми дуальності стáтей, смерті/безсмертя, мистецтва/техніки. Згадані тематичні напрями переплітаються між собою, а загалом поема залишає враження певного надміру ідей, що їх автор намагався художньо ретранслювати. Сприйняттю поеми як художньо завершеного явища заважають також моменти, які, на перший погляд, не вибиваються із тканини тексту, але хибують з погляду літературної майстерності (йдеться, приміром, про фрагменти, де голос оповідача оцінює вчинки героїв; ідеологічні коментарі; не дуже добре прописаний і мотивований фрагмент із появою А. Франса тощо). І водночас поема «Роден і Роза» засвідчує зростання авторського літературного хисту, позаяк є художньо-об'ємнішим твором, коли порівняти її з попередніми поемами. Можливо, ще й через те, що письменник говорить про зв'язок, який його давно і глибоко хвилював: мистецтво і митець, творчість і матерія, чоловік і жінка.

Багато уваги у творі «Роден і Роза» приділено розмислам про сутність жіночого начала, як воно оприявнюється у тілі, душі, природі. Жінка — морська вода, океан, лагідність, але «тими лагідними вчинками/Розхитує скелі, / Підриває знизу, од серця, /Зрушує дикий граніт — / І колоси гір одступають, / Чи падають п'яні на дно. / Їх затагує холод глибин, / Засмоктує мулом-пісочком». Жіноче потрактоване як стихія, що розхитує, підриває, зрушує, затагує і засмоктує. Така характеристика відсилає до вже згадуваних аспектів, пов'язаних із руйнуванням тіла, із описами понівеченої/розхитаної плоті (а це, як правило, описи саме жіночого тіла). У поемі «Роден і Роза» плоть — внутрішня «сторона» тіла — набуває узагальнення як саме жіноча субстанція.

На початку твору Роденова натурниця Роза зображена з погляду митця-скульптора, його погляд звернений

до її тіла, яке «дзюрчить і в'ється», до тіла опуклого та вібруючого. Коли Роден втрачає до Рози інтерес, її тіло описується як наповнена фізичним бажанням і душевними стражданнями плоть, тобто це розірвана зсередини єдність: «Мліли стегна спрагою живою, / Що долоні стискала ногами, / І роз'ятрені чресла / Вирвати з кров'ю хотіла б». І зрештою, наприкінці поеми опис Розиного тіла подано так, ніби воно розпадається на частини (наратор пропонує доволі детальний опис її хворого організму). Однак тут з'являється нова для Поліщукової творчої філософії деталь: Роза зображена жінкою з «душею», через що і її тіло, і її вірність майстрові, і її хвороба-смерть набувають надфізичного сенсу («духовна височінь»). Натомість Роден підходить до кінця свого життєвого шляху з відчуттям того, що «плоть моя безсила» і що натхненню прийшов кінець. Попри слова оповідача про те, що саме єдність жінки та чоловіка «розтворює темінь буття», попри примирення між Розою і майстром, яке наступає у другій половині поеми, Роден залишається творцем ліній, форм, камінних обрисів, зрештою він сам є лінією-пустелею, виявом матерії як зовнішнього. Роза ж постає втіленням не лише жіночої субстанції, а й субстанції суцього, істотою, яка занурює у природу і сама є природою, одночасно впорядкованою і невпорядкованою, ідеально-лінійною і розбалансовано-скупченою, тобто плоттю, де розчиняється життя і мистецтво.

Опанувати жінкою — опанувати мистецьким матеріалом. Відчуття цього взаємозв'язку не покидало ні Поліщукового Родена, ні самого письменника (про останнє свідчать, зокрема, його записи у щоденнику та афоризми із мотивом вдивляння у жіноче тіло). Якщо на початку поеми зустрічаємо сентенції про те, що «мистці не сміють, не можуть жінкам піддаватись», що «Огюста не цікавила жіноча глибина», то наприкінці твору скульптор закликає учнів: «Нехай не контури, а маси і основи / Вантажать ваш широкий творчий човен — / Обнята думкою гаряча голова. / Просякнете в глибінь, / Поспієте за бігом ліній — / І твір живе у вічному молінні». У першому

випадку — не піддаватися жіночій стихії, у другому — заклик «віддатися захопленню німому». Другий монолог Родена присвячено розмислам про творчу глибину, одна-че слова, вкладені у вуста майстра, нагадують Поліщукові візії жіночого, тим паче, що в постаті Рози, як і в справжній творчості (якщо йти за порадами-закликами Родена та за логікою розгортання сюжету), нівелюється конфлікт тіло — душа — плоть — розум. Рівноцінний такому жіночому образу герой-чоловік — той, який страждає тілесно і підноситься над своїм стражданням, — присутній вже в іншому творі В. Поліщука, у поемі «Прометей і людство». У цьому аспекті дві поеми ніби написані за взаємним балансуючим принципом, адже кожна пропонує варіант жіночого або чоловічого образу, в якому тіло і плоть наповнені не лише фізичним бажанням, а й розумом і душею.

З перших рядків поема «Прометей і людство» вражає панорамністю, майже епічним розмахом, витриманим від першого до останнього рядка внутрішнім ритмом оповіді. Помітно, як образи поеми не так почергово на-низуються чи перелічуються (що притаманне для творчості Поліщука), а ніби взаємонакладаються. Головним стає не ідея твору, не сама подієвість (а це також характеризує більшу частину попереднього доробку письменника), а взаємне перетікання образів, їхня художня самодостатність і взаємодія. У цій поемі автор досяг того рівня творчості, коли сам текст стає плоттю, тобто коли образ є внутрішньою сутністю тексту, заповнюючи собою всі лінії і заглибини тексту.

«Прометей і людство», як жодна інша поема Поліщука, насичена «геометричними» художніми деталями: злам, погнутість, зрізаність, згорбленість органічно співіснують з ясністю, рівністю, прозорістю ліній, і відповідних чудових картин у творі чимало («Натягнуто опуклится внизу / Водяний простір, / Що піднімається до обрїю і високо стоїть, / Немов крицевий диск, загострений у лезо»). Показово, що письменник не лише художньо обіграє, а й спеціально підкреслює ідею єдності

правильних і неправильних пропорцій як умови буття: «Хай димиться чуття / В нових, непевних і кульгавих формах...», «Нехай жива, пливка недосконалість / Постане поруч совершенства світу». Ці рядки автор вкладає в уста Прометея, протест якого властиво і починається з неприйняття ідеально-гармонійного устрою олімпійських богів. Прометей приходить до переконання, що світ повинен бути «повен бурхоту ізчеплених, вихристих здвигів», а тому вирішує порушити божественний спокій, внісши в нього дисбаланс, недосконалість, інакше кажучи — створивши людину та вклавши в неї свій непокірний дух.

Людина Прометея зростає із сукупності жилок, пульсацій, волокон, із «медузної, слизької тканини», в якій народжуються перші лінії, перші образи. Людина тлумачиться як деформація первозданної матерії, як її плоть, поєднання кривизни і лінійності, згортання і розпруження. Відповідно до такої візії, людська плоть завжди є «бунтом» супроти тіла чи світу, позаяк без цього неможлива текучість, неможливий безперервний колообіг буття. Не випадково плоть у творах письменника завжди відкрита до внутрішніх чи зовнішніх розривів, що є ніби ілюстрацією її іманентної «деформації», її рельєфності, яку повинні врівноважити дух, розум, воля. «Похіттю стремління» названо у поемі напружену буттям матерію, і в цьому вислові поєднано семантику бунту людського духу із плотським бажанням (показово, що образ «похіть стремління» безпосередньо корелює із образом «животворча хіть» із поеми «Червоний потік»). Героєм своєї поеми письменник влучно обрав саме Прометея: за непокору покарані його тіло і плоть, дух стає таким же розтерзаним, як і тіло. При цьому автор уводить фрагменти, де Прометей зізнається про нестерпність тілесних мук, що, проте, аж ніяк не підважує його героїчний ореол. Хоча тіло Прометея перебуває під жорстокою тінню орла, хоча природні стихії навколо «стрибають», «бичами студять», а день «роздертий муками», прикінцеві слова Прометея покликані внести асиметрію

у навколишній «поламаний» світ, відсилаючи до віри в «могутнє тіло людства».

Поема «Прометей і людство» є кульмінацією багаторічної літературної діяльності Валер'яна Поліщука, — вона, з одного боку, відсилає до ранніх літературних вправ письменника з їхньою вірою в ідеї вселюдського добра та ідеальні форми світу, з другого — до конструктивістських теорій і практик, відповідно до яких (і про це йтиметься у роботі «Василь Єрмілов») кривизна наділена такою ж вартістю, як і гармонійність. «Прометей і людство» є грандіозною картиною постання самосвідомості, візією зародження боротьби всередині матерії, руху до подолання однорідності. Вже самим своїм існуванням людина, будучи наділена плоттю, приречена бунтувати, — можливо, тому у творчості Поліщука так багато бунтарів, котрі кидають виклик чи то самому собі, чи то іншому. У такій ролі бунтаря завжди виступав і зрештою мусив виступати сам письменник: спочатку — дискутуючи з багатьма письменниками, літературними організаціями та напрямками, а пізніше — заперечуючи закиди в порнографії та відстоюючи своє право писати так, як А. Франс і Р. Роллан.

Валер'ян Поліщук пропонує власну візію життєвого «поток», поставивши у центр своїх пошуків тему фізичного буття. Прагнення письменника добратися до самої суті, до самої плоті слова приводять до концептуалізації неідеального, звідки й народжуються не лише «непоетичні» образи та структури, а й низка теоретичних ідей. У цьому сенсі напрочуд важливим є розуміння того, що пролетарська ідея Революції трактувалася, а тому виправдовувалася і приймалася багатьма літераторами, не тільки як потенційно «нульовий порядок» буття, а також як асиметрія, злам, дисонанс, а відповідно — як перспектива нових культурно-семантичних можливостей, серед яких чи не найпершою стає інтенція деформувати звичний сенс і функцію слів. Утім, розуміння людського ества і творчого процесу Валер'яном Поліщуком, яке він оприявнював у своїх творах, вже на самому початку

його діяльності було поставлене під сумнів іншими прихильниками культурно-пролетарського світопорядку. І образ пролетарського тексту, і образ пролетарського тіла, звісно, мусили бути ідеальними. Проте для письменника Валер'яна Поліщука така ідеальність передбачала і внутрішню асиметрію, кривизну, деформацію, позаяк, відповідно до його переконань, вони неминуче формують саму сутність людини: її ество, її бажання, її мистецькі звершення.

Олеся Омельчук

ВАЛЕР'ЯН ЛЬВОВИЧ ПОЛІЩУК **хроніка життя і творчості**

1 жовтня 1897

У с. Більче Боремельської волості Дубнівського повіту на Волині (тепер Млинівський район Рівненської області), в сім'ї селянина народився Валер'ян Львович Поліщук. Відвідував та закінчив сільські школи (с. Малів, с. Мирогоща). У двокласній школі Мирогощі захопився геометрією та природознавством. Пізніше, в автобіографічних матеріалах під назвою «Дороги моїх днів» (1924), письменник згадував про той період навчання:

Архітектура мене захоплювала найбільше тим, що тут повинна бути гармонія межі мистецтвом і математикою <...>. В силу різних обставин я архітектуру зрадив, бо більше і таємничіше любив поезію, але конструктивного принципу ніколи не зраджу, пам'ятаючи слова Канта про те, що в речах та явищах є стільки істини, скільки в них є математики. І в поезії я увесь час дошукувався тієї внутрішньої математики.

1910

Починає підготовку до вступу в Луцьку гімназію. За спогадами В. Поліщука, батько

продає півтори десятини землі (а це для селянина щось значить!), продає корову Лису, ту саму, що викормила всіх нас, щоб я міг цілу зиму жити в Луцьку і ходити на лекції. Пам'ятаю, ми з батьком <...> вийшли на Гнидаву, передмістя Луцька, сіли на горбочку і він мені так просто сказав: «Ото бачиш, я все зробив, що міг, спродався, витягнувся до кінця, щоб ти не був таким сліпим, як я. Тримайся ж

і вчись. А як вивчишся на якогось там пана, то щоб мужиків не забував».

1912

Вступає до четвертого класу Луцької гімназії, через рік отримує земську стипендію. Під час навчання працює репетитором, допомагає односельцям готуватися до гімназійних іспитів. Учитель М. Черкавський знайомить майбутнього письменника із виданнями «Киевская старина», «Рада», також велике враження на Валер'яна справила збірка Г. Чупринки «Огнецвіт». (Пізніше у передмові до своєї «Книги повстань» Поліщук відмовиться від колишнього захоплення Чупринкою, констатувавши кардинальну зміну літературних уподобань внаслідок внутрішньої поетичної революції, що відбувалася з ним 1920 року). У Луцьку, за спогадами брата письменника Панкратія Поліщука,

Валер'ян познайомився з людьми, які розповсюджували українську та вільнодумну літературу. Пригадую, приїхавши одного разу додому, брат заявив батькові: «Ми не малороси, а українці!».

Десь із 1913 року Валер'ян почав писати по-українськи.

1914

Вибухає Перша світова війна, і Валер'ян разом із братом їдуть до Катеринослава. Там навчається в 1-й класичній гімназії і випускає без відома гімназійного начальства двомовний російсько-український збірник «Первая ласточка», де під псевдонімом Gutta було вміщено перший вірш письменника «Круті і низькі береги». Відтак виходить другий збірник «Блуждающие огни». З гімназії В. Поліщука вигнали через формальну причину (недопуск до іспитів внаслідок зриву уроку історії, хоча й із можливістю перевестися у Білгородську гімназію). Однак справжнім приводом, як вважав сам Валер'ян, були дискусії на лекціях Закону Божого, інакше кажучи — його допитливий невгамовний дух.

1916

Влітку працює на посаді конторщика в експедиції Брянського заводу.

Восени, як учень 8-го класу, повернувся до гімназії. Відвідував, за свідченнями самого письменника, «марк-сівський гурток українських еседеків, якого вів Ісак Мазепа, відомий згодом як прем'єр петлюрівського міністерства. З революцією моє селянське походження кинуло мене в ряди українських есерів <...>». Разом із друзями бере участь в організації на Катеринославщині юнацького руху, був головою Юнацької спілки. Закінчивши гімназію, влітку відвідує батьків на Волині.

1917

Вирушає до Петрограда, де вступає в інститут цивільних інженерів, однак через брак коштів вчиться там недовго. Працює по ночах в артілі вантажників на морській пристані на Канонерському острові, згодом — контролером на складах острова Сельдяний Буян (цей факт біографії, як відомо, обігруватиме М. Хвильовий у памфлеті «“Ахтанабіль” сучасності, або Валеріян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету»). Жовтневий переворот спонукав Поліщука повернутися в Україну.

1918

Став на Волині головою Боремельського волосного земельного комітету. Після приходу П. Скоропадського до влади їде до Києва, де починає писати «Сказання давнєє про те, як Ольга Коростень спалила». Тоді ж почав працювати у газеті Селянської спілки «Народна воля» (редактор С. Пилипенко). В журналі «Шлях» виходять твори Поліщука «Сліпий сіяч» і «Над свіжою могилою», останній з яких присвячено пам'яті героїв, що загинули під Крутами.

Після повстання Директорії у 1918 році Поліщук вступає до Чорноморського коша, разом з яким входить

у Київ. Працює секретарем у Микити Шаповала. Знову їде до Катеринослава, секретарює в газеті «Республіканець», де друкує статті й вірші.

До цього періоду належать щоденникові записи В. Поліщука, які свідчать, крім іншого, про його захоплення В. Винниченком. Ось запис від 6.10.1918:

Зате які овації Винниченку як голові Національного Союзу. Я сам дрижав і казився. Щось приваблююче в ньому. А який оратор. Як ясно, чітко і задушевно говорить. От так прямо бере тебе за найкращі струни душі, грає на них. Як візьме рукою і покаже, що досі була українська нація етнографічним матер'ялом, а тепер ввійшла в сім'ю європейських культурних народів, бо має школу, так і видно ту грань, видно її серед хору інших цивілізованих націй.

Утім, у статті «Завдання доби» (1924) Поліщук писатиме про Винниченка вже як про задерикованого ватажка «куркулізму». Очевидно, що і цей вислів Поліщука, і його автобіографічні матеріали, що побачили світ 1925 року під назвою «Дороги моїх днів», позначені радянською політичною ситуацією. Натомість приватні свідчення відвертіше показують як суперечливе ставлення Поліщука до радянського правління, так і не завжди визначену позицію стосовно тої чи іншої політичної влади на українських землях. Ось рядки зі щоденника, датовані 5.03.1918:

<...> Київ, мій дивний, взяла банда революційного пролетаріату. <...>. Я багато де в чому був не згоден з Радою, котра була розігнана, але нащо глум над нацією? Уже харківська рада в Києві — добре, але вона цілком майже великоруська <...>.

Через 11 днів наступний запис: «Я не можу знов допустити, щоб із московської вла[ди] ми попали в німецьке рабство...». Запис від 15.04.1918:

Я не держу ні сторони русских, ні німецької сторони, для мене все: українська культура і розвой, Республіка Народня

Українська. <...>. Я був за большевиками, чи краще, за Со-вітом українських народних секретарів, бо не знав, що вони не українські, а грабіжницькі, борці проти українського всього. Закриття українських газет, театрів і т. ін. — це мене дуже обурило, і тепер я зненавидів оту «красну гвардію», що не питає хто, може, по міркуваннях большевик, а тільки український — зараз розстрілює. <...>. Неприємно, що у нас німці, правда, але від них поки що гніт економічний, а від москалів-большевиків — і економічний, і національний.

Останні міркування відбито у вірші «Москалям» (1919 р., Єлисаветград), що міститься в рукописній збірці Поліщука. Пізніше його віршовані рядки спрямовуватимуться проти «Денікіна і з Петлюрою».

28.06.1918 Поліщук у редакції «Ради» познайомився з Тичиною, з яким надалі у нього не склалися ні людські, ні літературні взаємини. Так само не склалося спілкування В. Поліщука з В. Сосюрою, про що останній згадував у своїх спогадах «Третя рота».

У рідному селі Більче В. Поліщук закінчує автобіографічну повість «Чужі» за матеріалами власного листування і щоденника. Через кілька років він передумав її видавати. У рукописі цього твору читаємо:

Це я думав друкувати як повість, а тепер — ніколи! Видавати це за чужі переживання, коли то частка моєї душі? <...>. Це все така правда, як те, що я дихаю.

У повісті йдеться про стосунки Валер'яна Поліщука із Катериною Косенко. Твір завершується оповіддю про їхнє розставання: «Ми чужії, бо не маємо нічого спільного. Ми різних поглядів, різних ідеологій, різних класів».

1919

У Катеринославі закінчує роман-фантазію (за визначенням самого автора) під назвою «На шляху Великого Майбутнього». Текст ніколи не виходив друком.

1920

Восени вступає на 2-й курс історико-філологічного факультету Кам'янець-Подільського університету¹. В автобіографії В. Поліщук згадує:

Одібрали з рук с.-самостійника Ю. Липи <...> журнал «Нову думку», на чолі якого поставили мене, як головного редактора. Тут я, крім нападу на Огієнка і на політику професорів, під псевдонімом «Футурбільш» (футурист-більшовик) друкував і свої літературні праці під прізвищем і псевдонімом В. Сонцесвіт, якого зберігаю досі.

Отже, № 1–2 згаданого студентського журналу вийшов під редакцією Ю. Липи, а № 3 — під редакцією В. Поліщука, О. Остафійчука, Ю. Каменецького.

На початку липня 1920 р. Кам'янець взяла Червона армія, Поліщук вирушає до Києва. Тут влаштовується до газети «Більшовик» (орган Київського губкому КП(б)У під ред. С. Пилипенка). Тоді В. Поліщук під псевдонімом Микита Волокита, читаємо в автобіографії,

виконував чорну роботу боротьби віршованим рядком із контрреволюцією усяких марок. Політичну діяльність я вирішив залишити і віддатися цілком своєму потягові до письменства.

З ініціативи Валер'яна Поліщука, а також В. Дибера, Мих. Стасенка, Ол. Тхоржевського в Києві утворено літературно-мистецьку групу «Гроно», до складу якої увійшли письменники, музиканти, художники, зокрема П. Филипович, Д. Загул, Г. Косинка, Гео Шкурупій, А. Петрицький, Г. Нарбут, М. Кірнарський, В. Черняхівська та ін. 11 жовтня відбулося перше прилюдне зібрання, на якому Поліщук прочитав доповідь «Творчість в добу соціалістичної революції». 17 жовтня

¹ У червні 1919 р. у Кам'янці-Подільському влада від ревкому знову перейшла до УНР, протримавшись півроку. Разом із українським урядом УНР до Кам'янця переїхали В. Сосюра, А. Петрицький, О. Вишня, Ю. Липа.

в «Мистецькій трибуні» газети «Вісті» Київського губревкому було опубліковано декларацію «Грона». 22 жовтня відбулися другі збори «гроністів», де Поліщук виступив із доповіддю «Як дивитись на мистецтво». У жовтні виходить альманах «Гроно», а згодом у Катеринославі письменник видає 2-й збірник альманаху. Про тодішнє київське літературне життя В. Поліщук писав:

Тоді перші свої фейлетони умістив у «Більшовику» Косинка, в губкомі, у того ж Пилипенка, працював Шкурупій, тинявся М. Терещенко <...>. От я й улаштував першу лекцію про мистецький стан у «Селянському будинку» <...> і заклали ми групу «Гроно». <...>. Зиму 1920–1921 року я ходив, як динаміст і гроніст, у рябому жіночому капелюхові (біле з чорним), до якого сам пришив спереду бузкового язика, чим викликав подив на вулицях <...>.

11 листопада відбулася вечірка «Грона» в Селянському будинку, де читали свої твори Г. Косинка, Г. Шкурупій, М. Терещенко, В. Поліщук.

Виходить перша книга віршів Валер'яна Поліщука «Сонячна міць».

У селянській газеті «Більшовик» (Київ) під псевдонімом Микита Волокита Поліщук друкує агітаційні вірші та байки.

У щоденникових записах він так підсумовує 1920 рік:

Вночі сьогодні приходить 1921 рік. Мій баланс за минулий. Одержав офіційне призначення у Києві, столиці України, як першорядний поет, а значить, і по всій Україні. Зараз пишу автобіографію свою на запрошення Української Академії наук. Читають, декламують мене і у вищому муз.-драматичному інституті ім. Лисенка, і в Центростудії, і навіть, в моді. <...>. Пишу зараз «Хама». Що ж, вперед — Валерко.

1921

З лютого у Харкові почав виходити місячник «Шляхи мистецтва», до редколегії якого входили В. Еллан-

Блакитний, В. Коряк, Г. Коцюба, В. Поліщук, М. Хвильовий.

Влітку виходить «Вир революції» (Катеринослав), до видання якого, крім П. Єфремова, долучилися В. Поліщук та В. Підмогильний.

В. Поліщук випускає книжку поезій «Вибухи сили».

24 квітня в Українській Академії наук відбувся вечір «динамічної пролетарської поезії» за участі В. Поліщука, М. Терещенка, Г. Шкурупія.

У жовтні Всеукраїнський літературний комітет відчинив український літературний клуб (за адресою м. Харків, вул. Лібкнехта, 13), який називався «Естрада Літо». Тут В. Поліщук періодично виступав зі своїми творами, спочатку як поет, «приїхавший з Катеринослава», тоді як «київський поет», і зрештою Поліщук переїжджає до Харкова. У жовтні відбувся вечір поезії Поліщука, де з відгуками про почуте виступили В. Коряк, М. Хвильовий, М. Йогансен, В. Сосюра.

19 жовтня 1921 р. В. Поліщук у Харкові прочитав лекцію «Що таке динамізм у творчості». Виклад лекції було надруковано у статті «Пролетарський синтез і динаміка творчості» («Вісті ВУЦВК» за 20.10.1921). В. Поліщук визначив літературний «динамізм» як

такий напрям творчості, коли для передачі почування від творця до людей, що приймають, виявляється мистецькими засобами найвище напруження духу в експресивній формі як ритму, так образів і ідей, маючи до того завданням дати гармонійний синтез згаданих елементів твору і всіх технічних засобів.

Спогади про становлення української пролетарської літератури в Харкові Поліщук надрукував у статті «Амальгама» (1929):

Це була пізня осінь і початок зими 1921 р. Тут у цій церкві вперше виступали, як письменники, і Хвильовий, і Сосюра, і Йогансен і де я був уже старшим, навіть визнаним, маючи дві книжечки віршів та «Гроно» і «Вир революції». Тут у церкві Юзефовича треба шукати коріння, що

відродило завмерлий після першого Елланово-Коцюбиного числа — журнал «Шляхи мистецтва».

Спочатку, переїхавши до Харкова, Поліщук мешкав у кімнаті С. Пилипенка разом з ним, а пізніше отримав помешкання у письменницькому будинку. Спогад дочки письменника Василя-Еллана Блакитного про Валер'яна Поліщука дає уявлення і про тодішнє життя українських літераторів та їхніх сімей:

Біля будинку «Слово» відбувалися шахові турніри, волейбольні зустрічі. Кожен митець намагався передати дітям те, що вмів. Композитор Козицький, наприклад, учив нас співати, грати, Копиленко — ковзатися на ковзанах, Поліщук — їздити на лижах. Саме він найбільше з-посеред інших займався дітьми — як своїми, так і чужими. Пригадую, щовесни Валер'ян водив нас у Копилів яр, що був неподалік від будинку, це місце облюбував циганський табір. Підготовка до походу відбувалася задалегідь. Діти збирали цукерки, іграшки, різнокольорові скельця, готували й концертну програму — вокальні номери, гімнастичні вправи, танці (до речі, син Поліщука Марко гарно танцював «Яблучко»). І ось гурт дітлахів на чолі з Валер'яном вирушав до яру. «Ну що ж, будемо повертатися?» — питав він з удаваним смутком (В. Поліщук спеціально вів нас манівцями). Нарешті підходимо до табору. В. Поліщук розмовляє із старшим (бароном), а ми чекаємо. У той час до нас збігаються циганчата, роздаємо їм гостинці. Потім розпочинається концерт, на який збираються не лише діти, а й дорослі. <...>. Потім на імпровізовану сцену виходять цигани і починають співати. Це свято триває до пізнього вечора.

Зі спогадів дружини письменника Івана Сенченка:

До нас Валер'ян заходив ще до одруження. <...>. Дома в Поліщуків я бувала не раз. Жили вони скромно. Вражало, як Валер'ян усе встигав — виховувати дітей, ходити з ними до лікарів, а одного разу бачила навіть, як він ліпив вареники, і крім того був продуктивним письменником. <...>. Родина в них була хороша, щаслива.

Державний хор ім. Леонтовича виконав у другому відділенні свого концерту «Вінок народних пісень», які, за повідомленням преси, «зв'язав поет В. Поліщук в одну художню суцільність, пересипавши їх і зв'язавши одна з одною відповідним текстом поезій». Тогочасний рецензент, крім окремих огріхів у підборі й подачі матеріалу, в цілому відзначав, що це дуже цікава і «цілком нова спроба з'єднати музичні фрагменти народних пісень».

Працював над переробкою лібрето опери «Князь Ігор» на замовлення Української державної опери, а також переклав лібрето опери «Алеко» (муз. С. Рахманінова, сл. О. Пушкіна) для української опери в Черкасах.

Бере участь у виданні книги Я. Тугенгольда «Французьке мистецтво і малярство» (Київ, 1921). Як писав сам Поліщук, анонсувавши вихід книги, вона дає великий матеріал для літературних студій.

Працює в газетах «Селянська правда» і «Вісті». Разом із П. Тичиною, М. Зеровим, Ю. Меженком, П. Филиповичем, А. Петрицьким увійшов до складу редколегії журналу «Мистецька трибуна», анонс про вихід якого було вміщено у «Вістях ВУЦВК».

Цей рік, констатував у щоденнику В. Поліщук,

відограв грандіозно велику роль в моєму житті. Схематично сказати — моє ім'я оббігло земну кулю, як цівку нитка. Цей рік — мій гранітний п'єдестал і підвалини будинку всієї моєї роботи для майбутніх поколінь. І так (казав Йогансен на лекції в Харкові) з моїм ім'ям є зв'язана творчість останнього покоління Революції.

1922

У січні Валер'ян Поліщук і Микола Хвильовий оприлюднюють «Декларацію Всеукраїнської федерації пролетарських письменників та митців». Цього ж року видали збірник віршів під назвою «2», у березні — журнал «Арена», де й було вміщено згадану «Декларацію». Вони також влаштовували виступи у клубі «Коммунист» та у щойно заснованому «Плузі».

У згаданій статті «Амальгама» В. Поліщук писав:

І от почала формуватись Федерація пролетарських письменників. Вона пішла битись за пролеткультуру в саму гущу пролеткультівської аудиторії — в клуб «Комуніст», на Московській, 20, де царювали ті ж Невський, Рижов, Скворчевський. І от члени Федерації, зокрема я і Хвильовий, почали робити там свої літературні виступи українською мовою. Крик і травля були скажені. Нам кричали, що нас не розуміють, що те, що ми пишем, — це петлюрівщина, що ми бездари й т. д. Але федералісти, маючи підмогою ще й російську секцію, де були Стрельникова, Хазін, Розанельський, Жилкін й інша творча російська молодь, витримували бої, а незасліплена частина аудиторії, що складала величезну більшість, почала переходити на наш бік. <...>. Ми видали журнал «Арену» — орган Федерації, де зробили напад за пролеткультівське вихляння на Еллана й Коряка. Еллан аж змінився, коли я подарував йому примірника «Арени». <...>. Він, Еллан, десь тиняється в фальшивих лебедівських пролеткультурах, а тут буяє життя... Було чого змінитися на обличчі. <...>. Наш федераційний виступ, очевидно, був теж добрим штовханом — і нарешті група пролетарських письменників-українців з тріском вийшла з Всеукраїнського Пролеткульту. Отже, не з «Гарту» почалась організована пролетлітература на Україні, а раніш: з Федерації.

В. Поліщук відвідує Асканію Нову, й у газеті «Вісті ВУЦВК» виходить друком його поема під назвою «Асканія Нова».

16 грудня в залі Селянського будинку відбулася 27-а вечірка Спілки селянських письменників «Плуг», де Поліщук прочитав доповідь про літературно-мистецьке життя Києва. Як писав сам доповідач у газеті «Вісті ВУЦВК»,

було зазначено про той маразм і розклад, який панує в цій галузі київського життя. Нових впливів майже не чується, революційних моментів не чути <...>. Рильський,

Филипович, Зеров і Старицька-Черняхівська в центрі уваги. Навіть Тичина пішов назад під впливом оточення і пише в романтичному дусі про минуле гексаметрами <...>. Панфутуристи на такому ґрунті захиріли і нічого не можуть дати.

На літературній вечірці «Асоціації молодих пролетарських письменників», за повідомленням І. Дніпровського, критикували «махновсько-інтелігентського» «Бунтаря» В. Поліщука, «скрайній і непролетарський еротизм» творчості Поліщука та «Вир революції».

24 грудня у приміщенні Всеукраїнського музею ім. тов. Артема відбувся урочистий вечір, присвячений 200-літтю з дня народження Г. Сковороди, на якому уривки зі своїх поем про Г. Сковороду читали В. Поліщук і П. Тичина.

Виконує обов'язки секретаря політосвіти Сельбуду. Викладає в Харківському театральному технікумі.

У листопаді на вечірці плужан читає свої «червоні» колядки і щедрівки.

1923

У січні з ініціативи Василя Блакитного засновано Спільку українських пролетарських письменників «Гарт». У першому альманасі «Гарту» (1924) під статутом спілки йшов перелік її членів, а в їх числі значився і Валер'ян Поліщук. У цьому ж числі альманаху був розміщений портрет В. Поліщука, виконаний О. Довженком.

В. Поліщук бере участь у літературних вечірках, організованих «Плугом» та «Гартом», у партклубі, клубі залізничників і т. д. Так, 18 квітня відбувся вечір пролетарського письменства у залі громадської книгозбірні Харкова. Крім В. Поліщука, тут виступили В. Блакитний, М. Йогансен, П. Тичина, М. Хвильовий, В. Сосюра. Виступи Поліщука з доповідями «Сучасна українська критика» і «На літературному фронті», як повідомляє тогочасна мистецька хроніка, викликали «багато дискусій». А на 49-й вечірці письменник зачитав власний

переклад поеми «Дванадцять» О. Блока, що спричинило полеміку і щодо потреби перекладу взагалі, і щодо якості запропонованого Поліщуком україномовного варіанта. Виступає також із власними творами на спільному вечорі «гартованців» і «плужан».

16 вересня Державний український хор ім. М. Леонтовича у залі громадської книгозбірні відкрив сезон вечором пролетарської поезії в музичній інтерпретації, програма якого складалася з поезій М. Йогансена, В. Поліщука, В. Сосюри, П. Тичини, М. Хвильового, В. Чумака.

Брав участь в організації журналу «Червоний шлях», але, за свідченням письменника, «не прижився» в редакції.

У майстерні театру ім. Г. Михайличенка до постановки готується текст В. Поліщука «Ленін».

У подружжя Валер'яна та Олени Поліщуків народився син Реон-Марк, через чотири роки — дочка Люцина-Електра.

1924

20 січня разом з іншими членами «Гарту» читав свої поетичні твори у Школі червоних старшин. Виступає на вечірках організацій «Гарт» і «Плуг».

За повідомленням журналу «Червоний шлях», написав сценарій кінодрами «Страшний злочин».

Працює над перекладами творів білоруських письменників (Я. Купали, Ц. Гартного, М. Чарота, З. Бядулі).

Виходить книга Д. Ріда «Десять днів, що потрясли світом» у перекладі В. Поліщука.

Продовжує дискутувати із Василем-Елланом Блакитним щодо тематики пролетарської літератури, передусім реагуючи на доповідь Блакитного «Мажор і мінор в літературі», яку той виголосив у центральній студії «Гарту». Після цього Поліщук друкує кілька статей, зокрема: «Мажор в пролетпоезії та черевики» (1924), «Мінор і мажор в пролетлітературі та нові організаційні форми» (1926).

Разом із О. Досвітнім та П. Тичиною вирушає у подорож до Німеччини, Чехо-Словаччини, Франції. Літературним підсумком поїздки стала книга «Розкол Європи» (1925). До неї увійшли друковані перед тим у пресі нариси («Студенти, еміграція, культура», «Деталі Парижа і Франції» та ін.).

1925

На прохання об'єднання українських революційних письменників «Жовтневе коло» (Прага) В. Поліщук звертається з листом до організації «Плуг» «в справі придбання книжок для бібліотеки із творів сучасних революційних українських письменників та сучасних журналів».

20 лютого відбувся концерт хору ім. М. Леонтовича, де виконувалася «в'язанка» із пісень М. Леонтовича, поєднаних поезією В. Поліщука «життєвим потоком».

На 8 березня заплановано вечір у Державній бібліотеці ім. В. Короленка, на якому В. Поліщук, П. Тичина і О. Досвітній мали виступати із доповіддю про стан культурного й мистецького життя Європи.

Серед інших членів «Гарту» бере участь у святкуванні 1 Травня, читаючи свої твори в одному з районних клубів.

Припиняє своє членство в «Гарті».

Виходить книга «Ренесанс української літератури» А. Лейтеса, в якій окремих розділ присвячено В. Поліщуківі. Останнього — разом із П. Тичиною та М. Хвильовим — Лейтес вважав тим, хто символізує «художню вартість цієї епохи».

Вийшла книжка Івана Капустянського «Валер'ян Поліщук. Спроба характеристики творчості з портретом, автографом і автобіографією поета та бібліографічним покажчиком». Очевидно, що сам Поліщук розцінював факт виходу книги про його творчість як закономірний результат власного видатного літературного статусу. Адже ще 1920 року у щоденнику він записує: «Я вже увійшов у групу таких поетів і письменників

як Тичина, Загул, Терещенко, Меженко, Филипович, М. Любченко».

Впевненість Поліщука в особливих можливостях посилювали й прихильні рецензії. Так, 1921 року В. Коряк висловив припущення, що Поліщук стане «Гоме-ром революції», а П. Єфремов назвав його «українським Уїтменом». Цього ж року вихід поетичних збірок «Сонячна міць» і «Вибухи сили» привітав М. Хвильовий, порівнявши Поліщука із Семенком, Слісаренком і Тичиною та відзначивши, що вони, на відміну від Поліщука, «не нашли в собі сили сягнути так далеко, з таким поривом від традицій революційного мистецтва...». Пізніше Хвильовий і Поліщук стануть запеклими опонентами. У памфлеті «“Ахтанабіль” сучасності, або Валер'ян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету» (1925) Хвильовий стверджуватиме, що його підтримка Поліщука була підтримкою доброго пересічного поета, який подавав надії і був «гвинтиком» у політичній боротьбі за нове мистецтво. Проте коли порівняти рецензію Хвильового під назвою «Перші сонячні вибухи» (1921), де він захоплено відгукується про Поліщуковий вірш «Літне», а також врахувати спогади сучасників про те, що Хвильовий любляв цитувати Поліщукові рядки з цього вірша, можемо припустити, що Хвильовий дещо лукавив, приписуючи свою підтримку творчості Поліщука лише ідеологічній доцільності. Зрештою, співпраця двох письменників на початку 1920-х років була досить тісною. Того ж року, коли вийшла згадана рецензія Хвильового, Поліщук позитивно відгукувався про поему Хвильового «В електричний вік».

1926

31 січня відбувся вечір капели «Дух», присвячений творчості М. Леонтовича, де було виконано в'язанку народних пісень «на постановочному тлі В. Поліщука».

Засновано групу «Авангард». Валер'ян Поліщук разом із Олександром Левадою, художниками Василем Єрміловим та Григорієм Цапком опублікували «Заклик

групи митців “Авангард”». Серед авторів і прихильників цієї літературної групи були Раїса Троянкер, Віктор Ярина, Леонід Чернов, Григорій Коляда, Петро Голота. В. Поліщук видає брошуру «Назадництво “Гарту” та заклик групи митців “Авангард”». Він констатує:

У 24 роки я досяг того, чого багато письменників не досягли за все своє життя. Постановою найвищого революційного органу влади — ВУЦИКом — мій твір «Бармашиху», яку я написав майже жартома, розсилається чуть не по телеграфу через РАТАУ у всі газети на Україні для передруку.

Упродовж 1925–1926 рр. Поліщук викладав літературу в Комуністичному університеті Харкова.

1927

Міжвідомчою комісією і Наркомом внутрішніх справ зареєстровано кінотовариство «Кореліс» (Товариство кінорежисерів та сценаристів), яке до цього (без затвердження) проіснувало більше року. Головою Ради товариства обрано В. Поліщука, серед членів — О. Вишня, О. Досвітній, О. Копиленко.

6 березня з харківської радіостанції вперше виголошено перше число радіожурналу «Етер», принципи якого Поліщук виклав у статті 1928 року «Великий невидимий (про українське радіомовлення)». З іншої його статті під назвою «Амальгама» дізнаємося, що

з харківської радіостанції читали свої, переважно неопубліковані, твори і ВУСПП (Кулик, Микитенко, Сосюра, Ле, Забіла, Дикий і інш.), і колишнє ВАПЛІТЕ (Куліш, Панч, Копиленко, Сенченко, Смолич, Майський, Йогансен й інші), і «Плуг» (Пилипенко, Панів й інші), і «Молодняк» (Усенко, Первомайський і інші), і «Авангард» (Поліщук, Ярина, Чернов й інші), а також письменники дикі, як Вишня, Досвітній, Чечвянський і інші. Крім того, передавались неопубліковані твори Винниченка, Підмогильного, або й з одночасною появою в друкові Стефаніка, Кобилянської й інш. Крім того, передавались твори в перекладах

визначніших письменників Заходу і Сходу <...>. Нарешті були випущені кілька чисел «Етеру» російської літератури на Україні, єврейської <...> і спеціально для Європи вночі випустили кілька чисел української сучасної літератури на мову есперанто <...>. Радіожурнал «Етер», в його основній установці, знищили. «Етеру» немає! Спокійні урядовці задушили молоду дитину українського радіомовлення!

Побачила світ книжка Поліщука «Пульс епохи. Конструктивний динамізм чи войовниче назадняцтво?», яка великою мірою була продовженням його книги «Літературний авангард» (1926) і долучилася до літературної полеміки 1925–1928 рр., виявивши позиції її автора як «однодумця» інших тогочасних полемістів, серед яких Я. Савченко із брошурою «Азіатський апокаліпсис» та Д. Загул із брошурою «Література чи літературщина». Метою книги «Пульс епохи», як її сформулював автор, є «наступ як на наших ворогів дійсних, так і на заблудлих, колишніх приятелів та спільників». Письменник проводить різку межу між «назадниками» (або ж «академістами», «романтично-неокласичним блоком») та представниками «конструктивно-динамічної лінії пролеткультури»; до перших він відносить М. Хвильового, «ВАПЛІТЕ» та Д. Донцова, а М. Зерова, С. Єфремова, М. Могілянського взагалі називає ворогами «жовтневої культури», «консерваторами». «Пульс епохи» можна поділити на два умовних блоки: по-перше, це полеміка з ваплітянами та неокласиками про суть пролетарського мистецтва (сюди входить і дискусія із Хвильовим, зокрема відповідь на памфлет «“Ахтанабіль” сучасності», виступи Поліщука проти Тичини та журналу «Червоний шлях»), а по-друге, — обґрунтування верлібру як актуальної, прогресивної та перспективної художньої форми, відповідної «життю», «революції», «індустріалізму», інакше кажучи — інтересам пролетаріату. На «Пульс епохи» Поліщука відгукнувся великою статтею І. Сенченко, в якій висловив і свої міркування про становлення

та розвиток пролетарської літератури (зокрема її «романтики»). Сенченко відразу зауважив, що «Поліщукові рішуче бракує глибшої аналізи і діалектики в підході до оцінки літературних фактів і тих спеціальних чинників, що їх породили». Він солідаризується з іншими критиками, які визнають майстерність Поліщука-лірика, але критикують його як автора епічних творів. У творчості письменника Сенченко зауважив парадокс: у найбільш вдалих своїх творах — ліричних — Поліщук не вдається до верлібру, тобто до тієї форми, палким адептом якої виступав.

В Харкові на виставці АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України) представлено рекламний плакат роботи В. Єрмілова «Читайте книжки Валеріяна Поліщука».

В. Поліщук бере участь у виданні журналу «Молодик».

15 квітня 1927 р. читав доповідь у Києві під назвою «Куди прямувати українській пожевтневій літературі».

Делегат першого Всеукраїнського з'їзду пролетарських письменників, що проходив у Харкові з 25 до 28 січня.

Працює над лібрето опери «Енеїда» за І. Котляревським для Одеського драматичного академічного оперного театру.

У приватних записах, датованих 1927 роком, Поліщук фіксує, що вже три роки із суспільством у нього «розлад і війна», «духовна ізоляція» і «провал творчого духу», що вже два роки нічого не пишеться. Втім, цього року Б. Коваленко у статті «Десять років пролетарської літератури» назвав Поліщука третім видатним поетом «Гарту» після Сосюри і Тичини.

1928

Виходить перше число часопису творчої групи «Авангард» під назвою «Бюлетень Авангарду». На перших його сторінках значилося:

В «Авангард» не можна ні вступати, ні подати заяву про вихід з нього, — до нас можна лише приєднуватися, або одійти в бік, чи відстати.

18–21 лютого відбувся знаменитий диспут у харківському Будинку Літератури ім. В. Блакитного, на якому «можна було побачити майже половину Політбюро ЦК КП(б)У» (як читаємо у «Мистецькому вінегреті»). Першим і основним доповідачем був нарком освіти М. Скрипник, виступали також В. Коряк, М. Семенко, С. Пилипенко, П. Любченко, І. Сенченко, Б. Коваленко, І. Микитенко, О. Слісаренко, М. Йогансен та ін. У замітці про цей диспут, уміщеній у журналі «Плуг», говорилося:

Слід виділити виступ Валеріяна Поліщука, що промовляв від імені своєї групи «Авангард». Він зробив огляд сучасного літературного становища на Україні і дав гостру критику теперішніх літературних організацій. Тут досталося всім — і ВУСПШу і «Молодняку», і «Новій генерації», і «Плугу». В. Поліщук скаржився на те, що його група «Авангард» ніде не знаходила співчуття, а лише зі всіх боків на неї сипалися утиски та перешкоди. Зокрема зупинився він на проблемі шукання читача та про слабу популяризацію в масових журналах наших сучасних письменників. Далеко менше вражіння справив кінець промови Поліщука, де він намагався розповісти аудиторії про завдання своєї групи та про конструктивний динамізм.

У «Бюлетені Авангарду» опубліковано уривок із доповіді «Наша літературна дійсність», виголошеної наркомом освіти УРСР М. Скрипником, де він досить позитивно відгукнувся про «авангардівців».

До численних диспутів і суперечок, у яких брав участь Поліщук, цього року додалася полеміка на сторінках газети «Культура і побут» (не відбита у дотеперішніх бібліографічних покажчиках творів В. Поліщука). Напад розпочав Є. Касьяненко своєю статтею «Болячка», хоча, судячи з його тексту, це була відповідь на Поліщуківі закиди. Касьяненко почав з того, що відкинув

звинувачення у тому, що «Культура і побут» та «Всесвіт» не дають друкуватися членам «Авангарду», а далі називає концепції Поліщука шарлатанством та переходить до політичних звинувачень, використавши для цього оприлюднені Поліщуком біографічні матеріали. Касьяненко закидає художнім творам та ідеям письменника садизм, патологію, пригадує Поліщукові «слиняву панахиду по “героях Крут”» і як доказ цього подає передрук Поліщукового тексту «Над свіжою могилою». При цьому Касьяненко сам себе цитує:

Я писав Блакитному, що людям з діапазоном творчості до «Леніна» після «Хама» та «Онана» — не місце в чесній пролетарській літературній організації.

У своїх відповідях Поліщук вимагав «науково» спростувати його теоретичні розробки і резонно зауважував, що своїх поглядів, зокрема того, що «хитався між націоналізмом і радянською ідеєю», він не приховував. У цій дискусії обидві сторони вдалися до некоректних політичних підозр. Один із авторів-плужан, зайнявши нейтральну позицію, засвідчив певний резонанс цієї полеміки у тогочасному літературному середовищі:

Питають: як ставиться «Плуг» до недавнього «інциденту»: Касьяненко — Поліщук і чого ми не втручаємось в цю справу? Відповідаємо: вони, як кажуть діти, «обидва кращі». Для того, щоб довести ухили в творчості Поліщука — треба взяти його творчість, а не копатися в біографії <...>. Це хибний шлях для критика. Небагато доказує й лайка <...>. Це, між іншим, розпочав сам В. Поліщук, що у своєму «Авангарді» не шкодував досить непристойних словечок на адресу багатьох окремих товаришів і цілих організацій. <...>. Отже, ми вітаємо похід «Культури і побуту» на чолі з редактором «Вістей» Є. Касьяненком проти ухилів у нашій літературі, але рекомендуємо взяти інший тон <...>.

В. Поліщук їде у відрядження до Білорусі разом із групою українських письменників.

Разом з іншими письменниками (І. Микитенко, Г. Епик, Ю. Яновський) брав участь в обговоренні «чорнового» варіанта стрічки О. Довженка «Звенигора», відзначивши її геніальність «з боку форми».

1928–1929

Поліщук подорожує Європою (Польща, Німеччина, Норвегія, Швеція, Данія). За підсумками поїздки публікує нариси у різних часописах («Столиця кол[ишнього] українського П'ємонту», «На півночі Європи», «До столиці Норвегії», «Кадри Норвегії»), які увійшли до книжки «Рейд у Скандинавію» (1931). Під час поїздки зустрічався з М. Рудницьким, П. Козланюком, С. Тудором, Ю. Коцюбинським, О. Коллонтай.

1929

Серед інших українських письменників входить у делегацію, яка бере участь у подорожі до Москви, прибувши у столицю СРСР 9 лютого. В газеті «Известия» вміщено коротеньке інтерв'ю з письменником як представником групи «Авангард», що прагне знайти «конструктивно-динамічні форми» для висловлення у творах нової «індустріальної України». Через чотири дні відбулася зустріч російських та українських письменників із представниками партії, після чого демонструвався фільм Довженка «Арсенал» (рік перед тим на сторінках преси з'явився його негативний відгук про кінофільм).

Бере участь у роботі II з'їзду ВУСПП і виступає на ньому.

Виходять «Мистецькі матеріали Авангарду» та «Авангард» № 3. Останнє число (а точніше — вміщені у ньому «Ескізи, афоризми, листи» В. Поліщука під назвою «Калейдоскоп») викликало дуже різку і широку негативну критику, причому настільки, що Поліщук пише лист до редакції газети «Комуніст», який було опубліковано 4 грудня. Письменник визнав допущені у своїх висловах «помилки». Хроніка журналу «Гарт» дає уявлення про дійових осіб і риторику тогочасного невдоволення,

показуючи, що політико-ідеологічний тиск з кожним роком набирив дедалі більших обертів. До засудження «поліщукіяди» було залучено промовців від студентства ІНО, ХТІ, Медінституту, Ветінституту, Інгоспу, які, як писалося, засуджували «хулігансько-порнографічні» «вилазки класового ворога».

У контексті боротьби між літературними угрупованнями, зокрема між авторами «Авангарду» і «Нової генерації», з'являється стаття І. Маловічка «Проблема собачої старості». Тут висловлюється думка про те, що видання «Авангарду», всупереч намірам, не містять конструктивних та індустріальних творів, а тому автор статті називає напрям Поліщука «неонігілізмом» та «мистецьким неоромантизмом». Відповідно, Поліщука звинуватили у контрреволюційності. Оскільки, як зазначає О. Гльницький, журнал «Літературний ярмарок» співпрацював із Поліщуком, а осуд із боку пролетарських організацій загрожував і «Літературному ярмаркові», під листом проти Поліщука, друкованому в «Літературному ярмарку», стояли підписи М. Куліна, Ю. Яновського, В. Вражливого, М. Ялового, М. Хвильового, А. Любченка, Г. Епіка. До того ж «Нова генерація» та інші літературні утворення опублікували спільний лист із осудом «Літературного ярмарку» за співпрацю з Поліщуком.

1930

Не проминув нагоди приєднатися до «громадського протесту» проти третього числа «Авангарду» і К. Буревій, котрий виступив зі статтею «Конструктивізм “філософа з головою хлопчика”», а також і Г. Овчаров зі статтею «Проти міщанських вихваток у літературі».

Поліщук їде у відрядження у Донбас до Макіївського району.

Група «Авангард» вимушено самоліквідується.

1931

Після поїздки у Донбас В. Поліщук видає «Повість металу й вугілля. Книзка про Донбас». У передмові він писав:

В цій книжці не буде довгочасних спостережень <...>. Ні — це будуть художні зарисовки, взяті на свіже око так, як вони врізалися найперше у пам'ять письменника і побіжно зібрались у цілі системи барвистих вражінь, без жадних нашаровувань їх у часові. <...> Я заходився в міру моїх сил <...> показати в середовищі індустріальних форм животворчий чинник їх — живу людину — робітника, що надіає і розумом і побутом всю індустрію світу.

Отримує відрядження в Туркестан і на Кавказ з метою збору літературного матеріалу.

Валер'ян Поліщук почав писати роман «Завзятий вік», який мав бути одним із творів із задуманого письменником циклу романів під загальною назвою «Жага енергії» (два інші заплановані романи — «Діло й серце» та «Господар сил»).

Має намір здійснити 13-томне видання своїх творів.

1933

Читає лекції на курсах трактористів.

Подорожує до Середньої Азії. Є згадки про роботу письменника над романом «До серця Азії», але текст його, так само як і твору «Завзятий вік», не знайдено.

Відрядження в Одеську область з метою збору матеріалу з тематики «Українська бавовна».

На сторінках «Літературної газети» І. Кулик засудив оповідання В. Поліщука «Орден зеленого світлячка», побачивши у ньому «буржуазно-шовіністичні елементи».

Після року затишшя із виданням Поліщукових творів у видавництві «Молодий більшовик» світ побачили три його книжки для дітей.

У листі до дружини від 29 травня 1933 р. Поліщук писав:

Три дні ходив по квартирі без вас, як сам не свій. Та до всього звикаєш, навіть до того, що на вулиці Харкова люди мруть з голоду. Я вже бачу все це отупілими очима. Як це страшно і zarazом геніально захистливо, що людина може звикати до всього <...>. Недаремно Хвильовий застрілився:

думки вже найчутливіших пристосувались, а політична думка завжди була нахабно-цинічна до людських почувань і страждань. Краще б пристосувався бути щирим з собою письменником. Така шкода. Я у себе великий фотопортрет його повісив <...>.

Це не єдиний запис про голод на українських землях у творчості Поліщука. 1922 року, перебуваючи у потязі по дорозі з Полтави у Київ, він відверто занотував свої міркування, очевидно не знаходячи відповіді на власне запитання: як реагувати і що почувати людині, яка споглядає на вокзалі голодних дітей?

1934

Вступає до Спілки радянських письменників, бере участь у Першому всеукраїнському з'їзді радянських письменників, а також у Першому всесоюзному з'їзді письменників. У листах з Москви до дружини відбито враження Поліщука від Всесоюзного з'їзду.

Тепер про з'їзд. Він дуже нецікавий. Всі бояться сказати щось оригінальне, бо закордонні репортери і т. ін. Промови казенні, дискусії офіційні, життя з'їзду мляве. Мабуть, аж тут попаде декому за лінію. (3 листа від 21 серпня 1934 р.).

Останні два вечори на з'їзді були вельми цікаві. <...>. Грузини бойовіше і дружніше тримаються, ніж наші. Білоруси іще більше знітилися. <...> А росіяни — ті гримлять! <...>. В цілому від з'їзду в мене враження значно виправилося. (3 листа від 24 серпня 1934 р.).

З тих всіх політико-літературних виступів я відчув, що зможу на повний голос працювати. В ставленні до мене членів нашої делегації особливо це помітно. Уже Микитенко підбігає до мене і запитує мою думку про виступ, уже я не збоку, а стою в колі основних робітників літератури. <...>. За якийсь, може, навіть недовгий час моя лірика і новели підуть у ход <...>. А я ж хочу жити і творити <...>. (3 листа від 30 серпня 1934 р.).

У листі до брата В. Поліщук повідомив, що роман «Завзятий вік» здав до друку і одержав гонорар. Дослідник творчості письменника Зіновій Суходуб у книзі про письменника «Коли жити — гордо жити!» опублікував виступ В. Поліщука на обговоренні рукопису цього роману. Із опублікованого З. Суходубом листа В. Поліщука до завідувача культпропом ЦК КП(б)У Кілерога, датованого 1934 роком, дізнаємося про те, що письменник «опинився в неможливому психологічному і матеріальному стані», а його книги «До серця Азії» та «Завзятий вік» не приймають до друку.

В. Поліщука заарештовано за звинуваченням у приналежності до так званого Центру антирадянської боротьбистської організації.

1935

Письменник засуджений до 10 років позбавлення волі і направлений у Біломорсько-Балтійський виправно-трудоий табір НКВС СРСР.

1937

Постановою особливої трійки УНКВС Ленінградської області засуджений до розстрілу. Присуд виконано в урочищі Сандармох, у Карелії.

ВИБРАНІ ТВОРИ

ПОЕЗІЇ, ПОЕМИ

ГЕЛІОС

А там життя бурлить нарзаном,
Мигтить крупами в казані,
Що на бунтарському вогні
Людської крові
Клекоче.
Тут мошка, галки, коні, люди,
І я між ними ясен хлопчик,
Бо так тепло, тепло мені,
Як макові під сонцем.
А з неба теплими руками
Бере в долоні голову мою
І в очі дивиться то ніжно, то лукаво
Як Ліка стомлена;
Червінців бризки розкида,
Там стеле
Плями
Килимами
Таке веселе
Та рум'яне
І до земних грудей, як мати,
Як доля, тулиться жива вода.
Десь хвилі часу стали,
Зупинились —
Не летять.
Гей ти, моє життя,
Ходімо далі!

ГОЛОДНА МАТИ

Різала нóска,
Очки виймала
Ще й ротик порола:
Його очі цілувала недавно.
Ой мамо, матусю,
Не ріж
Страшний твій нагострений ніж.

— Мила дитино,
Ой сину,
Проклята голодна година.
А злість прибувала, мов став,
І мозок смоктала,
Робила драглі...
— Ай!..
Серце моє розривають жалі,
Затесані гостро!
Погляд сіро блукає,
Волосся у космах,
А змії в йому:
Немає життя вже синку моему.
Як різала тіло, ножем розтяла,
Ой чула живе під руками своїми,
То тіло своє відчувала, мов рану.
Колись цілувала живе.
Він більше не встане...
Ай!..
Та й зомліла.

Не чула вже болю
І жалю не мала до тіла;
А потім солила,
Робила драглі.
Ой серце моє пробивають жалі,
Затесані гостро.

7-27.II.1922

НА ПРОСТОРИ

Сені Смирновій

Ужі, ужі, ужі
Звиваються залізно сірим тілом
І, запінившись зі злості,
На берег скачуть.
Ужі, ужі, ужі —
Шумить вода із вітром,
Дзижчить і рве, шматуючи повітря,
А потім кидає зомняте
В обличчя сонцеві:
«На, заткни ненажерливе око!»
— І стало підсліпувате
Від піскуватого пороху, піднятого з коси.
І жаром пашіли соняшні, наляті кров'ю віі
Огневії.
Спрагою змучене моє солоне тіло.
Ой добре кинути його у воду
І попливти на зміях.
Пливучи, згадую шаблонове рівняння:
Життя — є хвилі.
Ось підняла на гребінь,
Підкинула, мов тріску, —
А потім шусь униз.
Як добре землю-матір дном почувати під ногами:
Хай кидає, як спертись є на що,
Пристати є до чого і притиснути груди.
Ось налетіла сміло
І в морду вдарила, аж льоски пішли.
— «Обходом, товаришу, бо з лоба не візьмеш!»
А друга зашуміла доганяючи
І в ухо збоку — хлясь!
Там п'ять дівчат молодих
Розвинути плодюче тіло понесли в воду —
Ужі, ужі звиваються, спішать до них
І влазять не соромлячись у потайні місця,

І бурю ревнощів підіймають у мені.
Всі п'ять мої по черзі.
І кожну з хвилию до чресл я притискаю,
І стегна мої чують їх рук жагучий лоскіт.
В паху розплавлена живиця потекла —
П'янить мене, що в воду падаю знесилений
І сили набираюсь знов.
Любов, любов, любов,
Одна любов, як сонця до землі,
Всім світом рухає.
І мільярди рук
Простягнуті її дістати
І плід свій прокормити,
На те, щоб знов плодитись
І вічну кров переливають
З минулого в майбутнє.
А очі дівчат слідкують за мною
І за товаришами, що на піску себе в'ялять,
І теплову енергію вбирають в м'язи,
І кожна з них так само тулиться до кожного із нас
по черзі,
Проте не підійде, не кинеться в обійми.
Але чому? Нащо ті перепони?
Нащо моралі гупої і громадські закони?
Ми їх розвіймо,
Як вікову оману.
Гей із туману
На простори космічного буття!

МІЙ ДУХ

Живу я так, як пахне фіалка,
Просто, без мудрого лукавства —
І все ясно, ясно мені,
Як весною цвіт вишневий.
А ясно через те, що дух мій розійшовсь
міжзоряним етером
По безмежжях всесвіту.

ЛІТНЄ

Іду полями бадьоро.
Простір зелений навколо.
Сонце.
Полотниці:
— Котра година, товаришу?
— Друга.
І далі пішла дороги
Сіра смуга
Під ноги.
Теплий вітер пружко
Притискається до грудей моїх,
Наче персами дівчина.
Чує, чує ухо,
Як десь стрижуть далеко ножичками колоски.
Темна тінь від хмари
Пробіжить полями,
У розділ загляне,
Вирине на гору знову, —
Мов чорнильна пляма
На зеленому папері розіллється.
Далі полем чепуриться
Молоденька гречка.
Між зеленим житом
Наче хтось розкидав клаптики червоні —
Маки, маки, маки...
Наче устонька у теї жінки молодой,
Що з обличчям біло-матовим.
То вона мені казала:
«Як була маленькою,
Ой і плакала ж я, плакала,
Коли батенька побачила за ґратами.
А багаті каси ті казеннії
Та не ґрати то тюремнії,
Татко за ґратами
Якісь гроші виплачує...

Не знаю — та й плачу я, плачу я,
Чого татка посадили у клітину,
Мов звірину»?..
Люди, люди! Нащо ви з замками й без замків
за ґратами,
Як тут лан широкий у квітках —
Вільний я посеред поля,
Наче птах.
Полуденники і бджоли
Угорі між сонцем і житами
Монотонний спів провадять
На одній струні...
Ось волошка дивиться благанно.
— Хочеш, квітонько, до мене ти на груди?
— Я до Сонця хочу... А до тебе — ні!..

ВОСКРЕСІННЯ ДІОНІСА

Людмилі Пилипенко присвячую

В час, коли все кинулось сторч головою в боротьбу,
В час, коли маси пішли в кривавий огонь,
Ми хочемо на хвилину побути
Остеронь.
Нехай летять, нехай поспішають, ми трохи
приостанемось:
Ще довгий спереду наш шлях.
Ми вже збудували в одчаєві останньому
Нове кладовище для прогнівшого миру
І самі стали зверху на його гробах.
Але ми юнаки, ми хочемо поза війною творити,
взявши у революції одноденний одпуск;
Борня борнею: дайте мені дихнути!
Нехай посиплються бризки радощів, мов пелюстки
троянд на бенкеті Петронія,
Нехай отруять нас нектаром нової цикути.

Діоніс умер в Елевзисі,
А ми ходимо в боротьбі, між трьох сосон.
Ні, ми не можемо весь час бути в такому
поганому лісі,

Де вічно жакливий сон.
Хоч на хвилину хай воскреснуть боги Греції,
Хай обвинуться наші чола виноградними вінками
Еллади.

Вже гомонять круг мене жінки, наче цикади —
І радість у серці.
Я — Діоніс, — я родився наново.
Революція скинула старого, бородатого бога
Саваофа, —
Я несу обнову.
Вінок виноградний квітчає мої кучері,
Груди хочуть увільнитись зовсім від одерж...
З очами блискучими
Іде новий кортеж.
Одна з новітніх вакханок мене уквітчала.
Вона жриця моя:
Вона, як і я,
Хоче одягнутись у сонячної радості поновлені шати...
Хоче полетіти, ексцентрично відірвавшись
Від революційного феєрверку огненного кола.
Я знаю: вона хоче блиснути, хай один раз назавше,
Хоче, щоб серце задрижало гостро, як струна піколо.
Я знаю, ми потім підемо знов у боротьбу.
Нас захопить революції вир.
Але зараз я, Діоніс, до вас іду,
І нехай будуть підняті ваші чола —
Я знов прийшов у мир!..

ВОНА

Немов телиця, йде
І коливає звільна пругким задом,
Ступаючи чуть більшими, ніж треба для грації, ногами,

А сила м'яс на стегнах
Таїть теплінь і м'якіть,
Що аж просяться: візьми, впірни —
Потонеш і геть усе забудеш.
Подивиться вузенькими мигдалами очей —
І заблищать, немов черемхи чорні в маслі,
І аж утопляться в пухкім лиці,
Де щелепи розвинуті сховалися у підборідді,
На ділі ширшим за вузького лоба.
А тонкий ніс посередині
Воскового нагадує у манекена
Або у суздальських ікон,
Мальованих анфас.
Здається, образ непринадний,
І все-таки не раз
До тонких і червоних уст
Я, завмираючи, уста свої прикладав,
Немовби зрушував одвічну таємницю,
І заглядав з солодкою цікавістю
У проріз блюзки на грудях,
Де перса білою рощиною униз спадають,
І пригортав до свого тіла
Її все тіло так, щоб ціле відчувати
Од голови до ніг.
І руки Тиціянових мадонн,
Немовби клаптики фланелі,
Намочені у теплім молоці,
Так ніжно притулялись до моїх ланіт,
Що я ставав сосудом радості,
Готовим розіллятись,
Бо частку своєї душі передав до неї.
Мій пол хотів знайти у ній майбутнє звено
До ланцюга в глибінь віків
Із мене й предків —
Тому її люблю.

СУЧАСНЕ МІСТО

Я, мов Верлен,
Тиняюсь день у день
По тому місту залузаному,
Де сухорібрий кінь
Кінчається посеред вулиці в конвульсіях,
Підтікши власною сукровистою сечею,
Дригає на брудному снігу ногами
Проти золотого архангела
З мечем
На міській башті.
На ній уже п'ять кінців червоних
В різні сторони світа.
А через вулицю,
Скулившись,
Швидко
Ногами
Мигає
Хлопчаина з яткою (пиріжками):
Він думає, що од міліцейського утече,
Забігши десь у двір закутками.
Пиріжків на вулиці продавати не можна:
Буржуям лишень —
Послуга.
«І справедливо», — міркуєш,
Бо твоя кипеня
Порожня, як і шлунок.
Куди ти з ним?
Ах, правда,
Ти несеш його так бережно й спішно,
Немов букета той з червоною зорею кавалер—
(Гадаю, воєнспец),
В столовку з написом У. С. С. Р.,
Що носить назву «Жизнь».
І так просто мрієш ти його напхати
Пшоняною з лушкою кашею..

Наївнее дитя!
А стати у кривулю з людських тіл
Забув зовсім?
Уткнувся, став — міркуєш,
Як вирвати позачергово
Клапоть ячного хліба,
Що жовтими ікластими гостяками
Сміється з прилавка до тебе, мов зубами.
Одпихаєш діда, що тиснеться так само
В борні за існування.
Проте не слухаєш, вхопив і — втікача.
А тут народу: не можна розминутись,
Наступаєш на білі латані пантофлі (хоч і зима)
пристойній дамі

І глузливо кидаєш:
— «Нічого — тепер революція!» —
Неначе виправдуєш сам себе,
Що не зумів розминутись.
А потім якось тяжко стане
І гірко на душі, як в роті,
Що ти їх ображав.
А за що? Образи нащо ті?
Не я тут винен, а місто безглузде й брехливе,
Що завирило, мов потоком злива,
Мене, маленького жука.
А день по дню зника,
І, мов Верлен,
Як ніч, так день
Різноманітно жebraєш по місту,
Щоб попоїсти.
І в сірому витті нічного вітру дряпатою
Прокрастися спішиш додому з дарового театру
Попід високими без електрики містичними
домами,
До шорсткої і близької колдерки, мов до мами.
А як селянського життя занадто стане жаль,
То при світачці сядеш —
І пишеш пастораль.

ОНАН

Поема

Інтродукція

— «Ну, так що?
Ось я постриглась, —
У чоботях, в галіфе.
(Хай посміє той невіглас!)
Та скажи ж бо,
Як Оксана, —
Гарна й далі, а чи фе?
Що ж тепера ти замовк
І зиркаєш, наче вовк?
Що, обстрижену Оксану,
У тужурці та у штанях,
Цілувать тепер не станеш?
Що, тепер не ризикнеш, —
Мов, нездала вже на це:
Не підмазане лице...
Пам'ятаєш?.. ха-ха-ха...
Не боялися гріха.
В кобурі моїй наган, —
Поцілуєш, пан Іван?»
Той не втримавсь:
— «Ти глумитися не смієш!
Ой, Оксано, бережись!..
Знай, язика прив'яжи!..»
— «Що мені?.. На все плювать!
Хочеш знать?
Я махнула на життя —
Вже пройшла моя кутя.
Спекуляцію лишила, —
Хай провалиться машина
Та на тендері їзда:
Я ще досить молода.

Для перекупок це діло, —
Їх за сало хоч розп'ять,
А я хочу хмелю, танців, бійки
Та щоночі хлопців з п'ять.
Що, Оксана не така,
Як пшеничная мука,
Що, Оксана твердо стелить:
Не подушечка м'яка?»
— «Не доводь мене, Оксано,
Я ще млію, з гора в'яну
І за пал твоїх грудей
Кинусь сам на всіх людей.
Залишися на недільку,
Хоч на днину,
На одну годину
В ніч...»
— «Геть, ти, слинява гидото!
Пріч!»
— «Ти доводиш до гріха...»
— «Не боюсь, — он Ванька йде, —
З ним гуляю...
Ха-ха-ха...»

Ванька став,
Зціпив нагана, —
Грудь одкрита,
Морда п'яна.
Подивився — захитавсь.
— «Жарим, Сенька!
А ти, сволоч, приставай!..
Ще посмій хоч раз!..
Знай!..»
І повів.
А там, як слизькі
Плазуни, тиснутись будуть
Несвідомі і безвольні,
Бо співає вічна кров,
А діла їх — заяложена рима
До слова: «любов».

I

Людино розумна,
І ти не можеш увільнитись
Від пут ув'язливих кохання,
Яке для тебе, мов для мужи,
Меду ярого смолисто-жовтий солод.
Невже ти вічно мусиш бути
Розтертим порохом у подиху вихристу стихії роду,
Що кидає тобою, волею твоєю
І навіть розумом, превищим височинів горніх духу,
Якого ти за межами усіх систем космічних,
Неначе невода, розкинув?
І ти не зможеш...
А тут, відчуй, — ти пішка з шахматного поля,
Де триліони діляниць з мільярдами фігур:
Людей, собак, орлів та інфузорій
І слизької черви й гігантів слонів,
Німих холодних оселедців,
Що цілими пловучими островами кишать серед моря,
Купаючись у мутному молочному насінні самців, що
заплodнюють ікру.
І ставить безмежно-нахабна рука
Тебе, куди захоче, на кострубатій площині земної
кулі,
Чи дивишся ти на своє безсильство просто в очі,
А чи жахаєшся холодним потом, —
Тебе сліпа стихія не питає,
А грає.
І приведе тебе до жінки, а тебе, жінко, до мужчини,
І, мов крольчат, спарує,
І нашепче, натхне у мозок твій забаламучений, —
І ти повіриш їй, що ти святее діло робиш:
Твориш нове життя по власній волі.
А де та воля, коли ти порох нікчемний у безмежнім
вихорі плодіння?

II

Іуда, син Іакова.
Немов сама природа гнучка у виходах,
Умів перевернути все на інший лад, для себе кращий.
Коли брати його вели на раду,
Убити Йосифа, їх брата,
Який у батька улюблеником був,
Пролляти крові Юда не схотів —
І вихід винайшов такий:
Угледівши в пустині каравана,
Що коливався змієюю верблюрів
У сіро-жовтих далях
Безкрайньої пустині
І йшов із Галаду,
Несучи стіраксу, ладан
Та бальзам
Купців ізмиїльтян, —
Порадив браттям так:
— «Що користі, як ми уб'ємо брата
І приймем кров його на себе?
Ні, краще продамо його купцям,
Щоб плями крові братньої
На наших руках не засохли,
Бо він є наша плоть».
Зробили так, —
І живим зостався Йосиф,
А двадцять сребреників грошей
Іуді доручили берегти.
Ось наближається Рувім найстарший,
Немов газеля, озирається, переживаючи тяжке щось
серцем,
І поглядом шукає Йосифа,
Якого батько доручив йому, як старшому, глядіти,
І, не побачивши, зі стогоном розпуки
Роздер свою одіж на грудях,
Подвійно плакав через те,
Що Йосифа любив не менше, як боявся батька.

І тут Іуда,
Наче мудрий змії,
Із темної і затхлої печери
Душевної скорботи і тоскноти,
Де серце стиснуто у грудях,
Немов в гарячих кліщах вугіль, —
Привів до виходу з печери,
Продушину відкрив і випустив на ясний простір.
Брати зарізали козла
І різнобарвну одіж Йосифа омочили кров'ю,
Щоб до старого Якова принести.
І довго з горя плакав сивий
І рвав волосся на собі,
Пошматував свою хламиду,
До тіла притуляв Іосифову одіж.
І вив, як дикий звір,
Стогнав і плакав вельми знов,
Аж поки жаль його пройшов.

III

Іуда, відділившись, один почав жити.
Він дочку хананіянку жоною взяв.
Вона родила сина Іра
І другого Онана, а третій Шела був.
Найпершому, що Іром звався,
Він взяв Фамарь за жінку.
Та Ір був хилий, як верба на піскуватім ґрунті,
Тому й незабаром помер.
Тоді сказав Іуда до Онана:
— «Ввійди в кімнату жінки твого брата
І заплодни її.
І буде це насінням Іра,
Бо він мій син найстарший, найдорожчий
І рід його не може пересіктись.
І ще тому потрібно це зробити,
Бо гріх, щоб свіжа та здорова жінка
Безплідною лишалася лишень тому,

Що бог відняв від неї мужа
Чи наділив безсилим, із виснаженим тілом,
Хоч би і за гріхи батьків.
Хай заплодниться чрево,
Хай діти підростають
І спільною сім'єю заживуть
Та допоможуть старшим,
Бо хто на старості догляне,
Як не дитина рідна?»
— «Але ж ті діти будуть не мені,
А згодом ворогами стануть мені самому!» —
Сказав Онан.

І у д а

Ніхто не відає, що буде.
Як бог тобі невтомність тіла дав,
Повинен ти його святу чинити волю.

О н а н

Дітей плодити?
Та ще й на ворогів собі?

І у д а

Хіба не все одно, кому ті діти будуть.
Аби твоє насіння не вмирало.

О н а н

А як не хочу я дітей ні брату, ні собі?!
Сліпим знаряддям продовжувати рід
Чи по твоїй, а чи по божій волі
Противно моему тілу так само, як і духу!

І у д а

Ти не посмієш так зробити!
Бо знищу я тебе,
Як ворога господнього й мого.

А як послухаєш мене,
 То увільню тебе од всіх робіт і обов'язків,
 І їжу кращу, й одіж матимеш від мене,
 А як захочеш, поруч зо мною будеш керувати
 домом,
 Челяддю і землями моїми, — а ні, то пам'ятай!

IV

Коли Онан ішов до жінки брата Іра
 Її пізнати й заплоднити з наказу батька,
 То штучними роздраженнями своєї плоті полові
 перед тим
 Він проливав на землю насіння свого біло-мутний
 струмінь,
 Аби не влить його в утробу жінки брата.
 І хоч помер Онан від солодійства,
 Та не плодив дітей без власного воління.

V

Онан казав до Шели:
 — «Я увільню тебе, о брате мій, від пут,
 Якими нас зв'язала сліпа і примхувата доля.
 Нехтую людську я природу, —
 Я вище неї став.
 Безглузду силу, що тягне нас до жінки,
 Я розірвав, як тонку павутину.
 Тягнутись до верстата, на якому,
 Всукавши маленьке волокно у віковічну пряжу
 Людського роду,
 Кожен каже:
 — «Я створив велике діло,
 Бо це моя дитина — частина моєї плоті» —
 А сам того й не зна, що він лишень є цівка сіра
 В руді ткача сліпого.
 Поглянь! Весна цвіте.

На тисячу запахів дише кожна билина,
І плодиться, парується усе:
Жабич на жабу лізе холодним, слизьким тілом і
крекче;
І, скліщившись задами, жуки тягають один одного;
І горобчиха присіда перед горобцем,
Розламується, крильцями тріпоче;
Там білі на листку метелики забились,
І свіжі пахоці несе фіалка,
Щоб пиль забрала з неї пчілка для черви,
Що плодиться в вощині.
Мене ж моя долоня біла,
Розкрившись, більше вабить,
Аніж дівоче лоно.
Так само здригатиметься тіло,
Мов у хвилини смерті ноги комаря,
Коли моя правиця, немов жона, мені віддасться,
І потече із фалоса мій сік,
Білясто-мутний і гарячий,
І на свіжі пелюстки фіалки упаде,
Залле синяві очі і жовтий пил замісить, —
І пригорщі, дивись, он підставляє
Зелений лист широкий лопуха,
Щоб підхопить святу для нього вогкість,
Щоб не торкнулась до землі,
А щоб на ньому вмерла,
Не знаючи сліпої покори
Тій силі тяжіння до чого-небудь,
Що нами керує без нас.
Велике таїнство і святість незмірима:
Тут воля вирвана із пут кохання.

Ш е л а

Ти помиляєшся, Онане, —
Моя душа до того не пристане.
Плодитись треба нам тому,
Що так велить людська і світова природа

І Бог установив і освятив
Діло продовження людського роду,
І гріх великий тому,
Що сам бездітним умира.
Коли природа, ліси, вода, степи, повітря
Дають багатство плодів і трав,
Насіння всякого, і птаства, і скотини, й риби
Для спожитку людей,
І сонце лле тепло, і тїнь дає рослина,
І де не глянь—достаток всього: їж, живи, плодись, —
То тільки кара божа
Покутою упасти може,
Щоб рід твій припинився
І зникнув ти з лиця землі в грядущих поколіннях
Нехай розмножуються люди, як пісок морський,
І землю заселять, немов буйнеє зілля, —
Нам заповіт од віку: плодитись, працювати
І наповняти землю.
І він святий для мене,
Бо йде з моїм бажанням вкупі.
Не я йому служу, а служить він мені
І стверджує мою упевненість і діло
Святим тавром.

О н а н

А знаєш ти, що це тебе обманює природа,
Щоб ти ішов покїрливо на повіді у неї,
Як овен на заклання?

Ш е л а

Тепер я догадавсь.
В тобі бракує волі зріктися насолоди.
Та ще до того ти боїшся,
Щоб не зачати дітей для брата Іра, —
Тому ти й солодієм став.
А потім захотів
Мене за спільника думок твоїх придбати.
Ніколи не буде цього!

А знаєш що? Для спроби
Візьми і відречись од своєї плоти
І ціломудрим будь до смерті,
Тоді побачу я твою велику волю,
Як і огиду до плодіння,
І визнаю твої думки за правду.

О н а н

Лукавії слова!
Ти спокушаєш брата
Живим умерти й мертвим жити—
Умерти й жити одночасно.
Ти ж любиш так життя тваринною любов'ю,
Тоді навіщо ж ти мені
Пораду таку даєш?
Не хочу благ життя відкинути від себе,
Відняти насолод не хочу я.
Не хочу виректись од цвіту свого тіла,
Щоб знищити солодку хвилю,
Коли палає кров і м'язи переливаються і ходять
 під кожею моєю отарами овець,
 що йдуть по косогорах.
Люблю, коли жар по тілі розливається,
А голова іде кругом, кругом,
Немов вируюча вода весняним ранком.
Від того відректись, убивши плоть свою, і жити
 тільки духом,
Себе перемогти для злого і тяжкого,
Тоді як легкий шлях до світлого, солодкого, — іди,
 бери, —
Ні, того не зроблю я, бо не хочу.
Ну, а коли б я зберігав свою незайманість до
 смерті,
То далі що? До смерті доживу й помру.
То я і так помру, зате щасливий буду,
І вище задоволення прийде у душу,
Що не плодив дітей, онуків, правнуків,
Нащадків мільйонів,

Щоб потім мучились в борні за існування,
Страждали з покоління в покоління,
І все-таки плодилися далі, як комарі, жаби, ужі,
собаки й коні.

Не поведу на це я сотні мільйонів
Живих істот в засліпленні своєму фатальному,
незмінному і потім неминучому,
як смерть.

О, дякую тобі, мій ясний світе,
Що я прозрів хоч зараз,
Що я піщинкою не став у вихорі плодіння,
А сам отруйним ядом укусив стихію,
Зате і вільним став, як океан!

КЕНОЯЛЬ

Новотвори

Я хочу вернути вам, спустошені слова,
нового незайманого вашого брата.

Я увільняю себе от тяготи чітких,
знайомих моїй думці формулок —

Моїх рідних творчих цеглинок —

Слів великої тяжкої енциклопедії.

Я дам свіже, од теплої груді природи одірване
слово —

слово моєї коханки — поезії.

Сьогодні воно не пролунає громохким слідом по
ваших душах,

А озветься ніжно і тонко
відгомоном перших поцілунків
вашої милої,
моєї милої;

Прозвучить тоном
Нічної зоряної струни,
Яку поки що чує тільки око.

Воно озветься звукальними голосами,
мов у снах ясного дитинства,
коли звуки тільки колишуть ще юне серце,
лоскочуть його незнання прийдешніми
пристрастями
і ласкою будять несвідомість його почувань.
Те слово летється в моїй задумі
через усе моє життя,
навіть тоді, коли я його ще не знав.
Воно млосно губиться, затерте зниклими виразами.
Але я відкриваю його встидливість сьогодні.
Я вибираю мою наречену з сотень тисяч,
Щоб незайману первістку гарячіш цілувати.
Я наділяю іменням того слова
Животворчу частину мене —
Мою поезію,
І тому ім'я їй даю —
Кенояль.

20.IX.1924

Харків

ПЕРЕДОСІННЯ ЕЛЕГІЯ

Ще на дворі тепло стоїть
І в прозелені тіні,
Але з піднятих верховіть
Вже шелести осінні.

Город, червоний помідор
І кукурудза спіла.
Пожовклий соняхів докор
Покора вже посіла.

Мовчить дозріла бузина,
Схилила чорні грона,
Чекає, жде, мов п'є до дна —
Що скаже міць червона?

І я мовчу, і я вже жду,
Що прийде, приголубить.
Немов трава суху межу —
Земля мене полюбить.

І смутно згадую, як десь
Із піснею тягнулась
Душевна павоть до небес,
Що літо вже минулось.

І хоч і прийде літечко —
Для мене ж холода,
«Бо молодість не вернеться,
Не вернеться вона».

Я

Критикові Петру Єфремову

Ні, я не Уїтмен,
Новий я, ще незнаний,
Що бунтом полоснув між хвилями знамен.
Я духом розійшовсь і втілюсь між вами,
Щоб людський дух, ширяючи пророчими вітрами,
До сонця всіх доніс, коли настане день.
Ні, я не Уїтмен.
Новий я, невідомий:
В мені-бо сила й біль працюючих рамен.
Я йду в передній лаві з тими,
Хто поступом стихійним серед грому
Іде мільйони літ, без ліку, без імен.
Ні, я не Уїтмен,
Хоч, як і він, веселий,
Бо сонячний привіт мою жагу втиша.
Мені всміхаються по всій країні села:
Волинський давній ліс і степові могили,
Карпатських гір зелені полонини,

І слобожанські хутори, і заводі Дніпрові,
І вогкі шелести козацької діброви, —
Робочої України живе в мені душа,
І їй моя любов, як пісня комиша.

ПОРЯДОК ДЕННИЙ МІЙ

Книгарня — (Ерн, Хоткевич і Тичинка),
По ставки до «Вістей»,
А там до Тані знов;
Музей Сковороди, в друкарню на хвилинку
За «Книгою повстань».
Гей, браво — вийшла-таки врешті!
Юрко приніс.
І швидко зник...
Чого б йому?
Ах так, він пригадав вчорашне —
І глейко став над горлом,
Як хлібний ком, язик.
Навіщо це?
Що він кохає Ліду?
То й я ж її люблю,
(Згадав — тепло мені).
А що вона у Київ не поїде,
То я тут в стороні...
Писать почав одно,
А зупинивсь на чому!..
На тому, що мій день лама,
Як буруни стерно.
Забув про лист, Літком, білизну, Київ, книги,
Бо знаю, що життя минеться все одно.
Тільки любов,
Як той забутий колос
На вижатому полі,
Пребуде ще віка.
Од неї тоскний біль,
Та їй усе прощають;

Її плодам добро
Усі, як дань, несуть.
Зате очиці у діток
Нам сяятимуть в темінь,
Бо сяєво любви —
То світова суть,
Яка тече постійно і невпинно,
Тече у небуття й ніколи не стіка.
Любов безмежна і фатальна,
Мов ті віка.

Весна 1923 р.

Харків

КОЛИ ЗБАГНУВ

Мої чуття, засипанії грузом турботних днів,
Ти зворухнула враз, маленьке дівчинятко.
Я сів на спогаду коня
І вже домчався аж до тебе, мила,
Туди, де бір розкинув вогкі крила
Мій Київ схоронить.
О, так я захотів,
Щоб ласкою мохнатих вій,
Мов теплим омофором,
Мене накрила ти,
Як юна божа мати,
Як вітер-тиховій.
Я — чуєш — не вгадав
Опалового світла твоїх таємних дум,
Таких глибоких і незнаних,
Як черепашки шум.
Тепер я їх збагнув.
Тепер тобі ізнов,
Як жертву вечорову,
Мої чуття і серце малинове
В покорі приношу.

Тепер вони постійні і глибокі,
Як черепашки шум.

СХІД СОНЦЯ З МОРЯ

Зажеврила в горнилі найкрайсвітнім
Вузька смужка металу на воді,
Немов ідея з підземелля гніту
Свідомо просочилася кривавим потом.
А потім —
Більшає та жевріє, —
Горить!..
Крицевий обруч небокраю,
Що землю смертно затискає,
Уже розплавився в одному місці.
Ідея ширшає, пала!
Зайнявся верх, — і хмари в позолоті.
Уже горить земля,
А промені навпроти,
Мов стріли вогневі,
Летять у всі кінці.
Ось вибухом вогню
Заграва вирвалася з моря:
То сходить сонце у країні горя,
І тільки збоку сірий біль
По хвилях плеще ще звідтіль.

МОЖЛИВОСТІ

Ходило тихе море, як любов північна.
Блакитно-вогкий перелив
Гуляв в налятому до краю небокраю.
Лишень на заході рожевий тум-туман,
Як м'які мрії, віявся над чолом.

Підносив опар невловимі крила,
Немов зітхання без причин,
І никнув спогадів димочком фіалковим:
Де народився, там спочив.
У забутті напівшелесне хвиля,
І знову море синій спокій п'є.
А в далину замрілу моторовий човен,
Як білая крупинка
На тім безмежно-синім тлі,
Пограв перловим туркотом бензину,
— Що рівная струна — під самий небокрай;
І раптом врізався в гущавину туманну
І згинув, білий, там.
І тільки звукові хлопушки
Ще довго рвалися, стихаючи ритмічно,
В його легенькій таїні.
Ізникнув, як примара, білий човен.
А скелі сонце розпікає,
А скелі тоскний тиск тепла
Назад у небо одпирають груддю,
Аж знемагають сонні їх рельєфи
У шелевінні льоннім хвиль.
Та ось розгойдується з павзами одкотів
Блакитно-шкляний водний плай.
І вже вали повільно грають.
Ось гомін збільшує їх міць,
І вже розкочений летить
Та розбиває зелень чола
Громохкий вал, що пада ниць.
Гуркоче гравій-гнів навколо. —
Камінні жорна крутить млин.
Склоняється молочним чубом піна
Під саме черево тих скель,
А потім гопки скаче
По них ізверху бігом.
Бурун бере даниною покору
З уламків каменю і скель.

Гарячі скелі, скупані водою,
Димляться парою, немов горять.
Їх дим покірною ходою
Пішов під мертвий кипарисний ряд,
Що став на варті до спокою,
Де сухо коники бренять.

ЗВУКИ ПРИБОЮ

Вали чергують мутне божевілля
Звуками різними в гальці і гравію,
Свистом, шипінням і цукряним гамором:
Як осінній вітер в ковилі,
Як юга в телефонних дротах.
Мов сотні решет підсівають ячмінь,
Мов град по блясі, вихором оддертій.
Фиркає вал, ухопивши повітря,
Мордою в піні скажено лютує.
Землю рогами дере.
Білу роцину млинців
Розливає море по пляжу —
Гнівно шкварчить його сковорідка масна.
Звуки галопом несе аж під парк
Тяжкий рокот прибою.
Дерева одбивають луною
Попелясті жмути того шуму.
Їх говірка сипко у листі лящить,
Наче вітер розбуркує шелест, —
А тополя й листком не чечеркне.
Безупинно на берег ідуть буруни.
Спотикаються вали на задиханий поспіх.
Піна біла сміється й рида.
Все гуде та рокоче їх дика гряда
І далеко по гальці
Розстеля бліду постіль.

ПІНА

Запінені вали метушаться і підбігають
До чола спітнілих скель.
Піна на вітрі,
Мов цікава біла гуска,
Витягає довгу шию з зеленої хвилі уверх—
Хоче заглянуть на скелю;
Потім, побачивши — враз
Здіймається з криком на крила
І з широким розмахом білого галасу —
Перелітає...

ПІНИСТІ ДЕРЕВА

Гул валами важко йде,
Вітер вигнаний гуляє —
Масляниста, синя димка:
Маслянисто-вогкий пил.
Вал крутопний, на каменя спотикнувшись,
Підривом вдаряє уверх
Та й осідає звільна донизу,
Одходячи вбік за вітром.
І білі в неможливу яскравість
Од того віяла дерев
На скелях пишно розцвітають:
Розвітреної піни
Снігові дерева.

НАД ГОЛОВОЮ СОНЦЕ

Над головою в мене стало сонце,
Мов велетенський жовтий квіт
Зацвів на льонному обшарі
Пливкої неба блекоти.

Од того тінь моя пірнула в море —
Я на човні співаючи стою.
Водяне сяєво стягається до тині
Та купчиться круг марева моєї голови,
Що легким подихом обвіяна із моря.
І тінь моя, занурившись у воду,
В ту яблучну і ясно-плинну муть,
Стяга проміння світлу поволоку.
Тоді велике, зеленчасте око
Примруженим і тьмяним чоловічком
На мене дивиться з мутного сяйва дна.
В молочно-синій глибині,
Як дивний, зрілий плід кульбаби,
Пливе під човном сяйний круг.
А білий ялик — скромний човен —
Грудьми натиснув сяйну рідину.
Та й коливається зибком веселим
Під плюскотом слухняних весел.
Пливу до миса Плаки,
Що глибоко осів
Опуклими гранітами
На ложі преддавіку
В могутнім обсягу блакитної води.
По чолу миса, наче зморшки,
Застиглими патьоками біжать
Далеких катастроф шари пориті,
Де скам'янів патлатий жах.
Вогонь землі поклав ці плити
Тут, на гранітових крижах.

ВІТРИЛО

Косе вітрило в далі моря
З рішучо-загнутим кінцем —
Пером біластої якоїсь риби,
Все йде, одкинувшись назад,
Понад завзятим ритмом хвилі.

А то, немов розкинуте крило
Якогось демона чудного,
Що з льоту в море занурив
І тоне там у судорогах смертних,
Тільки воно отерплим рухом
Ще сіпається над прибоєм.
Так у баюрі втоплений метелик
Ще намагається крихке підвести тільце,
Ще тріпається й воду розгортає
Та б'є поверхню змученим крилом.

МЕДУЗА-АКТИНІЯ

Прозорий студінь, мов насіння людське.
Тремтить одірваний од хисткої стихії,
Що голубим мусліновим покровом
Ритмічно укладається на пружні хвилі.
Морська вода ласкаво обнімає
Той первозданний смак стихій —
Медузу з рідкого кришталю.
Вона в димочок холоду свого
Вбирає неба опалові блиски
Та кришить промені на бризки,
Що сонце шле в її кришталі.
В воді пливе, мов блюдце шкляне,
Хитає знизу щупальці недужні
Своїх безвільних коливань.
То в чашку згорне край зів'ялий,
То гриб прозорий голову згинає
На свій важкий і змінний хрест
І так, мов думка, пропливає.
То тверда, мов прозора грудь
У юнки ніжної, опуклиться і грає.
Тонке мереживо прожилків фіалкових
В медузнім студні рухає життям;
Пересилає бліді соки
До примітивних клітинок.

Медуза слинить, як дитина,
В моїх вібруючих руках.
Чи в її трепетному тілі
Смутна свідомість виника?
Чи світовий, великий розум
Її хоч подихом торкнув?
Чи що приймає та істота,
Що криє вічну таїну?
В криштальному первоти драглецеві
Ламається і кришиться яскравий промінь днів,
Мов мужня сила в млі любовній.
Дробиться іскрами в вінцевому хресті
Її алмазних, захололих соків
Могутній сонячний каскад.
Небрежний палець мій
Поранив ткань її холодну...
Рана без болю, а чи біль тоскнотний?
Приймає, чи не зна, де смертний перехід?
Чи, може, тільки я,
Прибитий скельним гнітом,
Очікую хвилин розпаду
Свідомості моєї,
Прикутий силою природи
До свого вічного терпіння — божевілля,
Я — чоловік,
Та верховенна частка
Усіх живих і прорісних творінь:
Медуз, слонів і тощих мочок моху,
Всіх атомів, що несвідомі себе,
Свого міцного дзигу електронів?
Чого в терпінні смертному тоскнію?
В моїй корі мізковій —
Прямій рідні медузам,
В моїй корі поритій,
Мов прибережний камінь,
Те освідомлення, до безуму високе,
За міради тоскних днів і меж
Нарешті висунулось, повне сили,
Те освідомлення себе самого світом,

Що його прагнули глухі і темні сили,
Нарешті вилилось у створі чоловіка,
Щоб далі він страждав
І бився через смерть.

СТУПЕНІ

Далека сестро по природі,
Медузо млявих коливань!
Твоя жива, холодна тканина —
Рощина перша животворчих соків.
Як перший гомін рефлекторних рухів,
Ти тихо в заводі пливеш.
Ти перший сон глибокого хотіння
Рухомих сил, енергії землі.
Проходиш в лоні світовому,
Сама породження його.
Які ускладнення рефлексів наростають
На той первісний життєдайний ґрунт,
Щоб аж підняти до етеру мислів,
До гострих смаків почувань!

КРИСТАЛ ЖИВОГО

Студень життя первозданно-новий
Викристалізовує форми доцільні.
Шукає кристалів своєї породи,
Щоб перейти з них на зоряну грань,
Там, —
Де жінка божественним тілом блискає,
Втілена форма найвищих хотінь.
Тіло тремтяче, живе і могутнє,
Труйне диханням м'яких ароматів —
Найвища ступінь розвою матерій —
Надмірну красу являє собою.
Жінка поглянула, повна любови,

Сочним кристалом щирого всесвіту,
В дивних опуклостях груді тугої,
Стегон співучих, в очей поволоці
Втілила лінії круглі й покати,
Що здавна блукали в півкулях актиній —
Первісних кристалах живої природи.

НАРОДЖЕННЯ ПОЕТА

Заперечення Лермонтову

Східна фантазія

Коли місячна золота колиска
Тихо гойдається в небі,
Почеплена на гвіздочку зорі —
Там засипає під колискову пісню зоряної сили
Маленьке дитятко.

І в осіяному сонові його тільки меншає
й меншає,

Як білий крилатий човен,
Що пішов на край синього моря.
Тоді те світле дитя
Стає найтоншою гаметою,
З тільким легшим, як зітханьня пташки,
Коли її милий не прилітає довго на гніздо.

Та пилюжинка життя
Спускається на тонкій, злотній павутині
місячного проміння

На тиху землю.

І коли промінь з нею ковзне,
Засвітившись в очах чарівної дівчини,
Що сидить чутко край вікна —
Та чудова матерія западає їй в лоно.
Тоді дівчина зітхає, як пташка,
Коли її милий не прилітає довго на гніздо.
А промінь, пустивши росток у таємну
безодню її лона,

Там спить — чекає,
Аж поки його не розбудить мужський
вібріон.

Дівчина тоді одкидає голову, оддаючи
милому свою трепетну шию:
Вона приготувала мужові млосний цілунок
І найтепліший куточок для його любові.
І коли на буйній землі родиться од неї
дитя —

Вона смутно пригадує,
Як гойдалось колись на зоряних вервечках,
Як бреніли місячні струни в покорі тихому вітру,
Як співала йому космічна юга.
Той синок прислухається до них тоді
з раннього малку,
А струмені згаданих звуків
Передає піснями.
Люди, що здавна самі їх забули, —
Кажуть йому:
— «Ти — поет».

БУНТ МАТЕРІЇ

Клітина животворна матерії тугої,
Що ускладнила неясне своє хотіння,
У віддаль одійшла в такую далечінь,
Що звідти в силі споглядати
Той згусток, звідки виникла сама,
Що уясня собі свою глибоку сутність
І промінь кидає в бездонну сивину,
Куди спускаються глухі ступені,
До клітки кволої медуз —
У той сирий і первозданий студінь.
Клітина мозку чоловіка —
То верховина, де маяк світляний
Сліпучі смуги променя пускає
І бачить, що вони проткнули
Голками гострого проміння.

Тремтять, мої клітини,
Поки яркі процеси
В хімічних рухах ваших не погасли.
Хапайте, всмоктуйте велику свідомість,
Тремтять пожадливім пізнанням
На весь солодкий всесвіт.
Він висунув вас тут представниками
Своїх великих механічних сил.
Але розкол матерії повстав такий великий,
Що вже мої клітини роблять опір,
Не хочуть покорятись насильницьким велінням,
Що зверху накладає
Стихії лад нечулий,
І біль мене терзає там,
Де розпад смертний
Перетинає жахом споглядання.
Шукаю опору тобі, глуха природо,
В твоїх сліпих і тяжких постановах,
У безсумлінних, як хід математичний,
Сторонніх і потужних, як падіння скелі.
В мені одвічний геній Люцифера
Повстав проти законів,
Що творять — не жаліють,
Лишень з чужими планами погоджена будова,
Лишень свої холодні плани
Приймає на увагу космос первозданний,
Створивши, запитав мене: чого я хочу?
Безсмертя хочу!
Вічно споглядати,
Впивати всі красоти барв і тонів,
Живеє рухання істот,
І хвильний біг, і ропоти бурунів,
І блискавок обійми полохливі,
Що потрясають очі
І випікають серце,
І милої моєї тьмяну повінь
В заму́тнених любовію очах —
Ось чого хочу, до безумства хочу!
Я хочу вічно, безроздільно жити!

БОРОТЬБА

Люблю я опір осені чинить.
Люблю набряклий од дощу і мряки
Назустріч вітру піснею гукати
Й під шелести листів,
Що линуть до калош,
Бунтарити в життя:
— Ну що — борня?..
— Дайош!

22.IX.1927, Св. Гори

БЛАГОСЛОВЕННИЙ СІРИЙ РАНКУ МІЙ...

Благословенний сірий ранку мій,
І день, і час,
І ти, обнята працею, невтомна доле.
Я вас таких
Не розлюблю ніколи,
Поки вогонь життя
У серці не погас.
Ідїть до мене, ніжні та бурхливі,
Шумїть, буруньте у веселїй зливї,
Щоб знаменням менї
Своїми факелами чорними над обрїєм горїв
Розсипний стрїй
Блакитних димарїв.
Ах, як розкішно у життї кипїти!
Ах, як високо захват підніма!
Нехай розчавленї лежать розпуки квіти,
І туга хай розвіється німа!
Бо все-таки, що б не казати,
А в диких закутках затурканї з бїди
До розуму їдуть в ходї завзятїй
І дїти бїдненькї, і зморенї дїди.

Бо все-таки, що б там не було,
А в будівничім запалі нервових міст
Чи в тусклому забутих сіл горінні —
Скрізь електричні сполохи
Здіймаються по Україні,
І трудова земля
Сповняється ранковим гуком.

КОНТРАСТ

*Vae victis!*¹

Сосновий ящик з-під якогось закордонного краму,
Прибито цвяхами двоє обрубків — коліщат.
Старий дідусь впирається непевними ногами, —
А в ящику мішок картоплі пудів у п'ять.
На одному боці червоний, квадратний папірець
наліплений.
Russland. Russie. Kiev — Написано...
Іде поруч підліток —
Обличчя вже з бандитськими рисами,
І рішучо плює на дзеркальну вітрину, де печеня і різні
смачні наїдки.

Дідусь із сил вибився.
Шнурок через плече
Ключицю душить,
Пече...
Нога дала осічку.
Упав, не може піднятись — видно, чує біль...
А тут на гору
З червоним прапором
Пронісся
Автомобіль.

¹ Горе переможеним! (латин.). — Ред.

ЛЮДИНИ

Бідна людино, що сама себе в'яжеш,
Чи жахом від думки з космічним розмахом,
Чи тим, що помреш.
А найгірше бійся слизьких, холодних,
Мов з ременю прокислого смокців,
Велетня спрута умовності людської.
Коли людина ще не кресала вогню — той спрут
не родився.

Тепер царює всюди він,
Навіть у вибухах повстання.
Ти йдеш бурхливою вулицею,
І тисячі тобі подібних теж ідуть,
Спішать на візниках, шугає авто, стукотить по брукові
тачка,
цокає блондинка чорними закаблуками,
і два товариші, поспішаючи, підморгують повії;
Собачка крутить задом, щоб на півхвилини спинитись
посеред вулиці, піднявши задню лапку;
І мати з дитиною, озираючись з опаскою, перемахує
через натовп коней і візків, —

І все в одно ціле зіллялось,
І ти, товаришу, ти, люба жінко, — з ними одно.
Весь натовп — моноліт.
Будьте ж справді вільними,
Не соромлячись сядьте поруч з оцим старцем, що
задихався — сів,
Розпитайте його, чи здорова його дружина, де живе
його син...

Блаженна людино, що хочеш і йдеш поруч зо мною,
з першим зустрічним, вітаєш його як давнього
друга, звільнившись від пут умовності

І од в'язкої сили власного даного слова,
Немов з вузлів терпкого мотуззя.
Коли станеш вільна сама в собі і сама від себе, —
Тоді цілий світ буде для тебе і ти для нього,
І ворога свого нігде не побачиш, ніколи.

ПІД НОГИ

«Вийди, вийди панно, з третього поверху
На балкон.
Я стою, вже стою, моє серце дзвоне,
В серці так багато пороху.
Обернися постаттю до таємного сходу
В саду.
Теплим вечором, впиваючи насолоду,
В чорний парк я прийду.
І я взяв би тебе, мою зіроньку ясну,
Поніс би далеко на крилах пісень
В ту світлу країну, чудову, прекрасну.
Де вічно царює весна день у день,
Де співи, і квіти, і сонячне сяння.
Де ясний, веселий та радісний май,
Де в парі сплелися краса та кохання,
Де втіха, і згода, і щастя, і рай».

*(«На балі», вірш Миколи Вороного,
і «Панна з третього поверху»,
вірш Михайля Семенка)*

З огидою читаю я
Оці слова підлизано-мерзенні.
Бо ось що каже нам
Останній день:
«Ах ви, плюгаві паничі!
Іще вам делікатні, мрійновтомні,
Білорукі панни пахнуть!
Іще ви вдень і вночі,
Забувши мить жажну,
Про насолоду, про кохання та про неземну
красу белькочете.
Ви не бачите і бачити не хочете
Тих ям, колючих дротів,
Що порозставляло нам життя
Бунтарського сьогоднішнього дня!

Коли вітри ревуть, шумить стихійна злива
Нових вражінь і почувань,
А пива, червоного пива, —
Куди не глянь,
Ви тягнете гугнявим голосом своє надземне.
Хоч навкруги ще ранком темно,
Та на душі зате ясніш,
Бо сила в м'язах, сила
І духу і страждань...
У нашу душу глянеш,
То жах пройме,
Проте допитливого не відірвеш ока.
Придушить тебе той мільярдовий натовп
Відтінків людських душ,
Зате й натхнення дасть високе,
Що творчістю своєю ти каміння зрушиш.
Не так, як той з гемороїдальним віршем
Про ніжність і печаль,
Не так почнеш співати,
А громом прогрімши у просторах визвольної бурі.
А він хай гине у темній холодній конурі —
Його не шкода нам,
Бо не вміє боротись і страждати, —
Тому й упав.
А ми ширяєм духом.
Упав — і маси пройшли вже по ньому залізним
кроком і розчавили,
Щоб не ходив у потусторонній світ.
Коли земля палає,
А як пішов, нехай же йде навік!
Він не чув, як шрапнелі рвались над базарами
Димками карими,
Куди по хліб голодним діткам
Вибігла мати,
Почала купувати,
А той з багнетом вирвав з рук,
Прохрипівши: «Не дам!»
Ніжний того не бачив!

Святу Софію кулі, мов блохи, покусали,
А буржуйчик у підвалі
Пив валер'янку та їв картоплю без сала.
А пііта голодний сидів так само.
І все ж про вічну красу белькотав.
А у вікно червоні одлиски заграв
Заглядали страшними очима,
І плакала за дверима дитина:
«Ой, мамцю, я боюся... мамо!»
Тут зойки і страждання, а йому краса,
За те, що ти не відчув, не прийняв
Страждань нового Христа, —
Ти безсило упав — і тебе розчавила п'ята
Відсталості німої,
А ми покотились хвилястою юрбою
До нових брам, —
Наша сила — там!

ЧЕТВЕРТИЙ ВИМІР

Філософічний фрагмент

Лінія часу іде
Вічно напрямком одним;
Тануть простори як дим —
Лінію ту обняли.
Наче по дротові йдуть
З безвісті дива нові,
Зорі, світи, комашки,
Люди, події, віки.
Все налітає на нас,
Все поринає у млі,
Суне по дротові часу —
Тільки свідомість стоїть.
З темно-майбутнього йде,
В чорно-минуле паде:
Краю нема — часу нема.

Що якби час обернуть,
Напрям узяти новий,
Щоб повернули назад
Зорі, квітки, молитви? —
Там би не розклад, а збіг
Атоми в клітку з'єднав,
Труп із гнилизни підняв
І воскресіння б приніс —
Душу б натхнуло нову:
Старець тоді б молодів,
Зрілий би став юнаком —
Очі світилися б знов,
Зменшилось тіло б його,
Потім дитина мала
Квола в утробу ввійшла
Матері свої навек.
Все те покаже кіно,
Стрічку крути лиш назад,
Лінії ж часу для нас
Не повернути ніяк.

* * *

Хай йде дощ, плюскотить,
А вода хлюпотить,
По листках шелепить —
 Перескакує,
Мені дощ, немов брат,
Я йому також рад:
В мені серце тремтить
 Та вискакує.
Я з природою тут
Обнімаюсь, мов друг,
А з дощем веселюсь
 Перебендюю,
І на світі мені
Все здається в імлі,
В тумані, наче в пору
 Вечірнюю.

Дужче з всім обіймусь
Та з біди все сміюсь.
Рву черешні собі
З-поміж листячка,
А з рясних гілочок
Летить дощ крапочок,
Немов блиск — перелив
Із намистечка.
Коли вітер подме,
Небо дощ обійме,
Крапельки так разьно
Постукують, —
І тоді є краса:
Ті сумні небеса
Нас любити природу
Научують.

ГАЛЮЦИНАЦІЯ

З бельгійського поета Івана Жількена

Мій череп сумрачний відкрито чую я,
Червоний мозок мій, мов гидкий звір, сія.
Він, як безмірний спрут, звивається, повзе,
Зненацька плигає і в воздуху пливе.
Позаду нерви довгі волоче мозок мій
Та тягне мацаки, смокців ворухить рій.
Пливе радіючи вночі серед гілок...
Він робить засідки на діток та жінок.
Ось здобич вишукав, і тяжкий його зір,
Немов жарина світиться, він рад, як чорт, як звір,
О, горе для вас, мрійники, бо вас тепера ждуть
Обіймів кільця страшні — вас здушить
лютий спрут.
Ждає мозку він, де живчик б'є ідей:
Він п'є живу кров поетів і дітей.
Він все проглине — бажання, думи, сні,

І сніг невинності, і полум'я краси —
Й бенкет закінчивши, насичений летить
Та в череп мій вповзає спрут, щоб
виспатись, спочить.

БЕЗОДНІ

Автор дає спочатку картину великого світу, починаючи з рослин гірського лісу, далі самих гір і нарешті всесвіту. Потім автор показує малий світ роботи хімії й атомів — ті візерунки, що вимальовуються, коли зовсім замружити очі і спостерігати, що робиться в затемненому полі очей.

Мабуть, кожен з читачів, коли не тепер, то в дитинстві, дивився так заплющеними очима на сонце і, пропускаючи дротяні вінички променів у щілинку очей, вловлював химерну гру тих різних образів. А далі читач уже сам добре, що й до чого.

У зборках гір ясна долина,
Наповнена густим, плодючим соком,
Що аж пашить в тяжких листках,
Набряклих і зчорнілих від натуги.
На камінцях лежить плиткая річка,
Мов ящірка, поблискуючи сонцем.
Шумить захватний заколот рослин,
Що тягнуться, перестрибають, б'ються —
І рвуть жагу небес,
Змотавшись у клубок;
Розфиркують лапате віття,
Мнуть памолодь,
Спадаючи в ліанах потоком шелестінь.
Німа, ярка картина
Рослинного бою встала
На тучних землях тут між гір.
Над усіма воєначальником громохче дуб
Своїм кривим і кованим гілляччям
Під металічний листя шум.
Ізнизу рівні проводи ліан
До нього перетягнуті на крону.

Вже кілька сталок їх порвалось і скрутилось,
Мов бризнуло до них снарядом.
За річкою крутий, зелений вал
Хребта гірського звився,
Укритий бирами зелених грабів,
Лапатих кленів, кованих дубів.
На кілометр увись яряться перекоти,
Ще вище їх — димчаста синь верхів,
А там — блакитная безодня неба,
Де сіє бризки сонячного скла
Невтомная, густая злива
Стихійного вогню.
Змотались косма громадян зелених:
Назгортані жмути гілляк,
Туберкульозні, виснажені стебла,
І жирні памолодки, й навіть кожен лист —
І все стремить перехопити цятку сонця.
І, десь поплутавшись, добралося до низу
Та й тягне-смокче смак землі,
Припавши ротиком, немов дитина:
Цупкими капілярами руденьких корінців,
Білявих мочок і прозорих ниток.
Примружте очі в сонячний каскад —
І ось вам плинуть у прорізи мляві
Між вій пригнених очей
Кружала світляні крізь галяву темноти,
Ось кільця невідомі котять шротом,
Стають, то знов пливають у полі медовім,
Розтягуються, никнуть ланцюжками,
То знов розкидано бредуть,
Міняючи кольори й світлі тембри.
Між них, як золотий рогіз,
Росте й вимахує пучок од сонця,
Виймає шпади золоті,
Що відбиваються в воді бузковій знизу.
Обабіч їх, мов коник розпростер
Свої морські, блакитні перепонки —
Фурчить, а не летить у камерах очей.

А навкруги пливуть кружала,
Збудовані із концентричних малинових перснів,
Покладених на зеленаве тло,
Немов зімкнуто райдужні півкола,
Немов цукерковий, барвистий перетин,
У малинових і зелених кільцях
Круг синіх і червоних крапок у білім тлі.
Поміж кружалами у темряві очей — прозорі
ланцюжки

Мікронними медузами пливуть у хороводах,
Перебирають, п'ють світляну муть
Од теї гри мільярдів електронів,
Що б'ють розрядами в моє закрите око
Та в розум мій несуть
Світляний свій розбіг.

Який утомний розмах двох безодень,
Сполучених свідомістю в моїх очах!
Сюди — в безодні величі й дрібноти
Занурена пливка людська душа,
Що щуриться до них
Смутним шуканням мозку
Через короткий свій
Наземний перебіг.

А далі?

В яку тоді безодню
Моя допитлива свідомість піде,
Коротка й невгомона, як саме життя?
Чи в ту химерну, райдужную безвість,
Де б'є невтомний дзиг незламних електронів,
Чи в карусельний гін закованих світів?
Печальна та свідомість,
Що ширить і стягає
Світи в один вузлик,
Атом — на всі світи
Ах, далі! Смерті не збагнути!
Поширено очима всесвіт залучить!
Нехай ячить, а чи заглохне серце?
Ти, миленький, чи сердься, чи не сердься,
Тебе візьме земля, як класи, як світи.

Родився смертним чоловіком — зостанешся такий.
Поширеними віями по всесвіту махнути!
Поглянь — зелений вал грохоче із гори,
Бує день і синява палає,
А знизу їй щемлять живі листки,
Там унизу — в зеленій бійці листя:
Життя рослинне, як і людство, їється!
Ген у камінні річечка блищить,
Немов прозорий клей засохнув на папері,
Так само десь кружляють
Світів зірчасті, галактичні сфери,
А пташка, як весняний день,
Співає долі золотих пісень!

1929, Геленджик

ВОДЯНІ ЛІНЗИ

Високе небо. Барвінкова блакить.
Із пристані ваш прямовисний погляд
Занурився у скло лагідне моря.
Лише горбочки невеличкі коливкою води,
Перебігаючи й ковзаючись місцями,
То збільшують, то зменшують бугристе
дно,
Розтягують і мнуть підводний камінь,
Замулений у попелясту слизь.
Криштальний промінь сміливого сонця
Ляга, ламаючись на дні узором перебіжним,
Немов світляна крокодильна кожа,
А то, мов леопард легкий,
Плямисту шкіру, цятковану кружалами із
зайчиків і тіні,
Тре, вигинаючись, об підводний камінь.
Лагідний похід водяних горбочків
Кладе ледве вловимі лінзи на поверхні,
Що викривляють правду, мов графини
повні,

Що деформують обсяг, і камінь угинають
Та клять гумилястично із випадкових
риб
І вцент мотають нерухому флору
Морської тихої трави.
Так невгомона й коливка поверхня
Веде химерну, промінисту гру
У горілчаних товщах
Скла водяного
Під сонним подихом небес.

25.VII.1929

ТВОРЧИЙ МЕНТ

Розтворено живу, як запашний полин,
Коли заковано дзвенить степами спека.
Мені просторо. Марю в синій день,
Мов клекотить, літаючи, лелека,
Мов тиха пісня лине іздалека,
В ту саму ясну степовую синь.
Тоді до мене
Приласкується творчий мент.
Я кидаю йому одчепно забавками
Багаті образи незміряним безладдям,
Та звукові метафори, мов тафлі скла,
І хитаві ритми.
Ось вони скачуть, стикаються борнею,
Барвисто розгортаються хвостами павичів,
Вбиваються у пам'ять
Гвіздками костяними
М'ясних і ситих червів.
Одштовхуються пружними молекулами
газу,
Налітають з гамором одразу,
Двигтять і думать не дають...
Тоді мене підводить творча лють,

Я одчиняю фантазійні шлюзи —
 І всі вони, як удавані друзі,
 Розбіглися — мов цапнула мене біда.
 Назустріч їм польотом хижим
 Ще образи нові летять:
 Контрастні, всякі: оксамитно-ніжні,
 Як ельфи, легкі і тяжкі, мов крижні —
 Розкидані по мареву на край стремлять,
 А тут моя увага влучно й льотко
 Їх чорним олівцем стріля.

Приміром, образи:
 Гроза погримує із-за хребта
 Тяжким, могутнім тарахтьолом,
 Вимахує звідтіль платком вогнистим
 Блискавок.

Інший образ:
 Моторовий човен
 Ставить сходи хвиль,
 Щоб вилізти по них на обрій.

Ще образи:
 Вода з закрученого крана
 Оскомою в зубах сичить.

.....

Янтарне течиво освітлення
 Спливає з боків хвиль.

.....

Іней сухий на смак,
 Немов цукрова пудра.

.....

Чорний лід роялю
 Сміється конячими зубами.

.....

Кораловий черв'як
 У медовій сочистості розламаной сливи.

Пропелер вінчиком бринить.

.....

Переливається на край погнутих хвиль
Масткая, золота олива сонця.
І далі й далі — інші випливають
В своїм крескім і невгомоннім граї,
Летять і бурю в'ють,
Мов ластовинні зграї
Над осіннім морем...
Тоді з них кращі я
Митьоминучо вибираю,
Арканю логікою мислі.
Обрізую їм патли нечесані й нечисті,
Даю їм напрямок і ціль —
І вже несуть багатства звідусіль
Мої крилаті друзі завзято-стислі;
Запряжено везуть
Ідею величаву,
А я друкую це —
Збираю гроші й славу.
Бувають, звісно, й інші творчі плани,
Коли навальна думка зав'язує сюжет,
Щоб той кістяк обріс звукальним м'ясом...
Про це я напишу
Вам якось іншим разом.

1.IX.1929

В МОЇЙ ЛАБОРАТОРІЇ

Наповнений глибоким творчим задумом,
Я бережу себе, немов тонкий посуд,
Налятий влагою живою.
Я прагну затишку для творчого спокою,
Боюся випадку нежданого, лукавої пригоди,
Боюся нежитю, нахляплої погоди,
Жахаюсь смерті передчасної,

Щоб свій могутній твір
Не повести з собою в небуття,
В його могильний мир, —
Не закопати зародка живого
У гній і тлін.
А швидше виростить і випустить його
На службу поколінь.
Тому пропасницю вкладаю вічно
У кожний виношений твір,
Який перетикам технічним
Стає наперекір.
А по закінченні — зітхання повне
Під танці радоців,
А потім жаль: —
Може, занадто рано ще
Цей твір почав?
Як задум виповнив
І образ плоттю став,
Те спорожніле серце вже,
Немов чуже,
Так неприязно і скептично так
Цінує власний труд,
Що стає байдуже:
Чи хвалить, а чи гудить десь за це
Мене читацький люд.
Лише наступний, літерацький спорт
Заятрює мене,
І запал мій, немов скажений чорт,
У бій ізнов жене.

7.10.1929

НЕЗРІВНЯННА

Лілі Семеновій

Коли б на світі були блакитні помаранчі
І їх поперек ножем перерізати —

Та свій танок ведуть
Рожеві комарі.

3.VII.1929

ВІДБИТОК

Коло пристані стовп з електричним ліхтарем
під білим кружком.

Він відбивається в тихо-коливкій воді моря.

І здається, що там, у воді,

Кілька великих світляних метеликів

Увесь час кружляють і в'ються

Побіч кульгавої, темної смуги

Того чудного стовпа (відбиток у хвильках),

Що весь час у кривенькому танці.

Сіре світло вечора

Ляга на замирену хвилю

Кривими, розтягнутими кільцями

З темною серединою.

Тло поміж кільцями приглушено блакитніє.

Великі світляні метелики

Все танцюють коло хисткого стовпа у воді.

Зачочоквав запиханим дизелем катер,

Наставивши здивовані очі своїх ліхтарів

В далечінь шовкову лінії моря.

Поспішають люди, перегукуються матроси,

І глухо стукають канати об дошки на

пристань.

Сиро пахне солоною млою,

Що причаїлась під темним склепінням

причалу.

Поруч у погнутих хвильках

Танцюють і б'ються великі світляні метелики —

Беззвучний відбиток

Електричної лампи під білим кружком.

14.VII.1929

ТАНКИ ПРО ЦВІТ ЧЕРЕМХИ В ДОЩ*О. І. Білецькому***I**

Тихий дощ дзвенить
По черемхових листках —
Зелень, як вода.
В ній прозорий запах став
Обважнілих білих грон.

II

Поїть дощ крапкий
Білі кетяги черемх —
Запах обважнів.
Так любовнее чуття
Ллється з кетягів душі.

III

Бризки сонця в дощ
Зачепились у цвітках
Черемшинних бир.
Біло сєє і п'янить
Запах ранньої весни.

*21.XII.1929***АЕРОНАВІГАЦІЯ**

Прийдешнє

Вкраїна пишний край
Аеронавігацій —
Їй крилам дасть вогонь
Животворящий спирт,

Її тривкії велетні
З дуралюміну
Піднімуть по планеті
Польотів вихор.
Вкраїна заgrimить
Розвоєм
Аеронавігацій, —
І крилам порух дасть
Животворящий спирт,
І гандлями й зв'язками
З колом націй
Вона обніме занепалий світ.
Вкраїна — гордий край
Аеронавігацій, —
Її крилам дасть життя
Животворящий спирт.
Його нам принесуть
В майбуття тріпотливе
Завалля картоплин
І золоті ескадри скирт.
Які дзвінки простори
Розстануть перед очима:
Ліс фінікових пальм,
Крижаний моря шлях!
Розіллються потоком вередливим
Твої сини
По всесвіту полях.
Закований бігун¹ —
В Америку нам віха.
Там ніч, як день,
Холодне сяйво лле.
Воно дробиться ясно місяцями
В кришталях голубих
Льодової нестями
І там дорогу
До життя кладе.

¹ Бігун — полюс. — Ред.

Закований бігун —
 В Америку нам віха.
Там захололий час
 В одну струну гуде.
І ось туди наш рій
Облітувать поїхав —
Туди кермує
Серце молоде.
В Америку
Зв'язати суходоли!
В години перетяти
 Простір
 Нам дано, —
І ось тому
 Крилатому дитяті
Ми доручаємо
Прийдешнього стерно.
Електрожарії заводи Дніпрельстану
Дадуть легкий метал,
Що в небо зафурчить...
Чого ж тобі, Україно, ще не стане,
Щоб розбудить синів своїх
 Гарячий чин?
Гуральні не на п'янку
 Дух гарячий
Поллють до баків
Міліоном літр, —
Ах, то вони піднімуть
Наш ледачий
 І мрійний пароплав
 У вітер.
Бо вугіль вигаса
 І нафта вимирає: —
Смертельна коса
 Над шахтами знеслась, —
І ось тому
 П'янку водограю
Дана прийдешнього
 Могутня власть.

І запорізький шал
 Бензини нам заступить,
Складе нові пісні
 Легенький алюмін,
І крок пролетар'яту
 Важким ступом
Не по землі пройде, —
 А з неба кине гімн.
Земля безмежний кін
 Аеронавігацій,
Надасть їй крилам плин
 Животворящий спирт.
І ним зогріємо ми
 Коло братніх націй,
 Численніших, як гори картоплин,
 Яркіших золота багатих скирт.

ПРОСЬБА

Ще тільки півжиття пройшло,
А в голові туман утоми...
Кому потрібен я такий? —
Нікому.
А може, то печаль
Життя, що відліта?
Не утікайте швидко так,
Літа, мої літа!

РОДЕН І РОЗА

*Ясній і правдивій Йолонці
з великою любов'ю присвячую я
Міше-Нама*

Замість епіграфів

Я хотів написати кілька епіграфів, як-от: «Дужа, яко смерть, любов, крила її — крила вогню» (Соломон), або знайти такий вислів, де б говорилось приблизно так: «В сірій морській черепащі перли стобарвні ростуть», або прикласти

думки великих людей про мистецтво, а також хотів подати вислів А. Франса про Родена, де він каже: «Я не можу осуджувати Роденового еротизму, бо я прекрасно знаю, що сластність на три чверті складає геній великих художників». Але, поміркувавши, зробив такий висновок: ідеї, постаті та образи в моїй поемі прихильний читач зрозуміє й сам, а Франсовий афоризм мав би характер більше мого самовиправдовування за еротизм першої частини цієї поеми, аніж риси характеристики Родена. Я знаю, що добрий читач, знайомий з підсоновами мистецтва та біографією Родена, не вибачить у моїй трактовці постаті великого скульптора чогось неправдивого або тим більше неморального.

I

— «Белоно моя, осіянна красою,
Твоє тіло співає, як мармур Атен,
Дзюрчить і в'ється тугими струями
Під велетенським різцем битія¹.
Вирками хвилястими у м'язах вуркоче,
То застигає в опуклостях, свіже й атласне,
Привабливе рукам і жарким поцілункам.
Твоїх плечей покати кручі
У мло і в жар вергають дух.
Безсилий мармур тепло-жовтуватий,
Коли ще вогкість передати може,
То він не в силі кольором палать.
Груди твої, мов налякані крила,
То підносяться, то осідають з віддихом,
А уста, що розкриті тихо,
Точать дзбаночком любов.
Стегна м'які і повільні,
Перса тугі й тріпотливі
Пуп'янки яблунь відкрили весною
І зацвітають одверто,
Наче набралися крові,
Що пробивається в них.

¹ Виділення курсивом подано за першодруком. — Ред.

Ніжний холод руками
Ти до чола притули, —
Ніч розкинь довгокоосу.
Очі — закритими».

Пил вихрував із каменю,
Потім ламав олівця —
Риси звучали відтінками,
Та не впіймати лиця.
А вона запитала лукаво:
— «Невже не така я, як інші?»
— «Що ти?» — спалахнув обурено.
І знов заточилася тиша.
Взяв вібруюче тіло,
Що сміло давалось очам,
Як модель животворча.

— «Очі, — агатові очі!
Як вони блиснуть у гніві,
Коли ними погляне горда Белона?
Піна морська в порівнянні з тобою
Тільки підробка природи».

Слово стихало непевне —
Дзвони м'які загойдались
В скронях, в думках і в тілі,
А в голові неземная
Музика билась, то тліла.
Вуха цимбали почули.
І легко все так зітхнуло.

Сила Родена могутня в любові
На ніжність жіночу упала
І не змогла роздушити.
Міць жіноча
Спиналась ізнову.

У ту хвилю сонце
З вікон ательє

Кидало сяйво гаряче й іскристе
На хор мармурових творінь,
Де з піни, завмерлої каменем,
Витиналась нога,
Ніжна, гладенька,
Мов та, що лежала в утомі
На піні ведмежого хутра.
Коліно світилось на сонці: —
Тепле світилось у Рози,
І друге німе мармурове
Теплілось творчим огнем.

Тоді вставав Роден,
Щоб молоток облущував скалки камінні,
Камінну кожуру знімав з Белони,
Що в тому мрамурі невидима жила;
Модель півмертва лежала.
День черговий приносив нову насолоду:
Спрага і творчість,
Як кисень і твердий вуглець,
В одному вогні вихрували,
А на персах плями синяві,
Мов літописці дикого кохання,
Нотували гарячі сліди.
Немає пахоців солодших для мужчини,
Як запах жінки, яку до болю любим.
Він затяга у присмерки безодні,
Зганя людей з насиджених осель,
Вікам, як і сьогодні
Життя і смерть несе.
Суче він нитку роду,
Немов дитя сліпе,
Задурить, кине в мертву воду,
Як мошку в гашиш конопель.

В крові гуде пожежа.
В крові — огонь і піна,
Ще, пристрасте,

В тонічних вибухах
Винось огонь!
Жадобо предввічна,
Не захолюнь!

Зростає завше мужність,
Перемагає втому.
Година не проходила
У сонові легкому,
Як знов Роден
Різьб'ярив і кував
Нову гармонію життя,
Краси нові слова.
І тихою розмовою
До Рози підпливав,
Як з моря з легким рокотом
Підходить вал.

II

— «Квітко моя таємнича,
У товаристві тісному
Друг мій, поет, викладав
Мислі свої незалежні й туманні,
І зупинився на тому,
Що таке жінка в житті.
Жінка та чоловік —
Це дві сили різноманітно прекрасні,
Як море й жагуча пустеля.
Одна дико палить, затопляє вогнем.
Пересохла площина в жадобі,
Де тепло в абсолюті живе
У калоріях мертвих.
Там свіжі легені життя
Висихають, немов баговиння
На гарячій черені:
Це — мужня сила.
А друга — жіноча,

М'яка і гнучка,
Пружаста, коли натиснути,
І рве, як газ, коли дуже,
Але не кришить, як молот.
Міцна у примружених рухах,
Соковита, як теплеє море.
А вкупі обоє вони
Буйну поросль уверх іздимають,
Папять у мільйонах
Силових вібронів.

Два початки в природі живуть, —
Це так ясно, відомо іздавна.
Два початки воюють і творять:
Діамантоваий розум, сухая наука —
І чуття, акцентоване свіжістю серця.
Революційна запальність
І кров, що воркує в інстинктах, —
Все це, злютоване мосянжем праці,
Таку силу дає,
Що розтворює темінь буття,
Що людство виводить на
 шлях прямолежний.
І прийдешня світла доба
З того єднання повстане.

Ти, моя казко блакитна,
Жінка, як море, що химерами снить,
Тебе не розгадаю ніколи»...
Репліка — в холод: «Не хочеш?»
— «Я не хочу? Розгадати тебе?
Хіба море може один розгадати,
Чи посміє зухвалець?
Жінка — морська вода,
Кожен камінь обійде,
Кожній гальці піддається,
Але тими лагідними вчинками
Розхитує скелі,

Підриває знизу, од серця,
Зрушує дикий граніт —
І колоси гір одступають
Чи падають п'яні на дно.
Їх затягує холод глибин,
Засмоктує мулом-пісочком
Сліди цих умерлих кохань.
А тому митці не сміють,
Не можуть жінкам піддаватись.

Хто розгадає, де справжнє обличчя?
Ось море дихає тихо,
Сплескуючи блакитними руками
Зі срібними перстнями піни на пальцях.
Ось вода підійма й опускає повільні перса,
Неспокійна в купелі дівчина доросла.
Легкая хвиля, немов шовкопрядова гусинь,
Фалангами робить наступ на берег,
Швидко лізе по камінцях,
Поспішає,
Борсає лапками, сквапно береться
І швидко тікає назад.
Більша хвиля прийшла, —
І біла кіннота поколивалась
Галопом в атаку.
Незадоволення десь натиснуло
Серце холодне морське, —
І вал підіймається дуба:
Грім, гул, грюкоти
Й ропот з шипінням кризь зуби.
Відступає хвилину,
Та знов
Буйно буря жбурляє
Збиту піну хльосками, —
Тільки галька з-за каміння
Одгризається з лоскотом.
Море затихло, — і галька,
Мов рафінадний цукор,

Сипле у вазу небесну
Зачаровані звуки, —
Вуркоче.
І не знаєш, чи гніву рештки,
Чи то згода жіноча говорить.
Коли ж правду дійсню
Жінка-море приносить?
Яка вода моря?
Прозора чи синя,
Невинність чи, може, порок?
Тікай, тікай, Родене,
Не поринай у душу жіночу —
Загинеш ти там, як творча одиниця».

— «Значить, я тілові розпал?
Тільки даю насолоду?
З чим ти до мене ідеш?
— «Я йду по творчість...»
— «Використовуєш, —
На мармур міняєш?
Ти мислиш: в ньому я бреню,
Як сяйво місячне у відбитку холоднім...
Так знай, *не камінь твій нам сонцем,
А душа людська.*
То вона освітлює тіло».
Роден не сподівався наступу,
Повіяв опір:
— «*Душа творця роїть із тебе мрію,
Яке їй діло, чи ти така, чи інша?*»
— «І все-таки моя душа —
Забута іскра в твоєму серці,
Що *перескочила у камінь* підсвідомо.
Тому й *безсмертна* я —
Жива твоя модель».
І так текла розмова поруч праці.
Приходив тихий відпочинок,
Коли угадував Роден
Якнайдрібніші бажання Рози.

І фруктами-квітками
Оздоблювався стіл
Двох невибагливих дітей Парижа.

Ш

Напився тіла, а душі не знав.
Напився пристрасті, а чулисть промайнула.
Поринув у красу, а розум Рози
Не розстеляв ні разу
Свого барвистого на світлі плата.

Жінка — то море,
Де зразу до дна не достанеш.

Вибагливість Роденова уже уста тягнула
Та дужі руки кидала назустріч
До інших формами дівчат,
Бо смак нового добору
Так свіжо пахне у природі.
Різноманітністю кохання завше снить.
Пішли роботи інші — і моделі інші.
Покірная Белона присмиріла,
Бо вже Роден не пада в холод-жар,
Коли по звичці доторкне живого.

Розмова зачіпок уже не мала,
Або тупі кінці ковзали непомітно.
Огюста не цікавила жіноча глибина.
Він був творець і скульптор,
Що власну душу в мармурі шукає,
Щоб дух сучасності од класиків розкути,
Завісу зняти до нових заграєв.
Роза жила вже поруч, як вода, повітря,
Потрібна їй разом непомітна.
Боліло це, але творінь Огюста
Боялась натяком торкнутись:
Любов усе приборкала, затамувала.

А він, захоплений вже жінкою новою,
Тій віддавав і запал, і духовні скарби.
— А право Рози? — Ах, яке там право?
*Не перейняти гірського потоку,
Коли шумує злива на верхів'ях.*
Повинна Роза радістю бриніти,
Що іноді Роден годину подарує.

Але суперницям служити,
Як це невільно він говорить,
Не помічаючи, наказує чи просить, —
Це вище її сил.

Нехай ячить розтерзанеє серце:
Дзвінок, — іди та відчиняй, —
Роден чекає (*модель, а чи коханку?*)
Вона (*ах, друга*) дихнула свіжістю знадвору.
*Очима радісно ступає
По стінах, по шпалерах,
І ніздрями поширено іде
На голос дужого Родена.*
А Роза непомітна лишається в кутку,
Немов служниця покойова.

Кивком захоплено-байдужим
Суперниця її безпечно обминає,
Мабуть, подумавши: «Служниця».
Вона — та проклята — щаслива,
Розкрила ніздрі, ширить рухи,
Передчува солодку боротьбу,
Мов хвилю у солонім вітрі.
Як тяжко бачити це жінці,
Що любить ревно й ненавидить.
Як тяжко помічати,
Що час переміняє дні,
Як сонце промені перебирає в барвах,
А там і роки котяться за днями, —
Так і Роден міня свої моделі.

Якось у хвилю одверту
Розі заглиблено мовив:
— «Не ображайся на мене, голубко,
Коли любиш мене, то люби й мою творчість,
А за нею і тих, що приносять її».
Потім, подумавши трохи,
Вже без вагання в сіре буденне одкинув:
— «Гроші лежать на столі.
Може б, ти фруктів дістала
І в майстерню до нас занесла?
Єва їсти захтіла».

Скільки раз після тихого скрику
Чула Роза міцне шарудіння,
Коли падало там щось одверте.
Може, втома моделі на хутро ведмеже?
І тоді корчилась пристрасть — поранена пума.
Мліли стегна спрагою живою,
Що долоні стискала ногами,
І роз'ятрені чресла
Вирвати з кров'ю хотіла б.
Хай палає, палить!
Задуши його піною люті!
Коли ж болі устигнуть минути,
Ще й посмішкою їх зустрічай.
Вигляд болю втопи хоч на хвилю,
Коли стомлені рухи Родена
Провожають ту другу.
*Але смуток очей
Не зав'яне одразу.*
І ніякою силою людською
Неможливо його загасить.
— Що з тобою? — вертав — запитав.
— Це нічого... — озвалась за бодем.
— Гм... Чудна ти якась... — і пішов.
Не подумав, бо думка зайнята, —
Таке ясне — й не міг догадатись.

Пригорнути забув, — оглухла душа,
Бо у власному щасті замкнулась.

Приходила ще позабута Роденом.
Роза хотіла кинутись, прогнати,
Щоб захистити милого свого
Од липких набриданих суперниці згаслої —
Знемиленої, давньої коханки.
А та на коліна падала,
Прохала пустити,
Не відганяти пса, побитого життям.
*Мольба горіла полум'ям вечірнім
З синявим огником злочинства у кутках.*
Мольба розтоплювала очі:
Ось виплесне душа з них,
І сльози ангела земного
Скропляли долі мармуровий сніг,
Що натрусився народженням статуї.
Здавалось, вирветься душа
І перескочить перепони,
В обійми упаде,
Щоб заспівало
Тіло молоде
Іще хоч раз під м'язами Родена —
Велетня в любові.
Над лобом *зламани* стражданням *брови*,
І *руки зламани*, благанням,
Зливалися в акордові німотності глухої.
Тоді Роден хапав мастику...
— «Стій! Будь такою!»
І вже пропасницька рухливість
Ловила пальцями
Той вираз в лініях очей і голови.
І в масах постать глиняну згинав
Він на коліна перед собою.

А Роза сумирная нітилась, зникала:
Праця животворча розганяла хмару,

І віра в безсмертний талан крізь любов,
Як соняшні пасма, сягала теплово,
І сяйво писало в душевний екран:
«Я стерпіти можу й тисячі ран».

За творчі польоти — сміла подяка
Несла відкинуту знов у вогонь,
Де пальці Родена пропасницю клали
Вже не на глину — на тіло живе.

Як заздрила Роза щасливій моделі,
Яку допустила до нього сама.
Сама ж тим «молінням» пекучим
Роденові будь не зуміла.

Розуміння за болем летіло, як тінь:
Кожне прагне поспіти зірвати
У житті свою частку солодких тремтінь.
А потім за днями, яким не вертати,
Як Розу Огюст ізнов притягав, —
Вона забувала про всенькі образи
У своєму хисткому, мов марево, раю.
Для чужих, у громаді відомо було,
Що вона розділяє кохання Родена.
Чи не досить для неї?
— Досі ж ніхто
Ще не мав такої ласки у долі.
І в полегкості м'якого того знання
Заростали всі згадки і болі.

Улюбленка Єва лишила Родена.
Ревів, як ужалений звір;
Стогнав, немов вулкан,
Понад сейсмічними вибухами гніву,
Волосся рвав покошлане,
А плакати приходив
До Розі на коліна.

Жалівся, ой ще й як жалівся,
А Роза серце краяла своє,
А потім крадькома молила Єву
Прийти і генія порятувать,
Якому ще так мало люди вірять;
Прийти поменшити його страждання.
Вразила Єву та відданість
Одного й другої.
Рішила по-жіночи:
Цікаво — чим скінчиться? —
І знов до скульптора прийшла.

Ще зо два місяці
Вулкан у лаві плавав.
Фантазія Роденова здіймалася тоді,
Мов кондор, у глибоке, синє небо
І ночувала там в висотах захололих.

Палали жили в лишках крові;
Творчість оздобили соки таємні,
Що тягнуться знизу до мозку,
І там у витвори буйні
І захололу чулість мармурових форм
Переходять, як дуже буяння.
Воно здималося, як повінь,
Іскрами перескакувало в молоток і різець,
І коли молоток затихав,
Роза знала,
Що там знову спрага,
Що рвуться м'язи в набряклому тілі,
Та не для неї.
Коли ж то кінець?
Щаслива стократ суперниця дужа.
За грань звалилося кохання:
Єва назавше пішла.
Жалі Родена Роза збирала
У світильниці своїх очей
І журилася вкупі з коханим
Та ласками гріла його.

А після обіймів жадоба пекуча
Спадала, мов жар полуденний,
Коли вечір сутінь простеле.
І серце у неї веселе.
І слявом горить голова.

IV

Веселий день із сонцем — головою
Через срібляне озеро небес
В Медоні переходив бродом.
Весна — пташками. Журкіт вод.
У келишках розносять тихий запах — квіти
Дарують всім.
В Медоні дім,
Де постарілий вже Роден живе
З своєю подругою сивою літами.
Час перебіг по бруку днів —
І старість віхою над кручею встромилась.
Синіють пригорбки і склони
У сірій димчастій запоні,
Де Сена тихо сребриться
Відгомоном до неба.
Усюди квітники.
Гримлять джмелі і бджоли,
Загляднують в левкої
І до очей вербен.
Бордовий матовий ебен
Троянда показує махрова.
А на горі у зелені високій
Покручений в червоних шапочках панич.
Їх подруга Родена — Роза доглядає,
Немов любовну дань,
Готує все йому.
Викохує, щоб запах невгамовний
Точився — не вгасав
І облягав, мов табором чарівним,
Житло її яскравого Огюста.

Троянд кущі і конвалії п'яні
Хитали голівочок срібні пацьорки.
Могутне п'яно бджіл
Оточувало все і пахло по поляні.

Коло дверей медонського творця
Спокійний худорлявий старець
З двома-трьома уважними стояв.
Капелюх фетровий
(Під памороззю скроні),
Широкими полями
Натякує на обрій.
Пальто поморщилося.
Ні ордена, ні знаку,
Що то великий скептик-недовіра,
Де *все оплутав мозок,*
Найтонші струни матовим нальотом
Невіри тонкої заніс.
Але під тим нальотом
Все ж оженіє віра в людство,
Що праця переможе все нечесне.
Це — *Анатоль Тібо, що всьому людству — Франс.*
Франс — добрий той старий онучник
Серед культурних, злеглих нашаровань.
Він порпається у барвистому хламітті,
Вищукує красиві клаптики,
А потім з них зшиває гарні речі,
Подушечки, колдерки та корисне інше,
Де так тепленько людям спати
І м'яко мрії вити.
Той сторожничник мудрий,
Який однаково в віках переглядає
І чисті й брудні лацкани
Та посміхається у пишну бороду гонфалоньєра,
Коли знайде сліди паскудства.

Роза тихенько вийшла на ганок,
Людам поклала привіт,

Квітам дихнула лагідно
І клопотливо пошаркотіла,
Ведучи гостей до Родена.
Якось замішана, неначе мрійна;
І усмішка неповна та несміла
Схиляється своїм натрудженим рукам.
— А, ось і ви! — широким жестом
Роден гостей гостинно привітав.
Осілля борода з морозом старості міцної
Привітно сходила на темну одіж
Укупі зі словами.
Якийсь *контраст* непевністю вражає.
Уява кожному малює
Упертого в свою незмінну правоту
Гіганта творчості,
Що в зрілім сьайві слави
Кіда камінних велетів у світ.
А тут — *дідок присадкуватий*, невисокий,
Немов казковий Чорномор, —
І тільки голос, сміх і рухи
Гігантові належать.

Роза затушкувалась у широкій дії.
Мала, як мишка, прошаруділа —
І десь нема.
Роден проводить Франса
Через свою майстерню,
Де вже скалки блискучі духу
У гамулки ізбіглись,
Мов з хаосу на твердь.

Там купчилась в лабораторії звичайній
Та сила із крихкого гіпсу,
Що завойовує тверді серця,
Яка міщан придавлює своїм розмахом,
Бо не дано комахам
Угризти силу вогневу.
Постать Роденову не обминають очі:

Лоб — наче мозок скупчився коло очей.
Бугри два з лоба над очима,
Немов природа хотіла сконцентрувати
У них весь розум на пізнання.
Верх голови — це храм Кааби, —
Крута, обтята піраміда.
Щось мудреє байкарськими віками
Сторожко щулиться під нею,
Стихійне, наче горний камінь.
Рот міцно вигнувся,
Ув'язаний у бороду шовкову.
Волосся лісом низькорослим
Покучерявилось, чіпляючись по скелях до карку.
Очі — дві гострі, тонкі шпаги
З червоної оправы гарячих, хворих кліпів лізуть,
Немов пропасниця й безсоння творче
Їх у полоні вічному тримають, —
Неначе їх дозорцями віків
Поставила уперта доля всього людства.
Свавільний ніс і впертий лоб,
Могутній каскад бороди,
Що віється за вітром;
Здається, творча сила
Небережливим рухом
Спадає з неї геть усім.
Мойсей Мікеланджело знов устав на ноги,
Щоби Мойсеєм у скульптурі стати,
В нову країну довести,
Де дух шуга і мисль переважає,
Наївні, юні постаті Еллади.
Великі руки вмотано у жили,
Щоб молоток, немов перо легеньке,
Камінні лінії вгинав і малював.
І чути реготи громохкі
Од постаті низького Чорномора.
Очі вдивляються в даль,
Налякані рухом машини,
Яку захопив буржуа —

*Тупа червотока вселюдських піднесень.
Торгаш засмітив граційний стрій Парижа
Коробками крамниць і жител для голоти.
В сліпому гоні закував
Пожадливіми біржами квартали Сени,
Здавив їх лютістю казарем і в'язниць.*

Роден, завзятий прозорливець,
Уже побачив те нове мистецтво,
Що новій класі манячить.
Він башту праці збудував на мрію
Новому світу, що гряде на крилах.
Вона, немов гігантський змії,
Стає спіраллю вверх до неба,
Щоб бога панського укусом затруїть.
Тоді на ній крилата перемога
Снопи пожне добробуту міцного.
Новий володар — пролетар підніме
Широкий рух людських осель,
Затоптаних крамарським кодлом,
І воскресить нову машину він,
Де у гармонії краса і користь стануть.
Роден — той дуб тисячоліть,
Що коренем уперся в тугу глибінь
Неясних творчих напаровань.
Роден — сфінкс обивателям,
Бунтар містично жахний
Сучасним буржуа Кале.
Він сам прообразом трагічного центавра,
Якому ідеал дихтить безмежним сяйвом,
А тіло звіряче тупих міщан
Донизу тягне у бундючню мерзость
Свого земного прозябання
Між дрібних діл і засипань тварин,
Які набили міцно тельбо.
Роден, як повний плодовитий геній,
Цілий народ із каменю створив
Не худосочним рухом рафінерій,

*А розмахом стихійного творця,
Який спішить життя давати,
Мов вся природа, мов земля.*

Ось творить він.
Космату бороду розвіяв,
Немов всевладник мас у бої.
Сидить посеред ательє,
А круг його по рухові руки
Його моделі голі пробігають
У всій динаміці своїй:
Працюють, вигинаються
То у стрибок, мов лук,
Коли занило тятивою.
А він їх бистро оглядає
Серед природних поз.
— «Стань»! — коротко спиняє жестом
Рух тіла прудкого у дії.
Тоді податлива під пальцем глина
Грудками масткими летить —
Нотує свіжі вигинання,
Що можуть переплавитись у твір,
А може, так у натяку й застигнуть,
Мов промінь — образ всім вікам.

V

Обід із вази пару піднімав.
Його поставила швиденько Роза
І хтіла зникнути.
Було ніяково для неї,
Чудної подруги Родена,
Провадити розмову при гостях.
Та що їм скаже,
Коли молитись хоче
Щокожної хвилини
На свого дивного, великого Огюста?
Вже кроки вбік і взад

Клопотно одвела з очима разом,
Коли Роден помітив.
— «Сядь, Розо, тут!» —
Сказав з упертістю веління.
— «Але, месье Роден» ...
— «А я кажу, щоб сіла осьде!»
Узяв за руку з наміром свавільним
І обережно посадив.
Вона промуркотіла тихо:
— «Смішні мужчини, —
Вони міркують так,
Що можна бути одночасно
Коло стола й коло плити» ...
Проте в гурті прилаштувалась —
І суп запарував по тарілках.
Через обід проходила її турбота.
Вставала, приносила дрібненьким кроком
І швидко знов сідала.

Роден ніякої служниці
У себе вдома не виносив.
Якась заляканість жила
В отій душі сумирній і жертовній,
Що пила од джерел повстань,
Але повстати й словом не навчилась.
Її роздушував той колос,
Що непомітно сам для себе
У деспотичному бажанні
Тягнув своє життя,
Як довгу цівку.

І це була вона,
Що контрастивним гнівом
Белоною повстала з міді
На площі чемного Парижа.
Це та, що мармур надихала
І пристрасті в душі Родена.

Це та, що гнівний блиск очей
В офортів з-під шлему крил метнула,
Й уста, міцну красу замкнувши,
Погордою війни двигтіли в далину.
А тіло її, біле і покірне,
Підводило колись тужаву грудь,
Що з ласкою, немов святий пугар,
Приносило і ніжність, і пожежу.

— «Ти пам'ятаєш, Розо, дні,
Коли ти позувала для Белони?» —
Спитав Роден. І блиск солоний, —
Мов море — в неї із очей
Понад словами тихо забреніло.
— «Так, пригадую, пане Родене...»
З тремтіння проривались звуки,
Де стільки радості,
Немов побачення після розлуки.
І раптом встала та пішла.

Роден розклав кусочки сала
На знак пошани до гостей
(Бургундський давній звичай) —
Найперше Франсові.
У келишку шафранилось вино,
Дзвеніло гостро і яскраво.
Господар чарку присуває,
Бере графин, і наче славу
Розбавлює вода на довгі дні,
Щоб довше пити тихий спокій.
Але графин... (Нахмурич чоло)
Головка без смаку на смак міщан
У тисячах на фабриках творилась
В руках нездар і крамарів.
У візерункові по склі
Спіраль ішла сіренькою тропою.
— «Мерзота!» — вимовив; у голосі погроза.
— «Розо, казав же тобі
З моїх очей карафку цю прибрати!»

Розу мов вітром піднесло, —
Схопила карафку
І геть.
Сполохане лише
Оглянулось лице.

Принесла іншу і сказала:
— «Месьє Роден шпурляє долу
Все, що противне його смакові!».

— «Ми тонем у мерзоті, —
Роден заговорив:
*Усе шаблон, усе машина тисячами киди.
Вона вбиває дух. Немає сили
Боротися зі зливою її.
Що вдіяти проти брудної течії?
Як тут напроти стати,
Коли замовкнули вже творчії верстати,
Де кожен майстер був мистець,
Де кожний закуток доцільністю світився?
А тут родоначальний смак
В шаблоні притупився —
І це кінець.
Замовкли наші меблі,
Не пристосовані до певного житла.
Машина, як мітла,
Мете і порох і брильянти
Та звалює в куток,
Що масовим споживачем зоветься.
Ну, де тут серцю спалахнути?
Дошки на півночі обтесані — у штабелях,
Шкіру полудень правлену приносить.
Зійшлися на заводах, де цвяхи дожидають,
Закурені далекими шляхами.
Швиденько збиті, склепані наспіх,
Вони стирчатимуть у ящиках камінних,
Як не на місці недоладний сміх.*

Коли б вони заговорили,
То какофонія одразу б захрипіла,
Мов з бегемотового рила.
Поринула в багняну глиб
Ця гарна казка Андерсена,
Що меблі розмовляють уночі».

А Роза думала: «О, ні — не так!
Яка краса, коли летить літак
І крає небо, і блискає;
Та не один, а цілі зграї
Однакових машин, утворених заводом.
Машина передасть найтонше натхнення,
Коли його закласти їй,
Нездар творцями замінивши,
Щоб через них співучі форми
У масу полились,
Повторені в мільйонах пильністю машини.
Машина передасть
Незмінну творчу думку,
І не в один кінець, у всі краї землі,
Де справи гомонять і дрібні і високі.
Це ж світовий концерт!»
Іще додав Роден:
— «Погляньте, он яскравий день
Захмарив дим отруйним крепом.
І ось той креп важким наметом
Наліг на ясний наш Париж.
Коли ти, днино, прогрімисш
Наказом вивести ці бруді?»
Протяглась павза — динаміт.
Та другий голос став *назустріч*:
— «Це буде! Мабуть, швидко буде;
Уже ідуть робітники,
Що їм цей сморід — гніт на груди.
Вони увільняться від ржавих пут,
І їх оновлене суспільство
Не стане зисків наганять за труд,
Усе фальшиве продаючи.

*Приплив часів нових шумить,
Як море сміле й неминуче.*

*Плазун-утилітарність
Не піде на чолі.
Одінеться красою
Стан матері-землі».*

То скептик загорівся
В порадах мудрий Франс:
— «О, праця буде віссю
В прийдешній ренесанс».

— «І я про це вже мріяв.
Коли не буде нас,
Прибудуть дійсно смілі,
Немов грози луна».

Роза літала пташиною:
«З вами, о друзі, полину я,
З вами, всміхнувшись прийдешньому,
Вип'ємо гореч полинню».

Будуть весняні дні,
У Франції люди нові,
Але Белона тоді
Вже не промовить до них».

Вийшли в садок запашний.
Твердо ступав Роден.
Матерня ніжність за ним
Вкупі з Розою йде.

Квітку зірвав звичайну:
«Розо, візьми собі».
Враз заясніла в очах
Сила любові ручаєм.

Руки нервово блукають.
Радість пала небуденна.
Серце, мов теплий камінь:
«Дякую, пане Родене».

VI

Горіння духу тіло спопелило.
Спочатку тлів огонь
Та обгорали бронхи Рози,
А серце билося ще дужче —
Спішило все зробіть.
Але той жар почав і далі проступать,
А потім виказався плямами
Недоброю *сухотного рум'янцю*.
В очах пропасницькі заграли огники,
Немов святая екзальтація
Роздмухала в жагу
Своє піднесення високе.
Дихання обважніле
Проходило із тихим ропотом
Крізь вогке горло.
І тяжкий кашель,
Як дальні вибухи гармат,
З приглушенням ступенево наближав
Падіння смертоносного снаряду.
Немов у напруженім повітрі догрозівім
Приглухлі рокоти страшного грому
Натягуються з хмарою
В насупленні німому.
І блискавка в очах
Уже вогнем жовтавим
Липає невпинно
І сіє страх.
Так відблиски тяжких ридань
Просвічували очі Рози, —
Уже готова дань
Могильному морозу.

Вже насторожений Роден
Чека чогось і смутно, і тривожно,
Та не од подруги своєї...

Те, що зрослося з нами,
Того не помічаєм,
Немов у своєму роті
Міцних зубів.
Коли ж заниє біль,
Тоді яскраво встане
Все благо та утрата
Великого дарунку.
І оторопла думка
За виходом нипає,
Коли його немає,
Коли глуха стіна.

— «Пане Родене,
Мені так тяжко...
Я довго не наважувалась розказати...
Але мені тепер
Вже працювати важко» ...
І в замішанні поперхнулась кашлем,
Задихалась, присіла на стілець.
Роден ніяково принишк.
Налякана стрибнула думка:
— «Розо, невже... невже той кашель знак?»
Сказав, і слово власне
Підкреслило болючу, підсвідому певність.

— «О, я сліпець!
Художник, скульптор,
Що тонкі риси тіла ловить,
І навіть мрію формою різьб'ярить,
Я не помітив загострення обличчя
Й запалих щік твоїх...»
Схопив за руку:
— «Ні, не підеш у чорну браму!
Тебе туди я не пуцую!»

А Роза вже жаліла, що сказала.
Навіщо стільки підняла турбот?
Коли б так якось непомітно вмерти...

— «Я так і знала, що не пройдете ви байдужо,
Бо ви великий, добрий» ...
— «Ні, не кажи так!
Я — егоїст сліпий!
Десятки літ пройшли ми вкупі, —
Я — *дрібний чоловік, і ти — моя сумирна тінь.*
Ти все дала, а де моя подяка?
Ти у *відданості* незрадженій своїй
Та у несказаній і запашній любові,
Яка не знає, що то є відплата, —
Ти *показала людству таку духовну височінь,*
Що слово душі твоєї
Мене поволі закрива.
Зо мною поруч ти пройшла
Не як прихильниця або коханка,
А мов та *сила животворча,*
Що літепло й для гадини дає.
Серце твоє безмежне й багате
Просвітлення дає мені у пізній час,
Коли вогонь от-от загасне.
І те просвітлення — прокляттям на мені.
Пройшли з тобою ми, як рівне з рівним.
Та на шляху я того не вбачав.
Аж ось коли! Хай хоч нащадки затямують
Твою святу, незбагнену любов.
Хай згадують, коли мене спом'януть,
Що ти моя віддана дружина,
Не меншая од мене.

Неопалимая купино,
Де я, сліпий, не зняв чобіт!
Моя сліпа провина
Страждання твого не м'якшить.
Белоно вогнева,

Що звоювала тихим словом
Усі мої дрібні досади,
А залишилася аж досі загадковим,
Затишним садом».

Припав до колін подруги
Сивий Роден.
Срібний кужіль волосся
Хвильно обсіпав одежу,
А вона із теплинною ласкою
Рукою по сивині водила
І плакала солодко, мов дитина:
— «Не треба, милий...»

Все, що міг, робив Роден
Для подруги своєї.
В мерії повінчались.
Радість в оправі печалі
Ще більше світила в ці дні.

Свічка танула тихо,
Тайну скорботи точила.
Кожне зітхання Родена
Тривожно ловила очима.

Двоє сидять на одсонні —
Рука фавна на руку.
Чує серце високе
Безповоротну розлуку.

Сонце і квіти весняні,
Димчасті далі Медону.
Жевжиком пташка з піснями
Все снується круг дому.
Очі — в очі. Розмова.
Стежкою молодість рання
Знову полине живою
На життєвому екрані.

Роки проходять у днях.
Твори — в ясні інтервали.
«Пам'ятник мертвим». «Гюго» —
Мов з глибини виринали.

— «Віри не маю тепер
Я в свої сили більше.
*Коли одчиняться двері,
Йти буде разом тепліше.*

Я, мов той гном, ходив
На твоїх щирих долонях.
Очі сліпі мої
Серце водили холодне.

Як під кедром у спеку,
К тобі байдуже ховався,
Те, чим найбільше живеться,
Не помічаємо завше.

Мов з джерела в пустині,
Я черпав собі воду,
А побачив аж нині
Ту, з ким життя проходив.

Ще й вередив нечулий
Ніжні жіночі болі:
Зрада наочна з жінками
Гірше кинджала коле.
Озеро сохне в пустелі,
Кедр засиха на скалині,
Гасне життя невеселе
Моєї ясної богині.

Моя тиха дружино,
Зглянься на неміч скорботну,
Прости свого Родена
За душевну сліпоту».

— «Мій пане Родене.
Я не зменшала ніколи
Свого кохання до тебе.
Все — для мене твій спокій.
Коли других жінок ти правдиво любив,
Бодем було це мені.
Але страждання твої через них
Пеклом ставали моїм.
Я на поміч ішла кохання твогому.
Іноді думка пекла невгамовна,
Що не зможу принижень забути.
Та як Єва тебе залишала,
Я благала її повернутись,
Сама розшукала, за руки ловила.
Казала, що зрада її безпардонна
Генія твого змете.
О, як вона глузувала нечесно
І з тебе, і з мене тоді».

— «Єво, отруйна квітко!» —
Вихор у горлі зірвався, —
Лунко в серці озвалось:
«Бажана моя».
Блиснуло й стухло у попелі сивім.
— «Я все перенесла за горе твоє.
Про себе тоді не згадала —
І вблагала її.
Пам'ятаєш — вона несподівано повернулась?
А до того ридав ти в конвульсіях тоскних
І мені розповів
Про своє безмежнеє горе...
Що ти плачеш, Родене?
Це минуле далеке,
Цить, дитино велика моя,
Не болій ти за мене».

Дні беззвучні одривались,
Як мак опадає на полі.

Насторожилася тиша
Тієї врочистої миті.
Жертovníк догорав:
Був надто жаркий пломінь.
Хлипали кров'ю груди,
Тіло ж було нерухоме.
Роза сиділа в плетеному кріслі;
Сонце ласкаво торкалось.
Друге крісло Родена.
Роз'ятрені, червоні очі,
Два бугри з лоба коло очей,
Наче мозок увесь хотів
Сконцентруватись у тих очах.
Вогко світиться погляд,
Де затонув мистець.
В серце подруги його —
В тоню заглибився.
Клав свою лапу фавна
На обезкровлену й сухорляву,
Щоб силою вдержать її коло себе.
Але посипались раптом
Криваві пелюстки півоній,
Немов дозріли в сонці весняному,
І біль Роденового голосу
Розтягся коло дому.

VII

Коли умерла Роза,
Роден на бризки рвав думки;
Благословляв і проклинав,
Що той освітлений прорив пізнання
Доніс його до величі подруги.
Та обвалилося страждання
На його старечі сили.
— «Чому так пізно (а може, рано?)
Ту плівку катаракти
З очей моїх судьба зірвала?»

Дружино моя непізнана!
Заграва твоєї душі
Сліпить мене, разить, як вольтовий племінь,
Аж мозок боліє безумством.
Я чую, що в темінь нову упаду,
Яку оператор — судьба
Вже не зніме з мене удруге».

Сам лишився Роден,
Як піщинка в самумі —
І скелі немає припасти грудьми.
Вихор часу мете.

— *«Кому я потрібний тепер,
Погаслий, вигорілий факел,
Музейна реліквія
Колишньої, святої сили?
Хто мені, як людині, тепер
Буде близький до смерті?
Не було синів, не стало дружини.
Я самотній в етерній чужині, —
Хто згадає людину мене?»*
Затужав кволий, сивий мистець.
Їжа отрутою стала.
Зв'язані лінкою двоє:
Одного вир потягнув,
Тягне і другого вкупі.
«Пора мені на спокій,
Одночувала буйною любов'ю
Муза жагуча зо мною.
(Гомін еротики — творче начало).
Її теплаві рамена
В моїх обіймах затихали.
Її червоні, вогневі уста
В мій рот вдихнули слово нове,
І треміт мізкових розрядів,
Праці, заклепаної в мою творчу волю,
Підносив дух на верховини.

А нині —
Пішла од мене та свята вакханка,
І хоч ловлю я край її одеж,
Але до меж повіялися крила феєричні
Її колись тривкого ранку.
Тепер вже плоть моя безсила
Не може вгамувать її жаги.
Ну що ж? Я одлюбив.
Я пролітав, як геній на вітрилах,
Поверх закопчених людських осель.
Тепер вже газ веселий і п'янючий
Мене в простори не несе.
*Пішла од мене дивна куртизанка,
І вже не буйним ранком
Шаліє творчий вир моїх вогневих жил,
А винним вечором прозоре питво точить
В надбиті келихи і в потемнілі очі.*
Нема й тієї, що в роботі впертій
Була віддана вся і соромно-відверта,
Як мрія тайная в сердешній глибині.
А лиш на смертному одрі
Відкрилася вона мені нарешті.
Вже на струхлілому моєму лоні,
Де тільки *слід вогню* зорить,
Та й цей відгомоном злітає
У невертану темну мить, —
Нема на нім завзятої Белони». *Очі мружились на сяйво давніх діл,
Що ріялось перед очима
У димний хоровод тіл мармурових.
Там учні цікавими очима
Його пораду й образи ловили.*
— «Я пережив і назбирав хвилин,
Коли закутий міццю камінь
Правдиві форми лив і лив
Нової істини в скульптурі,
Де луняють і гримлять
Склепіння краси».

*Не слухав модних слів,
Отвержений, без друзів,
Невизнаний відсталістю,
Уперто сам довбав
До неї в скелях тверду браму.
Нехай мій заповіт
Тепера стане їм
За звук у темну ніч,
Коли ідуть на дзвін».*

*Роден згадав учнів,
Сумніви їх і горе,
І брови розійшлись, —
Широкий лет.
«Ідіть, ідіть вперед,
Мої непевні друзі.
Вас молодість несе.
Я одгуляв своє.*

*Не диким скепсисом
Прийміть мою пораду,
А щиро, мов проміння сонця,
Загляньте в мій завзятий досвід.
Ви, що обрали шлях тернів
Серед клоак життя,
Скарбниць і земель тучних,
Любіте тих майстрів,
Що знані перед вас.
Не бійтеся віддатись
Захопленню німому,
Бо це нектар
Обраних, вільних душ.
Але не кланяйтесь,
*Не слідуйте нікому
У захваті підроблення,
Корисному й сліпому;*
Не поклоняйтесь навіть тому,
Хто зірку сяйну ніс*

Над животворчим
Геніальним чолом
У шумі хвал
Чи під вагою сліз.
*Хай не затьмарить вас
Ні Фідій, ні Анджело,
Бо їх костер*
У їхній вік погас.
Тільки запеклу чесність
Та ще любов природи
Нехай вам принесуть
Вони з далеких годів.

Працуйте вперто ви;
Нехай чуття бувале
Вишукує в просторові
Обсяжні кавали.
Хай їх з глибин виносить спроквола
У матер'яльній щільності речовин, —
Нехай не контури, а *маси і основи*
Вантажать ваш широкий творчий човен —
Обнята думкою гаряча голова.
Просякнете в глибіннь,
Поспієте за бігом ліній —
І твір живе у вічному молінні.
*Дрібниці в череді
Підуть тоді за ним:
Куди подув огонь —
Туди потягне й дим.*
Мистецтво запрягло
Всі гострі почування,
Але параліч рве
Яскраве починання,
Коли німа рука
Й не слуха матеріал:
Який поразить крик,
Який буде провал!

Тоді не підійме
Й високе натхнення,
Бо це мана жива:
Ну, як його впіймать?
Лише кліщами волі
Та у горнили праці,

Старанністю, та пильністю, та вірою міцною
Ви візьмете своє, як право після бою.

І скеля кам'яна таки піддається,
Піддається творчій силі.

Приймайте площину
Ви за кордони маси,
Що напіра зсередини
І наступа на вас, —
Тоді могутнє почуття глибин
Із тайни підніметься
І стане вік живим.

Ви не лякайтеся відважних просторікань,
Що кинете впереч знайомого усім.
Ідіте пристрасні, вам не страшні каліки,
Що милицями йдуть або вдяглися в грим.
Не бійтеся тоді
Лишатись одинокі:
Он друзі вже ідуть
На допомогу вам,
Бо правда щирая
У творчості глибокій
Повинна перейти
У правду на загал.
Правдива критика
Розколює сумніви,
Які гнітили вас
І не давали жить,
Але одгетькуйте ви те,
Що йде проти сумління:

Воно лукавствами
Скиміє і біжить.
Коли ваш творчий дар
Несе шматки нового,
Без друзів будете —
Й багато ворогів.
Не зупиняйтеся,
Уперто ставте ноги,
Бо онде вам блищать
Осяйні береги».

Останнє слово написав і довго думав.
Важким зітханням проказав Роден
Своє чуття в кімнату спорожнілу:
— «Тепер порожній зовсім я.
Пуста душа моя, як пуста.
Одна пішла, пішла і краща друга,
І тільки попіл, як наруга,
Рядками чорними завіту
Іще сіріє із долин загуслих
Пахучим холодковим цвітом.
Тремтить налякана осика — душа моя.
Надії всі розвіяв я,
І самота, безмежністю велика,
Холодну кров мою морозить.
Без творчості нема життя,
А так пожив я досить:
Ступать на край пора...»
Упевненість така у незабарну смерть
Печаттю немочі на членах стала,
Щоб тут клетотними устами
Останній ковточок
Повітря ухопить,
Зіпнути і впірнути
В німотну мить.

Темінь остання і вічна
Очі і мозок взяла.

Спокій чолом притулився
До льодяного чола.

Тільки заgravна віками
Віха нащадкам буде:
Той, що оживляв камінь —
Серце лишив молоде.

Задумано літом 1923

Писано 16—23.11.1923, м. Ялта

Закінчено 22.10.1927, м. Харків

ПРОМЕТЕЙ І ЛЮДСТВО

Оновлена легенда

I

На зламі гір, де море блиск погнуло, —
Там могутніе обрис велетня світу.
У даль напруженими гостряками
Звиваються хребти Кавказу,
Дибляться верхами,
Щоб кострубатим, синявим рельєфом
Зірватися на кручах зрізано у море.
Ще далі даль німа біжить
Мучнисто-фіалковим граєм
Повсталих, згорблених громад,
Щоб спалахнути ген сніжистим світлом
Мастких од холоду верхів.
Верхи у холоді міцної рівноваги
Високо стали у прозорім небі
Своїм чудовим, рівним супокоем.
Дзвенять у тиші прохололій
Безмежній пустелі неба.
У другий край — яснє море
Блискуче вогким, скляним поворотом,
Що вироста ковзькою рівенню з-під гір,

Немов безмежна наллята куля,
Освітлена вечірнім, хлипким сяйвом.
Натягнуто опуклється внизу
Водяний простір,
Що піднімається до обрію і високо стоїть,
Немов крицевий диск, загострений у лезо.
Водяна куля виростає з кожуре гір,
Мов молодий каштан вилущується з шишки, —
Мов голубе яйце світів поклали
У ластівчине шкарубке гніздо.
Вгорі стоять легкі корали хмар.
Червоний сором ніжності їх масла
Пливе, торкаючи освітлення громад
На жовтому ірисі неба,
Завінчаному в соняшну корону.
Корона сонця золота
Спускається повільно в море
На з'єднаних разках перлових хмар,
Що пацьорками тихо звисають над водою.
Пасаті смуги променів вечірніх
Рішучо ріжуть плай солодких перламутрів,
Сягають білих гір, запалюючи їх.
Гори, мов свічі ясні, тихо догорають
У зеленому подолі неба.

* * *

Могутній розум світу — Прометей
Сидить задумано над величчю Кавказу
І дивиться глибинним, невидючим зором
У той барвистий бій стихій.
Як сніговий облам, ясніє його чоло,
Що ген опукло виситься над темними очима.
Його волосся хвилями застигло
В різьб'ярені, закруглені масиви.
Могутню голову рука підперла,
Узявши підборіддя перебором пальців.

І тиха вся застигла постать.
Він все вдивлявся мислями у простір,
В чітку будову логіки розмахів.
Громадились кристальні глибини
Креского розуму гіганта Прометея.
І запити здіймались, як вали на морі,
Щоб падати розбито в піняву шипіння.
І думав Прометей:
— «Невже повік байдужий, ситий холод
Безгрішних дум високих тіл небес —
Тих олімпійських, гармонійних богів
Своїм незмінним товариством мати?
Невже липкая і прозора скука
Без меж пливтиме у просторах часу
Над зоряним, глибоким і рухомим світом,
Що повен бурхоту ізчеплених, вихристих здвигів?
Невже найвища сіль життя —
І є математично-рівноважне благо,
Що досконало втілилося у безгрішну суть
Тих олімпійських, тоскних громоносців,
Що не чували хиб, ні збочень, ні страждань?
Невже цей прісний смак світів
І є найвищий пік
Довершеного світоздання?
Не може бути!
Хай буде тлін борні!
Хай димиться чуття
В нових, непевних і кульгавих формах,
Хай рід новий побореться в віках
Своєю правдою покрученою і терпкою
З тим олімпійським, скучним супокоєм.
Хай стане у боях своєю кривизною
За право вияву виткої мислі світу.
Хай припече той рід в нерівнім герці
Гранясті поклади консервативності черстої,
Укриті тяжкими льодовиками мислі,
Що яловіють над борнею світу
У гармонійній рівновазі Зевса.

Тоді аж скупчив невмирущу силу
Живий, як пульс нагірного струмка,
Теплавий розумом і палахкий чуттями
Прабатько людства — Прометей.

* * *

І завились, як кучері, вихристі, теплі сили
В його шукаючій і музикальній праці,
І ось просторая яскиня вже ясниться
В пливких, веселих перебігах світла,
Де туманиста влага, як хімічний опар,
Згортається у волокнисту желатину,
Злипається поверхнями, вкриває теплі стіни,
Що оточили той солодкий простір.
Ось б'ються пульси і двигтять колоїд,
Мов хлипа радісно солодке серце.
В акордах цюмпає десь краплями вода,
У срібних дзвоників солодкий плач
Тече медвяним плином невечірне сяйво.
І, мов у млосності драглів крохмальних,
У гамульчастім скупченні живої плазми
Росте медузна, слизькая тканина,
Як пухка постіль для життя нового.
Стає живе, плодючеє начало,
Щоб бризкали сюди зародки світу.
Вони звиваються, спішать і лізуть
Та борються за власний вияв.
Здригається у радісних потугах
Уся обсяжна, плідна ковбаня.
Лагідний плин неогневого світла
Тече узорами мінливими й тремтючими
в пустотах,
Перебиваючи кристальні промені в струмочках.
І все тече, і грає, і пашисть.
Тут швидко бухнуть зародки нового,
Згортаються ковточки, повні жилок —
І вже нове життя, як сон природи,
Вбирає в себе слизь медузну їжі.

Ось прокидається чуття, свідомість, перший
розум.

Темнота розпадається туманними шматками.
Як сірі клапті волохатих хмар,
Проходять смутні образи в неяснім полі,
Аж поки перші лінії, мов плівкою, обгорнуть
Зміцнілі виступи в розсмоктанім тумані.
Тоді стають якісь чудні кути
Речей реальних і непевних,
А перші образи, як деформація природи,
У мозок натискаються крізь непритомні очі,
І слух шумить, мов раковина моря.
Та все це хвилями змива назад
Найперша смерть народження людини,
Що заливає й колиха мутну свідомість,
Не знаючи, чи віднести її назад у небуття,
Чи випустить у світ, де сходить розуміння?
Лагідна перша смерть народження істоти.
Вона перегукнеться десь
У тоскную смерть кінця
Може, такими ж образами з мерхлої темноти,
А може, невимовним блиском і тремтінням
Всотається живе в останнє небуття.

II

Так Прометей звив парості людей,
Злютовані дрібною, жилавою в'язю
З сочистих кліток і прозорих соків —
Створив химерні витвори з чуття й ідей
Із ніжним та гнівливим, вибуховим серцем.
Знесилоного слизня злив із гострієм
Прозорого, незламного кристала.
Свої найкращі соки — горіння й непокори —
Утілив Прометей в ристок крихкого людства —
З відмінами характерів і перебігом м'язів.
Тут були: Гао смілий, Кра суворий,
Гарячий Піротон і полохлива Ада,
Глибиноокий Андрос і Ліліт смаглява.

Але любви найлегшеє зітхання
Точив прабатько мудрий із грудей могутніх,
Як вигрівалося із зародка одно маленьке серце,
Що билося у постаті злотистої Гелени.
Вона теплавим живчиком забила перша
Під пальцями й очима Прометея.
Вона найпершая сказала творче слово
І перша зрозуміла сіль числа —
Основу первозданну всього світу.
Вона світилась, мов яскравий ранок,
Що золотить вільготну павутину.
Її волосся ніжне, мов струйні волокна,
Забуті павучками в купах незабудок.
Пахуча, золота оздоба теї жінки
Спадала важкими, м'якими хвилями
Із голови на білу шию,
Оточену в співучі лінії і м'якість чулу.
На ній виразно бився теплий пульс,
Щоб захотілося його торкнути, відчувати:
Її очей блакитні дві криниці
У волокнистих, волошкових сяйвах
Поширено гляділи на розкритий світ.
Над ними вигнуто стояли темні смуги,
Мов ластівка покинула летючі, гострі
крила.
Внизу під хрупким, тріпотливим носом
Горів тягучий, вогнедишний рот
Дозрілими, масткими ягідьми шипшини.
Над серцем наче випнулися із теплої землі
Два твердих пружністю, округлих два
грибочки.
Вони сіяли сонцеві ясному
Своїм рожево-білим і сочистим тілом.
Її долоні — ракушки рожеві —
Розгортували пальців пелюстки лотосні.
Вона схилилась на моховий бархат,
Зелений ярістю і вогкістю пропахлий.
Податливая м'якість оббігала форми
Того найкращого творіння Прометея.

Рожеві пальці правої ноги
Так ніжно прилягли під круглу ліву п'ятку,
Що загортала ліній бистрий біг
До тоскних солодом підігнутих колінок.

* * *

Найпершая громада зібрано посіла
Пашистий ліс, край тихої долини.
Поляна ясна — через неї струмись
Срібляним лепетом говорить і блискає.
Настали ночі — й небезпека жахна
Із темряви нахлянула на безборонне тіло.
Тоді полита злобою хула нестерпна
Уперше в цій громаді заточилась:
Гао сказав: — «Будь проклята земля —
Цей недороблений осідок людства,
Де недоладності затискують мене.
Моє волосся зводиться, немов чатинник,
Коли зашевелиться з ночі небезпека.
А буревій закручує-заводить,
А темрява видушує останню волю,
І корчі страху потрясають тіло,
Намоккле холодом і брудом обілляте».
Кра одізвався: — «Олімп — не совершенний.
Коли б моя була творецька воля,
Я б не дозволив погані плодитись.
Хіба то мудрий світ? чи затишок земля
нам?»

І мовила Ліліт: — «Чи запитав мене
Творець невдалий, батько наш негідний,
Задумавши у світ мене пустити,
Чи хочу я у ньому жити, чи не хочу?
Сплодив і приневолив немочну боліти!
Чи винна я, що виникла на муку?
Тепер тоскою і жалями скнію,
А він гуляє десь у сьайві неба».
Одна Гелена схлипувала тихо

І тиснулась під корінь в'язлуватий дуба,
Що стугонів од болів і з вітрами бився.
Їй постать Прометея маревно світилась
Ясною вірою, що прийде допомога,
І теплила драглистий холод серця,
Що вже не билось, а здригалось, бідне.

* * *

В той час Олімп стривожено спостерігав,
Як тяжка суперечка наливалась гнівом
Й розроджувалась висловами Зевса й Прометея.
Стялися у борні напруги двох начал.
Вони ставали гнівно, мов вали і скелі,
Коли бушує море й гори почорніють.
Приласкуючи спокій, Прометей казав:
— «Мій люд даремно мучиться і скніє
У хлюпкому потокові біди земної.
Коли могутній Рок підпер їх існування,
Як можеш ти, благий і мудрий Зевсе,
Вичавлювати з них мале життя і дих
Своїм скупим, недобрим розпорядком?
Ти їх задушеш, щоб випустити знову
На тоскне і німе тваринне прозябання.
Як можеш ти нечесно так робити —
Ти, батько благості і цар всього живого?»

З е в с

Так. Неприхильність кублється в моєму серці
До витворів твоїх — отих дрібних людей.
Ця твоя хитра і в'юна затія
Порушує мою гармонію природи.
Вона розколиною роз'їда будову
Моєї прозорливої в часові влади.

П р о м е т е й

Ти мовиш про гармонію спокою,
Що тихо плаває у всесвіті твоєму?

Хіба гармонія тече в матерії живій,
Що б'ється знищенням у муках невимовних
Під рев звірят, роздерті скрики птиць,
Під мукання тварин і слизькі корчі риби?
Чи міради знищення, що ними світ кона,
І є твоя висока й мудра рівновага?
Людина ж — вияв верховинний світу...

З е в с

Той вияв проклинає вже мене й тебе.
Вже піниться його скажена лютість
У слинявому струмені отрутної хули
На весь Олімп, на тебе і на мене.
Вони оглушать землю непристойним бунтом,
Вони...

П р о м е т е й

Вони не знають... Я навчу їх.

З е в с

Навчиш їх знати, щоб повстали потім?
Зухвалі слизняки повстануть на Зевеса.
Тварина з болі мукає, а слави не каляє,
А люди — витвори зрадливі та химерні —
Вони піднімуться на крилах злоби
Аж до верхів осяйного Олімпу!
Їх треба знищити, розтерти в маду!
Захитану, величну рівновагу світу
Покласти треба на кристали моці,
Холодні і незламні, як веління Рока.

П р о м е т е й

О Зевсе, світ не в рівновазі,
А в вічному потоковій хитань, бурлінь і змін.
Він крилить силою стремлінь химерних
В вогнисто-вихрувату і солодку безвість.

Світ розгортається пульсивними стрибками,
І в кожній краплі дише ритмом поступ.
Людська плазма на чолі потоку —
Бунтівного потоку форм і рис,
Де кожна кліточка живої ткани
Струмком хитавим мінить лад і устрій
Того незмінного походу світу, —
Міниться так, мов день у барвах моря.
А ти, могутній, мрієш гальмувати
Той розклад сил, що всьому Рок несе?
Ти хочеш стати супроти законів,
Ухвалених тобою за велінням Мойри?
Ти хочеш змити животворний чин
Матерії, напруженої похіттю стремління?
Ти хочеш людство злобою згасить,
Спинити пруд живий і духом палахкучий?

З е в с

Я загачу брудний потік людей!..

П р о м е т е й

Ти мусиш бути, Зевсе, справедливий.
Людиною квітує цілий світ,
У ній новітня кристалиться правда...

З е в с

Моя велика правда не зійдеться з тоєю,
Бо вже не сходиться з твоїм напрямком.

П р о м е т е й

О, Зевсе гроз, для думки ще не пізно...
Але як діло знищення запально кинеш,
То буде край! Закони Рока
Рожном тебе прохромлять, як і твою державу.

З е в с

Що хочеш ти сказати?

Прометей

Лиш те, що чуєш, Зевсе.
Подумай глибоко, поплічнику мій давній.
Згадай, як за порадами моїми
Ти вихопив у Кроноса громохку владу,
Як землю обійняв десницею своєю,
Як я, покинувши сородичів-гігантів,
Тебе озброїв хитрістю для того.
А ти тепер не віриш другові старому,
Не віриш, як не вірять кволії тирани. (Зникає).

Зевс

Зухвалий рід! Не скоренити цвілі
В тугій крові знеможених гігантів.
Ще не заглохло давнє, а ятриться й тліє,
І ось підводиться одмолоділа покорч
Того бунтарського, тяжкого кодла.
Її не перетопить доброта Зевеса,
Не витруїть моя могутня воля,
Не купить спільна влада на Олімпі.
І ось тепер пробилось у наявність
Його знання звитяжної своєї сили,
Що нею він поміг мені на троні стати.
Із хутра виткнулися гострі кігті.
Пуцу на знищення його непевних слуг —
Оту липкую слизь ще кволого вселюдства.
Він хитрий справді та коварством
далекосяглим
Я всі його заплутанії ходи перекрию.
Я затрую громадський лад людей
І знищу в ньому спокій Прометея.
Пошлю я дар зрадливий, що роз'їсть глибоко
Пружистую відпорність людської громади.
Гнучку їх зброю оберну на них же:
Я спровокую людство витвором чудовим,
Що втілиться у стать привабливої жінки.
Я всі дари землі з'єднаю в жаркий згусток
І затрую ним всю розчину людства.

Хай понесе збанок дарів з Олімпу
Вона в хистку тканину людського єднання.

* * *

А Прометей, що слухав гнів Зевеса,
Закрем'янів душею, волю затиснувши,
І вирішив у серці розгорнути опір.

* * *

— «Ми створимо свою людину, —
Сказав вагучо Зевс: —
Нехай вона, торкнувшись небес,
Для неба буде щирою слугою.
Ми пошлемо її для хитрого двобою
Заклинутись між Прометеєм і людьми».
І виліпив Гефест з тонкого каоліну
Красуню, заткану світляним плином.
Вона була подобою богині
Музичною статурою у тоні елегійнім.
Їй надихнули в грудь срібляний голос.
Обличчя сяяло, пушився легкий волос,
Світили очі соняшним гіпнозом.
Атена вклала їй безстижий розум,
Дала їй Афродита хист мужчин п'янити
Та спопеляти серце й грацією склити.
Злодійські нахили, немов барвисті квіти,
Могли людей і надити й труїти.
Атена витончила ніжні члени тіла,
А вбивець Аргуса тяжкий Гефест
Уклав їй лестоці, ману і зраду в'їлу,
Як посланців розлючених небес.
Їй надавали всіх їдких дарунків,
Щоб стан землі отрутою зацвів,
Щоб рід людський од тих солодких трунків
Незгідливо у розкладі щемів.

Сказав Зевес: — «Япетонід наш мудрий,
 Що знає хитрощі, як Зевса обійти,
 Нехай любується, як людство брудне
 Накинеться на зло, немов дійшло мети.
 Дари мої із радістю зустрінуть.
 Які потоки зла, який отрутний виміт
 Поллється з амфори Пандори по землі!
 Вона блукатиме в гнилій імлі,
 А думка п'яна людству прошепоче,
 Що то гаряче сяйво б'є їм в очі».

* * *

Пандору послано до Епіметея,
 Немудрого й простого брата Прометея.
 Хоч Прометей його і попередив вчасно
 Не брати подарунків, посланих Зевесом, —
 Той не послухав і прийняв амфору.
 Пандора покришку підняла споро —
 І зашипіли ниці пристрасті пекельним
хором,
 Хвороби поточили в вітер тяжкий сморід,
 Скорботи, смертні муки і глухі печалі
 У закутках землі сердито зашкварчали.
 Пандора кинулась це зло закрити,
 Але воно розплинулось широким світом.
 Лише надія ясна, як зоря умита,
 Лишилася людині на шляху світити.

* * *

Після погідних змін сіяння й паху ночі
 Настала на землі печальна осінь.
 Тьма довга, стужа навісна
 У лісі страшному негодою голосять.
 Пандорин дар — хвороби, мужа й біль
 Багном розкрилися у липкій мразі,
 А голод тяжкий, наче драний сук,
 Натруджене життя уперше вразив.

Під дужий дуб, що люд охороняв,
Налізли мокрі і холодні черви.
День сирістю спливав, пожовклий надав лист
Та зрідка схлипувала горестю західня червінь.
Красуня Ада загнила смертельно.
Їй сморід з уст потік гнилим струмком.
Її доглядував глибинноокий Андрос,
Що в розпачі глумився до німого неба:
— «Нащо створив нас батько Прометей?
Навіщо допустили його вчинок боги?
Мабуть, од дрібного створіння,
Що зоветься людством,
Хотіли хвал і лестоців тепленьких?
Вони бажали почестів, щоб ворушився
спокій,
Що задубів на пишному Олімпі.
Льодовий холод стиснув справедливість.
Закон богів — для людства тлін і смерть.
Не діждете хвали від нас за катування,
Тирани вільного життя живої ткани!
Ви хочете настирливо добитись
Покори гнutoї й німого плазування?
Ви прагнете, мов ласки, похвали людської,
Піднятої за муки зганьбленої волі?
Так ні ж! Не кину я ошомка богу,
Не піднесу запахів лоскотати ніздрі,
Не дам істоті з вишнього престолу
Своєї страдницької і гіркої слави!
Я можу це богам подарувать, але не хочу!
Не хочу Зевсові покорою підмазать,
Нехай що хоче робить — гордий я живуци!
Створив людей на інструменти лесті! —
Уже одно знання того гидкого діла
Дає мені високу зверхність над богами.
Я можу зверху бачити Зевесову підлоту,
Що хоче мати з нас рабів розумних,
Яких тим вища насолода знизити, втоптати
В мерзоту плазування, у покору ницу.

Не діждете! Вам хочеться ще більше слави?
Так скаженійте, що розумні слуги
Дотонка знають ваші ниці струни,
Ще й з верховини того розуміння
Плюють на вашу зоряну одежу!»
Сердита, темна ніч нахлинула вітрами
І збила кашлем голос цей проречний.
Десь кряхнули розчачнуті дерева,
Наїжились у паніці найтонші нерви,
І лють людей захлинулася жахом.
Сполохано схопилось рожевате сяйво
Осінньої, тупої блискавиці.
Околиця, затоплена у смоляну безодню,
Протяжним гулом налилась і стихла.
У плинові рожевих, млявих блискавок,
В оглухлій темряві, де плавала хвороба,
Над купкою людей хитався слизький
гад —
Голодний полоз, що не вспів заснути,
Шукаючи поживи та живого м'яса.
Тоді одчайний жах прокльоном кинув
Гао, —
Оззався жадібно тужливий голос:
— «О, батьку Прометею, хочу жити!»
Так бідне жевріння худенької надії
Піднеслося в огонь голосного благання.
Але занув болючою струною Андрос,
Заплакала, заціпивши пошерхлі губи,
Пропасницею змучена, пожовкла Ада.
Ніде надій, ніде поради ждять.
Несхибна смерть нависилась, мов скеля —
Ось-ось розчавить в темряві комаху,
І тільки чвак осіннього болота
Всотає кров гарячу, людську.

* * *

Десь блиснув із гори іще огонь непевний.
Це був не скал німої блискавиці,

Не пелюсточок розквіту Сілени —
Це певно жах новий, що лине проковтнуть!
Він тісно здавить кігтями за горло...
Та блиск розтявся вже коло громади,
І світлим генієм з'явився Прометей,
Осяяний теплом і в горі незабутній.
— «Ах, — з легкістю зірвався голос люду: —
Це ти, наш рідний, наша вся порада!»
Вже гнів, і сумніви, і смерті влада
Поплили у далекий спомин, наче гострі жала,
Що посікли серця і в розумі дрижали.
Гелена кинулась: — «Наш ясний проводирю,
Я вірила в твою солодку силу,
Я чітко бачила твоє велике серце,
Що б'ється для людей і гнівом не спіткнеться.
Ти не підеш, наш велетню, на зраду.
З'явився ти сюди в біді порадить,
Страшний огонь, що у твоїй долоні,
Нехай для нас у лагоді схолоне...»
А смолоскип ярився полум'ям хитавим,
І блиск його стрибав червоно до очей
Перестрахом охопленого люду,
Що тиснувся й не відав, що ж то буде.
Тоді розцвівся голос Прометея:
— «Не бійтеся, мої дітки стражденні,
Невинні паростки, що болями закуті.
Вас покарали боги ненаситно й люто.
Але не можу я за вас забути.
Щоб вам озброєно стрічати скрізь біду,
Візьміть огонь цей, пекучий і яскравий,
Що вам його я хитрістю здобув,
У горній висоті, де ціпеніє слава».
— «Ти нам його дістав? Дивіться, він же гріє!
І теплота іде... Тепер не страшна тьма».
І скупчилися навкруги вогню ясного
Цікавістю підведені, допитливі люди, —
І сповнилися радістю замерзлі груди.

Тоді порадив Прометей нести паліччя...
Вже голоси очистились, засяяли обличчя...
Лунає звук із мороку і кличе
Поглянути, як вироста костер,
Як утікають гострокрилі тіні,
Як корчаться в огнистому тремтінні
Галузки дерева і листя золоте.
Навчив їх Прометей, як хижку збудувати.
Уже хребет хатини вкрили перші лати.
А потім дні наукою розцвіли,
Щоб викрила природа свої свіжі сили,
Та викував метал і зброю наточив.
Вже полетіла вдаль за бистрими очима
Нап'ята силою розлючена стріла
І в тепле м'ясо птахові впиласть.
Задимилась лоскотним духом перша страва.
Забрумкали під легкими руками жваво
Натягнуті на роги юрми струн.
Поєму першу ритми танцювали,
Та пісня пробігала в чулім серці валом.
Хвороби завімили од настоїв з зілля,
Посуда задзвеніла гомінким весіллям,
І солі в розчинах свої великі сили
На благо людству вперше зголосили.
Їм Прометей вказав на грані зла й добра,
Що їх змішав Зевес Пандориним дарунком.
Промовив Гао: — «Світ ще не поганий».
Прошелестіла Ада: — «Рідний наш титане...»
І вирік Андрос: — «Можна сили люті
В напруженій роботі хитро обминути».
І мовив Прометей: — «Лише гуртом завзятим
Ви зможете стихію подолати.
Лише в кулак змоцьованого людства
Відпорні сили всесвіту зіллються.
Громада щільна, мов вода гнівлива,
Розміє перепони, коли дужча злива.
Не спиниться потік людської крові
Під теплим соняшним покровом.

Лише знанням озброєні з відвагою ходіте,
Мої солодкі й непокірні діти.
Невтомну силу Мойра вам лишила —
Огнем запряжену, рухливу машину».
Тоді зажеврила цікавістю Гелена:
— «Як перервав ти блискавку вогненну?
Як заборону Зевса обійшов ти,
Щоб нам огонь світив струмочком жовтим?»
— «Мое стебло пахуче, мій гранатний квіте!
Твоє зерно буде вікам світити.
Любов'ю поведеш ти велетні-народи,
Що їх під серцем виносиш і світові народиш.
Численні юрби на глухих путях
Любов'ю поведеш у тяжкий бій життя.
І питимуть мужі твою рожеву силу,
Що підійматиме упалих і безкрилих.
Вони потягнуться до сяйва
На твій ніжний клич
З блискучими очима своїх сухих облич.
Вони екстазно в тяжку боротьбу поринуть
І битимуться з горем до загибуні,
Щоб людськеє твоє насіння далі йшло
В краї веселі, де розтане зло.
В тобі живуть заховано ті сили,
Що перший бунт богам оголосили.
Дай приторкнуть до лон твоїх устами...»
— «О, милий мій... Скажи, огонь дістав де?»
Їй Прометей тоді прихильним голосом
Так розповів:
— «Коли Зевес у лютості холодній
Задумав рід ваш кинути в безодню,
У хланю розпачі і гнійної тоски,
Коли зібрав у дзбан Пандори
Свої отруєні дари, —
Я іскру вихопив заснулого Перуна
І в тонкий пух очеретини вклав,
Я ніс те золоте насіння неба
Через моря, степи і дикі гори,
Щоб вам веселий факел запалить

І вивести людей з печер темноти,
Щоб дати зброю станути напроти...»
Грім тяжкий — блискавка сліпая
Злилися в грюкоти драглистого, дзвінкого граю.
Когтистий, неземний огонь,
Як блискавичний меч,
З громади людства вихопив гіганта Прометея,
Мов голову відтяв од плеч.
І блиснув діл падучою зорею,
Де зник за хмарою страшний, свисткий польот.
А люд упав, наляканий, додолу.
Забилась у страхові первісно-голім
Ізнов дитяча, стражденна душа.
Розкидало костер. Будови запалали.
Спалахнув досвід, зібраний криваво.
Отямившись, Гелена скупчила жарини,
Щоб Прометеїв дар у мряці не загинув.
Тоді наново узялося людство
За працю вперту, викувану люттю.

III

Оглухлі миті тоскно прошуміли
В забрезклій темряві нічній,
Де мчали неба сили.
Ув'язаний, могутній бранець світу,
Одірваний од людства Прометей
Пізнав уперше біль тяжку одриву.
Холодний, точний виконавець неба —
Носій велінь Зевеса злобних, ненаситних
Гермес крилатий, з ним Гефест покірний —
Сліпая зброя сил Олімпу, —
Вони летіли вартівцями болів
Ув'язаного тяжко Прометея...

* * *

Черкнула слух присутня гостра скеля
Верхів гранястого Кавказу,

І отверділа темрява сліпої ночі,
Рвонулася од світла й одступила,
Обтявши простір наокруг одразу
Ворожим і глухим, затиснутим кордоном.
Густая темрява оддерлася од скель,
Щоб зір побачив тоскні краєвиди
Камінних репаних уламків
Та ще громад, навислих в чорную безодню.
Ярчали дико гостряки зубчасті
На тоскне і теплаве тіло Прометея.
Вони п'ялись ошкірено і люто
В дозволеному світлом, коливкому колі,
Поблискуючи сиро гранями тупими
У кров'янистих одсвітах огню,
Що його видобув з притухлого вулкана
Похапливий і згорблений Гефест.
І загурчала пуста верховинна
Підземною одрижкою задушеного гніву.
В оточенні оглухлої темноти,
Що шпаклювала все, лишивши видну скелю,
Тут розпростерся в'язень Прометей.

Г е р м е с

Ти, велетню свавільний, упалий Прометею.
Ти не схотів світити першою зорею
У залах неба ясних і прозорих.
Ти підійняв людський, порожній порох
Із глибини нікчемності і небуття безодень,
Ти взяв огонь святий, діяльністю голодний,
І дав його — кому? — для плазу,
Затявши Зевсові нечувану образу.
Ти непокору кинув, запалавши бунтом,
І ось тепер життям забутий,
Ти будеш катуватися пекельно,
Поки під ласку Зевса не приповзеш.
Я тут виконую його правдиву волю...
Бери, Гефесте, куй залізні кола

І ланцюгами гострими гей туго заятри
Нап'яті м'язи «батька» Прометея.
Нехай ячить, нехай гризе живеє
Незламна хижістю, залізна їдь.
А ви, світи, околиці і гори,
Ви, боги й люди, чуйте всі наказ,
Од Зевса посланий вам на далекі віки:
Нехай ніхто не сміє просторікати,
Нехай ніхто не вчинить допомоги
Повсталому на творчу владу бога.

Г е ф е с т
(до Прометея)

Не я заковую — кує висока влада...
Я б відпустив тебе поспішно й радо, —
Та бачиш сам: тут воля не моя.
Мене, як і тебе, несе громохка течія
Невпинної, міцної волі Зевса,
Потужної у задумах і в вироках
тяжкої...
Я тільки слухаюсь — я тільки зброя...
А так я збоку: моя хата скраю...

Г е р м е с

Міцніше бий, Гефесте! Знаю, добре знаю,
Що ти готов пом'якшити йому!
Оце така твоя любов до Зевса,
Що крилася затишно у похмурих рисах
Твоєї постаті розчулено-чудної,
Де вічно дзвонить твоє скромне серце?
Зверни ту чулість проти зла їдкоого,
Що справу олімпійську під'їда з нутрою.
Воно в ділах шкідливих Прометея
Знайшло собі містечко золотее.
Огнями випечи його, злютуй залізом,
Щоб зло розтерзане у землю знов полізло.

Г е ф е с т
(до Прометей)

Ах, так? Творити зло Олімпові,
Крушити наші плани? —
О, ясний мій, ти взявся за погане!
І коли так, то я готов закути
Тебе не з примусу, не з тяжкої покути, —
А з теплиною захвату, що діло моє праве
Підтримає простору Зевсову державу.
Так знай: — Ось хряск кісток,
Ось затиски залізних кілець,
Що в найживіші жили тупо в'їлись.
На! Закричи! Знімій у непритомі,
Щоб галас твій загас в Олімпі золотому.
Чом не кричиш? Чому не просиш?
Уже сочать із ран твоїх червоні роси.
Я видобуду крик! Проклятий, голоси!
Мовчить, мов темрява затята.

* * *

Тоді почав Гермес лукаво підступати.

Г е р м е с

Невже не бачиш ти, як коло олімпійських богів
Тобі чуже зробилося, взяло тебе в облогу?
Ти випав, наче зуб крихкий
З разка перлистого зубів блискучих, —
Загнилий зуб, що болями докучив?
Куди стремиш на муку од своїх,
Прикутий ненавистю світлою до грані скелі,
Де тьма і хуга б'ються невеселі?
Скажи покірне слово, і назад візьмемо
Тебе в кристальні, радісні едеми,
Де в колі рідних сил,
В змаганні дужих серць
Ти колихатимеш світляний розмах крил
Своїх глибоких дум у ритмі Зевса.

Ти поведеш звитяжний герць
Винаходів міцнішої, мудрішої будови
Для гомінкого всесвіту, в незламності ясного.
Який гранястий чин! Який чудовий час!
Мовчиш? Не хочеш? Ну скажи хоч слово!
Скажи, чого тобі?

Прометей

Одного прагну я: хай Зевс на правді стане,
Хай правду всесвіту відважно обійме,
На людство бідне хай тепло погляне
І зло Пандориних дарунків, зло нахляле
Нехай зостанеться в паралічі німе.

Гермес

Зухвалець! Ти хочеш принизити Зевеса?
Закутий в ланцюги, покори вимагаєш
Од світлого володаря, що силу й владу має?
Негідна думка гніздиться в голові,
Як гад смердючий у багні печери.
Ти хочеш підкорити горні сфери
Своїй істоті маячливій?
Хай грянуть громи, хай забурює злива!
Гефесте, бий алмазного клина
У груди божевільного титана!
Хай лопне серце, тіло хай зав'яне,
Хай трісне мозок, маніями п'яний!..

* * *

І грюкіт градом вдарився об скелі...
Холодний хряск дала алмазна паля,
Що в груди в'їлася, мов льоду чиста брила.
Кристали гострі гранями ятрили,
І в муці витяглось заковане тіло,
Де в грудях кислі болі клекотіли.
І кров ударами плила з-під краю рани,
І гризли скелі бідного титана.

Хрустіли руки — на ногах кайдани, —
Та жоден зойк не впивсь у тьму крем'яну.
Не чула даль стривожена й одчайна
Ні скрику тихого, ні тусклого мичання.
Не підвелось благання, не зросла покора.
Лиш час невтомний, наче думка хвора,
Смоктав у тьмі його затуманілий зір,
А вітер завивав, як лютий звір,
Запшаклювавши урвиська сніговим льотом.
Сікло в обличчя кристалічним льодом,
І море грохало десь в пропасті, внизу,
Лише крізь хугу пробивавсь його пульсиний гул,
Лише кришив граніт валів сердитий зуб
У тужній темряві під хуртовинний гуд.

* * *

Гефеста і Гермеса не було вже.
Пекло розпороте кам'яне ложе.
Тьма холодом давила і тягнула болі,
І розітнувся перший зойк,
Пекучий, як ніколи:
— О, дикі хаосом, нестерпні муки,
Тоскното смертна в вихорі розпуки —
Ви змішано й отрутно клубитесь у грудях
В оправі образів навальних і марудних.
Од вас роздертими шматками пада думка,
То очманіла безумом, то знов драглисто-лунка.
Вона, мов птах, уражений під серце,
То сковирнеться в льот, то зламано спіткнеться.
О, воле духу — сило несмертельна,
Вгамуй гіпнозом муку цю пекельну,
Щоб Прометей не падав у борінні,
Як бурєю підняте, дрібнее насіння.
Щоб не охляла воля, не зламався опір,
Щоб розтинав покуту, наче гострий тóпір!
Ти, болю рваний, стихни, перетнися,
Полинь за думкою в безкрайні висі...

Ген там майбуття радістю блискає,
І правда Прометеева дзвенить ласкаво.

— Що він казав? Я випав з кола?
Я відступився божої природи?
Для чого це? Щоб радість мати,
Таку, як має кожна людська мати.
Для радості своєї чи для примхи
Створив людей?.. Я б міг їх не творити.
Міг кращий витвір світу подарити.
Раз міг створити, маю право знищити.
Чому ж повстав за них на силу вищу?
На що братерство олімпійців виміняв? —
На кволу, хлипку глину,
Щоб її Зевс тяжкий плодючим злом проглинув.
В мені ж безсмертна, а не людська суть
Кипить, мов жарка лава —
Чому ж до людства я віддано так
Шляхи свої направив?
Невже за химерію небачених заграв
Розумний Прометей незламно так повстав?
Але, думки мої, куди бредете, станьте!
Над чим кружляєте підкореним крилом?
Невже накажете мені співати вічно
Зевесові маскований псалом,
Коли волає Рок нову підняти форму,
Гарячу пристрастями і свавільно-горду?
А теплеє чуття гуртів людських,
Всі краці вияви людської статі,
Гелени соняшний і воркогливий сміх...
Ідіть у безвість, мислі недостатні,
Сіяй, добро нове, гриміть, нові часи!
Могутній Прометею, все перенеси
І донеси вогонь крізь болі у світи —
Нове начало, творче, засвіти!
О ранку сірий, ти не забарився.
Ти не побачиш, як титан скорився.
А серце хлипає і раниться на клин,
Тече туманна гниль з захованих долин

І залива моє дрижуче тіло...
Бездоня хижа налітає біло —
І де не глянь — молочний, мутний плин
Тече насичено з невидимих долин;
Туманний морок ватно облягає,
І неодступно очі смокче пустота німая.
Один, без друзів, залишився я.
Погроmlене десь скніє людство...
О сльози горечі, ой нащо вони ллються?
Туман проходить, ранок наступає.
Ковзнуло сонце багрянистим краєм,
А ніг закованих у мряці ще не видно...
Та день розсмоктує намітку білу швидко, —
Ось гори ясні гранями устали —
І біль шепоче зморено устами.

* * *

Очувся Прометей і бачить давні скелі...
Отут роями йшли його думки веселі.
Тут виникали плани побудови людства,
І звідси рівновага Зевса виявилась

плюскла.

Він тут могутній був і тут розбитий
В оковах витягся на жорстких плитах.
А унизу громадається стрімчасті скелі,
І колива туман в розламану пустелю.
Блискає піною в граніт зелене море,
В кам'яних тріщинах куциться зілля
хворе;

Внизу з обламу на облам
Стрибнули кучеряві сосни,
Вчепившись крученим корінням
До сухих гранітів,
До обривів гострих.
Мов килимки зелені, у повітрі тоскнім
Чатинники їх плавають і одбігають віти;
Гогочучи, закружує їх злобний вітер:

Шумують гірким свистом сосни.
А угорі нависились сніги блакитні,
На гранях сонце кристалічно квітне;
У глибині проваль ліси, де в болях осінь,
Й орел розпластаний, немов пощади
просить.

Великі очі — що озера зрання,
Сочать сльозами, кров'ю стинуть рани,
А лоб змокрілий під волоссям збитим
Страждання липнучим, холодним потом
вкритий.

Та зойки вибухають, — кров стікає в море;
Смертельної тоски немов не переборе...
Тоді схилилась постать ніжна й дужа.
Їй голос солодом скрізь муку тужить.
Вона озвалась: — «Мужу мій єдиний,
Поглянь на мене! Я з тобою йтиму.
Пізнай мене, великий Прометею, —
Я вся твоя, як і була твоєю!»

Прометей

Ти, Азіє? Ні, то не ти!
Невже Горгона в привиді чудовім
Твоє лице наділа і волосся буйне?
Невже то вона мені виринує страждання
З очей чарівних, де сховався Тартар?
Иди од мене! Я тебе не знаю!
Зіниці мої й вуха помутнілі
У мозок мій розпалений і чавкий
Розпечені палі сприймань вбивають.
Здалека бачу я:
Провал в безодню розітнувся,
І крізь пари сірчані,
Що змотаним, синявим димом
Клубляться в голову мені,
Ген бачу я прикутого гіганта,
Що в корчах потрясає кайданами гори.
Він розум свій і палахкуче серце

Поніс, як полум'я, вперед
Перед забрезклим у страхові людством,
Перед зачучверілим у сваволі Зевса
Знеможеним гуртом, якого зло стихій
Під пащею своєю вирощало.
І той титан розтанув у гурті,
Розплавився у тлумові тих чулих звіреняток,
Щоб першим огником озвалось серце їх.
І ось тепер за те —
Я бачу кривавую випарину
Що ріється над чолом Прометея,
І хляби крові, мов скелі драглицю,
Із-під живого серця в пульсах вибивають,
Викидують ударами розбитий біль,
І виринають зойки.
І бачу:
Крізь печери ран жилки синіють
І серце трепихає на виду у сонця,
Що спопелити хоче все живе.
І жовч, як жовтеє молозиво,
Своєю гіркотою заливає рану.

А з і я

Мій Прометею тоскний, придивися!
Померкніть, болі, на хвилину!
Це я — твоя любов.
Це Азія простерлась.
Це — я! це — я: торкнись! —
Закований. Торкнутися не можеш...
Вгамуй буруни божевілля,
І буря болів хай ущухне,
Що їх роз'ятренеє серце
Дме конвульсійним смерчем
У дух твій стуманілий.

Прометей

Іди! Йди геть! Тебе підозріваю,
Що ти посланець від самого Зевса,

Що, як і він, скажена й люта,
Лише йому слухнянее знаряддя.
Підлещуєш отруту, щоб болями упитись?
Я бачу — он розтерзаний,
Як хмара поніж скель грозою,
Опалий дух закованого тіла.
Себе не знаю я...
Казали, що я бідний смертний,
Закинутий, ув'язнений злочинець...
Не пам'ятаю свого я злочинства.
Я бачу тільки, як опале тіло
Далекого на скелі Прометея
Мичить глибоко в пориваннях духу,
Щоб перетятися смертельним холодом утоми.
Подвійне дике катування.
Він липку гіркоту облизує із губ,
А рани шевелять кривавими краями —
Не можуть жовчі облизати...

(опам'ятовується)

Де я? Що тут зі мною? Хто?

А з і я

Це я — любов твоя. Я — Азія — твоя дружина.
Заглянь в озерний біль моїх очей, —
Ти їх пізнаєш.

Прометей

(звертає очі догори і хилить голову до Азії)

Чудова, любя, пригорни мене.

А з і я

Мій бідний, муко моя тоскна, —
Отрутний день пече і рве незносно.
Розтріскуються серце, здушене надмірно.
Я пазурами власними його на простір вирву.
Ой, світе мій, ой, що ж мені робити?..
У горлі хрип застряг несамовитий...

Прометей

Не убивайся так і духом не в'ялий.
Прикований, я Зевса переміг:
Він, люто кинувши на мене помсту,
Тим самим визнав мою силу гостру,
Негармонійну, кручену, химерну,
Що світ у людських формах переверне.
Своїми вчинками пішов Зевес зухвалий
На поведу у Прометея й людства;
Два плани всесвіту, могутні два начала
Судьба рішучо на вагу поклала.
Він став на злі, а я стою на правді —
І тут прийдешня перемога славна.

Азія

Мій рідний, муко моя бідна.
Допомогти тобі я тільки словом гідна:
Кріпися тілом — серцем я з тобою, —
Ти переможеш у страшнім двобою!
Але чому лютує Зевс на кволе людство,
Безсилеє без тебе, мов болотце хлюпке?

Прометей

Лютує Зевс, ятриться його злоба. —
Він справедливість розумінням ловить,
Але вона не може устояти,
Бо її відганя його гординя клята.
До правди хоче підійти, та — я там:
Зевс перед правдою повинен лоб схилити.
І тому гнів пече його, мов кожного тирана.
Стрясає ненависть чуття його крем'яне,
Казиться Зевс холодними думками,
Коли в майбуття думкою одверто гляне.
Свідомо мусить він в борні зо мною
Неправдою стояти тяжкою й сумною.
Тому, на себе злостячись,
Зганяє лють на людстві,

Тому й мене затоплює
У глиб смоляно-згуслу
Свого гніву змоченого фальшу:
Такі шляхи у всіх тиранів завше.
Та не згасить йому моїх заграв-дум,
Нехай, як хоче, рве мене за правду.
Мене заковано несправедливо...
Нехай гримлять Перуни, нехай ллється злива
Огню пекельного на всі усюди, —
Їм не спинить любови моєї
До стражденого люду.
О Азіє, солодка, вірная дружино,
Будь свідком правди твердо-бережливим.
Ви знайте, гори хмурі, земле різнобарвна:
Іде розплата кріпка й незабарна.
Ти, синій просторе — етере безкордонний,
Ти, вітре шурхітний і бурями невтомний,
Ви, тварі, й люд, і море невгомоне,
Ви слухайте й вивчайте божеє стогнання:
Стогнати може бог,
Боліти може Зевс:
Сьогодні Прометей ячить,
А завтра він простерсь.
Глядіть, навчайтеся! Моя для вас присяга,
Що вал повстань до неба ще досягне.
Я за любов терплю, за прозорливе око,
Що загляда у даль світів пронизливо-глибоко,
Що бачить перспективу розвитку стихії,
Що крає думкою простори голубії.
Тому я не впаду, не втану без надії,
Хай гнів Олімпу сказом буревіє!

О к е а н і д и

(що прилетіли з моря)

Ми несем тобі, наш рідний,
Запах тонкий синіх хвиль
Оточить туманом срібним
Твій жертovníй, гордий біль.

Біль тупіє, легше стане
Од приторків чулих рук —
Хай знеможено не в'яне
Буйне серце, повне мук.

Прометей

Рідні мої, ви прилетіли
В'язня пригріти приторком смілим.
Ви не злякались наказу Гермеса,
Що передав його з волі небес.
Знайте, що правду у небі хоронять.
Зевсу поміг я добитися трону.
Стужі печуть мене льодом за те,
Спалює вогнем сонце золоте,
Гірка негода виснажує свистом,
Крають Перуни бичами вогнистими...
За що? — За те, що йому допоміг!
За що? — Що людство пустив без
доріг,
Тільки натяк дав дорогу шукати,
Маючи в небі зловісного ката,
Що люд витягає, мов тонкую струнку,
Що пити дає лиш смертельного трунку,
Що злобно виточує людське життя
В глумі надій, без кінця й вороття.
Цівкою тягнеться зло того трунку,
Що вилив Зевес до амфори дарунків
І передав їх Пандорою людству,
Щоб у недугах йому захлинуться.
Але мигтить із розколини внукам
Огник сліпучий моєї науки.
Він поведе їх в осяйні простори,
Зло ізмете, як буруннеє море
Опір змітає медузного плину, —
Й вигріє світові горду людину.
Вже полохливим крилом оте сяйво
Махнуло до віч, зіниць, повних одчаїв,
І затеплило їм ватру надії
В серці, що прагненнями молодіє.

* * *

І тільки стихнув голос Прометея,
Як зашуміло летом над землею.
Сам Океан старий конем крилатим
Примчав свого друга розважати.
Колись за гомінким проваллям часу
Вони стикалися в подіях разом
І, як титани, володіли світом.
Воління їх спліталися, мов віти,
В густому лісі, де в'юнкі ліани
Плетуться в кетяги обвислі й п'яні.
Коли звалив у Тартар Кроноса Юпітер,
Як задвигтів нового ладу вітер —
Ладу важкого в ковах рівноваги —
Бог Океан узяв собі за благо
Одсунутись набік і над морями ждати
Поки прийдуть титанам кращі дати.
Він на Олімп з'являвся званим гостем,
Далеким боротьби й поважно-простим.
Тепер піднеслося чуття його' обережне.
Він пролетів над простором безмежним
Порадить Прометея — родича і друга.
Він думав розгорнути теплу послугу
Затиснутому болем на шпилі Кавказу
Титанові, що Зевса повстанням уразив.

О к е а н

О друже мій, мій родичу болючий,
Тебе покарано правдиво, але люто.
Чому б то Зевсові покори не схилити
У днях, узорами судьби повитих?

П р о м е т е й

Це ти говориш, Океане старший?
Прийшов мене пекти своїм підступним жартом?
Невже не знаєш ти, що гроно богів шарих
Готов я спопелити серця свого жаром?

Невже для того ти прийшов
Сюди на грані страти
Прийиженням своїм ще зневажати
Мене, закованого правди брата?

О к е а н

Ні, Прометею, не образу гостру
Я хочу нести, загубивши острах...
Ні, я прийшов, як друг, тебе порадить
Не плюндрувати так Зевеса владу.
Не слід одному проти сили перти —
Нести себе на глум, на безнадійну жертву.
Зроби, як я — стань збоку від Олімпу
І ти засяєш негасимим німбом:
Покинь те людство, хай воно, пропаще,
Піде у небуття зажерну пащу.
Нащо тобі борня, коли є мудрий спокій,
Двигучий думами і ясністю глибокий?
А ти стаєш, палаючи бунтами,
Зриваєш Зевсову вогнисту золотану
І думаєш добитися сам перемоги,
Коли громохка міць його й закони строгі.

П р о м е т е й

Не муч мене зрадливими речами.
І так мене катують до нестями,
А ти ще сіль отрутну в рани насипаєш...
О якби ті кайдани ланками розпались!
Я не піду на зраду, не скорюся злomu, —
Облудна річ твоя мого хребта не зломить...
Як можу я покору ницу стлати,
Коли прорив віків дає знання крилате,
Що Зевс-тиран впаде колись із трону —
І мій прокльон йому, як пісня похорону?

О к е а н

Що кажеш, Прометею? Схаменися, друже!
Твої слова запаморочив біль недужний.

Дозволь — я між тобою і Зевесом стану
І відновлю порваті гнівом плани.

Прометей

Я дякую тобі за тихомирне серце,
Мое ж луною змирення йому не відгукнеться.
Тікай од мене швидше, Океане.
Зв'язок зо мною, з бунтарем, смутьяном,
Твою незайману, білесеньку сторонність
В очах Зевесових не оборонить.
Я знаю, що недовго буде його влада,
Я бачу день, як Рок шляхом упаду
Поволоче його в провалля аду,
Потягне в Тартар, де вже два тирани
У безгомінні тоскному в печалі в'януть.
Я не бажаю бути за причину
Твого, хай тимчасового, загину.

Океан

Прощай. Ти бачиш сам: я щиро хочу
Протерти муками запаленілі очі,
Але упертістю замкнута твоя воля
Мене відштовхує та йти звідсіль неволить.
Прощай, не згадуй гіркого старого,
Що захотів тобі прокласти на Олімп дорогу.

Прометей

Я на Олімп шляхи, ой, добре знаю,
Та не піду неправди борозною.
О, тоскні болі, ти, пекельна муко,
Як тяжко стриматись на грані до розпуки,
Коли полинна гореч клейко липне в роті,
Коли не сила гніту різко побороти,
Як шерхлим попелом пашіють гіркі губи,
І кров холоне воском, не даючи згуби.

Океаніди

В горніх пустелях тиша панує,
Гори блискучі в сяйві заснули:
Болі затихнуть зморено в грудях, —
Твердість — найвище благо для мудрих.
Легкая тінь на Кавказ наступає.
Ось затихає вже мука тупая.
Що це женеться долиною вгору,
Руки непевні та вистриби хворі?
Ах, то, несучи пекучее жало,
Німфа страждає за сміле бажання:
Зевса захтіла мужем сприйняти,
Матір'ю стати його дитиняті.
Вирок Зевеса тяжкий і безжальний
Крає за те її мислі ножами,
Гедзь божевілля пече її мозок,
Гони її зупинити не можуть.
Німфу нещасну — Йо безпритульну
Гонить світами тоскнота розгульна.
Дочко Інаха, плід смертного тіла,
Ти спарування з Зевесом хотіла, —
Ось тебе муки яркі гістерії
Рвуть невдоволену — тнуть без надії.
Жала спікають невинную цноту,
Мукає болями тіло скорботне,
Дух туманить очманá божевілля —
Пристрасті злої рабиня прихильна.
Бідна істото, чи скоро ввіллється
Благо солодке до ніжного серця?

Німфа Йо

Де я?.. Хто тут? Голос дивний чую...
А гедзь пече... Його дзичань піддзуги...
Ясніє голова... Мій світлий інтервале!
Свідомі мислі темряву прорвали...
Прикованого бачу...

Прометей

Бідная істото,
Тебе залляло божевільним стопом
Бажання любощів та муки навісної,
Що проростають людською весною.
Ти бачиш Прометея, німфо безневинна...

Йо

Ти Прометей, що відаєш глибини
Усіх світів і серця чоловіка?
Той мудрий бог, що владу мав велику?
За що тебе приковано, титане ясний?

Прометей

Я жарко полюбив творіння власне,
За людство я борнею гордо станув —
І ось закований упав на грудь кам'яну.
Та розлетиться трухлий трон Зевеса.
Рок котить на Олімп тяжкі колеса
Могутніх змін.
Загроза громоносцеві присне
В його липкім насінні,
Що упаде в любовнім безгомінні.
Народить сам володар світу сина
Для свого страшного і певного загину.

Йо

Ти, прозорливче, протинаєш вічність...
Скажи мені мою судьбу трагічну?
Куди мене жене невпинний гін
Під соняшним промінням, теплим і тугим?

Прометей

Пересічеш утомні суходоли
І не знайдеш ні затишку, ні дому,
І буде час тебе охлялу гнати,
І хлине горестів настирний натовп, —

Тоді аж перетне Зевес свій вирок,
Що кружить по землі тебе невпинним виром.
Як сміла ти тирана покохати,
Дитино смертного, де ніжність волохата?

Й о

Я мріяла... Ой, ой, пече мене...
Вже розум туманіє...
Ось думи підняли скажену веремію.
Жорстоко цьвогає, спікає гедзь...
Ось там за горами прийде всьому кінець...
Біжу туди... Крізь водоспади мутні
Проглядує мені його лице могутнє.
Він таки буде мій, ой, нене!..
(*Біжить*).

Прометей

Прекрасна німфо, думкою шалена,
В тобі засіється визволення для мене.

* * *

Напругим вітром скелі засвистіли.
Тужний, пекучий гін, мов лезом білим,
Пропік увагу в'язня гір Кавказу,
І голос невмолимий, як проказа,
Плямисто виступив на фоні дум і мук.
Вістун Олімпу в постаті Гермеса,
Як Немезіда, став перед очима
Своїм коварним зміслом і схибним чином.
Його тихенька, пазуриста мова
В'їдалася й пекла, немов тісні окуви.
Спочатку хижий погляд, ненаситна лють —
А там розтоплений метал
Його слова у мозок ллють...

Гермес

(До Прометей)

Ну що? Тепер, напевно, ти
Вже не такий запальний і затятий

У боротьбі зухвалій проти нас?
 Напевно, присмиріло гордее блюзнірство,
 І розум на дозвіллі мудрістю зацвів?
 Мабуть, тепер пом'якшав до Олімпу
 Після віків ланцюжного спочинку
 Без клопотливих витівок на зло Зевесу?..
 Може, й для мене часточку любові
 Твоя душа поблажливо несе?

Прометей

Я бачу, ти слуга такий, як і годиться.
 Так, я пом'якшав, як м'якшіє розігріта криця,
 Коли її болючим холодом затисне.

Гермес

О, бухкає в тобі ще серце ненависне!
 Ти на слова, як бачу я, ще влучний,
 Як і віки назад, коли на цій же кручі
 Твоє ганебне тіло кліщі затискали
 І бігла кров червоними разками.
 А чи й тепер скаженую ненависть
 Зберіг незайману, не пом'якшивши навіть?
 Та не сховає слів твоїх олива
 Пекельну таємницю, Зевсові шкідливу!
 Скажу одверто, в'язню наш лукавий:
 Ми розіб'єм тебе на хляк об цей гострючий
камінь,
 Коли ти слизько хитрістю звиватись будеш,
 А не відкриєш просто таємниці шлюбу!
 Скажи мені цю мерзку таємницю,
 Мій ясний брате, з муки блідолиций.
 Кажі, поки не впилися Перунів глищі
 В твою печінку брудну і в поставу ницу.
 Скажи, якій богині себе Зевс засіє,
 В якій утробі виросте отрутне сім'я,
 Що зможе скинути богів сучасну славу
 Та утвердить свою, тупу якусь державу?

Прометей

Заткни смердюче мовне джерело!
Здавися кашелю костричним перевеслом,
Лакузо плюскла отупілого Зевеса.
Іди на раду з ним — догідливо спіши.
Я чую, на Олімпі вже ваш лютий шип.

Гермес

Ти, бачу я, безумний непоправно...

Прометей

Так, я безумний безумом тим славним,
Коли безумство говорити правду.

Гермес

Не скаженій, мовчи нестерпно-божевільним!

Прометей

Так, божевільний я, бо взявся недоцільно
Із холуєм Зевесовим точити мову!

Гермес

А ти свій сказ легенько притамовуй...
Я бачу, ти доп'яв смаку і насолоди
Товкти граніт своїм нечистим лобом:
Та це ж гімнастика для думки знаменита —
Природу споглядати і так одверто гнити...

Прометей

Радію я, що час такий ступає,
Коли Зевесова чеснота у злобі сконає.
Досяг я насолоди збити глупу силу.
Гармонію брехні, од лютості безсилу,
Зволік на глум тиснучий і м'язистий
Своєю зверхністю і ярістю презирства.
Лютує хижим сказом Зевс — його холуй собачим,
Але покори Прометея ніколи не побачать!

Гермес

Ми витягнем отрутний твій язик
На чисту і одверту мову!
Орел тяжкий ковтатиме повік
Твою печінку брудно-малинову.
Вона невпинно наростатиме
Ізнов щоночі,
А він щоранку лапами хрестатими
Із неї кров поточить.
Громи небес чесатимуть
Твої пом'яті патли,
І будеш ти розчавлений,
Шматовано лежатимеш своїм смердючим падлом
І будеш зойкати, тебе забуде людство,
Нічий сльози жалістю за тебе не проллються.
Багно думок твоїх спливатиме хлипками, —
Лиш пельку лишимо тобі у цілості лукаво,
Щоб зойки твого голосу, благання і покори
Сягали аж до нас на Олімпійську гору.

Азія

О горе тоскнее! Мій рідний Прометею!
Мій розум порина вже в божевільну темінь.
Мене в'ялить скорбота незборима,
Мене печуть ті муки, що на тебе хлинуть.
Я все б дала, щоб твій тягар прийняти,
Мій бідненький, мій любий, безсиле дитиня ти.
Мене стискає всю, мов кліщами тупими,
Що твоїх мук не можу заступити.

(До Гермеса)

А ти ще Зевсові посилюєш накази,
Негідний кате, перетлілий сказом?
Ти хтів би перевищити найвищу лютість,
Щоб солодко у ній самому захлинутись.

Прометей

Дружино любая, зміцнися лишень.
Твоя печаль мою відпорність кришить.

Азія

Так, Прометею, це хвилинна кволість.
Тепер підтримкою тобі мій стане голос.

Гермес

А ти б на краще, Азіє кохана,
Пішла б звідсіль, повіялась світами,
Бо споглядання кари помутить твій розум,
Зотліє серце та охляне розмах
Твоєї мислі, стятої тоскою —
І тоскне божевілля сяде, як оскома.
Гляди, могутній Зевс непослуху не простить:
Ти ще розіпнеш даль жіночим зойком гострим
За те, що спілку склала з бунтарем зухвалим...

Азія

Хай робить, що захоче — легка мук навала,
Коли страждати вкупі із любимим:
Пурхне тоді тоскнота, мов за легким димом.
Ти раеш зрадити його у тяжку хвилю,
Забути серце чуле і всю постать милу?
Негідний вчителю, пораднику лукавий!
Дружина щира — тверда наче камінь.
Вона й у стисках смерті вірою не зрадить.
Вона розкриє вінцями свої гарячі рани.
Мій рідний Прометею, у тяжкім двобої
Тебе не кину я — повік буду з тобою.

Гермес
(до Азії)

Гляди, я попередив! Кайся, знай, на себе,
Що не послухала приписів неба.

Прометей

Дружино змучена! Ти ланцюгом любові
Прикована до в'язня на тоску віковну.

(до Гермеса)

Зникай же пропаддю, тупий холуй Зевеса!
Ти неспроможний бачити шляхів прогресу,
Що з правди Прометея вироста широко,
Усталений навічно неминучим Роком.
Виконуй же завзято своє негідне діло,
Щоб груди Прометееві у стогонах ходили.
Але я бачу крізь блакитні гони,
Як людство у борні за поступ не холоне,
Як дим виткий стає над городами скупчень,
Як потом праці, гордим і блискучим,
Вкривається чоло, думками оповите —
І я радію, бачачи мій витвір!
Нехай же болі б'ють, мов хвилі пінні...
Он мчить орел у злотному промінні,
Піднявши кігті, падає на груди...
Холодний смерч мене бичами студить.
Кавказ трясеться. Кругла баня моря
Валами грізними стрибає і говорить...
Зіщулившись од жаху, ген погнуті сосни
Свій свист разносять тужно і голосно,
І день, роздертий муками, ячить думками.
Спадає тінь орла на тоскний камінь, —
Але за гранями тоски, за гіркими віками
Ген бачу, як могутнє тіло людства виникає.

Жовтень 1929, Геленджик

МАНІФЕСТОГРАФІЯ

НОВІТНІЙ НАПРЯМ

Тут містимо ентузіастичний заклик до «молодих поетів». Він звучить так: доволі нам у своїх поезіях співати на старі лади. Нехай доспівують про свої «сльози», «труни», «руїни», «дзеньки-бреньки» ті, хто побілів на літературній ниві від тягара літ.

Було б дивно і неприродно, коли б вони почали пристосовуватись до швидкого темпу нашого бунтарського часу і кинули б писати свої прилизані вірші...

Вони ще зі старим розумінням рівного повільного життя... Такі їх і поезії... Вони бояться рвонути кілька метрів із кипучого сучасного життя, щоб твердими мазками накинути на папір свої образи... Вони йдуть у своїх поезіях думками не так, як людина, котра влетіла в саму гущу бою сучасності, а як воли, що тягнуть на гору порожнього воза... Ми того не повинні робити. Наша думка хай буде така уривчаста, як картини кінематографа, бо чим сучасне життя не кінематограф в неспинній зміні своїх подій? Лише загальний зміст твору повинен об'єднувати всі його частини...

Годі нам рачкувати за Верленами, Бодлерами... Треба було раніш з ними йти, а не заднім числом... Нам нічого йти шляхом прагнення ілюзорного краю щастя, шляхом лагідної науки мира Христового... Що колись десь буде... Ні, зараз нам дай!.. «Слава в вишніх Сонцю, а на землі — Ми!». Це наше гасло. Нова релігія наша... Вона — Рух, Криця, Червоність, Колектив у гармонії з індивідуалізмом... Мідяний брязкіт майбутніх гунів нехай зворушить затхлу атмосферу гниючого Заходу, так яскраво змальованого Октавом Мірбо... Ми Схід!

Наша релігія нова.

Не Христове: «Блаженні нищії духом...» Наше: «Горе тим, хто нищий духом, бо їх вимете ураган з хиж, що палають...» Блаженні ті, в чийому серці полум'я, хто, знемігшися в лютій борні, «з останніх сил тримає прапора, кидаючи виклик долі...» (В. Князев).

Через те і зміст наших творів хай, спотикаючись об каміння невикінченості в формах, проте йде вперед новим напрямком, до нових досягнень... Залишмо «доспівувать» рівним, прилизаним розміром з прилизаними формами і думками свої поезії тим, хто по старечій немочі чи духовному консерватизму не може піти разом з нами.

1920,

Кам'янець-Подільський

CREDO

[літературно-мистецької групи «Гроно»]

Літературно-мистецька група «Гроно», складаючи цей збірник, мала на меті знайти, бодай хоч наблизитись, до того істинного шляху в мистецтві, який би відповідав духовній структурі нашої доби великих соціальних заворушень.

Ми вважаємо, що лишень гармонійний синтез всього утвореного досі в сфері мистецтва міг би вирішити це велике питання.

На мистецтво ж дивимось так, що воно повинно бути засобом для передачі почувань від людини до людини, бути мостом між їх душами, бо *мистецтво є діяльність людини, в якій остання зовнішніми проявами передає свої почування другим людям поза межами місця й часу*, або, кажучи інакше, мистецтво є знаряддя для зносин людей між собою в сфері почувань, як слово є знаряддя для зносин людей у сфері абстрактної думки.

Коли так, то мистецтво повинно бути зрозумілим для якнайширшого загалу, для пролетарських мас, тоді воно зможе відповідати вищесказаному положенню.

Кожний мистець має свої, властиві його духові форми творчості, має свій підхід до душ людських, до мистецтва. яким він найлегше і найбільш ясно може передавати свої почування.

В мистецькій формі група «Гроно» так само хоче знайти той гармонійний синтез, якого вона шукає і в інших складових частинах творчості, *знайти синтез існуючих течій*, взявши од них усе найбільш здорове, природне й відповідаюче принципу зрозумілості. До кожної течії буде підходити з такою міркою, з вимогою бути таким чином засобом для зносин людських душ. Що лишається

поза тою міркою — обрізується. Всьому ж цінному робиться гармонійна зводка.

Найбільш визначними мистецькими формами сучасності визнає імпресіонізм та футуризм: перший для передачі психологічно-суб'єктивного, другий — об'єктивно-колективного в мистецтві. І перше, і друге природні людині, значить, повинні знайти місце й у витворі мистецтва. А тут, наприклад, футуристи відкидають психологізм — значить, якраз цей принцип до синтетиків-гроністів і не може підійти. Коли, наприклад, сучасному революційному моментові відповідають положення футуристів, що елементами поезії повинні бути мужність, відвага, любов до загроз, енергія, то прославлення війни, мілітаризму, які не відповідають будівничо-творчим змаганням людства, не можуть бути прийнятні і літературно-мистецькою групою «Гроно».

В наших серцях знайшла відгук та новонайдена краса руху, швидкості, як антитеза інертності, але знищення задля знищення чуже для нас, як і для всього пролетаріату, бо ми, коли знищуємо, то й творимо.

Не можна прийняти так само всіх технічних засобів футуризму, бо вони вадять зрозумілості. А такі положення, як зневага до жінки, яку проповідує школа Марінетті, для нас огидливі, бо серед рівних не може бути зневаги.

Лишень одвіявши плевела від різних течій і привівши їх до гармонійного синтезу, новоутворена мистецька форма буде задовольняти широкий загальний людства. Тоді мистецтво виконає те велике завдання, яке на нього покладає природа.

Творчість повинна бути такою, де б колектив знаходився у гармонійному сполученні з індивідуумом, як рівновартні, бо для людини природним є бути в колективі, живучи разом із тим і високорозвинутим індивідуальним життям, жити так, щоб одно другому не нищило.

В цій гармонії найвище щастя для людини.

Чи літературно-мистецькій групі «Гроно» пощастить знайти той шлях, покаже майбутнє, проте вже й зараз відгук серед мистців вона знайшла, роблячи до того також спробу розрядити ту тяжку атмосферу в ділянці мистецтва, яка панує на Україні.

ДЕКЛАРАЦІЯ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ ФЕДЕРАЦІЇ ПРОЛЕТАРСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ І МИТЦІВ

Свідомість і творчість людини цілком залежить від її буття. Новий зміст життя викликав нові форми в мистецтві. Отже, немає жодної рації жахатись того твердження, що у творові повинен бути синтез форми і змісту.

Ми рішуче становимось проти формули «*мистецтво для мистецтва*». Це реакційна ідея, що тягне молоді сили до старих відживаючих традицій, до безплідного «декадентства».

Пролетарська культура виникла в процесі боротьби і є явище класового порядку. Але пролетарська культурна свідомість викристалізовується *шляхом вільної дискусії між пролетарськими митцями* всіх напрямків мистецтва.

Кого ж ми вважаємо за пролетарських митців?

Відповідаємо коротко.

Через те, що ніяка сьогодення критика не може бути точним критерієм, із котрого ми виходили б, означуючи літературне обличчя тієї чи іншої особи, ми вважаємо, що пролетарським митцем має право називатись всякий художник Радянської Республіки, що відчув красу, правду і природність історичного менту класового перевороту, визнав себе вселюдно пролетарським митцем, цілком з'єднавши свою долю з долею робітничої класи, цілу свою душу присвятивши творчій роботі для пролетарської справи і поширення ідей комунізму.

Вважаючи, що в масі пролетарське мистецтво творитиметься під безпосереднім впливом і силами індустріального робітництва, федерація розуміє, що в країнах відсталих в час комуністичної Революції окремі одиниці і навіть цілі групи виходять з-під культурного впливу інших клас і культурно зливаються з робітництвом, працюючи для нього.

Завданням федерації є представити в художній творчості могутній мент перелому і уловить побут переходової доби Революції. В аналізі хвороби і пристосування психік численних соціальних верстов найдемо нові шляхи для утворення пролетарської культури і нових здорових характерів майбутнього.

Ми розуміємо федерацію не як анархізм даної групи (приклад вільна спілка вільних осіб), а лише як *заперечення національного мистецтва*.

Члени федерації творять різними мовами і відповідно поділяються на секції мов, які сфедеровані в єдиний цілком неподільний колектив.

Федерація виходить із принципу колективної творчості, розуміючи її, не тільки як творчість одиниці, відбиваючої настрої колективу, але і літерально, яко гуртову працю для створення єдиного твору мистецтва.

З другого боку, *пролетарський письменник пише так, як він хоче, себто сам вибирає собі методи творчості*. Федерація вважає, що такий принцип є найпевнішим, бо, з одного боку, — йдучи до одної мети різними шляхами, ми скоріше найдемо те, що шукаємо, з другого, там де шукання, там є й життя.

Тому федерація оголошує добу шукань в пролетарському мистецтві. Звичайно, шукання бувають різні і частенько приводять до помилок. Тоді відповідальність за помилки бере на себе весь колектив.

Ми категорично заявляємо, що всіх письменників федерації, котрі не будуть придержуватись нашої програми і підуть старими стежками міщанської ідеології, або *стежками зоологічного націоналізму, будемо виключати з нашого колективу*. Коли пролетарський письменник

забуде, що він спалив за собою мости феодальної і буржуазної естетики, піде шляхом футуристичних безмайбутників та других формалістичних шкіл буржуазного походження або забреде до декадентства і залізе в нетрі його індивідуалізму, то й такого «товариша» прийдесться відкинути од нашого колективу.

Розуміючи, що від помилок ніхто не є гарантований, заявляємо, з другого боку, що федерація буде пильно стежити за такими помилками і витравляти їх не жандармськими прийомами, а шляхом вільної дискусії в межах товариської, колективної дисципліни.

Федерація викидає гасло: *до загальнолюдського мистецтва, до комунізму через полум'я дебатів, дискусій, полеміки всередині самої федерації пролетарських письменників*. Критика ідеологів буржуазного мистецтва не є для нас авторитетом. Ми з нею не рахуємося. Але час вже й виходити із сонного болота самозакохання і покинути вихваляти один одного. Не розпорошуючи своїх сил і тримаючи організацію в певній дисципліні духу, пора вже шукати імпульсів щодо поступу в критичному відношенні до своїх однодумців, відкидаючи буржуазну саморекламу в мистецтві.

Пора стати пролетарському мистецтву на нові рейки.

Розвиток індустріального пролетаріату йде на Україні на кошти раз у раз підходячих селянських резервів. Отже, виховувати цей пролетаріат виключно на російській мові, це значить затримувати його культурний розвиток, це значить робити із нього т. зв. «перевертнів-хахлів» з низьким культурним світоглядом.

В умовах Робітничо-Селянської державності, в умовах диктатури пролетаріату ми позбавляємось примусової русифікації, що дає можливість спролетаризованому селянинові зробитись свідомим членом-творцем комуністичного суспільства.

Цим, звичайно, не вичерпуються погляди і завдання, котрі становить перед собою федерація. В своїй декларації ми хотіли тільки накреслити ті основні риси організації, котрими ми відрізняємось від інших літературних об'єднань.

Фактичні справки:

Незабаром ініціативна група скликає Всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників. Посилати будуть своїх представників усі філії федерації, що стихійно утворились на території Радянських Республік. Крім того, на з'їзд будуть запрошені всі письменники, що поділяють основні думки федерації.

Газета «Арена» приймає літературний і дискусійний матеріал як від членів федерації, так і від бажаючих вступити в дискусію.

Харків, 16.01.1922 р.

Уповноважені члени Федерації:

Харків — Українська секція: Микола Хвильовий.

Російська секція: Віра Стрельникова, Ємануїл Хазін,

Микола Розанельський.

Київ — Валер'ян Поліщук.

Москва — Володимир Гадзінський.

ЧОМУ Я КИНУВ «ГАРТ»

(до ЦК «Гарту» одвертий лист)

Я кинув «Гарт» тому, що він став мистецьки-шкідливою організацією, яка вже гальмує післяжовтневий культурний поступ і те мистецтво, яким «Гарт» починає заправляти в різних галузях, шкарубне в косності, задихається в формальному консерватизмові, а то й реакційності, точнісінько як у колишньому бюрократичному пролеткульті.

Не маючи певної мистецької лінії і будучи об'єднанням, начебто еклектичним, «Гарт» насправді в своєму керуючому ядрі, як і в своїй сучасній більшості, має симпатії і тягнеться до форм відживших, відсталих (а відомо, що без відповідного формі змісту сама форма існувати не може), то за тими косними гартянськими формами натягається і відповідний зміст. Наслідком цього і сталось блокування, *не писане, а істотне, поміж керуючим ядром «Гарту» і київськими представниками літературного академізму, неокласики та інших консервативних рухів культури*, що почали відтискати позиції, захоплені мистецьким авангардом перших років революції. Тому й сталось так, що, наприклад, прибічники косної «більшості» «Гарту» доброхіть віддали основні цитаделі сучасної радянської культури, а особливо мистецький бік, як, наприклад, у журналах «Червоний шлях», «Життя й революція», на цілковите панування епігонам народництва (Зеровим, Дорошкевичам і ін.), мотивуючи це їхньою, в дійсності дуже сумнівною, провінціальною кваліфікацією. Разом з тим, з «Гарту» оцею політикою випхнута була творча, переважно молода, меншість, яка висунута була Жовтневою революцією, як-от: Коряк,

Сосюра, Сенченко, Копиленко, Коляда, Усенко, Кириленко, одпихнуто було Панча і, нарешті, при всьому бажанні повернути «Гарт» на правдиву стежку, примушений і я вийти з «Гарту».

Шукання творчих шляхів і їхня дійсна поступовість ніколи не вирішувались голосуванням більшості, особливо коли та більшість складається з митців середнього рівня, а то й просто громадян. Керівники ж «Гарту», в більшості навіть не митці, а тільки громадяни, якраз ступили на цей хибний шлях вирішування мистецьких справ голосуванням, штучно підтасованого в деяких випадках з'їзду і далі всяких нарад, не прислухаючись до крокування дійсного поступу. До того ж, громадянсько-політична радикальність часто в'яжеться не то щоб з мистецькою поміркованістю, а навіть консерватизмом, — і прикладів цього в «Гарті» також не бракувало.

Жовтнева революція, яка фактично перемогла на Україні, приблизно в 1919 році висунула нову фалангу робітничче-селянської інтелігенції, яка, особливо в громадсько-культурній роботі, силою обставин повинна була заступити і дійсно заступила місце старих культурницьких верстов, що або вивтікали за кордон, або зашилися на Україні в темені закамарків, нерідко роблячи вороже діло Радреспублікам. В літературі ці молоді сили створили чималий рух, який дедалі більшав і кваліфікувався і, нарешті, головними своїми течіями злився в один потік, який став основним ядром нової культури і навіть нерідко почав набирати назви Ренесансу української літератури.

Та творча інтелігенція в нових обставинах і новими формами, під керівництвом компартії, повела за собою в галузі письменницьких досягнень все молодше краще покоління на місцях, даючи йому в творчості революційну комуністичну ідеологію.

З непом почали висуватися ще й інші кадри української інтелігенції, як старої, так і її молодшої, покорчі поруч з шарами, які до цього часу були активно ворожі ідеї Жовтня і Радвлади, але тепер почали ставати

на ґрунт лояльності та толеранції (укохане слівце!), здебільша не міняючи своєї внутрішньої суті, але находячи можливим приймати участь у громадській роботі, яка мала йти на національний млин, особливо після XII з'їзду РКП. Їм стало можливим працювати, бо вони, хоч невеличкими дозами, все ж можуть просувати свою ідеологію і смаки в живе життя.

Зі свого боку, радвлада і партія пішли назустріч можливості використати їх як фахівців для культурного розвитку країни, і, таким чином, центр культурної ваги почав поволі пересуватися в бік тих елементів, що не так давно ще були войовничо-ворожі до пролетарської диктатури.

Це особливо яскраво можна було помітити на літературному житті. Після таких журналів з перших років революції, як «Мистецтво», «Шляхи мистецтва», «Арена» й ін., почали ставати на аванпостах літературного життя уже досить консервативні журнали, що все більше і більше одходили вправо, як-от «Червоний шлях», далі сюди приєднались ще інші, як «Нова книга» (до реорганізації), «Життя і революція», «Нова громада» (тепер лівіє, зате правіє «Всесвіт») і т. ін. Молода творча фаланга жовтневої інтелігенції почала одсовуватись таким рухом на другорядне і третьорядне місця, а натомість все більше й більше, а в деяких випадках навіть запобігаючи, наші культурники почали орієнтуватись на той, другий, шар інтелігенції, даючи їй фактичні командні ролі в галузі мистецтва, про що вже згадувалось раніш. І вишло так, що ті письменники й критики, які винесли, до певної міри, весь тягар письменницький часу громадянської війни і перших років будівництва підвалин післяжовтневої культури, тепер примушені частенько ютитись по другорядних, не керуючих суспільною, творчою думкою, виданнях, а то й зовсім не маючи змоги висловитись так, як би слід, в тому чи іншому відношенні, бо це могло б, з одного боку, зачепити тих, що тягнуть на право, а з другого, ще й тому, що керуюча роль в художній пресі належить особам, які не можуть погодитись

з думками фактичного авангарду Жовтня в письменстві, або ще і ті, що за сочевичну ложку юшки визнання їх буржуазною критикою бояться ту буржуазну критику образити. Лівіша частина авангарду Жовтня в літературі осталась з замкнутим ротом, осталися на задвірках цілі літгрупи, а цьому сприяв «Гарт» своєю пасивністю, а часто навіть і виступаючи в своїй середині проти лівіших митців, тримаючи їх у стисках формальної дисципліни, цензури, травлі та бойкоту. Як членові «Гарту», подібного відношення довелось зазнати і мені¹. Але той літературний авангард хоче сказати своє слово через журнали, як ті, що існують, так і через нові, майбутні журнали мистецького провідництва.

Тепер запитаємо, чи є сенс для такого форсованого відступу в літературі й інших мистецтвах, що його підтримував «Гарт», а особливо деякі з членів його ЦК (більшості),

¹ Після мого виходу з «Гарту» художня «політика» останнього дає у Харкові такі цвіточки, як планова «облога» вже й мене, що провадиться «Вістями» з «Культурою й побутом», де окопився «Гарт». З причин подібної «політики», як відомо, уже давненько «Плуг» неофіційно бойкотує газету «Вісті». Але «Вісті» знають своє: вони не хочуть віддзеркалювати всього мистецького руху, бо закохались в одну мистецьку організаційку. Ті ж письменники, що покинули «Гарт», об'єктивного відношення не ждять. Ось і на днях було видрукувано «обкладування» мене якимсь «десняком» (з «р» після «д») — Василенком за мої враження з Заходу, до яких ставиться чогось суспільнонаукова вимога. Найбільше тут вражає брутальний тон і смиканий стиль рецензії. Що це, як не *помста...* пролетарському письменникові? Правду сказати, для мене це не є новиною: подібне вже зробили в Києві і Зеров, і Дорошкевич, і якийся «деснячок» з «р» Ф. Якубовський, і навіть акад. С. Єфремов в «Історії», хоч в останній взято ширший фронт, бо в «облогу», крім мене, попали й Коряк, Михайличенко, Еллан й ін. Шкода тільки, що майже в однакових виразах од академіка до «підгартованого» «десняка» — Василенка.

Додержуються, значить, блоку! Ну й блок!

Особливо затяту «облогу» веде недавно утворена з консервативної частини «Гарту» так звана «Академія пролетарських

як-от Хвильовий, Христовий й ін.? На нашу думку, безпардонна здача позицій нашому консерватизмові в багатьох місцях культурного фронту нічим не виправдується. Інерцію притягуватись до консервативних шарів інтелігенції, яка ще два роки тому назад (інерція) мала здорові основи, бо перетягала на бік Жовтня так звані широкі кола суспільства, тепер слід спинити, бо вона вже обертається в свою діалектичну протилежність. Замість перетягування в радянство консервативних елементів тепер ми, за допомогою наших же журналів, виховуємо відсталість і консерватизм на місцях як останнє слово творчих досягнень та ідеологічної правоти, а це тим більше недоцільно, що це діло ведуть відповідальні члени спілки

письменників». Її король чи то пак президент, М. Яловий, недавній панфутурист, являється вже другим по порядку королем з лав панфутуристів. Першим, як відомо, був «король футуроперій» — Гео Шкурупій, що мав на це хоч приблизне право завдяки своїй талановитості. Але Яловий своїми «творами» як дві краплі води схожий до нездари Юліана Шпола. Далі, секретарем цієї, з дозволу сказати, «академії» є другий недавній панфутурист О. Слісаренко, од творчості якого несе безмежним хуторянством, але який, мабуть, через те саме засів на редакції цілого художнього відділу в[идавництва]ва «Книгоспілка». В ньому він, хоч і безпартійний, зате добре переводить лінію згаданої вузької літературної «партії». Досталось і мені через це. Поводиться грубо. Третій вождь цієї «академії», король її Контрольної комісії (ох, бюрократи од літератури!) — є Епик. Хто його досі не знав, той, може, хоч тепер знатиме. І, нарешті, М. Хвильовий. Ну, цей для марки! Та й марка нашого українізованого Пільнячка — Хвильового вже погашена, і найрадикальніш у творчості, слідом за згаслим блиском її російського прототипу. Тому тепер і приходиться житись ницим політиканством і титулами ялової «академії». Так от, король № 2 (характерний штришок!) тепер відмовив видрукувати в «Червоному шляху» відповідь Секції Науково-дослідної катедри, що редагувала кн. Капустянського «Валер'ян Поліщук», — відповідь різним рецензентам згаданої книжки, а також деякі мої спростування. Нам це зрозуміло: де ж пак — хтось обзивається за пролетпоета Поліщука. Ату його! Нічого не вдієш — «академічний» блок, хе-хе...

пролетарських письменників «Гарт». В наших журналах пером таких критиків, як Зеров, Дорошкевич, що фактично продовжують лінію С. Єфремова, хоч тонше і ніжніш, але зате й плановіш, плямуються ті письменники Жовтня, які не можуть і не хочуть визнати зверхності тих, ніким не перевірених і сумнівних, апостолів фахівства, і далі ними ж тут же поруч, в радянських журналах, вихвалюється і висувається вперед як щось цінне всяка відсталість на зразок неокласики, рекламується задубіла форма і підноситься несвідомому читачеві провінції як те, що треба наслідувати. Одним словом, нашими ж засобами обробляється масова аудиторія у ворожому нам напрямкові та виховуються назадницькі смаки. Голосу їм протилежного, як було сказано вище, не допускається, журнали не приймають: у нас є до цього факти. В академіях і інших культурно-мистецьких установах часто іде та сама підшкурна робота (ВУАН) підкопування під письменство Жовтня і підпирання ворожого йому письменства, поруч з вихвалюванням негативних рис, з погляду дійсної революційності, у жовтневих письменників, щоб збити їх з пантелику, підкупити їх можливістю визнання «вченим світом» і т. ін. Це все робиться при попустительстві, а то й при співчутті «Гарту», члени якого часто й самі попадають в подібну обробку, але стають за те «божками» українського міщанства та мешканцями, в їхніх очах, олімпійського курятнику. Маса читацька на місцях ще не в силі розібратися, де дійсний поступ світових літературних форм, приймає це як щось певне; ідеї, відпорні комунізмові та диктатурі пролетаріату, осідають через письменство в душах, як отрутні токсини, потьмарюючи свідомість того масового читача, і, таким чином, радянська художньо-критична журналістика (та й навіть у підручниках по історії письменства — Дорошкевич) власними руками висуває і виховує ворожу собі стихію з силами, несприятливими для поступу пролетаріату, а значить, і дійсному поступові вселюдства.

І ось ми маємо в Києві, наприклад, таке явище, де гартованська молодь, що має певні здібності в письменській

і журналістичній роботі, мусить матеріально заробляти десь на селі, щоб у місті одстоювати ідеї Жовтня, або йде на виучку в журнал «Життя і революція», а вся їхня творчість, що хотіла б на місці виявити себе, в силу того, що друкарський станок по видавництвах Києва у сил, ворожих молодому поступові, у сил консервативних і косних своїми творчими формами, — вони попадають на рецензування всяким неокласикам і величезним завоюванням на культурному фронті вважають для себе виврати збірник або брошуру.

Останній доказ подібного стану, стану перенесення ваги на консервативне й вороже нам попутництво в українській літературі, міг би формулюватись так, що, мовляв, у Росії так само ставка робиться на попутництво при пануванні так званої ворончини. Цей доказ для української дійсності не витримує жодної критики. Українська післяжовтнева література виступила майже на чистому полі, бо націоналістична була виметена за кордон, а решта поховалась. Традиції літературні, які б тиснули наше молоде письменство, зовсім не такі великі, як в Росії, де пролетписьменство, напр., придушили Пушкін і Толстой, письменники дворянства. Ті ж традиції в літературі, що лишились у нас, сягають до Шевченка, Франка, Винниченка і мають в собі основу, звичайно, не дворянства, а бідняцького демократизму, селянського незможництва та батрацтва, дрібного ремісництва і навіть робітництва. Так що й ця мінімальна вага традицій старого українського письменства в основі демократична, вона єдина могла у нас бути до революції, і то в незначній мірі, бо не було змоги їй вирости і розгорнутись через утиски царизму. А виступ нових сил на очищеному Жовтнем полі — все це дало той революційний розмах українській літературі, що дійсно має право на назву ренесансу. Відсутність важких і міцних традицій дозволила новій українській літературі піти дальше вперед на ідеологічну височінь комунізму, ніж це зробила російська література, бо «что потеряно в традиции, то выиграно в революционном размахе» (Л. Троцький).

В той час, коли в Росії силою свого творчого хисту на чолі стоять усе ж письменники-попутники, на Україні той революційний розмах приніс наслідком те, що на чолі українського письменства стоять не попутники, а пролетарські письменники, але останні, не усвідомивши як слід своєї сили, при попустительстві «Гарту», самі віддають назад в руки реакції той революційний розмах. Співвідношення творчих сил в Росії і привело до уступок, які дає ворончина. У нас же такі уступки нічим не виправдовуються, а з одного бажання «не одстати» од Москви робити добровільну здачу захоплених і закріплених серед робітниче-селянських мас позицій новому письменству ніяк не приходиться, особливо щодо сфери ідеологічної, одним з рупорів якої і являється мистецтво. Треба прийняти на увагу різницю об'єктивних умов Росії й України. Так само, як в більш одсталій, порівнюючи з Заходом, колишній Росії перемогла Жовтнева революція, так в культурі українській, з меншими традиціями і багатствами, швидше переміг і глибша перемога Жовтня літератури. «Гарт», в особі тієї частини, яка ввесь останній час робила в ньому погоду, не приймав на увагу цього нашого твердження. «Гарт», в особі свого Ц[ентрального] Б[юро], а потім і Ц[ентрального] К[омітету], особливо після захорювання т. В. Блакитного, все більше і більше тягнувся до київського академізму, неокласики та іншої духовної відсталості, як формами так і темами, і врешті призвів до того, що талановита молодь почала утікати з «Гарту», боячись загубити свою індивідуальність, яка мислима для тієї молоді тільки як революційна, і врешті, після довгої внутрішньої боротьби в організації, і я, один із найстаріших його членів, що всією своєю роботою, ще починаючи з «Всеукраїнської Федерації пролетарських письменників» (1921–22 рр.), підготовляв ґрунт, на якому виріс «Гарт» і де злились дві течії пролетарського письменства: «пролетфедераційна» і «пролеткультівська», — я після трьохрічного перебування в «Гарті» примушений його кинути, як організацію бюрократичну з угодовським присмаком.

Головною причиною тому, повторюю, є те, що при попустительстві «Гарту», а то й при його співучасті, за останній час почало викреслюватись становище начеб двох сортів української інтелігенції в галузі мистецької культури. Перший сорт — інтелігенція академічна, фахівці, а в творчих формах ті, що дотримуються старих канонів, аж до гекзаметру і «чумаків», і другий сорт — це ті, що поклали основу Жовтневої літератури, що в період збройної боротьби з контрреволюцією поруч з Червоною армією підносили свою кваліфікацію і до останнього часу піднесли її остільки, що не уступлять «спецам»; це ті, що поетичними формами йдуть в ногу з Західною Європою і люблять індустріалізований світ — колиску комунізму. Я не думаю, щоб керуючі сили нашої політики погоджувались з такою хибною лінією в культурній роботі на Україні, яку, особливо в останній час, взяв «Гарт», бо творення комуністичної ідеології мистецькими формами не можна цілком віддати в руки силам ворожим або толерантним Жовтню.

Тепер про творчу відсталість «Гарту», на чолі з його офіційним верхом. *«Гарт» замість творчої роботи на шляху шукань нових, відповідних добі форм, замість зв'язку з сучасною мистецькою технікою Заходу та замість зв'язку з ідеологічно близькими нам мистецькими угрупованнями, зайнявся адміністративно-розпорядчою роботою, писанням циркулярів, погруз в бюрократизмові так, що не зміг використати тих зв'язків, які дала поїздка кількох гартованців по Західній Європі.* «Гарт», в особі керуючого центру, прів у засіданнях, утворивши бюрократичну ієрархію в послідовності: Центральний комітет, далі Президія ЦК і, нарешті, *Бюро ЦК «Гарту»* (одна назва для мистецько-громадської організації чого варта!), захопився культурно-політичними склоками замість того, щоб шукати мистецьких творчих шляхів, мистецькими шуканнями номінально завідують люди не творчого, а адміністративно-розпорядчого характеру, яким, по суті, байдуже, які мистецькі форми прийме революційне письменство і мистецтво взагалі,

бо вони не кровно зацікавлені своїм особистим підйомом, а значить, і не зацікавлені підняти на вищі щаблі пролетарську творчість: вони не митці, та й до того не знають і не почувають тих вищих щаблів.

І навіть ті дійсні митці, що в свій час оголошували добу шукань, тепер, знайшовши Пільняка чи Зерова як верховину творчих досягнень, пишуть бундючні рескрипти до «молодої» молоді та живлять склоку поміж революційними організаціями, а головне, засідають, навіть по тричі на тиждень, в бюро ЦК «Гарту» з протоколом дрібних діл, замість сходити митців, як це роблять серйозні шукачі нового і чим був, дійсно, «Гарт» спочатку.

«Гарт» — така дужа в свій час творчими силами організація, завдяки тому адміністративно-бюрократичному напрямкові не *спромігся за весь час свого існування утворити і повести художній гартованський журнал для виявлення творчих шукань в пролетписьменстві, театрі, музиці і т. ін.* Молодші талановиті митці при такому стані не могли відкривати своєї творчої суті, не мали ґрунту, щоб на ньому рости, і направляючої лінії для того росту, а коли й піднялися, то самотужки, без допомоги, а час-то й з перешкодами під впливом або під атаками літературної інтелігенції «першого сорту». І ті письменники, нарешті не стерпівши сухості і збочень гартованської мистецької лінії, примушені були вийти з організації. А коли я на Всеукраїнському з'їздові «Гарту» зробив попередження про його хиби та разом з групою молодих митців намагались виправити лінію, то, крім залякування декого виключити, «викрити» і таке ін., справу основної лінії «Гарту» не змінили, а мистецькі питання вирішили адміністративним порядком, опершись на ще малосвідому в творчих шляхах більшість з'їзду в простому голосуванні. Таким чином, було підложено той порох, що призвів до одколу молодших митців і утворення «Молоту», що, безперечно, розбило сили пролетлітератури. Не вважаючи на ясний симптом загнаної в середину хвороби, що я не раз офіційно і неофіційно підкреслював в колишньому ЦБ «Гарту», чекаючи, що його лінія виправиться,

адміністративно-бюрократичний ухил все рiс далі — і ось ми стали перед фактом *розвалу* «Гарту». Коли він ще і тримається купи, то виключно по інерції, і змістом своїм нічим не відрізняється від старого пролеткульту, крім симпатій до ідеологічно чужих нам груп.

Які ж мистецькі тенденції все ж таки, завдяки всьому згаданому вище, взяли перевагу в еkleктичному «Гарті», не вважаючи на опір меншості? — Це, перш за все, нахил до поетичних розмірів і техніки неокласиків, навіть з розробкою їхніх тем (гекзаметри і мелодизм Тичини як запізнений наслідок західноєвропейського парнасізму та символізму, українізована пільняківщина Хвильового, побутовщина одинокого «Діда Євмена», Христового, і т. д.) з перевагою формалістики і мелодизму як у прозі, так і поезії, рафінерія, часто беззмістовщина, неокласика, заправлена провінціальним естетизмом і революційною туманністю та розпливчатістю фрази і образу, що ніяк не відповідає прагненням робітничої класи і не в ногу з досягненнями європейських літератур. «Гарт» і надалі виховує метричні архаїчні смаки, разом з тим у нього в загоні поезія індустріалізму, обминається лексика революції і науки. Поезію і прозу намагаються втиснути в традиційний поетичний словник під виглядом боротьби з прозаїзмами. Верлібр, що йде на чолі нашої епохи, по визнанню навіть формалістичних теоретиків (Тинянов, Вільдрак і Дюамель, Загул), серед більшості гартованських поетів визнається за щось нижчосортне. Разом з тим, в журналах, де керують гартованці, запобігливо вихвалюється всяке сонетове і пушкіноямбське печиво, яке навіть в Росії є приналежністю Ходасевичів і Шенгелі. Речовість і конкретність художнього малюнка офірується на сумбурні натяки, стиль яких процвітає в «Гарті», за виключенням двох-трьох майстрів. Особливо тяжко відбивається на пролетарській літературі обмеження мовного матеріалу (якому наслідують молоді) закосненіми дореволюційними канонами, вживання мови нашої доби не в загальному малюнку, а як фольклорну екзотику, що ще більше має підкреслити чистоту старого

мовного канону, та нехтування письменницькою більшістю «Гарту» ритмів телеграми, аеро, прокламації, опір так званим прозаїзмам і точним формулюванням, з яких все одно на очах росте поетична лексика, — і це вже в значній мірі зачепив Захід та Росія (Бехер, Амп, Гільбо, Сінклер, Маяковський), нехтування сучасності на користь романтичних візій і солодких триндикань на мелодиці, тоді як поезія є не музика тонів, а музика шумів. «Гарт» висував і підтримував весь час *свідому халтуру* так званої агітлітератури, збудовану в старих формах і на старі смаки розраховану, без творчої іскри. Так само і в особі своїх представників, розсаджених по журналах, кормив *несвідому*, але *халтуру* всякої неокласики (особливо в «Червоному шляхові»), коли остання під виглядом чогось художнього і сліпа побачити, що вона дає фальшиву творчість, бо то давні об'їдки буржуазії, тепер хапається за минулі форми і як за ширму захищується од сучасності в минуле, коли та буржуазія була ще міцною і творчою. Коли у перших свідома фальш, то у других несвідома, але й перша і друга є халтурою. Переважна орієнтація гартованської мистецької верхушки на відсталу тепер форму давноминутого європеїзму і привела до неписаного, але фактичного блоку з Зеровими, Дорошкевичами і Єфремовими, навіть поминувши лівіші і ближчі до «Гарту» літорганізації, як «Ланка», «Жовтень» й ін., а разом з тим, та ж «орієнтація» одсунула і одтиснула ту творчу силу, яка робила і робить найзавзятіш роботу по збудуванню письменства Жовтня. І ми маємо таке явище: ті сили, що вирости, наприклад, з «Шляхів мистецтва» і заповнили собою *радянські хрестоматії* і читанки, силою подібної тактики «Гарту» і тих, що на нього поклали надії, — ті сили одкинуто як од організації, так і од журнальної аудиторії, і вони, внаслідок консервативного напрямку такого журналу як «Червоний шлях», де панує настрої давати переважно місце несвідомій халтурі неокласиків та їхніх близьких, існують поза динамічними потоками нашої головної преси.

Але я все ж твердо переконаний, що ті кризи і хилитання, які в зв'язку з обновкою деяких непевних соціальних груп в Радеспубліках відбиваються і на пролетлітературі, дадуть останній відпорну міць і одвіють зерно дійсного поступу од високолетючої, але так малоцінної половини тимчасового успіху і що досвід української пролетлітератури як піонера на початку всесвітньої перемоги пролетаріату зможе знайти згодом стежки до серця працюючих всього світу.

*Харків,
8.10.1925*

ЗАКЛИК ГРУПИ МИТЦІВ «АВАНГАРД»

В нашій післяжовтневій літературі, як і взагалі в усіх мистецтвах, почався на деяких участках культурного фронту процес капітулянтства, процес невинуватої здачі творчих позицій елементам відсталим, а то й просто реакційним, причому ці елементи хибно визнаються носіями якоїсь особливої кваліфікації й інш., чого в дійсності немає, є звичайне назадництво.

Після доби революційного підйому в мистецтві, а в укр[аїнській] літературі од часу «Шляхів мистецтва», почалась низка відступів для приєднання до культурного руху і елементів консервативніших. Яскрава лінія Жовтня в мистецтві почала затуманюватись. Але тепер вже, поруч з нашим зміцненням і нашою економічною відбудовою, час почати зміцняти і надбудову мистецтв тому, що елементи мистецькі — консервативні, захопивши художню журналістику і взагалі мистецькі установи, почали в тому ж напрямку виховувати й читацьку масу глядачів і слухачів, підриваючи тим самим міць Жовтневої перемоги. Ні один журнал і жодна група тепер не здібні бути тим передовим отрядом, що йшов би на чолі нашої динамічної сучасності, втілюючи поруч змісту й ті форми, що вона за собою несе. Нас не задовольняють манівці ані старого просвітництва, ані модернізованого хатянства, які були на місці у свій час, але зараз діалектикою життя вони обернуті на рухи, ворожі поступові, на чолі якого йде пролетаріат.

Ми прагнемо утворити журнал *авангарду* післяжовтневого мистецтва, з ясно викресленою лінією революційної боротьби проти відсталості, міщанства,

просвітянства й хатянства й інш., які на восьмому році Жовтня об'єднаним фронтом заливають пролетарське, революційне мистецтво України.

Ми піднімаємо боротьбу за дійсний сучасний європеїзм в художній техніці, викриваючи й одгетькуючи епігонство давноминутих і тепер відсталих мистецьких та літературних форм, всякої неокласики, академізму, декадентщини, українізованої пільняківщини, імпресіонізму й інш.

Ми знаємо, що напади на нас і опір консервативних шарів будуть тепер ще більші, бо вони відчують одразу тих гробовиків, що їхню гниль засипатимуть в яму; досі вони намагались тільки задушити або загнилити нас. Але ми певні того, що шлях, взятий нами, є шляхом дійсного поступу, бо тим шляхом йдуть тепер революційні і пролетарські митці всього культурного світу, як певні й того, що молоді свіжі сили підуть вкупі з нами, бачачи світовий розвиток в перемозі пролетаріату і його індустріалізованої культури у всіх галузях життя.

Не в примітивних формах господарства, так само як і не в примітивних формах мистецтва, співає нам сяйво нової доби, де буде яскравий, великий інтелект в могутньому всесвітньому колективі, що зможе тоді без перешкод вести боротьбу з природою за опанування всесвітом за його ж законами.

Ми звертаємось і до Компартії, і всього Радянського суспільства піти нам назустріч в нашому творчому зажинкові, дати нам підмогу як моральну, так і матеріальну, бо це в інтересах нашої загальної культури. А найперше закликаємо нове суспільство відгукнутись до нас в своїй чутливій меншості підбадьорюючим голосом. З передовими шарами разом ми осушимо широке болото більшості, що починає засмоктувати свіжі памолодки після жовтневої культури пролетаріату.

*В. Поліщук**В. Єрмілов**Георгій Цапок**О. Левада*

ПРОКЛАМАЦІЯ «АВАНГАРДУ»

Всім будівничим українського, жовтневого мистецтва, керівникам і учасникам революційних індустріальних та соціальних рухів, чутливим партійцям і всім громадянам Радянської України, в кого не загубився ще смак до поступу, хто прагне перебудувати злиденне й розтерзане життя нашої планети на засадах комунізму! Всім нашим спільникам і однодумцям з-за меж України!

Ми звертаємось у справі одної з визначних галузей нашого життя й будівництва — в справі культури.

Для того, щоб піти вперед, треба одштовхнутись од глухої стінки досягнутих канонів і каноників, які особливо розмножують наші громадсько-політичні мистецькі організації.

І коли від того штовхана летітимуть коряківські, зеровські чи пільнячківські боженята — ми будемо реготатись їм в лице і скажемо: це потрібно для пролетарського мистецького поступу, бо ми знаємо, що в літературі, в мистецтві туптати на місці — це значить іти назад, гальмувати розвиток художніх форм, грати на руку психологічному консерватизмові, якого в «хахлів» більше, ніж деінде. Стояння на місці в українській пожовтневій культурі останнього часу, а то й частенькі простування назад до змертвілих форм (молодники, тичини, футурйози — до неокласичного трухла, опери — лапідських) — це все починає смердіти трупним смородом. Ми не хочемо, щоб молода класа, захопивши господарчі й виробничі дібра, почала задихатись у міазмах деякої частини нашої надбудови, розпареної склокою, паразитизмом і ницим політиканством. В цій атмосфері ми покликані зробити вітер творчого польоту, почати вентиляцію пропелерами мистецької суспільної активності, оздоровити її волінням

творчих шукань. Ми мусимо штовхнути чиновників мистецтва, які бажать тільки мертвого спокою в українській пролетарській культурі, бо тоді, паразитуючи на розкладі, вони покажуть вищий тип паразитів на паразитах. Ми мусимо одштовхнутись од такої перспективи існування пролеткультури на Україні.

Почнімо з літератури як найбільш приступної і активної галузі мистецтва, що одним краєм своїм інтегрально переходить у публіцистику, філософію й науку, а другим зливається з музикою, — такий широкий діапазон. Цей діапазон ми не станемо штучно поділяти на прозу й поезію, бо вони злиті в одне словесне мистецтво. Проте для житецької зручності ми не відкидаємо старої термінології. І тому кажемо: поезія й проза нашого динамічного й здвигового часу повинна пересунути центри ваги мовного матеріалу і скинути всі обмеження традиційного поетичного словника та тематики. Всі слова прекрасні на своєму конструктивно-виправданому місці — од наукових термінів до низинної ще незайманої простонародної говірки та її діалектів. Динамічність ритму, різноманітне та визвольне шукання складні його — і геть заохлих українізаторів, академіків і правописців, що хочуть заморозити живе слово! Але ми протягаємо руку тим творцям українського лексикону, що, накладаючи штабелі слів, не роблять з них мумій¹.

Бійтесь академіків, правописників і українізаторів: вони засушать, змертвлять живе слово. Вони вже виправляють мовні шукання не тільки мільйонів українських трудящих, але й передових посланців їхніх — поетів, белетристів і журналістів, що прагнуть відобразити душу тієї маси так, як це їй сьогодні потрібно. Не слухайте їх

¹ В першому проекті прокламації були після цього місця ще такі нижчеподані слова, але їх скоротили для гармонії частин, однак вони цікаві остільки, що їх варт нагадати:

«Бійтесь академіків, правописників і українізаторів, вони засушать, змертвлять живе слово. Вони вже виправляють мовні шукання не тільки мільйонів українських трудящих, але й передових посланців маси — поетів, белетристів і журналістів,

і пишiть так, як вам пiдказує чуття й спогад материнської говiрки.

«Непоетичний» матерiал є матерiал сучасної поезiї. Увесь напрямок мистецтва, в зв'язку з розвитком iндустрiалiзованого побуту, в зв'язку з омашиненням свiту, iде в бiк приєднання до мистецтва таких запасiв художнього матерiалу, якi колись вважали за недостойнi для муз. Зокрема в лiтературi, а особливо в поезiї, здавалось, непорушнi були канони рафiнованого слова й обмеженостi тем певним колом емоцiй — природа, любов, бог, патрiотизм, королiвсько-буржуазний чи салоновий побут i ще дещо обов'язково у висловах запiзненого вiд сучасностi лексикону.

I от перемога iндустрiї в психiцi найчутливiших поетiв, зростання пролетарiату як нової движної сили поступу, певна змiна суспiльної психiки й темпу сприйняття свiту пiсля омашинення побуту, — всi цi причини, базуючись на економiцi, викликали появу нових смакiв i нових спiвiв. Поезiя збагатилась на прозаїзми Уiтмена, екстравагантнiсть Рембо, науковiсть Рене Гiля, на складнi ритми футуризму й абеїстiв, темпи експресiонiзму, логiчнiсть i навiть утилитарнiсть конструктивiзму й т. д., й т. iн. Поезiя, як i слiд було чекати, продовжувала розвиватись у бiк розвитку життя. I, нарештi, всi цi досягнення прагне з'єднати пролетпоезiя, вдихнувши свiй ясний дух.

що прагнуть вiдобразити душу тiєї маси так, як це їй сьогоднi потрібно. Не слухайте їx i пишiть так, як вам пiдказує чуття й спогад материнської говiрки. Бо Сулима, Курило й Ганцов, києво-харкiвська каста українізаторiв, редактори мови *письменникiв* по наших видавництвах i навiть друкарнях (!) та, нарештi, правописний словник Академiї, — це явища страшнi для мови й її творцiв — трудового населення. Тiльки обезуредивши їx необов'язковiстю та приборкавши їx певною зневагою, можна ними користуватись, ведучи далi поступ творення понять: образiв та мовних зворотiв. Перерахованi вище явища знаменують собою не так стабiлiзацiю, як безоглядний уход вiд творящого живого мовного джерела народу на суху рiвнину спецiвської тарабарщини та схоластичних реченiй порядку церковнослов'янщини чи катаревуса».

Життя йде, як відомо, в бік конструктивно-машинового оформлення природи. Туди лежить і шлях поезії. Сьогодні добра телеграма дужче вражає сухістю і сконденсованістю, ніж ліричне скигнення, особливо, коли воно не добре припасовано до твору й теми, що якраз найчастіше й трапляється, бо трудніш якомусь пільняківцеві чи насосюреному хutorянину дати твердий кістяк послідовної будови, і зовсім легко, відбігши в бік, хлипнути, ахнути, гейнути й припустити соків серця чи чогось іншого замість моці розуму. По-нашому, патетична відозва, вжита в поезії на місці, більше палає для емоції, ніж накопичення найвеличніших і найоригінальніших образів. Але сьогоднішня поезія прийшла до таких тверджень унаслідок нового побуту й піднесення нових сил, а особливо через індустріалізацію життя. Нові мистецькі форми, викликані індустріалізацією життя, і собі як надбудова, назад впливаючи на базу, цебто на психіку, побут, економіку, роздуватимуть цей темп індустріалізації, бо котитимуться зв'язані взаємними впливами. Похід індустріалізації буде подібний до руху лавини. Перемога її близька й неминуха. Ті ж, хто свідомо бачить і хоче перемоги тієї індустріалізації життя, повинні підготовляти для неї психологічний ґрунт у масах.

Як завдання доби індустріалізму, ставимо перед собою виявлення конструктивного й індустріального образу. Заглибленість змісту є основа життєвої динаміки всякого мистецького твору. Людство не створить емоційно-великих інтелектів, коли воно не дасть у мистецтві великого знання й досвіду, коли воно уникатиме великих проблем допитливого людського генія. Конструктивний синтез усіх форм словесного й літературного вияву од крамничного рахунку, газети й радіограми — до любовного стансу і філософського мережива — це все велика поезія нашого часу. Документ, матеріальний досвід поруч з вибухами фантазії в дзвінких образах, поруч мудрого та логічного плетива життєвих факторів у пригодницькі сюжети — ось два крила, якими летітиме вкупі з технічним та соціальним поступом наша поезія й проза.

Прагнення подавати реальний історичний документ хай найдрібнішого порядку поруч з великим синтетичним началом малювання типів.

Конструктивне оформлення динамічного життя й психологічні вороги поступу. Питання напрямку художніх форм треба ясно поставити вже й сьогодні перед найширшими колами радянського суспільства через те, що наші критики й літератики спекулюють на літературі, зовсім не турбуючись про шляхи художнього поступу, про розвиток мистецьких форм, яких вони, не тільки нових, але й старих, не знають і не живуть ними, словом, не турбуються про придбання художнього капіталу.

Оформлення психіки людини через мистецтво є не менш важливий момент у загальному плані оформлення мистецтвами всього життя, як і оформлення архітектором нових жител, зв'язаних з потребами нашої доби, як і оформлення скульптором-інженером і педагогом речей хатнього побуту й т. ін.

Ми повинні конструктивно оформити життя, бо в цих формах краще тектиме його динаміка. Коли динаміка футуристів хаотична, то наша повинна бути інженерсько-логічна й доцільна. Конструктивний динамізм (спіралізм) не тільки оформлює життя — він є само життя.

Так само, як пролетарська революція керується закономірним розвитком історії, а не є бунт, як кричать наші пільнячки, так і мистецтво наше не може бути хаотичною кашею імпресивності, а мусить носити в собі ознаки будівничого зачатку з погляду людського розуму. Несучи в собі дух пролетарської революції, ми відкидаємо розтріпаність, непідпорядкованість, а головне відсутність логічного зв'язку поміж художніми формами й сучасною дорогою розвитку світу, яку (відсутність зв'язку) і несуть із собою, не криючись, неокласики й інші назадники. Розумна й обчислена тенденція машинізованого світу — ось вимога від сучасної поезії, народженої зростанням пролетаріату й загартованої Жовтневою перемогою.

Динамічне начало життя має втілювати й наша пролетарська поезія як змістом, так і формою. Через нашу

поезію ми маємо організувати психіку людства так, щоб воно, володіючи машинами, почувало й дивилось «на світ, як на покірну глину для ліпки чимраз досконаліших життєвих форм».

Ми натискаємо не тільки на потребу революційної форми, цебто до такої, як було казано, що виховує психіку людини в бік того динамізму, що веде людство до вищих істот, а світ до перебудови його в основі цілевого начала, — ми натискаємо й на зміст революційний, який єдиний цілком укладається в такі форми і є з ними в найвищому гармонійному сполученні.

Коли формалісти й інші назадники хочуть зупинити закономірний і динамічний рух історії, то вони в мистецтві роблять одрізок із певної епохи й консервують його на місці, — а життя протягнулося довгою килиминою повз них. Чи можливо й природно це? Ні! Бо і життя, і мистецькі форми суть процеси безперервні й неподільні. Можна тільки під час руху такої килимини спішити по ній назад, і тоді буде відносно стояння на одному місці. Наші неокласики й романтики якраз це й роблять. Вони впадають в ідеалістичну ересь, не бачачи процесу свого руху назад, а думають, що стоять на роздільних, незалежних од суцільного поступу клаптях, хоч і галасують іноді противне. Розчленити життя в теорії на статичні уривки, відкидаючи динаміку розвитку форм, — це ж чистісінький ідеалізм. А ця спроба неокласики й неоромантики увільнити мистецтво від сучасності, фіксуєчи свій погляд на минулому, захватись у «греко-римському», — це і є спроба розчленити динамічний потік життя, виділитись од нього, цебто і є той ідеалізм, в якому росте й «мужицький корінь» їхньої творчості й «революція-бунт, хуртовина» й т. ін., а не марксистський закономірний розвиток історії та послідовна зміна форм, відповідних кожній добі.

Основні тези пролетарського конструктивного динамізму. Отже, пролетарський конструктивний динамізм-спіралізм висуває такі основні точки в творенні сьогоднішніх і прийдешніх на довший час художніх форм:

1. Унаслідок вселюдської індустріальної епохи має встановитись домінантний вселюдський індустріальний напрям літератури — поезії і взагалі мистецтв із додатком національних зафарблень.

2. Безперервна сучасність, цебто виправдання твердження, що кожна епоха має своє тільки відповідне їй мистецтво, яке вичерпується в цій добі.

3. Не тільки пізнання світу через мистецтво поруч із наукою, а й оформлення того світу мистецтвом поруч із науковими засобами.

4. Допомогати зміні психіки людства в зв'язку з індустріалізацією життя, як світлій і радісній неминучості поступу вселюдства,

5. Зміна лексики і синтакси в зв'язку зі зміною побуту й психіки.

Всі вищенаведені моменти творчості як у формах, так і в ідеях складають той напрям, що ми надаємо йому назви пролетарського конструктивного динамізму, або спіралізму. Наша творчість має доцільно й логічно оформлювати життя, сприймаючи його як безперервний процес, що керується законами діалектичного матеріалізму. Тому відрив форми від змісту, а цих од соціально-економічної й біологічної бази, є неможлива фантазія, і по суті такого розриву ніколи не буває, а є тільки свідоме чи несвідоме замаскування своїх розходжень із головним домінантним (тепер пролетарським) потоком життя.

Динаміку (рух) у словесному мистецтві подається не тільки відповідними образами, ритмами, звуками, сюжетами, а головне ідеями, що рухають твір, а через твір і поступ людський.

Напруженість цих основних чинників твору і є динамізм. Образ піднятого для пострілу й застиглого в напруженні курка є не менш динамічний, ніж літ кулі звідти.

Таким чином динамічність сприймається тільки в нерозривному зв'язку з іншими чинниками вічно рухливого життя і твору. Закономірний і відповідний зв'язок усіх складових частин твору і всіх моментів життя — ось де криються движні сили мистецтва, і ось що ми звемо

конструктивним динамізмом. В цьому є вже та логічна послідовність, цілевість, що має назву конструктивності. Через те й називаємо ми наш динамізм конструктивним.

Ми прагнемо охопити всю суть життя, бо мистецтво є чинник синтетичного пізнання світу на відміну від аналітичного пізнання світу наукою.

Ми вимагаємо від оповідання чи поезії конструктивності, того нічого зайвого: «Коли вказано на початку оповідання гвіздок в стіні, то в кінці на ньому мусить герой повіситись».

Конструктивізм є доцільне використання деталей і більших частин та міцна логічна ув'язка їх. Далі, пропорціональність складових частин — їх маси та обсягів художнього матеріалу з уміщеними в них ідеями. Далі, відповідність словесних матеріалів до завдання, або інакше, вживання формальних прийомів, які логічно виходять із змісту. Відповідність ритмів, образів (може бути й контрастозна відповідність).

Внутрішня рівновага між темою і виявом її, цебто лексика, образність, ритм і напруженість стилю, повинна відповідати глибині та розмахові чи обмеженості тих ідей, які в цей комплекс фактури втілюються.

Звідси — ми проти розхристаної недоцільності у прийомах, неміцності сюжетної будови і всього того пільнякохвильовистого мотлоху наших неоромантиків, що залляв був цілим потоком українську прозову творчість. Ми знаємо, що підпорядкування своїх асоціативних центрів при писанні й виправці твору є запорукою міцно сконструйованого твору, що може жити не один день. Недержання конструктивної художньої установки в творі, недисциплінована погоня за одним змістом, хоча б і найбойовішим для сьогоднішнього дня, робить з твору ту тимчасову нежиттєздатну потвору, що вмирає одразу ж, як тільки актуальність цих ідей хоч трохи спадає чи одступає на другий план, і нащадки, не маючи в таких творах художньої поживи й синтетичних образів та по-статей, лише дивуватимуться на своїх пришелепуватих

попередників, як вони могли говорити про таку риторичну й порожню балаканину, — і одкидатимуть геть. Лише повнокровна художність і відповідне формальне втілення ідей, навіть чужих для даного суспільства, розворушує в той чи інший бік активність того суспільства. Через те саме ми виступаємо проти нединамічного, пасивного й назадницького копіювання життя методами рабського натуралізму, що тягнеться в хвості зі своїми кволими в такому випадку засобами за шматками реального життя, не конструюючи їх в гармонійну художню будову, що сама організувала б те життя.

Через вищезгадану будівничо-організаторську установку ми знаходимося в діаметральному антагонізмі з деструктивно-анархічними й застарілими в наш час витівками футуристів різних нових генерацій, висуваючи конструктивно-комуністичне начало творчості у всіх розгалуженнях мистецтва.

Всі ці наші положення однаково підходять як до прозаїчного крила організованої поетично мови, так і до її віршового крила.

Форма поезії неокласиків, тих назадників змісту, ідеологів міщанського бруду, поетичних жаб, що з задоволенням кумкають, сидючи в багні хуторянщини, і форма їхньої поезії цілком тому відповідна: замацаний сонет, октава, що бруди ідеалізує, покірний ямб, а загалом одноманітний ритм і настрій, як одноманітна й повільна та назадницька твань, з якої неокласики кумкають.

Які ж форми поетичні відповідають нашій конструктивній і динамічній епосі, епосі електрики й хімії (пара йде на задній план, — газ на кону), які форми характерні для доби розвитку пролетаріату, індустрії й інтернаціональних та всесвітніх масштабів, що уклалися б у химерний ритм, а не в одноманітну стукалку хуторянського млинця? Це — верлібр. Верлібр у найширших формах, що моністично все охоплює в собі, від патетично-конструктивної відозви Комінтерну до сучасного «залізного сонету» (індустріальні сонети німців) або ліричного зітхання романсу.

Ця форма виключно європейської культури, що вже набрала інтернаціонального характеру, з неповним ще, але математично-закономірним усвідомленням її в теорії. Не той верлібр, несвідоме коріння якого можна знайти за всіх часів у всіх народів, як кустарний виріб, а як свідома техніка поезії.

Ще два слова про звуження термінологічне щодо слова верлібр. Ми не ставимо грані між прозою та віршем у старому розумінні цих слів. Ритмічно проза переходить у вірш і навпаки, так що взагалі підлягає одному законів ритмічному, який ми виклали в теорії хвиляд. Словесні ритми всі законні, і всі мають право на життя, коли цього потребують конструктивні завдання художнього писання. Ми додержуємося ритмічного монізму щодо художнього слова, визнаючи тільки відносне існування правого й лівого крила ритмів, з одного боку, чітких, за старою термінологією, метрів навіть за метрономом, з точною величиною повторних хвиляд, а з другого боку, химерних ритмів з нахилом до хаотичного, як це в так званій прозі, і з інтегрально різноманітними величинами хвиляд, які кружляють навколо якогось середньоматематичного, витягнутого з цих величин. Але, ставлячи, з одного боку, на правий край ідеальний метр, а на другий бік у ліве крило ідеальний хаотичний стрій, ми вважаємо, що всередині між цими двома берегами того самого ритмічного потоку, на місці стику т. зв. прози й вірша, беручи старий вислів, у ритмічній голові цього потоку йдуть найскладніші формації ритмів. У цьому місці можлива найбільша їх комбінаційна рухливість для людського приймання без різкого переходу, що міг би недоцільно вражати слух. Тут місце, де купчаються найхарактерніші ритми, що мають у нас назву верлібр. Значить, верлібр у тому центральному місці ритмічного потоку, де найлегша для поета, письменника комбінаційна зручність, де переплітаються тугіші до організації, цебто прозові ритми, з легкими щодо тієї самої організації віршовими (напр., ямб) ритмами. Тут у найхарактернішому вузлі ритмічних впливів і міститься переважно той

комплекс європейських верлібрових форм, хоч верлібр, повторюємо, є весь без різниці словесно-художній матеріал у найскрайніших його особливостях.

Найцікавіший верлібр для нас, для людей нашої доби, доби складних плетінь ритмічних, взятих людським сприйманням з самого життя, є центральний верлібр, бо він один у силі найлегше й найдужче не тільки вловити, але й емоціонально відтворити та організувати в свідомості людини всю складну ситуацію життєвих ритмів. Як відповідність, у тому верлібрі звучать і ритми сучасного міста, які проходять із такою велетенською різноманітністю, що в сприйманні сучасної людини, особливо в коротких одрізах часу, наприклад, дня, здаються анархічними, в той час як вони міцно організовані побутовими факторами: години праці, електрика, театри, рух потягів і т. д.

Нищити гальмо українського поступу — усяку хуторянську мжичку та антимашинові настрої — є завдання нашого покоління. Охоплення й прагнення жити досягненнями мистецтва всього світу — мудрого, виткого Сходу з чітким раціоналістично-індустріальним Заходом. Планетарність, а не обмежена й рабська європеїзація. Розмах в історичному часові од культури кам'яних ножів, єгипетських конструкцій, ведійських поезій чи грецьких горшечків — до фантастичних видінь доби електро-атомового вогню. А найперше — визволена од новоутворених штампів воля в конструктивному уживанні прийомів і матеріалу.

Другим мистецтвом, що має таку важливу роль в добу нашого велетенського будівництва, є архітектура.

Архітектура нашої доби повинна виявляти собою начало логічної доцільності, використання залізобетонних та скляних матеріалів і виявлення ідеї опанування обсягу, без міщанського наліпного замазування очей дрібницями. Найкрасивіше те, що найдоцільніше, наприклад, динамомашини, листок пальми, елеватор, жива жіноча груди. Реальний матеріал кращий в архітектурі, як підмальовочка під нього. Прагнення польоту в свіже повітря

до горішніх шарів атмосфери повинно поставити перед архітектурою чергову проблему переходу до легких металів.

Третім велетенським мистецтвом нашого часу, що виросло в зв'язку з ростом радіотехніки, є музика. Впливаючи через радіо на мільйони, вона повинна витягнути їх із звукової обмеженості тональності. Велика стихія тембрального звучання стоїть ще мало розкритою звукальною країною перед слухом наших музик і слухачів.

Композитори, відкрийте її! Сповніть етер і повітря звуками, не менш різноманітними і прекрасними, ніж звуки неорганізованого музикою життя. Ускладніть ритми і напишіть та ударте в нові інструменти аж за межі джазу й терменвоксу!

Наше кіно хай прогонить хуторянщину глухих нечуйів і сліпих на машиновий світ естетів. Хай кіно дасть організованими шматочками живий омашинений побут радянської Америки — України, нехай виховає в масах потяг до психологічного омашинення світу. Фото, брат кіно, хай заткне провінціальну вибагливість ахровських мрійників поезією факту.

Малярство хай конструктивно оформить і подасть в оправі немудрецького життя фарбу й лінію, так само, як скульптура площину й обсяг. Логічна ув'язка форм і частин твору між собою і ув'язка цілого комплексу їх форми з реальним життям — ось завдання сучасного малярства й скульптури. Для нас доцільно і прекрасно видана книжка чи розмальована кімната не менш викінчений малярський твір, ніж скульптура доцільних черевиків шахтаря чи ноївського стільця в кабінеті наркома. Нарешті театр, що мусить найти нові методи роботи в сполучі з радіо й кіно, інакше йому прийдеться залишитись кустарним анахронізмом в добу машинового мистецького темпу й розмноженого вияву інших мистецтв для мас.

Як течія *Авангарду* пролетарської культури, ми не можемо замкнутись в межах одної національності. Передові ідеї мистецтва, відповідного добі індустріалізму, добі,

якої ще не було в історії людства, повинні висунути й форми мистецтва, ще небувалі, і тільки вони єдині будуть відповідні призначенню, бо кожна епоха має свої мистецькі форми, що вичерпуються в тій епосі. Ми зараз живемо при організації цілком відмінної епохи від усіх попередніх, тому й мистецтво наше не може не бути відмінним від усього попереднього, навіть визнано геніального.

І наше сконцентроване прагнення відкрити ці нові форми повинно йти в ногу з братніми шуканнями всіх націй Радянського Союзу і революційних мистців Заходу й Сходу.

Тому наше завдання є не тільки охопити в коло ідей авангарду нацменівські мистецькі загони України, росіян, євреїв, поляків й інших, але й знайти мову братньої співпраці з мистецьким авангардом Росії, Білорусі, Грузії, Вірменії, Татреспубліки й інших республік та народів, а також увійти в стосунки з лівими мистцями, в першу чергу Німеччини, Франції, Чехо-Словаччини, Америки, Японії, Китаю, Туреччини й Індії, де вже є не тільки близькі нам шукання, але й невеличкі зв'язки. Для того ми маємо на меті утворити низку інтернаціональних збірників, як трибуни для *Авангарду мистецтв*. Такі збірники не тільки будуть початком інтернаціонального братнього єднання, але й знаряддям ознайомлення передових загонів революційної й пролетарської творчості різних народів поміж собою, що прокладе шлях до утворення лівого Літературного Інтернаціоналу та Інтернаціоналу мистецтв. Потреба в таких світових об'єднаннях уже назріла, тільки організована у планетарному масштабі боротьба за перемогу пролетарського мистецтва з відповідними добі формами над буржуазним може прискорити ту перемогу.

Разом з тим і в першу чергу *Авангард мистецтв* повинен організувати бойовий і рухливий орган для боротьби за нові форми і відповідні їм ідеї пролетаріату. Революційні ідеї вичерпуюче виявляються лише в революційних формах: форма — та ж ідеологія.

Нацменівські мистецтва повинні бути не другорядним відгомонам своїх корінних національних мистецьких витворів, а бути до них у такому приблизно відношенні, як бельгійська література французькою мовою відноситься до основної літератури французької. Тоді вони будуть навантажені всім своїм творчим виявом, який у них заклала природа. Бо, наприклад, російське мистецтво і література на Україні виростають з ґрунту відмінних економічних і психологічних умов, ніж це існує в Росії, і тому форми вияву їх повинні бути також відмінні, більш злиті з своїм рідним ґрунтом, де можуть бути інші бойові теми, інші впливи й можливі інші психологічні моменти розв'язання національної проблеми, ближчі розумінню пригноблених народів.

Отже, спільним фронтом *Авангарду пролетмистецтва до світової перемоги інтернаціонального братерства трудящих* над зоологічним розбратом, що криють у собі художні вияви буржуазних культур. Вперед! Авангард виривається вперед. Поспішайте за ним, не чекаючи болючих підстьобів економіки й історії. Спільними зусиллями, моральною підтримкою, масовим співчуттям створіть змогу авангардові не тільки йти вперед, але самі поривайтесь і проривайтесь у передню лінію мистецьких загонів. Ах, як приємно бути в авангарді поступу! Як блискуче й радісно відчувати себе піонером нового життя, вдихаючи свіжі вітерки з високих кряжів організованого прийдешнього!

Валер'ян Поліщук

Райса Троянкер

Віктор Ярина

Сергій Тасін

Леонід Чернов

Василь Єрмілов

Григорій Коляда

Петро Голота

Валентин Борисов

Олександр Левада

КРИТИКА, ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, КУЛЬТУРНІ СТУДІЇ

ЯК ДИВИТИСЬ НА МИСТЕЦТВО

(Доповідь, прочитана на зборах літературно-мистецької групи «Гроно» 18–20 жовтня 1920 р.
в м. Києві)

Тяжкий час переживає зараз українське мистецтво, бо на Україні на її терені вже кілька літ і під час війни, і в революцію іде запекла боротьба, боротьба не словом, а кров'ю. Найтяжче проходить соціальна революція на Україні, де борються два світи. Україна знову стала на старе історичне місце, де Схід стикається з Заходом, через те що Схід і Захід ніколи не можуть поладнати. Україна — «велика Руїна».

Проте наш народ хоче бути Сходом, бо «ex oriente lux»¹.

Так! Ми тепер Схід, ми хочемо перекинути гнилий Захід, перевернути його банкові контори, як перекинув Христос в Єрусалимському храмі міняльні столи з грішми. Єрусалимський храм мав бути тим, для чого його збудували, — храмом молитви, а його обернули в вертеп торгу. Наш храм — цілий світ, збудований для щастя людини, а не для того, щоб вона в ньому вічно страждала, щоб один експлуатував, гнобив другого, беручи все від життя, а гноблений терпів, не маючи нічого. Україна зараз є тим місцем, де перекидають міняльні столи, а там, де б'ються, перекидають, нічого не поставивши.

У Києві, кажуть, тринадцять влад змінилось. Це покажчик інтенсивності боротьби, де аргументами — гармати, а логікою — божевілля.

Хоч би почати вже творити нові культурні цінності, як творять наші сусіди. Вся сила, вся енергія нашої нації

¹ «Світло зі сходу» (латин.). — Ред.

пішла зараз у політичну боротьбу, а коли являється потреба духовної поживи від сучасної нашої культури, у нас її майже нема. Оставайся або без нічого, або забирай той лишок, що є в сусіда, або проси допомоги.

Ніхто ж не заперечить, що ми кормимося літературою Москви, і не через те, що в нас нема кому творити, а через те, що немає часу за боротьбою або через неї немає змоги. В інших випадках ми доідаємо обгризки Берліна, Відня, Варшави, бо свого сучасного нема коли творити, а старе? Кому потрібне те, що віджило? Для історика...

Але така тяжка атмосфера, коли нічим духовним мистецьким дихати неможливо, робляться, мусять робитись спроби її освіжити. Не може ж живий організм українського народу жити одною політикою, одними газетами, одною боротьбою!

Крім війни, музики гармат, — дайте культурного будівництва та мистецтва! І цього зараз вимагають якнайширші кола українського суспільства. Пролетаріат ставить трудовий фронт, будуючи й культуру поруч із військовим, та, на жаль, на Україні цього досі зробити не було змоги, і, може, наша пасивність, а то й шкурні інтереси не менш винні в тому, як і об'єктивні обставини боротьби. Для мистецтва тяжка атмосфера, але без нього обійтись не можна. Його вимагають маси. Старе мистецтво не задовольняє; значить, дати треба нове мистецтво, власне, таке, що дало б духовну їжу тому найширшому загалові, було б, як-то кажуть, «по сучасному моменту».

І от з'являється пролетарське мистецтво, цебто, на нашу думку, таке, що замінило змістом старе буржуазне, бо, як каже проф. Бурачек, «коли пролетаріат бере в свої руки життя й хоче творити його згідно з своїми ідеями, цілями й бажаннями, — він являється природним спадкоємцем культури взагалі», і завдання того мистецтва повинні бути відповідними духові працюючих. Таким мистецтвом є не лише те, що має завданням служити красі, а те, що має величезне значення в житті людства, мистецтво як засіб для передачі свідомо своїх почувань,

які людина сама відчула, до других людей, які ті почування переживуть.

Бо мистецтво є діяльність людини, в якій вона зовнішніми проявами передає свої почуття другим, вні місця і часу. Мистецтво є міст між людськими душами, є знаряддя для зносин людей у сфері почувань, як слово є знаряддя для зносин людей у сфері абстрактної думки.

Коли прийняти за вихідну точку таке завдання мистецтва, то буде зрозуміло, чому без мистецтва не можна жити. Без нього чоловік завше залишився б диким, окремим, бо він ніколи не міг би зійтися в колектив, не розумів би один одного, душі не розумів би.

На здібності людей захоплюватись почуттям других заснована діяльність мистецтва. Чоловік сміється — другому стає весело, плаче — стає журно, співає бадьорої пісні — ти сам піднімаєш вище голову, виказуєш почуття захоплення або страху — другі відчують те саме. Комбінуючи й міняючи різно форми цієї здібності за допомогою видимих засобів, людина може передавати найтонші нюанси почуття. Це й буде творчість. І людина спервовіку почала звертатись до творчості, до мистецтва, щоб висловити, передати другим свої почування.

«Ще на світанку життя людськості, — пише проф. Бурачек («Мистецтво», 1920, № 1, стор. 64), — примітивний чоловік звернувся до мистецтва, щоб висловити свою думку, а може, і жах, може, пошану до того страшного мамута або зубра, якого з такими хитрощами та труднощами первісній людині траплялося вбити. І цікавий був цей перший малюнок, нарисований на задимленій стіні печери, освітлений полум'ям огнища і оточений юрбою людей, старих, молодих, дітей! Як щасливо сміявся перший мистець і як радісно реготали глядачі, бо *пізнали*, бо вперше *обмінялися загальною думкою, загальним враженням* за допомогою засобу, що вигадав перший мистець».

Коли пануючі класи колишнього феодального або кріпосного, або навіть теперішнього капіталістичного строю в більшості дивляться на мистецтво як на об'єкт розваги,

відпочинку, як на «вкусний лімонад», то більш видатні люди, навіть того оточення, відкидали таку роль мистецтва, шукали в ньому якогось неясного служіння красі. Але знов-таки, коли відкинути всі неточні пояснення, що таке краса, як, наприклад, те, що вона полягає то в корисності, то в симетрії, то в порядку, то в пропорційності, то в гармонії частин, останеться два визначення краси: метафізичне, де вона є як щось існуюче само по собі, одно з виявлень абсолютно закінченого — Ідеї, Духу, Волі, Бога; друге значіння матеріалістичне, де краса є певного роду насолода, що не дає вигоди, за визначенням Канта, «безкорисна насолода».

Коли взяти перше значіння краси, яке прийняли Фіхте, Шеллінг, Гегель, Шопенгауер, воно, зливаючися з поняттям Бога, нічим не обґрунтоване і фантастичне, яке все одно служить для насолоди, не могло б же людство витратити стільки сил на мистецтво як на фантастику, що дає лишень насолоду. Друге значіння краси матеріалістичне, зовсім просте й зрозуміле, та коли йти далі, то сюди треба додати як елементи, що дають насолоду, і різні питва, наїдки, відчуття ніжної шкіри і т. ін., ну а хіба ці елементи суть мистецтво? Ніколи! Значить, визначати мистецтво як служіння красі буде зовсім не визначення, а «виверт», як каже Лев Толстой, що виправдує існування мистецтва. І все це стає через те, що метою мистецтва ставлять насолоду, а не дійсне призначення його для людини й людськості. Бо, коли дивитись на мистецтво, як на знаряддя насолоди, тоді непомітна стає головна роль мистецтва як засобу для зносин між людьми в сфері почувань, а останнє положення Лев Толстой визнавав основним завданням мистецтва.

Уже завдяки тому, що мистецтво концентрує в собі певну суму почувань, які зберігає в собі для того, щоб передати другим, воно може діяти впродовж довгого часу, остільки, наскільки довговічні ті зовнішні прояви, де воно зберігається. Так, ми зараз відчуваємо те, що нам хотів передати Данте в «Божественній комедії». Творець «Мойсея», що відбив на собі тодішню революцію,

Мікеланджело нам зараз так само зрозумілий, як і «Пісня пісень» Соломона, як зрозумілі музичні твори Шопена або скульптури Лізіппа, Архілоха чи Канови, хоч творили вони одні в більш далекому, другі в більш близькому минулому, в різні епохи, за різних обставин. Тут мистецтво передає, зберігаючи в собі ті душевні зворушення минулого та сучасного, від предків до нащадків, передає поза часом, як книжка — мислі.

Мистецтво, таким чином, є скарбниця людського почуття, так само як написане слово, книга є скарбниця людської думки, досягнення в сфері її. З того погляду роль мистецтва колосальна й рівняється до письменності й мови, взятих разом. Так само мистецтво не залежить від місця або нації, яка його створила. Хіба ми не відчуваємо зараз творчості в китайських пагодах або індійських храмах, хіба не розуміємо, що лише радість могла створити ажурний стиль Альгамбри? Ми захоплюємося казками «Тисячі й одної ночі» або творами Рабіндраната Тагора, як і поезією червонокожих американських індіців у «Піснях про Гайявату». Біблія на китайців робить не менше враження, ніж на нас, своїми поетичними місцями, а Шекспіра ставлять в японських театрах зовсім не через те, щоб він був модним письменником. Значить, місце, де створено мистецький витвір, обставини й художні засоби не відіграють ролі, бо мистецтво є загальнолюдське й зрозуміле для всіх. Коли воно перестає, хоч би частково, бути зрозумілим, воно вже втрачає ясність справжнього мистецтва. Тепер стає зрозумілим, чому людськість зараз витрачає стільки сил на мистецтво, коли число робітників, обслуговуючих його, може поступитися кількістю хіба тому, що працює на війну, бо скільки друкарів набирають різні книжки мистецького змісту, скільки каміння тешуть робочі руки, щоб будувати художні архітектурою будинки, скільки працює на кону й біля нього, скільки робітників працює на хімічних заводах фарб та малярських приладь, щоб потім друга армія малярів могла передати загалові свої почування і так далі і далі.

Часами витрати на мистецтво приймають навіть безглузді форми, як, напр., в теперішню вже революцію група при Н-кій армії за недовгий час витратила на грими 45 пудів вазеліну, купованого по фантастичних цінах у спекулянтів, тоді як по всіх лазаретах губерніального міста С., де Н-ська армія стояла, припинили лікування масажем за відсутністю того ж вазеліну.

Це робиться через те, що мистецтво являється чинником для зносин людей між собою в сфері почувань, коли завдяки «здібності людини заражатись через мистецтво почуваннями других людей, для неї стає доступним в сфері почуття все, що пережило до неї людство, стають доступними почування, переживані сучасниками, почування, пережиті другими людьми тисячі літ тому назад, і робиться можливою передача своїх почувань другим людям» (Лев Толстой)¹.

¹ Тези цього доповіді суть провідними думками цілої літературно-мистецької групи «Гроно».

ДИНАМІЗМ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

В ділянці шукань повинно бути місце всякому художньому напрямку. В рівній мірі це відноситься до всіх галузей мистецтва.

А. Луначарський

Футуристи школи Марінетті хвалились, що найпершим їхнім відкриттям в сфері творчості є новонайдена краса — рух. Вони старались втілити той рух у якнайбільшій кількості у свою творчість, але здебільша їхній рух був надуманим, як наслідок теоретичних міркувань над тодішньою творчістю, і родився як антитеза тій інертності, яка панувала в літературі та мистецтві взагалі цілої Європи під гегемонією символізму.

Заслуга футуристів у тому, що вони відчули, що не можна надалі розкладатись і чим би той рух не викликати, щоб ту гниль розкидати чи дебошем, чи справжньою картиною руху автомобіля, якого вони почали прославляти поруч з першим гуркотанням новонародженого аероплана.

Повставши проти розкладу буржуазного мистецтва, вони були плоттю од плоті тих самих життєвих чинників і, врешті, дійшли до природної смерті. Футуристи стали на хибний шлях і зійшли, як-то кажуть, на пси, поставивши собі за мету перш за все: дратувати буржуазне суспільство і тим ворухити його. Почали давати ляпаси громадському смакові, а сам рух, експресію і силу, які вони відкрили, частенько лишень бездарно фотографували.

І вийшли з їх творів в більшості справжні кінематографічні фільми, але руху самої ідеї, а також життєвої сили, яку можна було б відчувати у їх творах, так само як і генези того руху, вони не відзначили.

Футуристична форма поезії в українській літературі почала існувати, навіть сказати краще — дійсно народилась в 1918 році, цебто в другому році революції, і була репрезентована поки що єдиним Семенком, який ще на початку революції був близький до символістів, хоча спроби копіювання російських футуристів також робив. Він тоді був одним із предтеч музагетівців і так само кохав, як і в «Сонячних кларнетах» Павло Тичина. Різниця була в тому, що Семенко казав: «Вийди, вийди, панно, з третього поверху на балкон», а Тичина «з кохання плакав і ридав».

В той час, як росіяни відчули, що стара форма поетичного вислову (статична, як я її називаю) уже віджила, ми ще спали з Капельгородськими й Олесями та набивали повні шпальти журналів Будяками й Волошками.

А Сергій Маковський ще в 1910 році писав:

— Нова цивілізація створює нову естетику, мораль психологічної волі з науковим світорозумінням, викликає потяг до «революційних форм». *Демократичне варварство* хоче бистрих і сильних почувань для ока, пересиченого калейдоскопом сучасного міста; загальна американізація, що йде, вимагає мистецтва, яке б сходилось з грубою одвертістю і нетерплячим темпом нового життя («Аполлон», 1910, № 10).

Він боїться того демократичного варварства, його делікатний аристократично-естетичний нюх не хоче погодитися з тими різкими дисонансами життя і новою громовою мелодією його, але він визнає, що все-таки те життя вимагає мистецтва, яке б ішло в ногу з пропасницьким темпом сучасності.

У нас же допіру в 1914 році М. Семенко відчув і голосно сказав, що «національну добу в мистецтві... ми вже перебули. Нам треба доганяти сьогоднішній день». Але слова залишились словами, книжок його ніяка книгарня

не захотіла продавати, а українська критика гуджкала молодого тоді хлопця двічі, начеб застала його у своїому горосі. Через те, що виступ Семенка був швидше копіюванням росіян, аніж вимогою тодішнього українського життя, тому він остався соло, і «наздоганяти життя» довелося українській літературі разом із Семенком аж у 1918 році, бо ще 1917 рік, революції рік перший, дуже гостро переживав національну добу в мистецтві, з його «синьо-жовтими прапорами», «коли ти любиш рідний край» і т. ін., куди сипнули жваво як Вороні, Чупринки, Стахи, Олесі й інші, так, за браком української критики, псували папір і охоче розкупувались Коваленки, Хамардюки, Мандрики й всякі там Худоби. І приймали тоді все це як потрібне, принаймні не було часу протестувати тим, хто відкидав.

Нарешті, переживши іще впродовж двох років епоху справжнього символізму, парнасізму та салонової поезії, українська муза відчула, що їй дійсно бракує руху, і новий етап було зафіксовано другим маніфестом «гроністів». Ясно було сказано: нам потрібна динаміка творчості, у наших творах має відбитись та запекла, міццю покручена, вузлувата боротьба, яка бурлить навкруги.

Тоді як у попередньої мистецької групи — «музагетівців» (вже не націоналістичної) були тільки «луни», «чорні свічада», «тиша», «таємність» або «ніжновтома», «на грані вічного нічого», — в більшості це було все гладеньке, шліфоване, вишукане, — у динамістів мало бути «коструbate, але міцне, як поверхня одколотого од життя граніту».

«Не вважаючи на те, що революційне життя набирало жажливо-буйних форм, проте Загул, Кобилянський, Филипович, Ярошенко, Савченко, Рильський та інші сиділи під зеленими абажурами (бо ще була електрика) в глухих кімнатах, як святі метрономи і літали поза “межами незнаного”, вступали у “потусторонній світ” і не чули, як шрапнелі рвались над базарами димками карими, а в Києві кулі, мов блохи, прокусювали золоті бані Софії, під брамою якої старці, мов собаки, гризли за шматок хліба».

Заслуга лівішої частини «гроністів» в тому, що вона побачила і сказала вголос про те, що зміст сучасного життя нічого не має спільного ні з символізмом, ні з футуризмом.

Рух, боротьба, сила і нові гостро-яскраві образи зовнішнього миру мусили пронизати той свідомо-стихійний динамізм, який несвідомо почав пробиватись трохи раніш у деяких творах, як наприклад: «Плузі» Тичини, поемах Слісаренка, поезіях Чумака та Еллана.

Нарешті, під час освідомлення молодших творців динамізму, Петрицький почав робити спроби малюнка з яскравим ритмом ліній і фарб та розмаху, а в театрі шукати динамічного синтезу всіх галузів мистецтва Всеукраїнська державна студія (Центростудія) з Марком Терещенком як одним із провідників.

Те саме помічалось в сфері музики, коли українські композитори почали робити спробу розбити нерухомість опери, протестувати проти вампуки, висловлюватись за те, що треба музику змінити на більш нервову, експресивну, де б дія розвивалась мазками, як і музичні фрази, щоб внести рух, замінивши навіть фабулу рядом психологічно близьких картин.

Зокрема композитор Стеценко, щоб більш надати руху опері, стояв за внесення хору, де б його поясненнями зв'язувались окремі картини в одно ціле.

Факт одночасового підходу до одного знаменника в українському мистецтві (це саме робили і в балеті, як, наприклад, Ніжинська та Центростудія) у всіх його галузях є дуже показний. Це визначає, що динамізм творчості не тільки носить в повітрі, а все дужче проривається у мистецьких витворах і змагається запанувати.

В чому ж полягає динамізм у творчості? На це питання спробую дати коротку відповідь, обмежившись лишень поезією, висловити, як я розумію і відчуваю той динамізм.

Коли я був на одній із вправ Центростудії по класу української драми, я побачив таке: дві групи студійців мали дати картину боротьби зі смертю чи що. Обидві

групи мали зіткнутись в одну масу і рухами передати почуття змагання зі смертю. Але уперше зійшлись досить мляво, тоді артист Марко Терещенко сказав:

— Коли ви хочете показати силу боротьби, велику кількість енергії, яка в той мент укладена, ви повинні, як одна, так і друга група, з великим напруженням і силою зійтись до купи. А потім міцними рухами боротьби попарно передати це змагання. Тоді буде кожному видно, кожний відчує, що тут, у місці, де ви зійшлись, родилась велика сила енергії та боротьби, словом — динаміка.

Другий випадок, коли на одній із вечірок «Гроно» я прочитав свого «Великого Хама», дехто заперечив, що у творові немає динаміки, і вимагав її у мене, не розуміючи, що може бути не тільки динаміка образів і ритму, але й ідеї. Тоді поет Микола Терещенко сказав приблизно так:

— Динамічний твір може бути навіть тоді, коли окремі деталі його й не будуть по формі динамічні, аби провідна ідея була з повстанчою силою, щоб щось руйнувала або будувала, і твір буде динамічний. Приблизно це є у «Великому Хамові».

Тут я показав два протилежних бігуни динамізму в мистецтві: перший — чисто матеріальний; який має зв'язок з фізикою, другий — духовний, який полягає в ідеї. Між тими двома бігунами ціла велика скеля самих різноманітних форм динамізму з наближенням то до матеріального, то до духовного бігуна. Коли письменник яскравими образами з великою експресією ритмів змалює вибух динаміту так, що я відчую ту силу вибуху, то такий малюнок можна назвати динамічним, а коли це зробити в одній фразі, то, безперечно, фраза буде динамічною в великій мірі. Так само вперто-повільне, але міцне вривання плуга в землю, ну, хоч би як у Тичини «Плуг» — це теж буде динамічний образ. До того ще й технічні засоби вірша можуть бути динамічними коли поет, скупчуючи багато слів, в енергійних ритмах все збільшуючи, напруження, дасть вихід в одному-двох словах для тієї енергії в змістові фрази, то цей технічний засіб я називаю

також динамічним. Причому кінцевий акорд може бути або асонуючим зі змістом фрази, або дисонуючим, тоді бажано, щоб з формального боку слова закінчувались або римою чи асонансом, або дисонансом. Цей технічний засіб збільшить, безперечно, емоцію при передачі динаміки фрази у самому широкому розумінні. І таким чином динамізм у поезії може бути: перше — технічний, друге — динамізм образів (змісту окремих фраз), і третє — динамізм ідеї. Тут так само градація від матеріального до духовного.

Перш за все треба вільно володіти своїм матеріалом і розпоряджатися ним по своїй потребі, щоб матеріал залежав від творця, а не творець від матеріалу. Це шаблонува істина. Я пишу вірші: нароста в моїй свідомості яскрава думка. Я її хочу сказати, вона виливається бурливим фонтаном у мене, а я, коли я вільний майстер, ту інтуїтивно схоплену фразу закріплю олівцем на папері.

Але досі у нас робили не так: думка, втілена в образах або навіть передаюча тільки почуття (бо і без образів можна передавати почування од людини до людини, значить, це буде мистецтво), рветься не механічними метрами, а стихійною мовою життя, а коли творець її буде брати і вгамовувати розміром та бити по голові римою, вишукуючи її, тоді основна цінність такої творчості, безперечно, пропаде, бо не буде передавати справжнього почуття, а буде підстругана цяцька, звичайно, з долею фальші.

Писати строфами обов'язкового розміру, механічно вставляти лишні слова (і це дочувається дуже часто навіть у найбільших майстрів слова) тоді, коли я вже все сказав, але ще не зробив п'яти потрібних тактів — це ж рабство, і поет, який хоче втілити теперішнє життя так або інакше, а воно ж ніяк не піддається, щоб його втиснути в рамці, повинен іти за ритмами життя, ритмом моря, що хвилюється, а не танцювати під штучний тактометр. Це ми бачимо в творах геніального Шевченка, як підкреслив Якубський, де ритми несуть різний характер, і можна тільки говорити про наближення до того

чи іншого метра. В крайнім разі, в теперішню добу ліпше писати прозаїчними строфами, ніж таким віршем, коли його читати, додержуючись розміру:

Ти лісом біг, а кров клекоче,
А темна ніч глуха мольбі.
І от ударив морок в очі —
І гнить при дереві тобі...

(Я. Савченко)

З великою натяжкою при цих ритмах, спокійних, холодних ямбах можна повірити, що він біг, ще й лісом, і видно, поміж корчами од когось утікаючи, коли хвостина не раз оперезала по очах.

А він одраховує ямби і карбує спокійно риму.

Туди ж вам Олесь, Загул, Твердохліб, Ярошенко, Чупринка, Кобилянський — всі танцюють по натягнутому шнуркові, за безсмертним виразом Толстого. В такій формі поезії дуже трудно виявити як слід динамізм, цебто силу, рух життя, коли тут у киплячий казан метруванням тільки підливають холодної води, щоб не переливалась через край. А творчість це є переповнення душі до краю чуттям, що воно починає переливатись, як-то кажуть, «на папір», цебто вистачає його не тільки для себе, але можеш ще дати його оточенню — тому мусиш творити. Відчуття ритму помітно, наприклад, на такому педантові метрики, як О. Блок, що написав «Дванадцять», наближаючись до вільного вірша. Не дивно, що зараз уже відкинули розмір Семенко, Тичина, Терещенко, Слісаренко, Чумак, Валер'ян Поліщук, що раніш танцювали по канату. Значить, життя вже зіпхнуло з канату. А інші вже з того й починають, як Еллан, Любченко, Шкурупій, Скляренко, Осьмачка та інші. Це сталося через те, що не може бути динаміки в старій формі вірша.

Значить, новий ритм, без обов'язкової рими, де життя співзвучне, — там асонанс, навіть рима, але — поезія без муштри: вільна атака. Наприклад, яку проробив за короткий час еволюцію Чумак:

В гудінні бджіл — тремтіння сонця
 І злото кучерів твоїх.
 Чому ж сумуєш край віконця?
 В гудінні бджіл — тремтіння сонця
 І спів, і сміх.
 Ми стиснем руки жартівливо.
 Хвилює сонячний розмай,
 А легіт шепче казку нивам.
 Ми стиснем руки жартівливо:
 Не скаже гай.

(Заспів)

Тут ритм спокійний того самого ж переживання, яке в рамочки втискав і Горацій, і Шевченко, і Михайло Жук, і навіть Автоном Худоба. Чому б Чумакові себе не запрягти?! Виправдати можна. Але природа Чумака зовсім не така. Ритм його життя не такий. Обов'язковості нема.

Хочу я — ранок у полі стрічатиму
 жемчуг молитви
 хрещатим
 барвінком повити.
 Хочу я — з першою смугою променя
 в келехи з вітром
 гомону хвилями влити.
 Хочу змішати на заході полум'я,
 жемчуг і вітер —
 і росяним полем
 блукати і пити, і пити.

Дух Чумака непокірливий.

Чуєте, який мінливий вірш став, чуєте — вже рим нема, асонанси заступили.

Тут уже відчувається динамічний характер автора, тому й ритм його більш нервовий, як і більш сучасний. Ну, а коли Чумак почне відбивати життя, тоді слухайте:

- 1) Вдарте
- 2) на міліарди гін

- 3) в племінно щирому гарті
- 4) гамарений гімн
- 5) дими — верстати — шківи —
- 6) арка в повітрі — чорнозем — ґрунти,
- 7) піль злотопіняві гриви:
- 8) міцний колектив —
- 9) молот і плуг, єднанням
- 10) братніх заліз
- 11) викуем зорю останню,
- 12) соціалізм.

Тут ритм пропасниці і заліза, просторів і боротьби. Відповідно до цього міняється й вірш. От вам схема, яка наближається в ритмах до хорео-дактилічного вірша, але краще буде розглядати її як вільне сполучення ямбів, хорей, неонів, спондеїв, розміщених начеб у хаосі, як життя ставить поруч самі різноманітні, протилежні форми. Тому поезія й справляє не фальшиве враження.

- 1) $_ \cup$
- 2) $\cup \cup \cup _ / \cup _$
- 3) $_ \cup \cup / _ \cup \cup / _ \cup$
- 4) $\cup _ \cup \cup / _$
- 5) $_ \cup / \cup _ \cup / _ \cup$
- 6) $_ \cup \cup / _ \cup / \cup _ \cup / \cup _$
- 7) $_ / \cup \cup _ \cup \cup / _ \cup$
- 8) $\cup _ / \cup \cup _$
- 9) $_ \cup / \cup _ / \cup _ \cup$
- 10) $_ \cup / \cup _$
- 11) $_ \cup \cup / _ \cup \cup / _ \cup$
- 12) $\cup \cup \cup _$

Тут навіть дактилі шостого рядка ритм переломує на дактиль, хорей, анапест і ямб. Бо й життя не одну річ переломує, даючи тим нову форму, утворює новий ритм, як поезія сучасний вірш.

Правдиво С. Бобров зауважує в своїх «Записках стихотворця»: Сучасний вільний вірш остільки багатий метричними варіаціями, остільки широке поле уваги займають

такі саме елементи, що нам тепер зовсім непотрібні «побрякушки» рими. Вона буде до речі, коли трапиться раз, другий у вірші і простотою замінить викінчену мелодію асонанції. Вона буде до речі, коли зміцнить інший раз останнім і тихозвучним ударом алітерації, асонанції та іншої ходи — отже, вона повинна перестати бути мнемонічною допомогою і штатною прикрасою вірша. Вірш суворий, холодний, безстрашний сучасності жене все йому невластиве, солодке — і раніш усього обов'язкову риму на кінці рядка. Асонанція і тільки асонанція повинна з'являтися на 2/5 із усіх рядкових кінців у віршах, останні 3/5 повинні бути зовсім не римовані.

Український теоретик ритму і вільного вірша С. Якубський визнає, що перше місце в поетичному творі належить ритмові; метрика повинна стояти на задньому плані. З тим положенням погоджується і Ревуцький, кажучи, що всі засоби метрики і строфіки «одходять вже до області історії».

Повинен в кількох словах лишень додати, що таке асонанс і як я його розумію.

Асонанс це є не тотожне співзвуччя кінців двох чи кількох рядків.

Візьмем хоча б попередній вірш з рядками, що кінчаються словами: «стрічатиму — хрещатим». Асонуючі згук тут «чатим», «щатим», «молитви» — «новити».

Тут чуєте співзвуччя таких гуків: «о-ит-ви» — «о-вити», де «ти» і «ви» попереставлювані. Ще асонанс: «промінь» — «полум'я». І коли ви здалека слухаєте ці слова або в співові, то неасонуючі шелестівки гинуть, затираються, і їх слухом трудно вловити, а голосівки, особливо шелестівки, що стоять коло них, звучать в один тон.

Ще зразок — вірш Тичини: «Птах, ріка, зелена вика, ритми соняшника».

Тут асонують слова: «ріка», «вика», «ритми», «соняшника», або, розкладаючи, матимем такі групи звуків, які співзвучать: «ріка», «ика», «рит», «ика».

Або асонанси Миколи Терещенка.

Углиб у плуга руки пруть.
А пара коней
все уперед і уперед.
І кожен м'яз, мов пуд,
Уп'явсь у груди ремінь шлей,
Напнулись посторонки геть.

Тут асонанції: «пруть» — «пуд». Згуки вперемішку «п-у-т» та «п-у-д»: «д» і «т», як зубні згуки, досить ясно асонують, а згуки «п» і «у» тотожні. Так само можна розглядати «уперед» і «геть».

Або мої асонанції:

Була душа моя до останнього часу,
До революції
Закована.
Я міг ходити і прозоро думати про красу,
Співаючи на поетичній лютні.

Тут асонанси: «революції» і «лютні».

Ходім, ходім, — почулось серед грюку: —
Робітнику розкутий.

У кінцевому слові першого рядка наголос падає на «юк», цебто на «ук», а в другому рядку кінцеве слово має наголошений склад: «ку». Тут голосна «у» і шелестівка «к», яким підспівує ще спереду стояча «р», попереставлювані, але через те, що наголос і в першому, і в другому слові падає на «у», то маємо *чистий*, або *дзвінкий* асонанс. Друге «у», на кінці в слові: «грюку», так само підспівує, збільшуючи музику.

Про Семенкові асонанси писав Яків Савченко в «Критичному альманасу». Нові і сильні асонанси дає Вас. Еллан, наприклад: «містом — терориста», «туман — танув — рану». (Див. поезію «Повстання»).

Багато асонансів у Шкурупія, Ярошенка, Любченка.

Приклад *глухого асонансу* можна мати в таких словах: «пливу — мотив», де «ив» в одному місці наголошено, а в другому — ні.

Крім того, я відрізняю ще другу пару асонансів: це — *далекі й близькі*. Коли в першій парі дзвінких і глухих

асонансів я мав на увазі наголос, то тут на першому місці асонуючий склад. Коли асонують тільки по одній голосівці, як наприклад, «фараон» — «колодязь», де співзвучать лишень «о», то такий асонанс буде далеким. Він цілком задовольняє у співах, і народні пісні та думи в більшості збудовані на далекому асонансові. Близький асонанс буде тоді, коли при голосівці є ще одна або кілька шелестівок на паралельно однакових місцях, особливо, межуючи з наголошеною співзвучною голосівкою, як, наприклад, «капуста» — «не пустим», де зближують асонанс звуки: «пуст», «фанфари» — «Ікар», «внизу» — «зуби».

Третій рід асонансів, де звучність їх залежить від кількості голосівок і шелестівок, це будуть *робочі* і *багаті*, як наприклад: «кучері» — «блискучими» буде багатий асонанс, бо тут, крім наголошеного в обох словах складу «куч», ще приймає участь звук «и».

Це основні категорії асонансів. Хоча багато є їх форм, але це буде розглянуто і встановлено з розвитком нової поетичної форми.

Далі переходимо до нового ритму в поезії.

Я хочу дати пояснення, що я розумію під вільним ритмом. Це, на моє світовідчуття, є свого роду ритм морських хвиль, які залежать од вітру, берега, об який ударяються і т. ін. Складові звуки тих хвиль, навіть однакових обставин, самі різноманітні і ніколи не тотожні, мінливо примхуваті, хоча загальний розмах їх більш-менш однаковий, амплітуда часу від одної хвилі до другої приблизно однакова.

Ритм у вільній поезії можна прискорювати і зменшувати, в залежності від образів, які він має у собі втілити, підкреслюючи їх та надаючи їм яскравості і рельєфу.

Ось вам початок Тичиногового «Плуга», де ритм вкладається в однакові інтервали часу, наче прибій морських хвиль:

Вітер,
Не вітер —
Буря.

Трощить,
Ламає,
З землі вириває.
За чорними хмарами
(З блиском — ударами) —

далі ритми прискорюються: «За чорними хмарами мільйон мільйонів мускулястих рук».

Кінчаючи «ударами», кожен інтервал має однаковий приблизно протяг часу, не вважаючи на те, чи там два склади було, як у словах «вітер», «буря», чи сім або шість, як «за чорними хмарами» та «з блиском — ударами». А далі, щоб показати велику кількість — мільйони мускулястих рук — треба було зробити численно-швидкий ритм, і тут він, прискорений, дає силу відповідно до образів та руху і кількості, значить — динаміку. Або візьму ще вірш «Воскресіння Діоніса» (про свої я краще знаю, що я хотів ними зробити). З початку ритм:

В час,
коли все
кинулось
сторч
головою
в боротьбу.
В час,
коли маси
пішли
в кривавий огонь...

Тут і голос своєю висотою і ритми швидкістю доведені до кульмінаційного пункту і далі понижуються, а ритм вільнішає:

Ми хочемо на хвилину побути
Осторонь.

Голос спиняється на низьких нотах, і ритми завмирають. Це так звана каденція. Я хотів передати чуття, з яким велика частина людей побігла, погналась

з ритмом, що все збільшувався, а невеликий гурток, одірвавшись од них, приоставався з ритмом, який все зменшувався і, нарешті, зовсім зупинився.

Тон тут повинен цілком відповідати ритмові, і дійсно, там, де більший рух і швидший темп ритму, там і більш високі ноти (рухливі), цебто звук, складений з більшого числа дрогань. Цей фізичний закон цілком відповідає суті музичної творчості.

Такий ритм, де б відбивався темп життя з переживаннями поета і їх силою, буде справжнім ритмом, до якого має стреміти людство в кожную епоху свого життя. Коли настрої спокійні, тоді можлива і має сенс рафінована поезія хоч би доби символізму або романтичних поем. А коли однаковим ритмом зі згаданими або навіть взагалі з однаковим ритмом описувати і сучасний бій, і працю на заводі, і ніжний журкіт із любкою, і рівне сяйво зір, і гуркіт в голодному шлункові, — то вийде справжня дурниця. І я з Яковом Можейком цілком щиро сміявся з Григорія Чупринки, коли той і «Ураган», і «Вальс», і «Косовицю» написав одним ритмом і розміром, а Можейко склав їх в один вірш.

В чистім полі,
 На роздоллі
 Дзвінко,
 Гінко,
 Легко-легко
 Степом, гаєм
 Без розбору
 Одбивають ноги, ноги
 Смілу
 Силу
 Перемоги

і т. д., — як сміюся із Якова Савченка, що і втікає, і лежить у труні з однаковим ритмом рубаних ямбами слів, з яких можна скласти аналогічний вірш.

Тепер, коли ми можемо відчутти ритм природи і передати його в слові, так би мовити, звуками і ритмом,

треба, щоб у творові був певного роду зміст, і це саме головне. До змісту уже утворюється відповідна музика вірша та ритм. І я ніколи не можу погодитись з тими поетами, що кажуть: «На першому місці повинні бути звуки і форма поезії». Вони подібні до тих лепетунів, що за потоком гучних фраз скривають обмеженість думки і свою безґрунтовність. Ніколи б Дантова «Божественна комедія» не дожила б досі, коли б вона була збудована лишень задля одної форми. Зміст, ідея, навіть тенденція — ось що основа всякого твору, задля чого його і утворюють. І рідко, наприклад, звуки і ритм первотвору передаються в перекладі на іншу мову, проте ми можемо читати і мати насолоду з перекладу звичайного чесного перекладача, якому дано відчувати поезію, може, трохи більше, як зеленому явору. Важно одно: аби ідея, зміст твору було передано. Наприклад, трудно сказати, наскільки відчував О. Нитка, перекладаючи Роні Старшого «По огонь», поезію самого роману, але його переклад я читав з насолодою.

І. Франко, зі своїми в більшості не дуже талановитими речами, буде довго жити, довше, ніж беззмістова солодкозвучність Миколи Вороного, бо Франко відчув, де основа творчості, бо він був близький до істини, коли казав:

*Слова — полова,
Але огонь в одежі слова,
Безсмертна чудодійна фея,
Правдива іскра Прометейя.*

Зміст на першому місці — а все інше повинно бути в гармонії з ним.

Щоб втілити зміст у поетичний твір, треба підібрати відповідні образи, бо поезія є в більшості, а дехто каже навіть — *виключно*, мислення образами. Для того ж, щоб динаміку життя втілити в образи, більшість окремо взятих образів повинна мати в своїй істоті рух.

Рух в окремому образі повинен відповідати як і ритмові, яким ілюструє творець свій зміст, так

і реальному життю, зв'язаному з цим образом. Коли я скажу: «Кур'єрський поїзд пролетів-мигнув, як куропатка в повітрі», то це буде нісенітниця, бо кожен знає, як «експресивно» мигає в повітрі куропатка. Швидко мигає кобець, ластівка. І досить мені замінити «куропатку» «ластівкою», як образ стає більш опуклим та яскравим: «кур'єрський поїзд пролетів-мигнув, як ластівка в повітрі». Через те, що динаміка першого образу не відповідала основному змістові його, а в другому випадку відповідала, то, хоча і в першому, і в другому разі втілено було рух, все-таки другий образ для даного зразка буде динамічним, тоді як перший залишається під сумнівом, бо в цілому образі потрібно було втілити рух короткий, а в порівнянні взято елемент довгодіючий у відношенні руху кур'єрського потяга — рух куропатки.

Ще візьмемо образ: «Знаряд заспівав. Крицеві бризки, мов горобці від шуліки, сипнули врозтіч, шелешувши по листі». На перший погляд, образ начебто нічого, але досить спинитись на ньому, щоб помітити якийсь брак. Вдивимось. Тут відповідний рух є, лишень бракує сили, бо снарядні бризки коли шелешнуть по листі, то й гілляки посиплюються, а горобці шугнуть, поміж листям нічого не вдіявши. Значить, вибухової сили образ не передав, хоча швидкість до певної міри і відбив у собі. Проте динаміки цілого образу так і нема, бо *динамізм у творчості складається з виявлення руху сили*. Час діяння або руху того чи іншого образу буває самий різноманітний, від протягу часу меншого миті до вічного, цебто від 0 до 00.

У житті ж ми вловлюємо в словах рух або дію трьома такими приблизно градаціями: 1) рух одного менту (вибух), 2) рух, що діє певний час (електричний кран підіймає вагу) і 3) постійний сталий рух (водоспад, рух планет).

Це не значить, що інших рухів не буває, але в житті пересічна людина розрізняє такі лишень основні категорії.

Всі рухи суть в інтервалах між нулевим та безкінечним ступнями й тут вся заслуга мистця відчутти, до якого ступня зміст його образу повинен бути найближчим, куди його віднести, щоб не впасти у фальш, а в зрозумілій формі передати своє відчуття творимого образу другій людині. Бо суть мистецтва полягає в тому, щоб передавати своє відчуття чого-небудь в житті другій людині гіперболічно, алегорично, реально і т. д., а діло приймаючої людини перетворити той образ відповідно своїй психології.

Я раніш наводив слова про динаміку ідеї і додав, що це один із факторів, який робить мистецький твір динамічним або ні. Властиво, я розумію як динамічну таку ідею твору, котра перекидає своєю силою щось стале, зашкарубле, привичне, з чим людськість в масі зжила і вважає за щось незмінне. Під таким поглядом «Каїн» Байрона або «Бранд» Ібсена, як і взагалі більшість творів великих письменників, в своїй суті динамічні, бо вони щось перекидають у світогляді сучасного їм суспільства.

Коли ж навіть геніальний твір тільки закріплює старі здобудки, коли підводить тільки висновки, як Пушкін у своєму «Євгенії Онегіні», то такий твір не можна вважати динамічним і до нього приложимий термін твору статичного.

В такому розумінні «Царі» Шевченка, його ж «Божа мати — покритка» або «Гайдамаки» динамікою своєї ідеї можна дорівняти до вищих творів людського генія, як і «В катакомбах» Лесі Українки.

Тепер перейдемо до сучасності.

У нас революція своєю динамікою перекинула не в одній людині світогляд і у всякої, безперечно, змінила погляд на сталість речей у світі. Поезія як завше відгукнулась на це і відбила найбільш яскраво те, що творилось і твориться у житті революційної доби, бо пророкування поетів про час повстання був завше одним із найголовніших.

1919 рік, рік переваги так званої «музаґетівщини» в українській поезії, проте цього не зробив. Музаґетівці

писали на «пристойні теми» і не бачили того, що вершиться круг них, не могли схопити основного мотиву революції, бо не були витвором останньої, не були від неї.

Правда, паралельно виникла група «Боротьби», але її час ще не прийшов і вона впливу особливого на українську творчість не зробила. Як в прозі, так і в поезії, так і в театрі панував неприродний симбіоз символізму й футуризму — обох форм мистецтва віджившої буржуазної доби.

В 1920 р. дехто з того самого «Музаґету» вже відчув силу і світове значіння нашої революції, і перша книжка журналу «Мистецтво» за квітень 1920 р. показала нам це. Маленький фрагмент рано згаслого Чумака: «Погром», «На чатах» — Вас. Еллана, «Поема зневаги» — Слісаренка і «Псалом залізу» — Тичини — безперечно є твори, просякнуті духом революції, з ідеологією останньої. На нашу думку, Тичина і Слісаренко, а почасти і Загул є тими перебіжчиками із лагерьа «музаґетівців», що заповнили інтервал між «парнасівською» та динамічною поезією. Савченко щось міцніше сказав у своїх «Месію» та «Пані», але як людина, яку сонною хтось торохнув дрюком. Семенко, як і слід було чекати, спочатку белькотав на старий лад, стараючись хоч фотографувати революційне життя. Аж допіру в 1921 р. він цілком пішов слідом Слісаренка, поставивши хреста над футуризмом як явищем контрреволюційним, а разом з тим і над собою як новатором у мистецтві.

Я спинився трошки довше на характеристиці початку 1920 р., щоб показати, що динамізм видумали не «гроністи», сидючи в читальні київського Сельбудинку, де вони влаштовували свої вечірки літературні, як це любили казати наші старички з-під Академії, а що динамізм створило само життя, що він являється етапом розвитку української поезії за кілька років революції, і в маніфесті «Дальшого Грона» тільки зафіксовано це явище.

Найбільшу ж динаміку ідеї із перебіжчиків, на нашу думку, виявив Слісаренко в «Поемі зневаги». Він відчув, що російсько-українська революція

Плюнула
Європейцю
В зарозумілу пику
Сміливим словом, —

що перекинула рабське наслідування Заходу навіть у дрібницях, не кажучи вже про світогляд, державний лад, форму творчості і т. д.

Слухайте,
Всі гайдуки
Європейської думки.
Ви довго тримали
Мене у полоні
Зв'язаним
Шовками свого безсилля.
А тепер я вільний.
Бійтесь моїх мотузків
З кострицею.

Ідея поеми Слісаренка робить спробу перекинути загальне визнання незламності європейської культури, яке було досі — і в цьому динамізм ідеї твору, хоча й пахне од нього слов'янофільством.

Тичина своїм «Псалмом залізу» дає іншу трактовку революції. Гадаю, що провідна думка твору така: що б не вершилось у житті людства, воно збільшує духовну скарбницю останнього, а значить є плюсом.

Нарешті, прийшла ціла фаланга поетів, які динаміку революційно-пролетарської творчості поставили «во главу угла». Щоб про них не казали, як би їх не називали ті, що зі скелі Революції падають в минуле, або ті, що, захопивши прапори з лозунгами, думають утворити монополію на творчість приватно для себе у фразах, а не в суті, не для виявлення справжнього світлого лиця Повстанчої Хвилі, — ті, що прийшли, не здригнуть у творчій борні, бо ритм життя — є ритмом їхнього серця.

ЛІТЕРАТУРНИЙ АВАНГАРД

Перспективи розвитку української культури,
полеміка і теорія поезії

КОНТРАТАКА

Завдання доби

I

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

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

Другий період можна схарактеризувати словами: ми повинні бути культурні й свідомі національно. Український народ повинен будувати свою культуру, як чехи, поляки, росіяни й інші народи світу. Соціально — ми мужицька нація. Сюди належать кирило-мефодіївці, 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 — провінціальний 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 дещо з Заходу і зі Сходу, але ми *маємо* і знаємо, що дати можемо свого оригінального у світову культурну скарбницю. Ідея пролетарської революції, якої Захід не мав у такому широкому масштабі, втілена 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, віддати свого і взяти потрібного з перших рук, — ось завдання покоління того четвертого періоду.

Тільки правдивий обмін «пытательних веществ» 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. «Дайош Європу через культурний вимін» — ось що повинно бути лозунгом цього четвертого періоду.

Щоб слова не лишались словами — є конкретні поради. Необхідно утворити «Міжнародне товариство друзів української культури» чи щось подібне (справа

не в назві), куди б увійшли дійсні прихильники наші з робітничого й інтелектуально-революційного світу, в першу чергу — наших найближчих сусідів: росіян, білорусів, грузинів, вірменів, німців, поляків, чехів і т. д., разом з кращими представниками Радянської України. Це товариство могло б провадити цю роботу обміну культурних впливів — взаємна популяризація перекладних творів, поїздки театрів, обмін влаштуванням художніх, керамічних, етнографічних й інш. виставок, обмін науковими досягненнями й т. далі¹.

Адже спроби нав'язати зносини бібліологічні, метричні через Академію Наук, палати й інш. — уже робляться. Росіяни зараз аналогічним шляхом пробують налагодити розірвані війною зв'язки з Заходом. Ввести це в загальний план — це завдання нашої доби, правда, розраховане на довший час, може, десяток-другий літ, але його треба зробити, коли хочемо жити здоровим життям. Українська післяжовтнева, разом з попередніми здобутками й цінностями, культура повинна стати також міжнародним чинником, як культура хоча б скандинавців. Зазначаємо 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 є базування на енергетиці України та справа машинізації нашого життя.

¹ «В літературній галузі подібне завдання перевести в життя ставить собі наша новонароджена Українська літературна академія. Швидше б до діла!» — Цю примітку писано, як і статтю, коло двох років назад, коли Українська літературна академія була принципово зі статутом ухвалена колегією НКОсвіти. На превеликий жаль, справа на тім і захрясла, літературного авторитету зараз не має ні одна організація, і немає фортеці жовтневій літературі, бо в ВУАН поки що сидять Єфремов та неокласики.

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

Це твердження, між іншим, дуже на руку нашим ватажкам куркулізму, есерам, новоукраїнцям з їх задерикуватими й прищелепуватими ватажками; Винниченком і Шаповалом, та «майстрові намордника» для пролетарської революції — Донцову, який навіть Кулика почав прихвалювати в «Літературно-науковому вістнику» 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 прийшлась до смаку така позиція!), він навіть з захопленням цитує слова названого автора, що «одинокую громадською масовою групою, на якій українська інтелігенція могла б відбудувати свою ідеологію, було селянство», і тут же, забуваючи про спілку робітництва і селянства в нашу революцію, прислужливо додає від себе 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 la Дм. Донцов.

А від збільшення чи зменшення міськовості й індустріальності 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 скупчились маси українського пролетаріату.

То нічого, що він частиною неграмотний читати й писати по-українському. З селянами старшого віку спостерігаємо те ж саме, але національного складу в бік український цей факт аж ніяк не зменшує. Так само і з робітництвом. *Треба врешті відрізнати 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, Києва на 49,5 % українці, Донбас (обслідовано два рудники) 44,1 % українці й т. д. І це відсотки, які припадають на кваліфіковане робітництво — металістів, гірників, транспортників, друкарів, хіміків і т. д. *Виходить, що міська база нашої нової культури може й повинна спиратись на українську мову, або інакше українська культура нового часу повинна бути не полевою, а індустріальною, оскільки пролетаріат веде перед у поступі, а не село.* І коли приглянутись до створеного в українській 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, Винниченка, 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 від 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 приглянемося до багатств, які в собі таїть Україна, то майбутнє її можна уявити лише як країни з великою індустрією. Близькість вугля й руди, артезійські шари в сухій степовій частині за виключенням Катеринославщини, де зате є пороги — місцевість для фабрик, торф, вигідна сонячна енергія в зв'язку з відкриттям її фотоелектричної і хімічної 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 обіцяє зробити з України зразкову індустріальну країну, де не буде перепоп для розвою. І тільки в такій країні зможе розміщуватись і приріст населення і кращі умови життя, бо поля все одно от-от не хватить, а волошкові поети щезнуть незабаром разом з діалектичним приходом до анахронізму «Плуга». Для того, щоб ми не зупинялись 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 зниклого. Цебто: одгетькувати якомога рішучіш «селозовані» (О. Вишня) традиції дотеперішньої української культури. Нехай Косинки, Осьмачки і навіть Тичини з іншими оглядаються і тримають міцний зв'язок з Нечуєм-Левицьким, Васильченком та іншими «селозованими» й будуть їхніми одприсками — вони залишаться в далекому хвості від сьогоднішнього та завтрашнього дня. Інше діло, коли свідомо зрідка для менту кращі з пролетписьменників 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 кудюю йдемо! Йдемо до вселюдської комуни, через машинізацію світу (побуту), як благо, а не зло, шляхом боротьби працюючих з визискувачами. У землеробстві сьогодні хай буде зразком наша сучасна Асканія Нова, а не майовий дощик з божого неба. (Ах, хоч би пішов!).

III

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

Експресивну форму ритму ми відчуваємо як підкреслені або збільшені ритми природи у всій їхній 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, а 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 кожне за рівноцінну вокально-складову частину поезії. Порівнюючи з музикою, ми повинні сказати, що сучасна творчість поетична повинна вважати чистий мелодизм, як і мендельсонівщину з лисенківщиною та усяке «тінь там тоне» — «тінь... день... сум...» за минуле. Хто ще на це оглядається, той гальванізує трупа, але майбутнє в поступі за музикою Скрябіна, Вериківського, Буцького так само, як і за творцями мішаних звуків і ритмів у поезії. Однією з вокальних частин, що суть засобами слідуєчого порядку, є співгучність, чи дисонанція закінчень фрази, строфи чи періоду. Останні поетичні досягнення поширили межі рими майже до безкінечності, увівши асонанс, бо в кожній мові точних рим обмежена

кількість. Для приймання 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, дістаючи від такого підсвідомого порівняння (праця слухового апарату) насолоду. Голосівки й шелестівки майже рівновартні в асонансі. В асонансі або римі *Бетховена* — *захована* з неточно звукових «е» та «а» слух створює звук, розрізняючи в той же час кожен із складових звуків.

Динаміку образів треба розуміти як наближення їх до трьохмірності через епітети й метафори *руху*, бо в останньому, через моторне відчужання, ми усвідомлюємо трьохмірність, не забуваючи й інших відчужань, звуку, смаку, нюху. (Див. мою статтю в «ЛНМ», додатку до газети «Вісті ВУЦВК» №№ 6 і 7, «Про динамічну образність і необразне напруження в ліриці»).

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

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

Динамічність ідеї в творі полягає в її боротьбі з іншими ідеями, їй протилежними, за своє становлення, посідання («утверждение», «standen»). Тому драматизм, цебто боротьбу ідей і персонажів, що їх у собі криють, треба вважати за динамічний засіб. Динаміка 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 натяками лишень накреслюється шлях динамічності (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 определяє М. Доленго, в своєму вислові є умовна, абстрактна, символістична й схематична, з обмеженим лексиконом, 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 дійсності, 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 дійсності. Бо *матеріалістична мова* бере життя в його конкретній дії та обстановці з живою, реальною, не надуманою матерією, *чіткість з експериментальною правдивістю* і різноманітність епітетів така багата, як кількість речей у житті, трьохмірність й двохмірність образів та їх динаміка; лексика — все називне й дієве багатство мови, поширені музичні засоби, що базуються на звукальному 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 вірші 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 негоди
Впаде на голови катів,
Нам сонце правди і свободи
Засяє тисяччю вогнів.
Чуеш, сурми заграли,
Час розплати настав.
В Інтернаціоналі
Здобудем людських прав.

Не торкаючись ідеї (змісту) цього вірша, яка є реальною й конкретною, зауважимо, що вислів 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, повітрями й т. інш. 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. Доленга, «Червоний шлях», ч. 8) сяє тисяччю 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. інш., що треба розуміти за щось інше конкретно-матеріальне, — слід писати з великої (і тільки) літери, от вам і Я. Савченко, хоч той з гіршим змістом. Звичайно, це уява інтелігента-егоцентрика про революцію. Пролетарська класа в своєму прийманні світу дуже конкретна.

Текст «Інтернаціоналу» треба написати новий.

Зате конкретно й матеріальне хоча б у пісні селянина.

Зелена ліщинонько,
Чом не гориш 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 сировою і дійсно не горить, а куриться, цебто образ передано з експериментальною (досвідовою) правдивістю.

Це приблизно — зразок матеріалістичної мови. А Франко навіть образ революційного духу зумів дати матеріалістично, де є вся обстановка реальної боротьби двох клас — однієї з «попівськими тортурами», з «військами муштрованими» й «гарматами лаштованими», і другої, що сидить «по курних хатах мужицьких, по верстатах ремісницьких» (які конкретні й чіткі епітети!).

Взагалі, одрізняючи 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 інш.).

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

Літературні назадники та їхні спільники

Невеличкий полемічний 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 спричинявся вихід книжки памфлетів «Камо грядеши» згаданого вище

¹ Ця стаття надрукована була в № 7 журналу «Червоний шлях» за липень місяць 1924 р.

пропагандиста «Європи», який між іншим дуже велику покладає на ці памфлети надію, кажучи, що вони мають бути «абетковим абзацом до теорії нового мистецтва»¹.

Абетка, так абетка — ми голосуємо — за!, — але абетка має бути чіткою, а не такою плутаною² 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 абзацу її не складе.

Свою «хатянську культуру» М. Хвильовий виявив цілковито саме такими ясними ознаками:

— Всі чужоземні слова, всі мислі з тільки що вичитаних книжок він, як той військовий фершал перед хуторянами, випалює одразу, частенько перекручуючи їхнє написання, тому-то в нього замість «віталізм» пишеться — «вітаїзм» (од слова ж *vita* прислівник буде *vitalis*), а «вітаїзм» звучить чистісінько як «ахтанабіль».

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

Так часто маскується й дійсне неучтво, т. Миколо Хвильовий, в якому ми не хочемо тебе підозрівати. Для обивателя, що запопаде «Культуру і побут», це має сказати: гляньте, який я розумний; я зовсім не «Просвіта».

¹ Ми будемо цитати звиряти з текстом, уміщеним у «Культури і побуті» як більш щирим, безпосереднім і одвертим.

² Цю плутанину досить ехидно простежує М. Доленго, в одній з рецензій на «Камо грядеши» («Червоний шлях», № 9, стор. 224–225).

Я проти просвітянства, я не «Просвіта», бо я з Зеровим і іншими вченими (провінціальна кваліфікація), Дорошкевичами (цими «Главнонасекомствующими» на творчості), — репетує ритор з «олімпійського» курятника, 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 неохатяни, 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 щирий шукач нового і свіжого в мистецтві колись, що єдине давало право на європеїзм (наслідування запізніле зеровській «Європі» не дає права на цю назву), той шукач, М. Хвильовий тепер загубив сам стежку до майбутнього. Бо інакше він би «з повною відповідальністю» не заявляв:

Для пролетарської художньої літератури, без усякого сумніву, корисніш... (випустимо гіперболу)... радянський інтелігент *Зеров, озброєний вищою математикою мистецтва, ніж сотні просвітян* (стр. 9, підкреслення наше. — В. П.).

Так-таки й вищою?

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

Подивимось, хто ж то за «передовий» з «вищою математикою мистецтва» Зеров, що перед ним так увивається ужем М. Хвильовий, підпавши під чарівний вплив цього факіра од мистецтва, і хто вони обидва разом у блоку за одні, що так не люблять червоної «просвіти», тобто лікнепу? Вони не просвітяни, о ні, але вони зате хатяни з давньої «Української хати», що з насолодою ходили й ходять у комірцях сонетів, з нечесним і нечесаним памфлетним стилем, що так співзвучить поверховим памфлетам Сріблянського. А що до «вітаїзму» та «азіатського ренесансу», то ми не будемо закидати тут ніякого месіанізму, бо то простісінька фраза й поза, яка не має ніякого конкретного змісту поза собою, крім малописьменності їхнього автора.

Ренесанс — відродження. Що саме азіатське має відродитись тим ренесансом: містицизм Сходу? покора деспотизмові, яку відбивають великі нашарування 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 єднається з «Шаксе-ваксей», іронічно освітленим Еренбургом в «Хуліо Хуреніто». Отже, давайте ліквідувати неписьменність і «олімпійців» з олімпійського курятника і викриємо «вченість» Зерових, подібну до вченості лікарів з комедії Мольєра «Хворий та й годі». А щодо його спільника в мистецьких шуканнях, М. Хвильового, який так радується, що «навіть у буржуазній Франції виник недавно неокласицизм» (звичайно, в найбільш відсталих і консервативних шарах французького суспільства це могло на часок виникнути, додамо ми від себе), ми це знаємо, але ми також без Зерова і Хвильового знаємо, що на чолі великої сучасної поезії Європи стоять не неокласики, а верлібристи, з них найкращі недавно були унанімісти, за якими посунула ще ціла когорта молодих, не згадуючи Гільбо чи Ноеля Гарнье... Що ж до зеровського спільника, консерватора од мистецтва та інтерпретатора пільняківщини на Україні, то, видно, він з того часу, як заліз на Єфремівсько-Зеровсько-Дорошкевичів «олімпійський» курятник, зовсім перестав цікавитись шляхами розвитку світової поезії та її теорією. Зеров як послідовний консерватор ніякої нової поетики, крім давньої схоластичної, звичайно, не визнає, а це значить, що його наукова кваліфікація обмежується теоріями й практикою минулого століття. Ми ж уявляємо собі кваліфікованого фахівця за такого, що знає всі наукові досягнення зі своєї галузі, аж до останніх теорій з наукових журналів, і життєві з них приймає.

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

інакше він би не розводив балаканини про «вищу математику літератури» Зерова.

Якими стежками йде нова поезія в світі і що не за зеровськими (нульовими в перекладі) і хвильовими (тимчасовим у переказі) смаками, про це ми побіжно кажемо в слідуєчому розділові нашої книжки: «До марксівської поетики». Скажемо тільки одне, що «вища Зеровохвильова математика» кінчається в поезії добою французького парнасизму й символізму — цебто на цілі десятиліття назад.

«Приятелі» милі, не можна ж, привізши дійсно з Європи паротяг випуску 1875 р. аж тепер до нас, казати, що це західноєвропейська 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 мас, 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 «ахтанабіля», чи то пак для «романтики вітаїзму», поруч з «вірою в правду великого азійського ренесансу» (кулаком у груди: вірую та ісповідую!), — яка це пишна обстановка для пролетпоезії часу ІХ Жовтня! Не інакше як само перо аж сюди затягнуло нашого белетриста. Не майстрові це прощається. Але ж «маестро!» Фе!

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

Смішно в нашу епоху — епоху конструктивних форм, що виростили на тлі іншого, ніж греко-римське (машино-

вого) життя, проповідувати, серйозно рекомендуючи, й наслідувати примітивні, мало не дитячі з сучасного погляду, форми радісного, а коли й упадочного, греко-римського мистецтва. Чому тоді не наслідувати великих конструкторів — єгиптян, що не копіювали, а організовували природу? — Як би я не любив коринтського ордера в архітектурі, але я не стану проповідувати, щоб Всеукраїнський «Палац промисловості», де скупчена буде житлова техніка нашої доби, будували інакше, як не в стилі залізобетонних і скляних конструкцій нашого часу. Економіка й техніка висовує свої мистецькі форми (у літературі теж), а ви іще тягнете в минуле, Хвильові та Зерови з вашими хатянсько-радянськими (од газети «Рада») папашами С. Єфремовими.

Тепер пару слів про червону «Просвіту» — «Плуг» або інакше кажучи, про наш літературний лікнеп. Ох, як це нам потрібно, і не тільки провінціальним молодим громадянам, що шукають виходу для літературної самодіяльності в гуртках ім. «Плугу», на жаль обмежених в останній час у своєму розвитку! Звичайно, страшно, щоб туди чортбатьказна-хто не заліз з думками, нещирими до рад-влади, щоб не поприставало сміття й т. ін., але вовка бо-ятись — у ліс не ходити.

Чим гарантовані од тієї ж загрози сельбуди, хори і навіть сільради? А що «Плуг» є на місцях ячейками літературного лікнепу, то про це й говорити багато не треба. Куди найперше попадає нова жовтнева література, де найпекучіш її читають з великою актуальністю? Якраз у тих плужанських гуртках. Через ті гуртки в першу чергу пролетписьменники просотуються в нашу селянську товщу. Що у молоді є здібності писати і наслідувати зразки кращих молодих письменників та є бажання називатись письменниками самим — 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 *неталановитого* 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 продуктом логічного домислу, а всього-на-всього натхненним демагогічним прийомом. Нехай не вжахася нас те, що на Україні числиться сотня-друга письменників на так званих 40 мільйонів. У Данії на 200 чоловік, кажуть книжки, припадає один письменник, одначе це не заважає нам знати з них усього кілька одиниць.

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

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

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

Од нас вимагається тільки давати тим низовим ячейкам літературного лікнепу (можна відкинути й назву «Плуг» і гуртки зв'язати сельбудом, хоч це важка була б операція) — давати не сорокалітню минавшину зеровської неокласичної «вищої математики» та хвильовистого новішого скиглення 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 Плеханов і Коряк.

Тепер кілька слів по-товариському. Товаришу Мико! Твій блок не формальний, а істотний, з духовним консерватизмом зеровщини і могилянщини, де ти стаєш, може, тимчасовим додатком до основної лінії справжніх ідеологів новітнього назадництва, цей блок змусив тебе копірсити ту землю пролеткультури, з якої ми всі виростили, як друга чота письменників Жовтня.

І тепер цей блок — ти до нього тягнувся, коли писав «Осінь» — завів тебе уже як письменника туди, де твоя творчість (на зразок новели «Слово») починає бути такою ж 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 пролетаріат 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 пролетаріат не зможе знайти ідей нашої революції в твоїй «Осені», які міг знайти в «Синіх етюдах». Пролетар одвернеться од міркувань провінціального міщанства з твоєї нечитабельної і технічно слабкої «Санаторійної зони» чи «Пуделя», яка ще може мати сяке-таке право на увагу на Україні. А ми хочемо на європейський терен! І не Зерови та Дорошкевичі нас туди виведуть зі своєю технікою зразка 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 Ередія»?

Перекласти їх на чужу мову — сміятимуться. Адже ж краще тоді взяти загальновідомі із перших рук сонети самого Ередія 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» (швидше б!).

А щодо сучасних мітичних неокласиків Заходу, то їх ніхто з дійсних сучасників не чує там. В авангарді літератури і близько до нас ідеологічно йдуть ліві групи верлібрів. То десь напевно Зеров нанюхав 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 гуртка своїх однодумців такого «одисейського 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.

Саморекламство С. Єфремова та Жовтнева революція

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

В статті поставлено, звичайно, руба питання: «Чи є на сучасній Україні потрібні сприятливі умови для здорової нормальної літературної творчості... *підйом духовних сил народних мас?*» І, звичайно, йде смачна відповідь: «Нема!» Бо те, що там (цебто у нас — В. П.) «пишеться й друкується, не є виявленням творчості українського народу»... Звичайно, куди там додуматись такому скрипоперові, що в нас на Радянській Україні «класове сходиться (совпадает) з національним», бо нація в основній своїй масі складається з робітників та селян, і, значить, їхній голос в особі своїх класових письменників — це і єсть дійсний голос українського народу.

Але будемо читати далі. Тут йдуть усі ходячі брехеньки жовто-блакитної еміграції: тут і «клітка ГПУ», і «лакеї», і «за шматка 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 спільника 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 (стор. 9).

Він розповів (С. Єфремов) у своїй «Історії українського письменства» (видання четверте з одмінами й додатками. У двох томах, накладом «Української накладні», Київ — Лейпціг, 1924). У передмові до цього видання своєї історії автор так змальовує нинішню добу на Радянській Україні:

Надії 1917 р. на вільне існування й розвиток письменства одцвіли дуже хутко й одсунулися кудись у далечінь туманну і з теперішнього місця здаються якимись химерними мріями, якими жили (sic!) ми хіба в недоброї пам'яті 80-х чи 90-х роках минулого століття. Ціла низка письменників наших примовкла й не озивається або ж ніякого не має 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 випадок, примха, щаслива чи нещаслива okazія тепер ще більше важить у долі нашої книжки, ніж коли-небудь бувало це за попередніх часів. У пишнім своєю технікою ХХ-ім столітті часто мусимо обертатися до способу ХІ-го і «книжним списанієм» надолужувати жахливе убозство нашої техніки... Але що найгірше — настала небувала й нечувана в письменстві річ — монополія на друковане слово деяких гуртків, канонізація певних формулок, підмінювання літератури спекуляцією,

самореклама, чадне меценатство, усе те, чого й поодиноці досить, щоб убити всякий рух і поступ у письменстві... Саме, здається іноді, існування культури поставлено під загрозу під наскоками безтрадиційної некультурності (стор. 10, або в «Історії українського письменства», т. 1, стор. 7).

От так, як бачите, не зморгнувши оком, ушкварив «шановний» академік 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 «брані повні» часи за один тільки стануть маленький і малопомітний епізод* (підкреслення моє — В. П.).

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

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

І хіба не цілковитою неправдою є твердження, що трудящий люд України не творить вільно в особі своїх представників, коли замість кількох примовклих, яким осталося фізично тільки вмерти, бо їм ні про що писати, — з'явилися сотні свіжих молодих письменників, серед яких висуюються на чільні місця такі, яких навіть ви, «академіку», не змогли не визнати? Хіба їхні голоси не доходять в десятитисячних тиражах різних «селянських», «робітничих» «художніх» і «класичних» бібліотек до того масового читача, який інакше думає, ніж ваша

дрібна буржуазія з колишніх — газети «Ради», й «Центральної Ради», і які ви так рекламуєте в своїй «Історії»? Хіба порвався зв'язок письменства з читачем, коли наші газети доходять до сотисячних тиражів, а журнали, підручники й ін. книжки — в мільйонах примірників? (див. звіт ДВУ). Куди вони йдуть, як не в народну товщу?

Але як уміють використати подібну писанину академіка різні Павловичі як зброю проти республіки трудящих!

Придивімося ж хоч побіжно, що то за «книжне списання» — ця «Історія українського письменства».

Перш за все давно відомо, що то «історія» з погляду народництва на українське 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 борсається в життєвих «суперечностях», про «якийсь ходячий контраст». Тоді як Куліш як представник тогочасного українського панства — нової буржуазії 60-х років, поступав у своїй творчості й політиці цілком логічно для своєї класової групи. Що він спочатку був під впливом визвольних настроїв, які панували в передових колах тодішньої буржуазії, це закономірний факт. Ця буржуазія разом з Кулішем була проти феодалізму й кріпацтва, бо це зв'язувало 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 перетику 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 народних визвольних рухів, які підтримувало тільки

низове козацтво, що не було вписане до реєстру. Для Куліша цей дальший крок прояснення очей од романтики був цілком щирий і логічний, що йшов в ногу з його класою, і ніякого тут трагізму й не було. А поки робив оцінку сам своїм положенням і настроям — ці моменти відзначалися переходовими хилитаннями, може, навіть досить болючими. Але факт той, що мужик Шевченко з романтичного Кирило-Мефодіївського братства, де був і Куліш, та од козацтва й гетьманів пішов до повстанчих, бунтарських поем і речей і попав на заслання, а поміщик Куліш з того самого місця пішов назад до цілковитого цареславія і одійшов навіть од революціонізаційного для того часу українського націоналізму, — теж факт. Це було в інтересах молодого української буржуазії, для якої нація завше на другому чи десятому місці, а до того основним резервуаром української нації був кріпак — мужик, на симпатії якого буржуазії, навіть українській, рахувати не приходилось.

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 вияснюють фігуру «гарячого» Куліша — представника української буржуазії, яка мала розбіжність з владою російською і, значить, мала більше моментів для резигнації. Історикам, що вимагають од письменника хоч «крапельку того хорошого ідеалізму, тієї віри в людину, що такі немодні поробились тепер» (ст. 421, т. II), тим історикам, повторюю, ніколи не розібрати об'єктивно й не плутаючись такої простої постаті, 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» академік 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 Лучначарський, про мішаний «Літературно-науковий вісник», де переважала все ж революційніша частина нашого письменства, де були і Франко, і Коцюбинський, і Леся Українка, і Винниченко й інш., 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 — Сріблянський, Євшан і Чупринка — про «хатян», цебто тих, що йшли з журналом «Українська хата», де панувала так звана естетична лінія, — про це майже буквально нічого не сказано. Є тільки середня дрібнобуржуазна міщансько-народницька течійка, де ідеологом був сам С. Єфремов, — і ні соціал-демократичної, ні яскраво капіталістичної течій в «Історії» не розглянуто.

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

Оцінка нових письменників різко розпадається на дві частини. З одного боку, роздуваються, підносяться, виславляються письменники й угруповання, ворожі робітничій класі, — ті письменники, що ховають своє зле обличчя за машкарою формалістики й одтягування уваги суспільної од наших обставин та тягнуть до старовини, де так ідилічно раби давали змогу мати безжурну насолоду патриціям і тиранам, — а з другого боку, автор «Історії»

планово принижує, бездоказово лає і паплюжить — засобами, недостойними не то що академіка, а й борзописця, виставляє нездарями письменників — синів Жовтневої революції, як Михайличенко, Еллан, Коряк й ін., не кажучи вже про декого з молодших. Тих письменників Жовтня, яких довелося визнати, С. Єфремов препарує так, що, мовляв, там, де говориться про Ісусів і Емаусів, 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», показали, 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», вгодних 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 інтелігентська «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. ін. подано в цій, з дозволу сказати, «Історії». Як на кого, а на мене так не то що «Історія» така, але навіть і критика подібна недостойні носити на собі ім'я хоч трошки відповідальної і розумної особи, не те щоб 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 доплювавсь, нарешті, до кінця нової української літератури... Це проповідує Б. Коряк у «Книзі», що іменує себе чомусь журналом літератури в першу голову. Воістину «не треба плутати поняття», а тим часом закони політичної економії і факти літературного життя любісенько плутають й затинають собі гопака в голові у критика (ст. 418, т. II).

Зате з якою радістю пише про те, що Рильський «продуктивність виявив не малу», а особливо радіє, що той письменник

ані пари з уст про бурливі події, про революцію, ні жаднісенького натякання на якісь бурі, що прошуміли, але не одшуміли над автором і над цілим краєм.

Цю рису помічено і навіть одзначено:

Саме-бо з приводу Рильського одправив панахиду по новій українській літературі один з оглушених до безпам'яті маньяків факта (цебто В. Коряк. — В. II.) (ст. 358, т. II).

І далі, цитуючи Рильського:

Шукаю білої лілеї —
А всі лілеї у багні.
Шукаю я землі своєї,
Бо ця земля чужа мені.

С. Єфремов додає од себе:

«таким сумним кінчаються висновком екскурси поета в сучасність»... Живий анахронізм (це влучно сказано. — В. II.) для тих, що розбивають лоби перед пануванням факта, він являє собою зразок дійсно культурного поета (одсталого од французького Ередія на кілька десятків літ. Скажемо од себе: нічого собі культурність. — В. II.) 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. II.) (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 вкінець, — 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», «Жертві», «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 призвичаїлися 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 основних постатей сучасної творчості мовби центральними стовпами декламатора, 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 відділі «Місто і машина».

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

Але як різко кидається в очі розбіжність тих сил, що будують нове життя, і тих думок, що викладають наші академіки зразка С. Єфремова, коли порівняти

¹ «Комуна» декламатор, склав І. Дніпровський за редакцією М. Хвильового. Державне видавництво України. Харків, 1925, ст. 303. Тираж 10000.

«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 поза життям. Вони, завісившись гардинами сонетних формалістичних шпортань і брехливих візій, сидять собі в темноті і сліпнуть до кінця. Дехто, правда, — чути — робив якісь рухи, але чи одсуне гардини?

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 накладня».

Багато гірше буває, і на це треба звернути належну увагу, коли прилизавши і постиравши гострі канти фрази, таку саме історію, яко підручник, *дає у нас на радянські вже кошти, з таким саме підходом, як у Єфремова*, тільки сховавшись за кількома фразами з Маркса, *Ол. Дорошкевич* у 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 формалістику й неокласику наверх як найвище досягнення в сфері ідеології та художності, коли, повторюємо, це робиться в десятках тисяч примірників і розсилається по наших школах, як видане державним чи подібним до нього видавництвом, то це є більший злочин, ніж такий «історичний» вчинок радянського академіка, який може ударити тільки зовні. Це більший злочин, бо це удар зсередини. Фактичним ідеологом цього всього для Дорошкевичів і Зерових — є той же С. Єфремов.

На превеликий жаль, ті, кому належить приглянутись до справи художнього виховання нашого суспільства,

ще не звернули на це належної уваги. Більше того, ця позиція: *бити планово по жовтневих і підносити вороже Жовтню в тонких формах літератури* звила собі кубла по багатьох наших художніх і критичних виданнях, журналах і т. ін., як-от «Життя і революція», «Нова громада» (тепер виправилась), «Червоний шлях» й ін. Така установка ворожих нам сил у критиці, як і вміщування співзвучного їй художнього матеріалу, *вкорінює в мало-свідому масу читачів і школярів (провінції особливо) думку й смаки тих же нам ворожих сил*, що розхитуватимуть непомітно, зсередини, через наше попустительство самий фундамент радянської будови.

1.IV.1925

м. Харків

Дутий кумир

Або як ідеологічна розпливчатість і нудний мелодизм 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 талану.

Нерідко трапляються випадки, коли мистець підхопить одну якусь зовнішню деталь у творчості й почне висувати її вперед і в той мент, коли обивателеві вона видасться новою, глибокою і зрозумілою — і кумир на деякий час виріс. Так було з Надсоном, з Чупринкою. Це особливо часто буває там, де кадри інтелігенції і півінтелігенції неграмотні в мистецькому відношенні, не знайомі

з досягненнями європейської літератури й т. д., тоді найлегше з'являться таким модним митцям.

Досить було, щоб, напр., Чупринка взяв звичайні хореї, після коломийкового, хореїчного розміру, що бував у нашій поезії ще від Шевченка, як його негайно зробили «українським Верленом», що «приніс нові ритми» і т. д.

Знаємо випадок, коли ціла літературна школа, що купчилась круг «Ради», назначала 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 відсталого інтелігенції та провідників з «Ради» — от вам 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 вверх.

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 українському народному дусі, вніс туди давно відомий в культурних поезіях мелодизм. Між іншим, на Заході традиція мелодизму почалась від Едгара По. Це нічого, що «тінь там тоне, тінь там десь» — Тичинове є тільки змодернізоване й так само порожнє, як чупринківське «дзеньки-бреньки», або Вороного — його вправа з дзвонами (не маю часу розшукувати цитату), яка страшенно пахне Тичиною.

Факт той, що масовий читач з української інтелігенції, вихований на «Раді», «ЛН Вістнику» і «Українській Хаті», підхопив це зовнішнє для поезії вбрання як щось глибоке й вічне для всякої, на його думку, поезії, і пішли співи й наслідування. Між іншим, українці у всіх галузях

мистецтва хворіють на стилізації в українському народному 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 народну стилізацію віддав свої симпатії і ще одному стилізаторові — П. Тичині.

Повторюємо, Тичина висунув наперед сологубівську *звукальність* — оте кволеньке думкою: «Арфами, арфами, голосними, золотими обізвалися гаї ніжнотонними», — хоч і «ніжнотонний», і «голосний», і «золотий» — як поетичне знаряддя треба вважати за чималенький шаблон, а передовіші плужани і їхні юні теоретики, що дошкрябались сюди од Шевченка й Олеся, тепер окошились на порожньому «тінь там тоне», «тінь, день, сум». Що дійсно цінне і що зостанеться в Тичиновій поезії — це його метафора, але її глушить або *шаблоновий епітет*, або повна його відсутність. *Туман* — «Над болотом пряде молоком...» — метафора, яка живить твір, але коли ми зустрічаємось з епітетом, — тут приходиться попередити українського читача, що його обдурено. *Епітета в Тичини оригінального немає*, а деякі вірші, як «Псалом залізу», і зовсім без епітетів — і тоді це на краще.

Ось ті епітети у всій їхній бідності: весна — *запашна, сизокрилим* голубками, *тепле саяво*, вино *червоне*, краї *казкові*, шлях *тернистий*, дні *погожі*, царівна *мила*, хмарки *золоті*, *жорстока* доля, брате *наш любий*, *рідний*, у *сирій* землі, слово *невільне*, *прокляті* багнети, арфами *золотими*, *голосними*, причім епітетів з коренем «золотий» в одних «Сонячних кларнетах» ми нарахували 14, це на 43 вірші, приймаючи на увагу взагалі малу кількість епітетів у Тичини, треба вважати за здоровий мінус.

Далі в «Сонячних кларнетах» очевидячки для того, щоб вірші були згучні й дзвінкі, поет натиснув на дзвони, такі укохані здавна аж дотепер в українській поезії. (Згадаймо — Чупринка: «Наче сонні, тихозвонні» й т. д., П. Савченко: «Дзвони, дзвоники, дзвонята; Гомін гімни,

гомін гам і т. д. У Тичини: дзвони двічі (стор. 9 і 21), дзвонні — тричі (стор. 7 і 25), дзвін — п'ять разів (стор. 10, 19, 23, 52), самодзвонний (21), дзвіночки — тричі (13, 52), дзвонити — двічі (15, 28), дзвіниця (23), дзвінкий — двічі (25, 27). Безперечно, ця велика прихильність до одного з атрибутів церкви витікає взагалі з *церковного тону поезії Тичини*. На цю церковщину між іншим відгукнулися і провінціальні поетики по цей і по тамтой 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 написали з книжечок П. Тичини, починаючи з першої сторінки «Сонячних кларнетів» і кінчаючи «Космічним оркестром». Деякі з цих понять трапляються по два-три, а то й по шість-сім разів. В дужках показані сторінки по виданню «Друкаря».

Голуб-Дух (7), хітон (7), благовісні (7), омофорно (21), образ (ікона — В. П.) (25), Мадонна (29 й 25), мадонни грезет (25), ризи (25), господь (27), Господня тінь (27), моляться (28), фіміам (29), піп (29), «Безсмертний помилуй» (29), молитва (29), молитви, христовоскресний (34), аналої (35), кадила (35), Бог (5, 62, 35, 60), херувими (35), колінопреклонно (44), церкви (45), Божа Мати (47), Марія (47, 48, 49), Учні Сина (48), Ісус (48), Емаус (48), Юдея (49), Галілея (28), розп'ятий (48), Христос Воскрес (25, 29), хрестом розп'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 Божа (62, 64), Андрій Первозванний (64), благословенні (62), благословляв хрестом (64), храм (9), Христос (64), розп'яття (65), віра Месія (12, 22), Мойсей (12), Осанна (2), Йому (Богу — В. П.) (22), пренепорочна Маріє (23), вівтарі (29), омофор (29), псалом (29, 88, 84, 36), Аве Марія (30), Мати Пречиста (81), Петро від Христа (31), риза злототканная (32), Первопрестольний (40), воскреснеш (42),

предтеча (9), Євангеліє (10), Великдень (14), Тайная вечеря, страшний суд (19) і т. ін.

Навіть звороти на слов'янщину церковну, усякі «еси, воспоем, діва гріховна гряде, дерзаєш» лишень обтягають в живе цей божественний дух.

Іще 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,
Лісові дзвіночки
Славим день.
Ми співаєм,
Дзвоном зустрічаєм
День.
День.

де перенесена *пісенна ритмічна структура*, а то й української думи, правда, в індивідуальній інтерпретації на кожний випадок, що декому може й видатись як різноманітність, але чого по суті немає, або 2) *звичайний*, невисокої вартості, чотирьохстоповий або п'ятистоповий *ямб*, типу

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

Ці два розміри, як дуже зрозумілі, легко прищеплюються і серед молоді. Перший більш різноманітний у Тичини, другий — в його поезії не має належного звучання, а обидва разом кладуть печать такої одноманітності на книжках його, що треба вийти на вулицю, щоб почути всю різноманітність ритмів нашого життя як контраст до цієї одноманітності і нудного мелодизму, який викликав реакцію вже по всьому культурному світові та добрався аж до енциклопедій.

Свої ямби Тичина завше римує, а ритмопісенні речі — тільки іноді, в окремих місцях. Але й рима його не має в собі нічого цікавого. Наполовину стара заялозена, а коли й нова, то в більшості односкладова, а саме із 341 рими 175 односкладових. Тут розглянуті всі твори до *цілого* «В космічному оркестрі» включно, без «Вітру з України». Стаття писана до виходу згаданої книжки.

Двохскладова рима у Тичини ходить на прийменниках в одному роді, числі і відмінкові, як, напр., прекрасні — ясні, чиста — пречиста, вагітна — привітна, голубий — новий, весняний — коханий, або іменникові, римуючи до того часто чужоземне з чужоземним: сльозами — тьмами, горою — головою, або нарешті дієслівні рими — з формального боку ці всі три випадки дуже відсталі й застарілі і ніяк не можуть бути поставлені на плюс поетові, якого чогось вважають за одного з кращих майстрів. Це саме все треба сказати й про односкладову риму, яка в таких випадках виглядає іще бідніше.

Щоб повищі твердження підперти фактами, наведемо зразки шаблонних (старих) рим у Тичини: друже — недуже, знову — чорноброву, сніги — луги, сум — дум, поля — тополя, воля — доля, знаю — краю, убито — жито, луки — руки, ночі — очі, свобода — народа, своє — плює, твоя — моя, завода — свобода і т. д.

Що ж до дієслівних рим, якими нехтують зараз навіть плужани, у Тичини їх на 341 римовану комбінацію з «Сонячних кларнетів», «Плуга», «Замість сонетів...» і «Космічного оркестру» — *більш сорока комбінацій припадають на дієслівні*, рахуючи без «Думи про трьох вітрів», бо в останній, як справжній народній стилізації, дієслівні рими законні. Ось ті дієслівні рими: здається — сміється, відмолодуюсь — помолуюсь, прогримить — шумить, гати — бити, стирчать — кричать, згучать — повінчать, бути — забути, знаю — пам'ятаю — ридаю, ридає — вишиває, сміється — перегулюється, спіймала — ізлякала, мріє — віє — лебедіє, співаєм — зустрічаєм, окропіте — благословіте, схитнеться — усміхнеться, чує — знає, встає — рубає — закриває, знає — помирає — звеселяє,

тікали — питали, знаю — посилаю, іде — буде, бачу — плачу, розстріляли — пороздягали — насміяли, світило — ходило — кадило, спитать — ждять, ждала — ридала, смію — розумію, підняли — поцвіли, зітхне — тхне, жде — іде, любив — встановив, тлієш — пломенієш, лежиш — гориш, загорієш — смієш, закипиш — спиш, керуйте — федеруйте, іскриться — зупиниться, мають — нападають, гради — роди.

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

На превеликий жаль, ми не мали змоги своє твердження про *бідність лексику Тичини* підперти підрахунком. Підрахунок могли б, напр., зробити ІНОВські літературні чи язикознавчі семінари. Але вже й свідомому читачеві повинно кинутись 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 вика, різа, колос» і ін. — дуже обмежене коло).

Далі, 2) короткий розмовний лексикон українського 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, ремісницькі, індустриальні чи навіть товариські переломлювала весь час через російську

мову, російську науку, російські громадські установи, і вся різноманітність понять та епітетів мислилась або по-російськи, або не знаючи і не вживаючи живої мови, приходилось кувати слова, які були навіть вже у Грінченковому словникові.

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

Ба, в тім-то й суть, що Тичина тієї думки не дає. Просто 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 хоча б дорослу вже книжку «Плуг».

Вітер.

Не вітер — буря.

Це, звичайно, революція і, звичайно, вона «трощить, ламає, з землі вириває» (який шаблон!).

І звичайно, ідеалістична мова (див. статтю Доленга «Матеріалістична мова», «Червоний шлях», № 8, 1924 р.) Тичина не допускає конкретного, яскравого епітета для чергового символу, і ми маємо «За чорними хмарами», звичайно, (з блиском, ударами), плакатне «мільон мільонів мускулястих рук». І нарешті «очі — з ночі» «відбили всю красу нового дня».

І ось з такою приблизно порожнечею Тичина іде, починаючи з «Сонячних кларнетів» аж до «Плачу Ярославни», де «ясний флот на сонці сяє, Гімном небо потрясає». (Фе!) Навіть там, де поет намагався стати на якісь котурни мудрості, присвятивши книжку Сквороді («Замість

сонетів і октав»), ми маємо речі, од яких чути немудрими отцями церкви та семінарією. «Не хватайте озлоблених в тюрму: вони самі собі тюрма». Це в час, коли червоний терор, врятувавши колись Францію, вдруге врятував РСФРР. Може, озлоблений і дійсно неприємно себе почуває, навіть на волі, але він шкодить колективові, і, значить, з ним треба боротись, а не складати руки правовірним непротивленцем. Там же є ще подібні афоризми про людей, що «не дивляться одно одному в вічі» з запитом — «навіщо тоді всі довершенства техніки?», а також інформація про те, що «звір звіра їсть».

Навіть чисто революційні речі у Тичини часто носять в собі коли не шаблон, то дужу недоладність, як, наприклад, у вірші «1-е травня на Великдень» таке: «Не Христос воскрес — робітничий клас», який (робочий клас), по правді, ще не мав часу умирати, щоб воскреснути. Остається одна солоденька мелодика, про яку на виступі 29 листопада 1923 р. в Артемівському університеті один студент, на зачитаний автором вищезгаданий вірш, сказав: «Або ось Тичина. Вийде, щось прокукує, та й нічого не лишається». Це досить вичерпуючий характер творчості Тичини.

А щодо «Сонячних кларнетів», то поезії там вражають надто часто своєю порожнечою, і тільки в тих місцях, де Тичина дає малюнки природи, можна захоплюватись творчою глибиною самої природи, але, звичайно, не пантеїстичною «мудрістю» поета.

Ми вимагаємо од літературного визначного твору — головне і на першому місці — ідеї і глибоких тем, бо це основне завдання мистецтва, а нам дають мелодизм. Навіть у звукові ми хочемо Вагнера чи Скрябіна, а нам дають Мендельсона од поезії. І Белінський, і Плеханов твердили про те, що мистецтво є та ж матеріалістична, коли добра, філософія, та ж наука, 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, цебто не зовсім матеріальний космізм, який доніс його і до якогось містичного Духу з «Космічного оркестру» і який іноді зливається з благим Саваофом, що «перед усім світом руки звів немов перед пюпітром — тло пропелерами загуло хаос у танці завертіло?».

Космізм видається або може видатись дуже сміливим, сильним, революційним, пролетарським, — каже т. Троцький в ст. «Пролеткультура й пролетмистецтво». — Але справді в космізмові, — каже він далі, — є елементи майже що дезертирства від складних для мистецтва тяжких справ земних — у міжзор'янні простори. Самий космізм цілком несподівано став рідним містицизмові.

І далі Троцький побоюється, що коли б ця тенденція затикати власні провалля тонкою матерією міжзор'яних просторів не привела б декого з космістів 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 хвильовисто-зеровського 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, вважати за щось визначне. Може, перша частина «Плачу Ярославни» декого вражає своєю староукраїнською екзотикою, але, знаючи це, пристебнути до вірша ще й слабенський 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 речей (можна й поем) з глибоко поставленими проблемами, якими визначаються таланти широкого розмаху, як Франко, Леся Українка, де були б живі постаті, сюжет, а головне, ознака розуму доби і т. п.? Гай, гай, про це нема чого говорити. Їх немає.

Поема ж «Сковорода» показує, що Тичина таких речей 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 «гімном небо потрясає», ми і цієї книжки не поставимо на карб згаданому поетові.

Правда, тут з боку поетичного оформлення і навіть змісту деякі речі мають безумовну вартість, як-от вірш, що дає заголовок книжці, і цикл «Булиця Кузнечна», але в цілому ця книжка є кроком назад од «Плуга», хоч вправами над вищезгаданим мелодизмом тут зроблено іще кілька трюків, а саме: цілковите і штучне підпорядкування системи шумів, якою є поезія, музиці тонів з *piano*¹ і навіть *pianissimo*² («Фуга»).

Уявляємо, як ухнули од цієї давноминулої ще декадентської «революційності форми» наші міщаночки, особливо з музшкіл. Сюди ж треба віднести й акробатику на килимочку беззсмістовного формалізму: перерив з перенесенням частини одного слова в початок другого, — типу:

В магазині Кюпа
виставлена жо
втая перчатка.

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

На хмарах хмуре сон
це знов осінній ві.

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

¹ Тихо (*итал.*). — Ред.

² Дуже тихо (*итал.*). — Ред.

справді революційні і не божественні місця з «Космічного оркестру», про якого мова вже була, а для Зерова з Дорошкевичем дано аж чотири здоровецьких речі *гекзаметром*. Це в епоху, коли навіть вчені визнають прапором нашої доби в поезії — верлібр або хоч деформації метра.

Я не буду зупинятися на розборі цього (статичного і скучного у Тичини) розміру з уживанням іноді складних ложнокласичних епітетів на зразок «дощоросно» (чом не близьке до семінарсько-пишковського «мокروطно»?!).

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

Якась мжичка й розпливчатість змісту. Напр., цикл «Живем комуною» або навіть поезія з хахлацькими «брехеньками» — «Ходить Фавст по Європі».

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

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

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 затруть, хоч і намагаються зробити з церковного Тичини — гартованську ікону.

Ця стаття є не стільки дослідом творчості поста, як застереженням до нових талановитих постів 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 Валер'ян Поліщук 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. Рупівці, українська соціал-демократія та близькі до них письменники. Винниченко, Коцюбинський, Леся Українка. Франко, Чернявський, Черкасенко. Тесленко. Журнал «Дзвін». «Літературно-науковий вістник», що був середньою лінією між трьома основними течіями культури того часу, і його провідник М. Грушевський.

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

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

5) Кінець національно-відродженського 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 П'ємонту — Галичини. Оргія «москвофілів» (Дудикевич й інші) як прибічників російського імперіалізму і капіталізму, відмова їх від українського слова. «Робота» Антонія 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. Каценківщина. Мотиви «синьо-жовтих прапорів». СС-ський (СічоСтрільський. — *Ред.*) журнал «Шлях». Літературний мотлох і жадоба українських трудящих мас на друковане слово українською мовою. Навіть Олесь, Чупринка й інші захопились націоналістичними темами. Мотиви з полону. Разом з тим перші ноти радісного нацвідродження. Тичина. Пантеїзм його і дрібнобуржуазні мрії.

2) Одрив молодого декадентської інтелігенції від соціальних коренів революції. Поява потойбічного та розпачливого неосимволізму — Савченко, Загул, Ярошенко, Слісаренко та інші. Песимізм і розгубленість та їхнє злиття — згодом в «Музаґеті» з лозунгом: «Мистецтво для мистецтва». Вияснити за П'єхановим причину такого стану в літературі.

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

4) Епатація буржуа «єдиним футуристом».

5) Все це (1–4), змістом і формою, як акомпанемент 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 шлях в цьому ж напрямку; декадентські гасла «Музаґету». Меженко, Загул й інші.

3) Поява письменників — піонерів Жовтня: Чумак, Еллан, 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, внаслідок — поява журналу «Мистецтво» (Київ).

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

6) Кінцева перемога пролетарських сил і встановлення третьої Української Радянської Республіки. Полівіння подальше розгубленої, декадентської і народницької літератури. Сформування 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 «Музаґета» і «Грона». Голос Коряка про це в збірнику-журналі «Шляхи мистецтва», де були Еллан, Коцюба, Коряк, Алешко й інші. «Вир революції» в Катеринославі (1921 рік). Широкий

виступ в ньому Підмогильного, Тромова й інших. Дві наявні тенденції в українській літературі: пролеткультівська і непролеткультівська.

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

8) «Всеукрпролеткульт» з українським відділом і «Всеукраїнська федерація пролетарських письменників», з російською секцією. Мотиви Жовтня і їх художній вияв в поезії. Революція аж у міжзор'янні простори в зв'язку з розвитком Жовтневої революції і її вибухом на Заході (Угорська Радреспубліка, Баварська, «Дайош Варшаву» й інші). Другорядний стан прози.

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

10) Розкол Пролеткульту по мовній ознаці і злиття сил пролетарської 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: Єфремов, Зеров і Дорошкевич.

2) Єдиний фронт націоналізму українського на еміграції. Журнал «Нова Україна» Винниченка і Шаповала. Журнал фашистів «Літературно-науковий вістник» та його ідеолог Д. Донцов. Нове галицьке міщанство та його поетичні «отприски»: «Митуса» й інші. Націоналістичні речі Кліма Поліщука, Турянського. Перехід Яцкова і Твердохліба до польсько-панського пиріжка.

3) Неп і XII-й з'їзд РКП. Остаточне розрішення національної проблеми і можливість участі в радянській, культурній роботі сил, що ставили досі опір. Поворот частини народників на Радянську Україну — есерів і українських кадетів — ес-ефів. Радянізація українського письменства у відсталих і консервативних шарах суспільства. «Червоний шлях» як платформа для широкого радянського фронту проти націоналістичного фронту еміграції і сил, ворожих всередині УСРР. Тоді — розкол еміграції на «радянців» (журнал «Нова громада» у Відні Вітика і «Наш стяг» у Празі) і «громкомівців» та пеллюрівців. Згодом — утворення «Жовтневого кола» з А. Павлюком, а з другого боку — фашистських групіровок з Маланюком. Нові «новоукраїнці».

4) Як наслідок єдиного радянського фронту і, «Гарт» потягнувся в основі свого керуючого ядра та правого крила — направо. Недотримана рівновага «Гарту» і ухили його. Через те швидкий ріст «Гарту» за рахунок назадицьких елементів. Гіпертрофія «Гарту», що зробила з нього лантух 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 органу правих елементів, що розпочали боротьбу проти пролеткультури.

¹ Через те з усіх вищезгаданих причин я й покинув «Гарт». Формальна заява подана мною 8.Х.1925.

5) Полівіння «Плугу» і тверда позиція напостівства. Одкол од «Гарту» і створення «Молоту» з участю письменників-комсомольців: Усенко, Кириленко, Громів й інші.

6) Фактичний розвал «Гарту» і перспективи нового революційного фронту пролетмитців проти «неохатянства», консервативного академізму і мистецької політики Єфремова, Зерова та Дорошкевича.

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

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

ДО МАРКСІВСЬКОЇ ПОЕТИКИ

Здвиги й розвиток поетичної мови та сучасність

Поет давньої доби, деє 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 визнав тільки високий «штиль», навіть і тепер сказав 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 тріс!», або «Щоб ти пук!», або «Щоб ти лус!».

А шофер чи механік з літака скаже навіть так:

«А щоб тебе угрбило!»

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 «угрбило» в своєму сонетові, зате В. Поліщук внесе його в свій вірш з великою охотою.

У читача смак дуже різноманітний, але перш за все 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 невикористаними багато інших.

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

Але приходять революціонери в поезію 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 сучасники, як, напр., Пушкінове:

На красных лапках гусь тяжелый

чи

Морозной пылью серебрится

Его бобровый воротник —

вважали за страшенний «моветон», грубість і т. ін., те для наступних поколінь здається високим каноном словесного звороту, 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 швидше як *колосальні здвиги й пересуви традицій* (причём 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 бурсацько-панської лексики (особливо «Енеїдою»), а додатком шаржованої мови селянства українського, цебто те, що потрібно було тогочасному поміщицтву, яке, переодягнувшись у катерининські кафтани і побривши вуса, крізь романтичний гумор, а то й кепкуючи й глузуючи, згадувало старий український побут. На цю лексичну традицію, як відомо, гостро повстали з одного боку Куліш (див. його «філіпкі» проти «котляревщини» в «Основі») і особливо сам факт живої й могутньої течії поезії Шевченка з його лексикою знедоленого 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 українського 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 попівської літератури галицької, одразу вніс широкою рікою мову галицького села, далі мову ремісника й робітника («Бориславські оповідання»), як також і мову широко розвиненого в європейському масштабі інтелекта («Смерть Каїна», «Тюремні сонети», «Мойсей», «Дубове листя», переклади-переробки світових сюжетів) — цебто Франко для Галичини відіграв разом 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 «Українських щоденних вістях» поруч з поезіями сучасних пролетпоетів з Радянської України ще й давніх поезій Франка на робітничі й революційні теми.

Нарешті велетенський здвиг і пересув лексичного матеріалу стався у нас за час Жовтневої революції. Перш за все, головним двигуном тому сталося покликання 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 української мови поставлено вимогу дати лексичний матеріал в галузях життя, в яких вона досі й не оберталась, а коли й мала деякі терміни й поняття, то в теперішній час лише можливі як аналогії та архаїзми. Використання, напр., в машиновій термінології деяких 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 певною їх лексичною деформацією. Термінологія берестецьких римарів, що збереглася там до нашого часу од Хмельниччини, лишень в дуже відносному розумінні може вживатись у Шкіртресті. Але те, що українська мова повинна вживатись у Шкіртресті, — її з рипінням і починають для тієї галузі життя організовувати.

Поезія, що відбиває в собі рухи соціального життя, повинна і дійсно створює не тільки нові «ковані» слова з досі ще неприступних українській мові галузей, а 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 значенням, як напр., «потяг» або «валка» в значенні «поїзда»; «цівку» перенесено в ткацьку машину і т. д. А деякі слова так і не в'яжуться, як от «підвага» до «ричагу» на авто або «гарматна куля» до «снаряду».

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

Незважаючи на крики неокласичних сонетистів, з їх обмеженим традицією лексиконом (вужчої лексики од зеровської «Камени» важко зустріти навіть у середніх плужан), не вважаючи на галас про засмічення мови наших академіків на зразок Єфремова, що хотів би обмежити лексику поезії темами природи і сентиментальними народництва, — сучасна українська 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 випадки журналу «Життя й революція» проти лексичних засобів Слісаренка в його оповіданнях, єфремовське 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 турбуватись про майбутнє української літератури, а навпаки, радіти за її розгортання.

Потік слів, влитий у поезію з галузів життя: політики, економіки, робітничого побуту, індустрії та широкої й глибокої науки (од «ізотопного атома» до «рефлекса», і од «стамески» до «нервюри аероплана»), що хлинув під час революції в творчість сучасних поетів, той

потік дав останній ту могутність, завдяки якій вона вилізе з хатянських запічків на дорогу і піде як рівновартний член на світову арену.

Скажемо так, що крім постійної боротьби в розвиткові мовного поетичного матеріалу, коли певний напрям літератури, спираючись на традиції, своїм крайнім ядром доходить до повного законсервування тих 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 скрайності, що знов викликає собі нову діалектичну протилежність, під час борні з якою піднімаються ще й старі призабуті мовні шари — і йде та йде зигзагами розвиток мови вперед через все нові діалектичні протилежності поруч з розвитком поезії. Тут маємо в поезії та мові ту саму діалектику, що й в соціально-економічному житті, причім впливи надбудови (поезії та її мови) і бази (соціально-економічний 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 синтезуючи 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 кривою, коло якої існують ще завмираючі 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. ін., але завжди одночасно поетичні форми і зміст їх переживають пертурбації поруч з лексичними (мовними) засобами, а основними факторами — товчками, що ведуть ту кривулю, суть соціально-економічні зміни в житті, причім найбільші

товчки до зміни фарватуру 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 футуризм, експресіонізм, конструктивізм, — взагалі мистецький рух, що використав мовний і ритмічний матеріал з галузей індустріального життя, науки і т. ін., сталося «отехнічення» мови.

Поетична лексика передової частини світового письменства останнього періоду носить в собі цикли слів, висунуті Жовтневою революцією, що об'єдналися з отехніченою мовою передреволюційних років.

Поезія бувших унанімістів у Франції, Гільбо й Мартіне, експресіоністи в Німеччині і т. д. та їхні робітничі, а то й комуністичні мотиви йдуть поруч з оновленням лексики. А вартовий старих традицій — Французька академія лишень у 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-таки письменники на Україні, як хвильові й зеро, що животіння «сонетистів» та «александрійців» (вірних сторонників класичного александрійського вірша) вважають за передовий рух, за яким начебто майбутнє, а не епігонами, якби слід минулої доби парнасців та символістів, з традиціями їхньої лексики. По-нашому ці «європейці» — назадники такі ж, як і наші неокласики, і як іронічно зауважили Вільдрак і Дюамель в своїй «теорії вільного вірша», що коли дехто, пишучи класичним розміром, думає тим самим мати білетик на «безсмертного» (цебто попасти в Академію), то відомо, що це «безсмертя» тепер мало має спільного з поступом культури, а їх поетична і лексична консервативність іде поруч з фашистськими голосами їхнього змісту.

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

10. IX. 1925.

Верлібр і його соціальна основа

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

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

Наугад розкриваємо пісенника і маємо:

Ой поїхав на чужину
Та й там і загинув,

Свою рідну Україну
Навіки покинув.

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

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

Взяти російських сучасних селянських поетів — там навіть найкращі з них, як, напр., Ключев, Орешин, ба навіть і Єсенін, по вуха сидять у старовинних російських пісенних розмірах, образах, усталених віками, і в зворотах, канонізованих найбільш консервативною масою і улюблених нею. Навіть революція тим російським селянським письменникам не принесла змінених, як слід, поетичних форм, бо російський селянсько-господарський побут навіть після революції мало змінився. Більша зміна у провадженні господарства, тракторизація, електрифікація, а в зв'язку з великим здвигом народних 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 вірша* (верлібру) у наших сельпоетів 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., народних дум чи інших поетичних давніх форм ми не в'яжемо, звичайно, з індустрією чи ремеслами й ін., 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), ззовні начеб хаотична та анархічна робота і рух, але по суті дуже планований і ритмований — ну, хоч би на велетенському 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 назовні для тих, хто не вміє бачити і чути, здається ще хаотичним, як рух на велетенському вокзалі та його путях або на заводі (не в деталі якій-небудь, а в усій його масі), а для справжнього сучасника є способом ускладненіших сприймань організованого словесного матеріалу.

Цей новий ритм в поезії, який зараз носить назву 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 підпирає 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 Артюр Рембо) Кан й інші.

Чим більш одстала в індустріальному відношенні країна, тим трудніш і пізніш там виявляються 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, Дюамель, Аркос, Ж. Ромен, Вільдрак, Гарнье і т. д., які творять поетичні форми на тлі так далекому від академічних розмірів французьких, як думка консервативного рантє далека от дійсного поступу вселюдства; у Німеччині — Бехер, Верфель, Газенклевер і інш., в Америці — тут уже і з «Червоного шляху», дякуючи І. Куликові, можна поінформуватись. І навпаки, в Болгарії чи Польщі (кажуть, що і в Норвегії та Фінляндії) основні сили поезії топчуться ще на старих поетичних — рубаних віршових розмірах, та й навіть в Росії основна сила поезії, через індустріальну і побутову відсталість її, спирається на точні або трохи розхитані точні розміри. Згадаймо хоча б Маяковського, в основі поезії якого, коли приглянутись поза його розбивкою — лежить або пушкінський ямб, або некрасовський народний розмір, правда, часто і до певної міри в деталях розхитані. Про це писав і сам В. Брюсов. Але Асеев, Пастернак, Ахматова, Ключев, Безименський, Тихонов — цілком сидять ще на темах і варіаціях точних розмірів.

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

Коли порівняти українську сучасну поезію з російською, то в будові верлібру Україна багато далі 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 щодо 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 плужани нерідко пробують

силу у верлібрі, а й у тому, що віком змоцтований в нашому селі коломийковий розмір вибило химерне і ближче до верлібру, дольників та змислового розміру — «яблочко». З України разом з військовими частинами «яблочко» перебралось на північ і на схід.

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

Ритм новітньої поезії та його українські особливості

Схематичний начерк з теорії нової поезії¹

I

Евфонія та емоціональні докази

Ритмічність (кількісна евфонія) в поезії, як і взагалі вся евфонія, цебто наука про звуковий склад словесного матеріалу і характер його розгортання в динаміці проголошування, тому стоять на першому плані при розгляді поетичних законів, що початкові сприймання поезії ідуть у формі звуків, які після логічного їх освідомлювання (до певної міри механізованого 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 ін.), що їх майже немає в безпосередніх звуках поезії. Пишемо «майже», бо в евфонії та ритміці зокрема є тільки дуже відносні по наближенні до природних

¹ Ця стаття є скороченим розділом моєї ще не закінченої великої теоретичної роботи з галузі нової поезики.

звуконаслідування голосу й ритму на зразок, наприклад, танкових ритмів:

На вулиці скрипка грає,
Бас гуде, мовляє,

або градації громових ударів:

Регіт градовий з громом у груди залізні,

або тринькання струн і їх перебори:

Тронь струн винтики.

Тільки після тієї трансформації звуків, які самі по собі змісту не мають, але які складають групи, що можуть бути освідомлені людиною, тільки після логічного освідомлення ритміки й евфонії поетичного словесного матеріалу і виникає вже той *другий план* — уявлення зорові, нюхові і т. ін. — цебто 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 образую, тим трансформатором (як в електриці, що один характер току перетворює в інший) суть різні умовні рефлексивні вищих категорій, які в нашій буденній мові можуть бути названі в цілій сукупності процесом логічного усвідомлювання.

З другого боку, місце перетворення одних поетичних процесів — евфонічних (слухових) в інші (або, інакше висловлюючись, місце їх змички) — те логічне освідомлювання і надає поезії значення як чинникові пізнавання світу поруч з наукою.

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

Повторюємо, логічне 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 логічного освідомлювання наслідком дає розумові логічні переконання.

Досить емоційно довести що-небудь людині, щоб вона знайшла в своєму розумові і логічні докази. І навпаки, у людей логічні 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 пробито.

II

Поезія як система шумів

Багато в добу символізму говорилося про музику поезії, навіть мода пішла писати всякі ноктюрни, берсези і т. ін. аж до симфоній 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 стихію перехопила і перенесла вже на поезію перших років революції в особі епігонів символізму, що пишуть різні адажіо, анданте, фуги і т. ін. Українські відсталі читацькі маси повторюють зараз зади нудного мелодизму за вправами наших поетів і поетиків, особливо Київських шкіл і їх «отприсків». Але, як відомо, останні наукові дослідження 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 — є шуми, а музики — тони; вони мають тільки спільне місце схожості там, де кінчається музика тонів і починається музика шумів. Зате ритм в цих обох мистецтвах безумовно ґрунтується на довжині (протяжності) і короткості звучання.

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

В тонічній системі, що відрізняє наголошений і ненаголошений звуки голосівки, треба ще додати, що в ній при наголошенні, цебто при підвищенні голосу, завше є ще й певна довша протяглість того звуку, який крім голосу особливо ясно акцентує стопу 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 вишуканням законів нової поезії багато попрацювали у свій час абеїсти (унанімісти) і досить широкої відомості заслужили спільні висновки поетів Вільдрака й Дюамеля «Теорія вільного вірша». Всі вони до того розхитали стару поетику, що навіть спільні терміни значили для них по-різному. Те ж 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 вкладались не хотіли. В. Брюсов, навіть визнавши систему

дольників (див. його «Основы стиховедения»), все ж намагається довести, що ритм досягається руйнуванням метра, так званими другорядними елементами метра, а саме іпостасю — заміною якоїсь одної стопи іншою, цезурою — поділом метра (віршового рядка) на частки, а також варіаціями, щепто заміною закінчення метра іншою «незаконною» — явище каталектики. Якими тільки труднощами не обставляється проста ритмічна природа сучасної поезії, щоб її укласти в рамки старої поетики: всі ці модуляції — додаткові елементи схоластичних метрів у вигляді іперметрії, ліпометрії, анакрузи, лейми, систоли, дістоли, сінереса, діереса, синкопи і т. д., і т. ін.

Я нарочито почав їх перечисляти, щоб довести далі, що всі вони не потрібні навіть на те, щоб їх запам'ятовувати, бо все одно сучасного верлібру вони охопити не можуть, і той же В. Брюсов далі визнає те, що й ми кажемо, що старі метри не можуть охопити творчості нових російських поетів, і тому додає ще змисловий вірш, раешник, дольники і верлібр. Про це є і в Малишевського, 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 намацані 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, танцюють «од пічки» метра, кажучи, що «ритм то є функція метра» або щось в цьому роді, і, значить, мають в собі основну помилку старої поетики. Ми нарочито не наводимо цитат зі встановленням помилок, щоб не обтяжувати нашої статті, призначеної для поточної преси.

Не метр є основою для ритму, і ритм утворюється зовсім не од того, що в метрі одні стопи змінюються іншими. Бо метр є навіть не «пределом» ритму, як каже В. Брюсов,

а лишень частковим випадком ритмічної системи. Дійсно всеохоплюючим поняттям є ритм, цебто 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...): $1^{7/16} : \sqrt[3]{2}$ 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 намацали 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 побічним 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 Малишевського, 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.

Ритм складається з різноманітних одрізків наповненого звуками часу, що можуть бути освідомлені як повторення груп звуків. Ті відрізки часу, наповненого звуками слів, ідуть хвилями, що не завше можуть бути зрівняні між собою і в більшості сприймаються як ірраціональні величини, з різним евфонічним 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, гребенів, розмаху і т. ін. Ці ритмічні одиниці 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, причім в останніх випадках завше є один домінуючий наголос, що емоціонально зафарблює цілу хвилю. Хвилядні величини утворюються

¹ Вже після написання нашої праці одержали ми ч. 6–7 журналу «Червоний шлях» за 1925 р., де були нарешті зачеплені Авгієві стайні української схоластичної поетики аж двома статтями: В. Коряка «Боротьба поверхів» і особливо Д. Кулаківського «Ритміка мови». Коряк добре і послідовно, але надто конспективно і сухо доводить історію появи російської формалістичної школи (опоязів), її самоусвідомлення через критику положень Потебні та Веселовського, перераховує ті завдання, які ця школа собі ставить, та зазначає хиби її з марксівського погляду. Друга половина статті звучить як відгомін до критики Троцьким тієї ж школи формальної поезії.

Кулаківський уважно і зі знанням справи критикує стару поетику і подає свої досліді над ритмом. Поняття «тонічної хвилі» з максимумом, як читач побачить далі, частково відповідає нашій хвилядній системі. Але Кулаківський не бере на увагу евфонічних підвищень (можна й Шенгелеве — «інтенс») чи, як ми звемо, побічних наголосів, до і після кульмінаційного пункту в словах або, ширше взявши, в хвилядах. Тому і він не може охопити всіх ритмічних положень сучасної поезії, напр., не зможе ввести в систему ритмічних хвиль, складених з кількох

багатьма чинниками, з них найбільшими є: 1) сприймання й поділ часу слухом, 2) артикуляції мовного апарату при проголошуванні, і 3) зміслові цеглини і групи мови — зміст слів і фраз. Ритмічні одиниці так чи інакше в'яжуться зі змісловими.

VI

Часово-артикуляційна природа хвиляд

Коли ми візьмемо народну «Думу про Марусю Богуславку», то будемо мати таке:

Став пán | турецький | до мечети | від'їжджати ||
 Став дівці — | бранці, ||
 Марусі попівні | Богуславці ||
 На руки | ключі | віддавати. |||
 Тоді дівка | бранка ||
 Маруся попівна | Богуславка ||
 Дobre | дбає, ||
 До темниці | приходжає, ||
 Темницю | відмикає: ||
 Всіх козаків | бідних невольників | на волю |
 випускає, ||

самостійних слів, або самостійних слів без голосівки. Так само сходиться з нашим і поняття про «падіння» й «наростання» в слові — тонічній хвилі. Особливо добре розглянуто деталі цього явища.

Але помилкою є на «падінні» і «наростанні» (наших — «хвилядах підйому» і «хвилядах спаду, відступу»), на цьому частковому, складовому, хоч і важливому, фактові ритму будувати всю ритмічну систему. Звідси виникла і друга помилка Кулаківського — встановлення ритмічного модуля з півхвилі. Неправдивим є надавання особливої ваги голосівці і ще деяким деталям. Але цілком справедливим є твердження автора, що, не вважаючи на те, що в «практиці ритму поети рішуче порвали з тим “віршуванням”, яке поклав в основу ще Тредьяковський», — наша просодія ще й досі не відійшла від цих допотопних положень, і що «теоретики, навіть найновіші, ніяк не можуть вийти з-під дурману стоп» старих метрів (див. стор. 271 згаданого № «Червоного шляху»). Прохання після дочитки всієї нашої статті іще раз заглянути в цю примітку.

напруженіших хвиляд з полегшеними дає ту приємність роботи голосового апарату, яка помічається 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 — стоп з менш напруженими. Всі теоретики, напр., кажуть, що добрий ямб полягає в значному порушенні простої ямбічної схеми. А В. Брюсов, Шенгелі й ін. навіть радять не писати певним чистим метром одноманітних віршів, а користуватись усіма законами старої поезики, що порушують основу схеми — тоді це буде добра поезія.

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

VII

Система наголосів у хвиляді

Далі ми маємо другу засаду хвилядної будови вірша — це певний наголос чи система їх у окремій хвиляді. У рядкові, напр., | «Всіх козаків | бідних невольників | на волю | випускає» | маємо дві перші хвиляди з двома наголосами кожна, причім домінуючий буде у першій на «і» — «козаків», у другій на «о» — «невольників», які акцентують = зафарблюють емоціонально і евфонічно цілі ці хвиляди. Додаткові наголоси падають на слова «всіх» і «бідних» — ці слова і змістом грають другорядну роль.

Фраза акцентується в такому порядку: «козаків невольників на волю випускає». Третя й четверта хвиляди в тому рядку звичайні. Повторюємо, що всі чотири хвиляди проголошуються приблизно — рівними одрізками часу і такт їх одбивається дуже легко ногою. Але ці одрізки часу хвиляд поміж собою ірраціональні, цебто 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 хвилядами цього порядку. Хвиляди такого порядку живуть в цілому процитованому ритмічному уривку думи.

VIII

Хвиляди підйому й спаду

По характеру хвиляд в залежності від наголосу ми, як приблизно і в старій поетиці, в окремих розмірах розрізняємо *хвиляди наступу, або підйому*, цебто ті хвиляди, в яких з групи складів, що утворюють її, наголос падає під кінець хвиляди, на другу половину її. Напр., | «в городи» «не минайте» | «тільки прошу я вас». | В наведених прикладах маємо в першому: з трьох складів наголос на останньому з них; в другому — з чотирьох складів на третьому (передостанньому); а в третьому прикладові — хвиляду з трьома наголошеними складами, причім домінантний наголос падав на четвертий з шести | «прошу» | і у нас відзначається значком наголосу на жирній літері, цебто падає домінантний наголос на другу половину хвиляди.

Коли наголошена група звуків (склад) знаходиться в першій половині хвиляди, то їх ми звемо хвилядами *відступу, або спаду*. Напр., | «невольники» | «добре» |.

Коли ж хвиляда має число складів або взагалі звукових груп, що можуть носити наголоси, лишку (нечет), і коли наголос падає якраз на середню групу, то такий частковий випадок хвиляд ми звемо *нейтральними*. Напр., | «з нево́лі», | «побусурменилася» |.

Як видно з самої термінології, ці характерні хвиляд, на нашу думку, найбільш і відповідають емоціям агресивним чи регресивним, активним чи пасивним. Те саме ми колись писали і про вірші, писані розмірами, причому 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 безперечно має ямби

і різні їх формації, причім це йде навіть, мабуть, всупереч основному нахилу української мови, яка, здається, має основу хорейчну, особливо коли продивитись пісні, народну творчість старого часу, творчість Шевченка, Куліша й ін. Характерна примітка, що й «Марсельеза» і «Інтернаціонал», як пісні підйому й наступу, що характеризують і доби підйомів, — ямбічні. А чистий ямб у нашій системі буде всього-на-всього двоскладовою хвилядою з наголосом у другій половині. Чистий же ямб, як відомо, може бути у випадках, коли слова двоскладові і, значить, змислова будова сходитиметься з ритмічною. В інших випадках, як це добре розібрано відносно російського, напр., ямбу, його можна замінити й пеанами й дактилями й т. ін. при читанні. Ще одна примітка. У Шевченка, коли треба було йому висловити в розмірові коломийки, по суті хорейчному, моменти підйому, то він переходить або на ямб, як, напр.:

Учітеся, брати мої,
Думайте, читайте,

хоч основа вірша «Того бог карає» — хорей, або з хорейв коломийки утворює ясний третій пеан, що відповідає хвиляді з наголосом на третьому складові з 4-х, — знову розмір наступу, бо наголос у другій половині. Напр., «Вітер в гаї | нагинає | лóзу | та топóлю»... І що наші неокласики не виходили з української мовної природи, коли внесли відносно чистий ямб, це не підлягає сумнівам. Інакше вони б, як Семенко, Сенченко, Шкурупій, Терещенко, Коляда, В. Поліщук, щоб давати ритм наступу, почали б писати верлібром чи хоч розхитаними ямбоїдами. Бо, повторюємо, стара мовна основа українського язика хорейчна, що носить 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.

Якраз 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 якраз передається велике напруження драматичне й ліричне, коли Богуславка випускає невольників і боліє за свою зраду батьківщині, передаючи свою вістку батькам. Правда, є хвиляди спаду, це в останніх трьох рядках, де йде наче знемога, покора тій злій долі, за яку Маруся Богуславка сама винна, полакомившись на розкоші басурменські. До того хвиляди спаду тут ще гарно сполучають і каденцію періоду.

Але хвиляди цієї думи, хоч і носять в собі елемент наступу, піднесення, прим'якшені, проте, тим, що в переважній більшості мають наголос на передостанньому складові. Хвиляда в групі останніх звуків спадає, стихає. Це пом'якшення хвиляд наступу жіночими чи дактилічними закінченнями або всилювання хвиляд спаду тим, що наголоси домінантні чи поодинчі будуть наближатися до нейтральних, цебто до середини хвиляди, треба мати завше на увазі при розглядові емоціонального характеру і взагалі тих завдань, які ставить собі дана поезія. Епічний, спокійний тон найкраще удається при нейтральних або близьких по наголосу до них хвилядах, цебто 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 посередині — другому з 3-х складів, — коли підходити з міркою старої поетики. В нашому уривкові думи основний наголос у хвилядах хитається коло середини з нахилом в сторону хвиляд наступу та обов'язково зм'якшуються кінці хвиляд, щоб надати тій емоціонально-напруженій поезії трохи епічного тону, яким відзначаються всі українські думи.

Домінантний наголос вкупі з побічними складають те підвищення хвиляді, що утворюють аналогічні вершині чи гребеневі хвилі (їх може бути й кілька), утворюють ті звукові гірки, які й дають коливання хвилядам.

ІХ

Рівновага й пропорції ритмічних рядків

Ще одне 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 | приходжає
Темницю | відмикає...

Тут рядок розпадається посередині, утворюючи два крила або два плеча ритмічного коромисла, причім на плече припадає по одній хвиляді. У випадку:

Став пан | турецький || до мечеті | під'їжджати.
Став дівці | бранці...

Маємо — у першому рядку по дві хвиляди на ритмічне плече, причім після слова «турецький» чувається якась трошки довша павза, ніж після «пан», «мечеті».

У випадку:

Став дівці-бранці
Марусі пошвні | Богуславці
На руки | ключі | віддавати.
Тоді дівка | бранка
Маруся пошвна | Богуславка...

маємо рівновагу з груп рядків — перші два й останні два урівноважуються ритмічно, а третій, середній, рядок наче є переходом од одного крила системи рівноваги до другого.

В цих рядках, напр., у перших двох маємо і ще одну відповідність. Тут перша хвиляда першого рядка своїм ритмічним характером так відноситься до другої хвиляди того ж рядка, як і хвиляда другого рядка відноситься до II-ої хвиляди того ж другого рядка. Щобто, 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 ритмічних груп рядків.

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

Але багато частішими випадками будуть різні пропорціональні ритмічні відношення, яких часто зразу не можна і вловити, хоч їхня ритмічна вага і почувається.

Хвилядна система версифікації підходить до всіх існуючих мов і версифікаційних 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 трискладових хвиляд з наголосом у першій половині, цебто хвиляд спаду або відступу. Далі хвилядна система охоплює всі ті старі й нові форми ритмічного художнього слова, де не можна пристосовувати старої поетики. 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 силабічна, метрична чи метро-тонічна, за старою термінологією.

Х

Роль побічних і домінантних наголосів

Побічні або підсобні наголоси коло домінантного в хвиляді дають особливо легке розв'язання ритмічне в тих мовах, де поруч з акцентуванням логічним йде і наголос на постійному місці, як, напр., на кінці слова в мовах французькій, турецькій, на передостанньому складові — польській і т. ін.

Ті самі побічні 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 déine Hánd diese Hánd zu fássen:

Záuberisches Gezweíg an Gottes Rósen —

Öl-Báum.

— де й «an Gottes» як і «Rosen-Öl-Baum» мають приблизно однакові часові протяжності при виголошуванні, але в другому складному слові кожний корінь звучить зі своїм змістовим відтінком. Тут можна до того домінантну переносити ще й на кожен з цих трьох пнів, надаючи, як було сказано 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 українських складних словах. Напр., у віршеві:

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 світліє зафарблюючий тон вечора, і т. д. Те ж саме буває, коли хвиляду складають кілька слів і при читанні дається змога декламаторові внести свою емоціональну 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 значення. 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 завше є чистим звуком, що може бути носієм музичного тону. Згадаймо з одного боку, напр., неможливість визначити перехід звука «в» в «у» для мов білоруської, латинської, німецької та й до певної міри української, напр., білоруське «дзеучина», латинське «uauta», німецьке «Faust», а з другого боку, є можливість голосно вимовити такі слова у чеській мові, як «prst» — слов'янське «перст — палець», де колись писали після «п» замість «е» — «ь» — ер, або глухе «е». Згадаймо існування глухого «о» в чеському слові «strč» — «встроми», а також існування в давньослов'янській мові глухого «о» у вигляді «ъ» — йор. Звуки «и» та «ы» одного порядку по артикуляції з «г», «h» (мої спостереження).

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

Отже, коли існують слова, збудовані на шелестівках, як, напр., «гр, гм, тр, тс, ш» і т. д., коли існують слова хоч і з одною голосівкою, але які 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 самостійно виголосити.

При хвилядному читанні пушкінського вірша

Гм, | гм, | читатель благородный... —

якраз «гм, гм» можуть складати кожне окрему хвиляду з ясними павзниками поміж ними. Можуть бути і вкупі, 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 верифікації, бо дають змогу порізному тлумачити текст.

ХІІ

Характер слова в хвиляді й темпи

В одному й тому ж віршеві одне й те слово може 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 віршеві:

Гей, | ві |, сліявї,
 Що піском | і пісқом | плазуєте
 До сучасних | днів,
 Хібá ви бачите | сьогóднішніх велетнів | істóрії? —
 (*«Європа на вулкані»*)

маємо односкладові хвиляди в першому рядку. А разом з тим у першій хвиляді четвертого рядка маємо першу хвиляду, що складається з трьох слів, з них слово «ви» у першому рядку складає окрему хвиляду, а в четвертому лишень частину її. Тут такий розподіл хвиляд має відповідність до змісту, а саме, щоб вигуком зневаги звернутись до одсталих і «слинявих», сконцентрована сила звуку на перших хвилядах і виділені ті слова вигуку

окремими павзниками, що обов'язкові поміж хвилядами. Ми знаємо, що *павзи і павзники збільшують емоціональну і семантичну значимість слова, після якого вони стоять.*

Хвиляди четвертого рядка притамовані (рос. замедлены) своєю величиною і через те збільшені довготою артикуляцій. Вони якраз тим повільнішим загальмованим темпом виявляють ту врочистість і шану, яку хотів автор оддати «велетням історії». Разом з тим в цьому уривку хвиляди наступу, бо вірш надзвичайно агресивний своїм змістом. Тут маємо ще й окремий випадок тропа, коли за одним заходом в'яжуться різні за значенням поняття присудком: «плазуєте писком» (зневажливо — лицем) і «піском» — шляхом піскуватим, брудним. (Див. Б. Томашевський, «Теорія літератури», стор. 40). Цей троп сконцентрував значимість слів тим, що скоротив вислів, дав незвичайний і більш вражаючий зворот, підкреслив одно слово другим, давши розбіжну внутрішню риму, а саме головне для ритму: скоротив хвиляди, що потрібно, як було казано нижче, для першої частини речення.

Гальмування швидкого темпу речення може бути ще й в такому разі, коли після малих хвиляд ідуть великі по кількості звуків і закінчуються окремим рядком з одної хвиляди з малою кількістю звуків. Напр.:

В час, | коли все кинулось | сторч головою в
боротьбу, ||
В час, | коли маси пішли в кривавий | 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 Шкурупія, Тичини («На майдані»), у Хвильового, у В. Поліщука («Пасіка») й ін.

XIII

Значення 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 іншим помічено, що в зв'язку з розвитком і культурним підвищенням мов у них збільшується кількість шелестівок (мова англійська, німецька й ін.). Мови з перевагою голосівок суть мови ще не оброблені первісні або навіть дикунські. Їхні слова типу: «Ао, Теа, Йоарана» і т. ін., поезія як чинник, що до певної міри консервує і зберігає первісні ознаки мови, її образність, звукову вразливість і т. ін. — 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 джазу і цілу музичну течію цього напрямку на Заході, згадаймо те, що музика Вагнера була його сучасникам кроком до музики шумів, згадаймо Скрябіна з його дисонансами, близькими до шумів, і нарешті те, що в музиці китайців, яка має тисячолітню культуру, давно існують музичні інструменти ударні й ін., яких щойно тепер використовує джазбанд.

Для нас при хвилядній системі версифікації вираз: «“ш” — сказав дяк» має ту саму вразливість, коли вона буде на сьому місці в текстові, як і «тінь там тоне», збудоване на нудному мелодизмові символізму, цій кривній рідні мендельсонівщині.

XIV

Хвилядний ряд та віршрядок

Коли хвиляди складаються зі 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 павзники поміж хвилядами. По-друге, те, що в них підкреслено виділена певна група хвиляд, яка визначається навіть у написові поділом на віршові рядки — ті охоплені в ритмічних рядах хвиляди існують, так би мовити, кожна на окремому учоті, цебто надається особливої ваги кожному слову — значінню і його ритмічній природі. Разом з тим в межах певного хвилядного ряду завдяки кордонам віршрядка і є та *щільність слів*, що утворюється як значимістю кожного слова у віршеві, так і завдяки тим деформаціям, що діють на слово у віршрядку його ритмізуванням, семантичною акцентовкою через павзники хвиляд, і завдяки тому незвичайному складові мови у віршеві. Про щільність («тесноту») 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 читачеві певний ритм, уже тільки в межах якого він має право варіювати виголошування хвиляд. Тут начеб дається неопределене рівняння — віршрядка, де дані межі величин і їхня кількість, цебто 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

Значення 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, намацуючи той ритм. Але досить поділити ту прозу на ритмічні ряди або, як Томашевський називає, кóлони (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, напишіть верлібр вкруговую, відкинувши поділ на ритмічні ряди, як усувається обов'язкова, встановлена автором його ритмічність, нищиться цілість і значимість слова і твір набуває часом цілком іншого характеру. Так, наприклад, врочистість, що надається виділенням окремих слів чи груп у віршрядках, при написові підряд зразу губить свій високий стиль і часто звучить пародично, як трактовка серйозного невідповідним стилем, і навпаки — жартівливого серйозним у шаржі, 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 значення.

У вірші:

Я кожду мить
Боюся загубить її... —

при даному поділі на рядки акцентується «кожду мить», цебто постійна напруженість у сприйманні часу та відчуження «митів», їх безперервного руху, як інтервалів.

Коли ж би ми розділили рядки так:

Я кожду мить боюся
Загубить її... —

то павзою поділу висувається вперед «боюся», де вже «кожду мить» відходить на другий план. Звичайно, читач і декламатор, зі свого боку, можуть досить сильно відтінити другі плани, але не можна вже й уникнути акцентівки автора, цебто, як Тинянов каже, «умови розділу примусовий факт вірша».

Нехай степ горить, як трава на черені,
 Аби серце машини билось живеє, —
 І, —
 Тільки буйніше життя потече.

(«Асканія Нова»).

Висування незначного «і» деформує слово так, що цілому періодові надає підкресленого значення з його змісловим динамічним противенством: «степ горить — життя потече».

XVI

Акцентація й деформація слова у вірші

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

В цитованій нами думі перед павзами на кінцях вірш-рядків підкреслюються такі слова — «від'їжджати, бранці, Богуславці, віддавати, бранка, Богуславка, дбав, приходжає, відмикає, випускає, промовляє, невольники, дбайте, утікайте» і т. д. — тут, як бачимо, акцентується основний скелет змісту думи, сюжетна дія її, цебто найбільш значимі місця її. Тоді як ця дума легко надається, особливо в деяких місцях, до цілком іншого ритмічного розположення, 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-пропорціонального значення, 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. ін.

І дуже помиляються ті провінціали, що думають: коли прозу побити на рядки, то нічого не зміниться, або навпаки, коли вірш написати прозою. Справа міняється в самій основі. Газетно-агітаційна мова деяких творів Бехера набирає надзвичайного патосу завдяки ритмізуванню і акцентовці певних понять через віршовий напис для читання. З другого боку, самі поети не писали б, розбиваючи так іноді химерно на рядки, як здається декому, приглухлому на ритми, так звану «прозу». Платнею може мотивувати це неграмотний фейлетоніст, 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, цебто певну ідеологію¹.

Ритмічні ряди таким чином дають організацію хвилям, той ширший ритм слова, який однаково необхідний ритмові, прозі і розмовній речі, яку ритмізує до того серце і дихання, так само як відносне чергування «дев'ятих валів» дає ритм моря або встановлює певний порядок руху самих хвиль. «Рядок определяється так: по можливості найкоротший уривок, що утворює голосову і зміслову 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.

Іноді цей абзац складається з кількох віршових рядків, іноді з великої кількості їх, а іноді й з одного рядка. Вони знаменують собою закінчений певний зміст,

¹ Про значіння для слова віршового рядка і впливу на поезію поділу на ритмічні ряди особливо цінні спостереження дав Тиньянов («Проблеми стихотворного языка» на стр. 48–119, на яку радимо звернути увагу всіх, хто цікавиться сучасною поезією).

доведену до логічного кінця (крапки) думку. Для старої поезики вони найбільш відповідають поняттю строфи, де, як, напр., в октаві чи в сонеті, закінчується певна думка й образ. Ритмічний період, чи абзац, в переважній більшості закінчується асонативною чи точною римою, а то й цілою системою їх. Іноді через ці рими той період в'яжеться з наступним, який таким чином має і римований початок. Рима, асонанс і т. ін., як відомо, ще більш підкреслюють і виділяють кінцеве слово ритмічного ряду, чи періоду, надають ще більшої щільності рядкові. І в таких випадках ритмічний період стає наче зв'язаний, взятий в певні скріпи. Все це відноситься і до ліричних та взагалі невеликих віршів верлібру.

ХVIII

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, вправами, читач знаходить обновлене слово, бо ритм піднімає семантичну значимість слова. «Слово у вірші взагалі динамізоване, висунуте, а мовні процеси сукцесивні».

І тому, що завданням поезії є не тільки безоглядне творіння образів («імажиністська кухня» при безлічі образів часто не мала нічого спільного з поезією: див. вірші другорядних російських імажиністів), а завданням поезії є піднести емоціональну вразливість слова всіма засобами, що досягається в першу чергу евфонічними засобами і ритмізуванням зокрема, як першорядним чинником. Вже одним ритмуванням навіть «прозаїзмів», яких, між іншим, сучасна поезія все менше й менше знає, досягається підвищення їх вразливості, а значить, поширюється обсяг поетичної мови, що завше обмежувалась певним традиційним словником.

Прозаїзми стають поезією завтрашнього дня, набирають різних відтінків, нюансів і т. ін. Теперешній європейський верлібр, зокрема Гільбо, Гарньє, Бехера, Жува,

Толлера й ін., ритмуючи і використовуючи в будові образів прозаїзми політичної мови, газети, наукової мови, технічної мови, дають надзвичайно сильні зразки вражаючого поетичного матеріалу. Досить згадати хоча б Бехерове «На смерть Леніна» або «Товариші робітники, солдати», що при виконанні на масових мітингах Берліна емоціонально вражали 30-тисячний натовп. Нова поезія є поезія в першу чергу мас, а не кабінетів.

В українській поезії цей прийом вживано мною — «Європа на вулкані», «Коло», «Ленін» й ін., В. Елланом («Електра»), Семенком («Каблепоема»), Дніпровським («Донбас») й іншими поетами.

Але тому, що ці прийоми виходять за межі старих версифікаторських традицій, і тому, що вони захоплюють ширший мовний матеріал, ніж канонізовані шкаралупи мови попередньої доби, вони зустрічають опір і галас як у критиків «старого образця», так і у певних кіл 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 поезики, в рецензіях нерідко тягнуть до старих традицій.

ХІХ

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 артикуляції,
- 3) певна швидкість перебігу нервової енергії і час, потрібний на переключення одних рефлексів у другі, які зв'язують слухово-часову групу їх з моторово-енергетичною, складаючи величезну систему умовних рефлексів.

Зір бачить літери — рефлекси зорові переключаються в моторові — видиху, складання голосового апарату до вимови, вар'ювання вібраціями голосових перепонки

і т. д., нарешті контроль свідомості, все це, мабуть, умовні рефлекси дуже високих степенів. Регуляція артикуляційної роботи після слуху в подальшій течії виголошування і нарешті торможення рефлексів на павзних розділах віршів, павзах і т. ін. Таким чином, ми маємо комбіновану систему роботи людського організму, що в цілому й дає те, що зветься ритмом. Звичайно, до цих основних факторів ритму додається ще багато інших. Німецький вчений Заран нараховує їх 9, існують різні системи класифікації їх. Зводку і детальну розробку цього питання ми дамо в нашій повній праці згодом.

XX

Рефлексологічна основа павз і ритму

Значення 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 полегшення роботи, бо, поруч з виділенням певних прийомів організму, ще й машинізує роботу його. Порушення постійного переключування умовних рефлексів під час читки та сприймання і створює те напруження при павзах у поділі рядків і хвиляд. Внаслідок заторможування автоматизованого процесу, як відомо з рефлексології, і є більше напруження. При значній системності павз і перерв, як у старому вірші, самі павзи торможення автоматизуються. Того-то старий вірш, як кажуть, «зарядив, то далі січе вже котлету», дає монотонність і нищить увагу сприймання. Через те й вимагаються порушення старого метра навіть у старій поезиці, щоб усунути монотонність. Руйнуючи метр, динамізують його,

збільшують його вразливість. Великий уривок прози легше слухати, ніж такий же уривок старої поезії. «Війну та мир» легше, ніж «Іліаду», тому що в ній немає монотонності старого метра. 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 підносилось багатьма 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 — «ни зашелохнет; ни прогремит».

Більша увага павзі й поділові рядка в новій поезії, повторюємо, дає більшу емоціональну вразливість, використовуючи одночасно засоби і старого вірша — 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 іншим знаком; в той час, коли око бачить далі, — свідомість усе ж мусить тормозити. Ця невиконана «изготовка» і дає велике напруження при павзах, зупиняє увагу на слові, яке закінчене павзою, виділяє його. Тут сконцентрувалась більша кількість енергії, ніж при автоматизованому читанні. Наче розбігся і не скочив, вдержався — а це трудніш, 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 (Белій,

Пільняк, Хвильовий) для збільшення емоціональної вразливості.

XXI

Перевага змісту над технікою

Але треба завше пам'ятати що і ритм, і дзвінкість, і буйна образність заважають сприймати як прозу, так і поезію, коли її ідеї не настільки великі, щоб 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 пшонина або в горшкові пшона крапля води, то каші не вийде), воно дає порожню брязкавню, триндикання, що лишень підкреслить порожнечу та підніме обурення на не виправдану витрату словесного матеріалу¹.

І коли ще поезія в деякій малій мірі (це треба пам'ятати мелодистам) може поставити собі чисто побічні — 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 обмацуванням і розглядом їхнього знаку, цебто звуків. Чим більш сили у творі, тим більш дозволяє він витримувати їхнє дзвоніння; луна буває в великих залах, а не в кімнаті.

¹ Ми, звичайно, 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 невірноважене сполучення форм та ідей, але поскільки джерела цього загальновідомі, то зараз цитувати їх не будемо, а хто не вірить, того посилаємо особливо до праці Плеханова «Искусство и общественная жизнь».

XXII

Перемога вільного вірша (*vers libre*)

Нарешті скажемо, що всі раніш викладені закони ритмічної будови, охопивши собою досвід і прийоми старої поетики і намітивши віхи подальшого розвитку літературних форм, — ці закони підпирають собою переважне і верховне значення 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 верлібру.

«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 значення верлібру, бо він не «на грани прозы», 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, цебто коли вони є поезією.

Історична неправда постійної нагінки з боку закріпленої традиційності є тією нагородою, що знаменує собою завше присутність чогось свіжого — дійсний поступ, а теоретична неправда виправляється тим, що тепер відкидаються невірні основи старої поетики і встановлюється більша теоретична правда нової поетики. Над цим працюють уже великі кадри нових вчених (теорія) і нових письменників (практика для висновків теорії).

21.IX.1925

ПУЛЬС ЕПОХИ

Конструктивний динамізм чи войовниче назадництво?

Посадити на гауптвахту того...
отой, що марширує не в ногу з цілою
сотнею.

— Слухаю — буде зроблено.

І вони не догадались, що то сот-
ня марширувала не в ногу з цілою
армією.

Вас. Еллан

Мы слышим звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.

*Уривок із поезії, якого
часто повторював В. Ленін¹*

I. Різні ситуації, то й різна термінологія

В тій літературній дискусії, що розгортається втретє на Україні останніми часами й яка знаменує собою перегрупування сил у літературі, багато доводиться подибувати різних термінів, перенесених із російських літературних суперечок. Це повинно траплятися в нас лише як далеке порівняння або досить відносні паралелі, бо російську літературну ситуацію не можна цілком перенести на український дискусійний ґрунт. Багато об'єктивних умов та відмінність їхня від російських повели наш літературний потік іншими річищами, хоч паралелі щодо

¹ Поезія М. Некрасова «Блажен незлобивый поет...». У Некрасова: «Он ловит звуки...». — *Ред.*

змісту та кінцевої мети, наприклад, у пролетлітературі українській однакові з пролетписьменниками інших країн.

Основна різниця в літературних ситуаціях України та Росії та, що на Україні на чолі літературного майстерства або, інакше кажучи, в царині літературних форм мають провід письменники пролетарські, тоді як у Росії найяскравіші творчі сили перебувають у лавах так званих попутників. Цього факту заперечувати ніхто не може. Він стався внаслідок багатьох соціально-економічних причин, а з них найголовніша та, що *українська національна буржуазія була кволенька й не могла створити таких великих літературних цінностей, з традицій яких було б важкенько вирватись на шлях пролетарської творчості. А ті традиції, ті поклади, що залишила нам дожовтнева доба, дають у собі багато революційного демократизму*, повстанчих ідей і, переважно, відображають життя бідніших верств населення, цебто на Україні літературна основа — письменство від Шевченка та Франка, тоді як у Росії багате національне дворянство й буржуазія висунули, наприклад, таких колосів дворянської верстви, як Пушкін та Толстой. Останні створили традиції, які ще й досі тяжіють над російською літературою. Це, з одного боку — багатство, яке дає повнокровний розвиток тим молодим паросткам нової жовтневої культури, але й створює певні труднощі вмілого та доцільного використання тих багатств. Україна загубила багато в буржуазних літературних традиціях: голос Куліша або Щоголева безмірно слабший од голосу Шевченка або Франка, але зате: «Что потеряно в традиции, то выиграно в революционном размахе» (Л. Троцький), і от цей розмах революційний і призвів до того, що на чолі сучасної української літератури стоять пролетарські письменники. Тому допомогло ще й те, що жовтневий шквал, який знявся на Україні, вимів і ці рештки буржуазного літературного мотлоху за кордон, і пролетлітература в перші роки революції пускала корінці й розвивалась на чистому ґрунті чорного пару після Жовтневого Плугу.

А це мало внаслідок такої стан на Україні: тут ніколи не стояла так гостро, як у Росії, проблема попутництва. І тільки вже останніми роками за непу почали відроджуватися та ставати на ноги деякі літературно-суспільні групи, але вони тепер виступають не як *попутники*, а *швидше як ті*, що *хочуть одірватися од революційною потоку*, що хочуть од пролетлітератури, яка йшла весь час на чолі руху, відтягти й собі шматочок ушка. Хай це йде під формами академізму, фахівства чи чого хочете, але це *вже не є бажання увіллється в готове річище пролетлітератури*, а *навпаки, спроба протиставити їй якусь свою течійку*. В нас, отже, проблему попутництва розв'язується в інших площинах, і не має вона того гостро-болючого характеру, який є поки що в Росії, де доводиться швидше тягтись до попутників, ніж самих їх тягти, коли не брати на увагу того, що їх тягне саме об'єктивне життя. В нас тягтись не треба, хоч певна група помилково взяла й потягнулась.

Отже, терміни попутники та воронці, а, з другого боку, напостівці, або лефівці, в нас зовсім недоцільні й нічого не характеризують, а лише затемнюють справу. В нас краще сказати академісти на одних і жовтневці на інших.

II. Літературні адміністратори та творення художніх форм

I. Поступ вселюдства й пролетписьменства

Установивши перспективи літературної боротьби на ближчий час в її суспільному розрізі й вияснивши побіжно ту термінологію, з якої ми будемо користуватися, ми зразу вказуємо, що з українськими академістами не по руці пролетарському поступові ані нам зокрема, нам, тим, що йдуть в авангарді того поступу, хай на першій порі в українських обставинах.

Поступ вселюдства йде вкупі з пролетаріатом та його ідеями, які він проголошує устами комуністичної

партії всього світу. Висловлюючись загальником: поступ людства йде вліво. В царині культури треба вести лінію так, щоб мистецтвами, як надбудовою, впливати на соціально-економічну базу, на маси. Мчати треба не тільки до крайніх граней ясної комуни пролетарському авангардові, але й тяжкий тулуб має тягнути за собою. В культурній тактиці в наших українських обставинах ми повинні тягнути вліво, але так, щоб не відірватись од відсталого маси, яка живе ще давніми смаками, не відповідними поступові пролетаріату. Отже, в українських обставинах свою експансію пролеткультура має скерувати не тільки на те, щоб швидше летіти до безкласового суспільства, а й на те, щоб потягти за собою всі важкі в мистецьких рухах маси.

Через те перед нами стоїть питання не тільки виробити висококваліфікований авангард пролетарської класи й відповідну йому творчість, яку можна було б популяризувати, але й заглибити мистецькі форми в масовій роботі, в роботі просвітницькій. Не тільки потрібна вища лабораторія, але й фабрика, яка б витончені здобутки лабораторії, розмножуючи, просувала в масу.

Але сьогодні в мистецтві, в літературі особливо, ми зайшли в таке місце, де треба інтенсифікувати лабораторні досліди, щоб установити, як повести надалі справу масового літературного й взагалі мистецького виробництва, щоб прискорити пролетарський поступ.

2. Художня форма — теж ідеологія

Перш за все треба сказати, що в наших суперечках про літературу справа заїхала в бік чистої політики, залишивши художні форми якимось осторонь.

Але в царині літератури та мистецтва треба виходити також і з суто мистецьких першооснов, само собою розуміючи соціально-економічну першооснову всього. А мистецькими першоосновами є художні форми. *Художня ж форма є також ідеологія.*

А наші диспутанти, беручи ідеологію чисто політичну, забувають за ті відтінки політичних ідеологій, які

часто спираються або ховаються ще й за мистецьку форму. Художні форми неокласики — це також ідеологія, як у свій час була реакційна ідеологія художніх форм французького парнаїзму, що докладно вияснив іще сам Плеханов.

Часто за голосною зовнішньою фразою, яка може видатись і за дуже ліву, криється художня форма, яка тягне назад, намагається гальмувати поступ і зменшує або навіть зводить нанівець прокламативні слова змісту, бо обробляє психіку на консервацію, а не на відповідний добі розвиток.

Час уже перестати вести суперечку, як-от Пилипенко з Хвильовим, про те, хто з двох комуністів чистіший ідеологічно як чистий політик (причому в цій суперечці почувся аж недавно лише голос компетентних осіб), час уже сказати, що ідеологія художніх форм, які проповідують ці два письменники, має мало спільного із справжнім пролетарським поступом, якому (поступові) не досить фрази, а треба й діла.

Ми переносимо питання з чисто політичної в трошки іншу площину — в *мистецько-суспільну площину*, і в ній уже розглянемо, якими мистецькими формами, напоєними пролетарським змістом, іде тепер і йтиме далі культура нового світу.

І тоді скажемо, що ні пільняківська романтика в симбіозі з неокласикою Хвильового та його ВАПЛІТЕ, ні хуторянські віршики та васильченківські канони Пилипенка і його «Плугу» для поступу не годяться. Геть їх! Залізною мітлою треба вимести розхристану бузу «романтики вітаїзму», яка повторює зади пільняківської романтики, кінським скреблом треба ошкрябати хуторянство з інших і, *озброївшись конструктивною динамікою нашої доби*, доби машин великої індустрії, її темпами, ритмами, образами та ладом, який виростає з цієї доби, прямувати до цілковитого опанування всієї безмежної природи.

У нас поки що дискусія точиться тільки в хуторянському куточку літератури, де відомі нам два борці весь час на виду борюкаються, при начебто єдиній можливій

ставці на одного або другого. А в протигагу тому хуторянському куткові, індустріально пролетарського сектору нашої літератури ще досі не допускалось¹. Спробуймо хоч трошки зновити цю прогалину.

III. Відповідь В. Корякові

За цю індустріально-пролетарську мистецьку лінію б'ємось ми вже довший час, в оточенні боротьби вияснюючи окремі деталі.

Цю лінію, що з нею йде дійсний пролетарський поступ, скажено атакують усі назадники від густопсового Донцова до інтелігентського філістерства Хвильового. Призначенням цієї книжки й є перейти в наступ як на наших ворогів дійсних, так і на заблудлих, колишніх приятелів та спільників.

Але скажемо спочатку кілька слів і нашим теперішнім літературним друзям.

У своїй статті в «Культурі й побуті» № 2 тов. В. Коряк про нашу книжку «Літературний авангард», де розпочато контратаку на назадників, пише так:

З багатьма твердженнями автора я сам цілком погоджуюся (підкр. наше. — В. П.), і тим болячіше спостерігати

¹ Цю книжку писано і готова вона була до друку рівно рік тому назад, і тому, наприклад, твердження про відсутність третьої літературної групировки, крім плужанської й академістичної, тепер відпадає. Те, що ми пророкували, поволі здійснюється. Нова пролетарська літературна організація повинна б заповнити відсутнє тоді місце індустріально-пролетарського керівництва. Так само поволі міняється й лінія «Червоного шляху». Нарешті, в основній лінії Липневий пленум ЦК КП(б)У дав такий відпорний удар наступові назадництва на пролеткультуру, що тепер позиції останньої треба вважати за цілком урятовані. Тепер черга боротьби за відповідні художні форми. Не вважаючи на чимале запізнення з об'єктивних причин нашої книжки «Пульс епохи», все ж її історична перспективність не міняється ані на волосок, так само як і не зменшилась і гострота зачеплених в ній моментів. — В. П.

одну велику прикрість: тон особистої образи й особистих розрахунків, цілком неприпустимих, на мою думку, в справах громадських.

Як бачимо з цієї цитати, В. Коряк погоджується з багатьма твердженнями В. Поліщука, не до вподоби йому лише «загальний тон» вислову.

Перш за все, певні літературні форми й факти виростають на тому суспільному тлі, що існує, і навіть з окремих індивідуальних фактів можна судити вже про тло, без якого вони не могли б з'явитися. Отже, для історика літератури окремі, навіть особисті, штрихи тільки стають певними реальностями для висновків, їх боятись не слід. У мене ж ніякого особистого тону до того й не було, був лише загострений стиль, який, може, трохи різке незвикле вухо, але який обстоював ті «багато тверджень автора», з якими можна погодитись, значить, це мистецька лінія, а не тільки гоп, як хоче всім розкричати «Плужанин» із ваплітовцями. Але хоч би цей тон був навіть архізлий і безпардонний, то, дорогий товаришу Володимире, не ми перші почали тим тоном говорити. Про це треба було заговорити багато раніш, ще з того часу, як неприпустимими виразами та нахабними зворотами академік С. Єфремов розпинав українське пролетарське письменство, а особливо Еллана, Михайличенка й декого з молодших — з того часу, коли Якубовські пускали огидні інсинуації й підтасовки про мене такого особистого характеру, який рідко перевищувала й бульварна преса, — того ніхто не насмілився побачити з пролетарського письменства, всі проходили повз, умиваючи руки, а то й собі прикладали гілочку хмизу на це літературне автодафе. Хто перший кинув рукавицю брутального поводження з пролетарським письменством? Академічні й люмпен-пролетарські кола — всі ті Єфропкевичі й панфути, що тепер, ховаючись за різні маски, продовжують те саме. Ось вони й зараз по академіях і журналах ведуть старої пісеньки, — і їм в обличчя треба було кинути таке обвинувачення, щоб не робили сажу з літератури!

Тепер про «уроєних і дійсних приятелів та ворогів» і тих, що плазують перед ворогами жовтневої культури. Ми твердимо, що Зеров, Могилянський, Єфремов і К° — суть вороги жовтневої культури, що вони художні консерваторії та назадники. Хвильовий і ВАПЛІТЕ, навпаки, кажуть, що ці особи суть приятелі й пролеткультури й взаємні друзі з нашими романтиками. Тоді ми, б'ючи Зерових і К°, мусимо купно бити й Хвильових з Тичинами, хоч кажемо, що останні для нас противниками не повинні бути.

Для нас важливе не те, чи особисто приємно буде комусь із назадницької купи, коли він попаде під наш обстріл, нам важливо лише, хто візьме провід у пролеткультурі, чи назадники академісти, той романтично-неокласичний блок, який ніколи не поставить українську пролетарську літературу на висоту міжнародного революційного чинника, чи верх візьме конструктивно-динамічна лінія пролеткультури, яка йде в ногу з більш передовими мистецькими досягненнями світової техніки. А про Тичину зокрема, за якого ще заступається наше міщанство, то тільки тепер, в добу росту пролеткультури, стало видно як слід, що це письменник українського дрібнобуржуазного відродження, який був підняв найвище свій голос у добу Центральної Ради й, може, дійсно був тоді виразник настроїв тієї смути в українському суспільному розвитку, коли будували не тільки національну державність, а й національну автокефальну церкву, отже, й той церковний реквізит, який укладався в поезію Тичини, мав попит. Тоді його ніхто не заперечував, і лише на сьомому-восьмому році Жовтневої перемоги заперечили це, бо побачили, чим зумовлювалась така творчість Тичини, для кого потрібні всі ті пантеїзми та порожні мелодизми і що це не для пролетаріату й не для доби індустріалізму, шляхом якого тільки й можливий поступ України, — про це вже годі й сперечатися. Інша доба — інші пісні, тих інших пісень Тичина не дає, — першенство його залишилось у добі Центральної Ради. Він не фіксує типів і ідей пролетарської

класи, ні змістом, ні формою він поступу нашого не веде. От що було сказано. А наш тон залежить од інструменту, якого висунула класа трудящих, в чому цей інструмент мало й повинен.

IV. Задьористий гімназист Хвильовий у ролі критика «Літературного авангарду»

1. Прислужник назадників і академістів

Коли ми видрукували нашу книжку «Літературний авангард», де назадництво, яке почало вже придушувати жовтневий український поступ, у цій книжці одержало першу відсіч: те назадництво завило й зашипіло.

І ось воно обрало собі вже відомого і використаного не раз на таких ролях Миколу Хвильового як закопйорщика в своєму дальшому наступі на літературний жовтневий авангард.

Ми знаємо, що основні вороги наші будуть страшенно задоволені, що нарешті з лав пролетписьменства вони одтягнули собі групку осіб, руками якої вони можуть загрибати жар, щоб ним палити пролеткультуру. Спочатку ролю нищення й нападу на останню вони мусили вести, наставивши свого лоба. Спочатку це робили самі Єфремови, Зерови, Донцови, Шаповали, тепер вони, може, трошки несподівано, бо так швидко в своїй атаці на лівий фланг жовтневців придбали таку зброю, як М. Хвильового та його черідку з ВАПЛІТЕ. І от висилає те академічне назадництво свого сурмача наперед: хай розпочинає бійку.

Характерно, що на наш виступ академічні кола тільки підшкурно біснуються, що й проривається у виступах Зерова на його прилюдних доповідях в УАН, де таки не стримуються, щоб не вкусити нас (як і Коряка) за таку лінію, за що й дістають трошки од київської молоді, але в пресі та основна кліка назадників не виступає. На цю роль призначають перекинчиків на зразок Хвильового.

І от Хвильовий і заговорив в 11–12-му числі «Червоного шляху» за 1925 р.

Ми мусимо цей загальноновизнаний як найневдаліший виступ Хвильового трохи розглянути щодо стилю та прийомів, бо в його ж підголоскові з «Культури й побуту» якийсь свій критикунчик назвав цей виступ Хвильового зразком памфлетного стилю. Дійсно, зразок, тільки навпаки. Ми читали багато памфлетів і можемо сказати, що в цій статейці «Ахтанабіль сучасності» більше є стилю якогось рецензента Мухина з «Нової України» про «Моню», але жодного памфлетного стилету Троцького.

2. Про теорію хвиляд

Кілька слів про те, як «скритикував» Хвильовий нашу теорію хвиляд. Він, правда, це зробив так самісінько, як звичайні провінціальні фейлетоністи критикують теорію Айнштайна або теорію Фройда. Звичайно, ми повинні ще раз нагадати, що тут потрібні відповідні знання, а не тільки борзописна прить. Хвильовий побудував свою «критику» на кількох «ударних моментах»: по-перше, що Поліщук не знає мов, по-друге, що він усе зводить до зеленого оселедця, по-третє, що Поліщук не читав Белого, четверте, що не може бути марксівської поетики, хоч, очевидячки, припускає марксівську естетику, яка може бути також й ідеалістична. Ми додержуємось тієї думки, що поетика цілком вкладається в естетику як галузь із філософії мистецтва і що в розумінні не ідеалістичних метод, а марксівської методи й світогляду слід вживати термін марксівська поетика. В такому розумінні вживають тепер навіть термін марксівська біологія. П'яте, Хвильовий, не зрозумівши нашого закону пропорціональності хвиляд, *перекривляє* його навгад узятими математичними прикладами.

Тут треба в загальних рисах повторити основи теорії хвиляд.

В цій теорії зійшлися найновіші дані щодо ритміки в поезії за останній час. Деякі твердження розробив сам

автор і дав синтетичну, універсальну версифікаційну схему, в яку вкладаються всі роди версифікації, всі характери мовних порід. Ми доводимо, базуючись на спостереженнях та дослідах як російських, так і чужоземних теоретиків поезії та поетів, що хвиляда є наповнений звуками людської речі одрізок часу, який, повторюючись у приблизних і переважно ірраціональних формах, дає ритм. Ритм цей можна сприймати як систему, що прагне якоїсь середньоматематичної часової величини. Далі ми доводимо існування хвиляд піднесення та спаду або наступу та відступу, що вже прикладалось і до старих метричних стоп, і ми лише надали цим спостереженням загального закону. Далі ми довели, що є певна пропорціональність груп хвилядних і т. д., і т. інш. Усе це потверджено нашими прикладами, як і посиланням на наукові або теоретичні праці інших авторів. Але Хвильовому легше пострибати з «вищою математикою (зеровською) літератури», або й самому створити пародію на наш приклад у цифрах ідеального метра, де стопи повинні б відноситись поміж собою, як 1:1:1 і т. д., і хвилядного ритму, де хвиляди мали б відноситись між собою так, як 1, (3): 1: 1, (2, 3, 4, 5...): $1^{7/16} : \sqrt{2}$ і т. д., цебто ми дали ряд величин у межах між одиницею і двома, або таких, які *кружать коло одиниці, але* місцями з тією одиницею незмірні.

Невеликого, але певного хилитання величини хвиляд, де система їхня, маючи певну ритмічну середню величину, що, як ми кажемо, «кружить коло одиниці» і що дає основу ритмові, — цього основного закону наш критик не помітив. Він просто, цитнувши замість $1^{7/16}$ своє, $4^{4/16}$ понаписував і 19, (0817...) і $\sqrt{4} \frac{1}{2} + 0, (000001...)$, а все це, як бачите, дуже далеко від «кружіння коло одиниці».

3. Захисник неокласики проти верлібру

Хвильовий уперто захищає неокласику. Асонанс, який нараховує десятки років свого свідомого існування, який цілком проковтнув рими на всьому культурному світі, бо останніх малий, обмежений і обридлий вибір,

а штатна обов'язковість цих рим просто мучить вухо, — той асонанс знаходить в особі Хвильового свого переконаного ворога, який йому тільки «п'ять років тому був приємний для слуху, а тепер приємніш рима». Добре, що хоч припускає можливість, що «прийде час, коли асонанс знову одвоєє собі позиції».

Як вам подобається такий абзац? «Європейський верлібр останніх років теж знаменує собою певний розпад вірша й тільки» — це пише Хвильовий. А ми думаємо, що верлібр — ускладнена переконструкція вірша, що це тільки вищі форми ритмічної будови, куди цілком, як у нас у теорії хвиляд, входить у куточок і старий метричний вірш.

Далі він пише:

І коли в тій самій Франції цей верлібр жевріє, то його підтримує розпад старого суспільства, деструктивний період соціального зросту.

Хіба? А як же розуміти, наприклад, існування безперервне верлібру на Сході, наприклад, в індійських літературах од найдавніших часів, як розуміти високо конструктивний верлібр наших народних дум або «Слова о полку Ігоревім»?

Треба пам'ятати, що верлібр не менше старий, ніж точний розмір, коли не старіший, і що він, міняючись, іноді зупинявся, як, наприклад, в європейському середньовіччі, на точному розмірі, щоб у нашу добу прийняти знову свідомо вже вищі ритмічні своєю складністю форми.

Доба свідомого верлібру європейського тільки-но розгортається.

Це твердження ми ще більше розвинемо в дальших розділах. Зараз же скажемо, що найбільші й найпереводівіші письменники Франції пишуть верлібром, і якраз ті, що йдуть у ногу з революційним рухом, поети, близькі до комунізму. А на старих смаках і поетичних формах, на неокласиці, намагаються затримати розвиток поетичних форм усякі чорносотенні католики та роялісти. Поети, що йшли до нас, до революції, починають

з Рембо, через Верхарна, який зробив не менший поступ у верлібрі, хоч і пізніше Рембо, через те ми й не називали Верхарна в ряду основоположників верлібризму, — поети унанімісти, динамісти й інш. — усі писали й пишуть верлібром, ускладнюючи й розроблюючи його так, як ускладнюється ритм європейського життя й індустріалізованого міста. Аполлінер, Сандрар, Жермен, Голь, Аркос, Жув, Сальмон, Гільбо, Н. Гарнье, Мак Орлан (ми беремо перші-ліпші визначні імена) і багато, багато інших поетів, що становлять цвіт сучасної поетичної Франції, пишуть верлібром. Як пишуть — ми приклади подаємо в дальших розділах цієї книжки. Верлібр не тільки дитина імпресіонізму, а й дитина об'єктивного епосу, бо ж верлібр епічних дум або східних поезій давнього часу дуже мало має спільного з імпресіонізмом, коли ще й терміна такого на світі не знали.

Нарешті наша відповідь ще на два наскоки, які зроблено на нас з «Ахтанабіля сучасності».

По-перше, питання з літературним обличчям Тичини.

4. Літературне обличчя Тичини

Ми не будемо стояти на тому, що одному редакторові про іншого співредактора та ще й у своєму журналі «Червоний шлях» не личило б курити таких нічим не заслужених фіміамів, як от що: «Павло Тичина є один із найбільших поетів сучасної європейської поезії». В «Літературному авангарді» ми довели, що високий курс таких поетів, як Тичина, запізнілих мелодистів і декадентів, з неглибокою думкою й нікчемним відображенням післяжовтневої сучасності, — що така котировка Тичини можлива лише в оточенні неокласичного неуцтва й міщанських смаків до поезії, яких революція ще не збила.

Уявіть собі, що, буваючи в Європі, ми не чули й не бачили в жодному чужомовному журналі, де б Тичину величали європейським поетом. Його там просто не помітили. Та й нащо, скажім, німцям помічати, коли мелодизм їм показав десятки років тому свій поет Рільке?

А проте червоношляхівські редактори витримують у своїй журнальній хаті стильово-хуторянський діалог, як дві краплі води схожий до розмови двох кумів:

— Ой, кумцю, кумцю, як нас люди хвалять ...

— Та хто ж то?

— А ви мене, а я вас.

Ну й хуторянська реклама. Навіть цього як слід, чесно й одверто, по-сучасному, зробити не зуміли!

Ми ж із свого боку мусимо сказати, що ці обидва редактори — «найбільші» бульки на простороні нашої пролетлітератури, одцвілі троянди й поморщені лісові дзвіночки українського неоміщанства, яких поїсть міцний жук пролетарського динамізму.

Уже два роки можна спостерігати в «Червоному шляху» тенденцію все обертати перед очима радсупільства ці два фальшиві діаманти нашої рідної хуторянщини — літературні постаті Хвильового й Тичини. З яких тільки рефлекторів не пускають на них освітлення — із академічного, і неокласичного, і могилянського, і гартованського, і плужанського виробу, але блиск їхній слабкий.

Деякі номери «Червоного шляху», як-от № 10 за 1925 рік аж у вічі б'ють навіть такими невинними розділами, як «Харківська літературна хроніка». Так, наче вся столична література — це Хвильовий і Тичина, ну, хоч би на сміх хтось з інших. Цілковите сляиво наших тетівських діамантів од літератури! І, головне, це не для епатації робиться, як робили, наприклад, футуристи, — ні, тут з хуторянською серйозністю! Але це дрібниця. Коли ж подивитись на серйозну критику, то мало не через число якась похвальна праця про Тичину або про Хвильового. Там і Тиверець, і Доленго, і Біленький, і Майфет, і багато інших. А в той самий час деяких письменників свідомо замовчують, навіть рецензій про них не подають.

Так от, про Тичину. Хвильовий, курнувши фіміаму своєму співредакторові на всі Європи, намагається захищати його від моїх критичних зауважень. Пронісшись

легкими ударами по тому, що хоч епітети, мовляв, у Тичини й бідні, але «самоодштовхуванням такі слова як “запашний і червоний” (sic!) відродилися», — хоч, на нашу думку, коли закон самоодштовхування взагалі правильний, то ці слова швидше шаблонізувались у наші дні, аніж відродились, — Хвильовий далі захищає «церковщину» Тичини, посилаючись на те, що вона була й у Шевченка, і в Лесі Українки, і в Франка. Не можна ж кількісно та якісно церковщину Шевченка, наприклад, рівняти до цеї ж у Тичини. Перш за все, тієї церковщини в Тичини пропорціонально *багато разів більше*. Скільки Шевченко написав і скільки наш співредактор, — а в якій пропорції в того й у того вжито церковних висловів, то не треба й підраховувати, щоб побачити непомірно густішу приправу ними поезій Тичини. Треба до того письменників, як відомо, розглядати в їхньому історичному оточенні. Шевченко брав церковні слов'янізми, поперше, тому, що часто потрібних йому понять в українській тогочасній лексиці ще не було, мовний матеріал щойно розгортався. По-друге, це була доба кріпацтва, і до того поезія Шевченка висловлювала душу темного селянства, для якого вислів «бо хто матір забуває, того бог карає» мав незмірно більший, ніж за сучасних обставин, емоціональний зміст.

Але для поета, який живе й пише після Жовтневого перевороту, якого Хвильовий і інші намагаються виставити як пролетарського, щиро, а не картаючи, вживати церковщини в часи «Гарту» — пробачте — це на руку може бути тільки автокефальним емоціям, а не безвірницьким.

Немає часу розшифрувати, як пересмикав, посклеював і по-своєму «подав» цитати з мене Хвильовий, як, наприклад, ту, де про мендельсонівщину у Тичини. Ми говоримо про *вагнеризм та скрябінізм у звуках поезії й протиставляємо їх мендельсонівщині від поезії*, а Хвильовий просто «подає» це як мої міркування про музику. Далі, збудувавши з моїх кількох фраз, навіть без крапок, одну фразочку про плакатність та ходульність Тичинових

«мускулястих рук», як і всього вірша «Плуг», Хвильовий закидає мені й брак слуху, й незнання архітектури (*архітектурних ордерів-орденів*: Хвильовий, той їх знає!).

А Тичинівські вправи в розбивці слів, яку Хвильовий подає, круговим написом! — усе це показує такі прийоми нашого критикана, які треба раз назавжди вивести на денне світло.

Далі про скидання Тичини з поетичного прем'єрства, яке начебто, за Хвильовим, переводить В. Поліщук, — то про це й говорити не слід би було. Вирішити цю справу допомагає сама мати-природа і якраз не на користь нашому запізнілому мелодистові, якого тепер уже не роздує навіть «Червоний шлях» вкупі з ВАПЛІТЕ. Природа й події вирішать так: у кого глибший поетичний та інтелектуальний геній, *перед чиею творчістю й духовними очима лежить дальша перспектива розвитку літературних форм та й всього життя прийдешніх років, а не тільки підтримка традицій і відсталих смаків* — той і є той прем'єр та поет Революції.

5. Пільняківщина українських хуторян

Нарешті, нотатка про пільняківщину. Пільняківщина, отруївши Хвильового, тепер труїть уже й наш письменницький молодняк. У «Червоному шляху», у «Вапліте» ми маємо цілий ряд відображення пільняківщини з других рук.

Усі ці Копиленки, Микитенки, Епіки, Жигалки й інші дмуть під Хвильового, який дме під Пільняка. Всі вони, заразившись од Хвильового, черкотять тим розтлінним міщанським стилем і лексиконом задрипанських естетів із ліричними провалами та змалюванням бридко-го міщанства або переходових до нього інтелігентських груп. Літературний мінор нашої літератури весь бере заразу від літературної моди Пільняка–Хвильового. Це відбивається й на поезії, бо на допомогу пільняківщині тут приходять неокласика. Ці напрямки, захопивши місця по журналах, одводять очі революційної письменницької молоді від здорових та бадьорих будівничих наших

буднів у бік кислої романтики в прозі й у бік омріяної фантазії та хутора в поезії.

Через наші журнали цей напрямок відповідним способом намагнічує й решту, аж до читача-інтелігента включно, — і ось вам початок всеукраїнського скигління. Є тут ще й інші причини, які виявляємо в наступному розділі.

V. Мінор і мажор у пролетлітературі та нові організаційні форми

Коли ми підійдемо до початку 1926 року й приглянемо до настрою пролетпоезії тепер, то побачимо, що мотиви мінорні починають набирати в нашій літературі, особливо серед молодих письменників, письменників-комсомольців, уже остільки тяжкого присмаку мінорного, що доводиться пошукати причин цього явища й по змозі змінити їх у прикорні.

Ось у № 10 за 1925 рік журналу «Червоний шлях» маємо твір молодого письменника Фальківського, що вже пройшов ступені доброї науки й виявляє свою поетичну фізіономію. Він пише:

Хоч і хочеш мажором утять,
 Дійсність чортова — чорна, як тїнь...
 І акордить журлива струна.
 Все мінор... Все мінор... Все мінор...
 Тільки десь... там... у серці із дна
 Простяглася надія до зор...

 Хай мінор, зате щирий мінор.
 Ще лиш рух один, ще лиш момент,
 Я не втримаюсь, в прірву скочусь...
 Вийде з мене такий декадент,
 Як не знала й не знатиме Русь.

І далі поет, пролетарський поет, біографія якого повна революційних вчинків, пояснює чому це сталося:

— Тому, що «здоров'я спалив на вогнях революції»,
тому, що «сміялись з нас, як сміється, наївшиися, вош»,
а й тепер є *пани*, що прославляють «непівський зріст»,
тому що не винен,

...що здохну з сухот,
Що у грудях немазаний віз...
Що я ранком вихаркую кров
І дивлюсь на пузатих в авто, —

тому, що «голодний» і т. інш.

Усе це говорить одно, що в поета немає потрібного оточення, що йому насамперед впадають в очі суперечності непу, за якими він неспроможний емоціонально відчувати, побачити дужий зріст нашої відбудови, той великий матеріальний поступ у перебудові господарських форм та зміну психології людської, яка, за Леніним, є найконсервативніший чинник. Він не бачить походу дужого, вже нашого, пролетарського індустріалізму, розвитку техніки й т. д., і т. інш.

Ще приклад. Молодий талановитий поет П. Голота, книжечка старих віршів якого «Степи заводів» нещодавно вийшла в світ, повна здорових та бадьорих, так би мовити, конструктивних звуків з його барабаним маршем: «Пролетарі дужі, в лавах міцних, плавно, мірно, струнко йдуть. Тротуари гнуться» й т. д.... Той поет останніми часами почав давати майже діаметрально протилежні тоном поезії з темами відчаю та зневіри, які посилає в журнал «Життя й революція», бо *там їх* можуть прийняти. А взагалі духово йде на капітуляцію перед мотивами, далекими пролетаріату. Чому це? Ті самі причини, що й у Фальківського. Вразливий молодий комсомольський поет, як маятник, хитнувся в інший бік емоціональних настроїв.

Але, крім причини невідповідного оточення, є ще одна причина, що криється в самому напрямі наших журнальних струмків і в тому неладі літературному, який останніми часами став перед нами. Щоправда, тут іде перелаштовування груп, може, навіть пересування фронтів

і, безперечно, шукання інших організаційних форм у літературній роботі, але молоді письменники, частина й старших пролетпоетів тепер не має твердого ґрунту, тоді як несолідарні з пролетаріатом літературні групи на Україні, почасти попутники, вже мали змогу склепати собі в умовах непу сяку-таку базу й починають звільна, але планово натискати на пролетлітературу.

Зміну організаційних форм відчувається в такому приблизно напрямі, що самотужки самим організаціям літературним ні в якій мірі несила задоволити розвитку нового письменства. Великі організації літературні були на місці, коли ще зв'язок із читачем через друкарський верстат, через книжку та журнал був або кволий, або й зовсім його бракувало. Тоді вечірки філій та гуртків, планово керовані від центру на місцях, були тим зв'язком між письменниками й загалом читачів-слухачів, які завжди дають розвій літературі.

В той час досягли свого найбільшого розквіту й «Гарт», і «Плуг», і Пролеткульт.

Але тепер читач потягся, пішов за книгою, за журналом. І ті групи письменників, що мали й мають журнали, що стоять коло видавництв, почали дедалі більш впливати на психіку читача, більше, ніж найславніші організації, ці-бо не мають широкого зв'язку із загалом. Це відчув «Плуг», який тепер веде журнал «Плужанин», але інші того не відчули й дійшли кризи швидше, ніж можна було сподіватись. Характерно, що «Плуг», який мав головну базу у формі організованих літгуртків, тепер сили концентрує в журналі. Правда, на двох-трьох аркушах не розженешся, та й не всі жовтневі письменники остільки рідні «Плугові», щоб туди тяжіти, — і ось ми маємо факт, що багато молодих письменників, як і революційних, не мають такого органу, злютованого, приблизно, одним духом, де могли б працювати.

А ті журнали, що є, здебільшого являють собою широкі трибуни з перевагою в бік «солідного письменства», і голос талановитого молодняка, та й старих пролетписьменників, там губиться. Отой *загублений до певної міри*

власний голос у дуже широких консервативних журналах змушує наших пролетписьменників прислухатись до неокласичних фанфар, не чуючи себе, зневірятись у своїх силах, в перевазі своїх тонів та мотивів, а відси виростає мінор, уход у науку до ворожої техніки, яка намагається тією технікою витравити революційність. І ми стаємо перед фактом психічного (чи не крок до ідеологічного?) капітулянтства, за терміном Бухаріна.

Разом із тим поза широкими журнальними потоками, а значить, і без матеріальної підтримки, а значить, і без ґрунту для зросту своєї творчої індивідуальності, лишаються не тільки пролетписьменники, наприклад, київського «Гарту» або харківського «Молоту» й інш., але й старші, що пройшли велику школу боротьби за переплавлення власної психіки на психіку, співзвучну пролетарській революції, як-от: Савченко, Ярошенко, Загул, Семенко, Шкурупій і інш. Ба навіть і В. Коряк залишився якимось на історичній позиції й поза головним журнальним потоком.

Поруч із тим помічається форсовану експансію на наших академічних пунктах; вони організують потроху пресу літературну та вишукують формульовок, за якими б краще було переводити свій вплив на загаль.

Щоправда, ці групи несуть за собою певні культурні цінності, і радянська держава, почувавши власну силу й знаючи їхню цінність, відкриває їм можливість взяти широку участь у культурному поступі пролетаріату й чимраз більше наближатись до нього, міняючи свою суть.

Через такі можливості агресивність ідеологів непролетарської течії в українському письменстві — Могилянського, Зерова, почасти Дорошкевича й інш. та пропагованих од них письменників, як-от Рильський, відчувається на кожному кроці.

Як тут «неискушенным» молодим пролетписьменникам не зазирнути в чашу сумнівів і навіть суму. «І мінор... і мінор... і мінор».

А дехто із старших пролетписьменників, як писав нещодавно В. Коряк, «починає плазувати перед ворогом або

вітає уроеного приятеля», що по суті не є таким, це також деморалізує безжурнальну пролетписьменську молодь, та й старших. І якщо додати до цього всього ще й часом матеріальну скруту, то природно, що письменникові інколи робиться шкода навіть колишньої жорстокої пайки часів військового комунізму.

Але, звичайно, організаційні форми, відповідні нашим дням, для укрпролетлітератури буде вишукано і, мабуть, якраз у формі нових журналів; видавництва почнуть друкувати твори пролетписьменників не тільки в хрестоматіях і декламаторах, а й окремо, — мажор, та ще й який щирий, зазвучить у літературі молодій класи. Може, це трошки скидається й на парадокс, але істина парадоксів не боїться.

VI. Основні журнальні потоки й лінія «Червоного шляху»

1. Зброя назадницької літератури

Огляньмо в загальних масах наші основні журнальні струмені та довідаймось: де погожа, де каламутна, а може, де й смердюча вода тече.

Найбільший розміром і начебто поважністю на радянській Україні є журнал «Червоний шлях».

Пригляньмось та розшифруймо ту суспільну лінію, що взяв її вести «Червоний шлях». І оцінімо, чи дійсно шлях її правдивий і як слід червоний?

Візьмімо останні етапи журналу та подивімось, де та лінія проходить. Для того найцікавіші нам останні роки, де ми можемо побачити, куди вже привів «Червоний шлях» і які тенденції він має надалі. Починаймо ту скибу роботи журналу, яка одвалилася 1925 роком. Ще 1–2 число (подвійне) журналу «Червоний шлях» так собі. Воно ні змістом, ані ідеологічною міццю, нічим не відзначається, але далше число вичерпно малює свою тенденцію — це рух назад і у формах мистецьких, і в ідеології, це рух назад од жовтневих досягнень, це, одно слово,

реакційність. У літературному відділі ми маємо добірний, хоч і неглибокий, як це й зумовлюється для ідеологів одсталих шарів, зміст. Розбиратись в окремих творах ми не будемо, бо далі розберемо всю формальну й ідеологічну суть, цебто назадняцтво української неокласики, про що ми вже нагадували як у цій книжці, так і в попередніх наших працях, куди й одсилаємо читачів.

За красним письменством ідуть провідні й критичні статті під знаком... Могилянського, а критикується літературу... минулого століття (Нечуй-Левицький, Коцюбинський, цебто те, що вже таки добре встигло вмерти). Сучасна література й її оцінка не користуються з відповідної уваги «Червоного шляху». В середніх числах року «Червоний шлях» трошки червоніє, але Могилянський, яко критичний «ідеолог», іде високо. Зате вже 8 число являє собою таке амбре і з таким ідеологічним присмаком, що в масі читачів воно може зробити тільки негативно-виховну роботу. Ми, звичайно, не проти того, щоб пускати неокласику в такі суспільні кошики, як «Червоний шлях», ми не проти «попутників» із нашого хутора літературного, які реакційніші багато від російських одноіменців, ми навіть і не подумаємо боятись політико-літературних ворогів на зразок Могилянського в нашій пресі, бо ми таки переможці. Але треба й їх розбавляти червоними соками нашої доби, треба впускати в ту споживу, яку ми готуємо для мас, «протиотруту» комуністичного змісту й революційних художніх форм.

Кожний окремо взятий автор із 8-го числа «Червоного шляху» в звичайному радянському журналі є прийомний і навіть бажаний. У певних обставинах для нього наш читач і там може знайти кілька здорових зернят.

Але всі вони вкупі та ще й без потрібного оточення й підготовлення читача, ну хоча б редакційною приміткою, вкупі вони вже силку до силки складають і стають на силу, ворожу Жовтневій лінії: тут кількість переходить на якість. Трошки хлору — пахне яблуками, а багато — смертю.

А де ж жовтневі провідники літературних ідей і мистецьких форм? Хоча б коло нечервоної літературної практики та хтось зробив правильний критичний дороговказ! Так ні, цього 1925 року та й 1926-го ніхто в «Червоному шляху» не робить, не роблять його майже і в інших місцях, бо, до речі, тих місць більш-менш і немає. Після доби «Шляхів мистецтва», де давано й критичний і творчий дороговказ для жовтневої культури, тепер ми його не маємо. Ролю дороговказу виконує в «Червоному шляху» Могилянський, у «Житті й революції» Зеров та Дорошкевич. Так це ж дороговказ назад. Правда, ми маємо ще плутаний клубок «ідей» спантеличеного Хвильового, що відіграє роль замакітрувача ясної жовтневої лінії, щоб Могилянським та Зеровим легше було побивати лівих. Так це ж не дороговказ!

Добір критичних тем «Червоного шляху» кублитьсядесь коло XVII–XVIII століття. Так, начеб усі культурні досягнення українського народу лежать тільки в його історичному минулому. Ми гадаємо, що це так само відіграє роль, аналогічну до поезії неокласики, яка відводить очі нового суспільства від довколишніх обставин кудись назад до античності або до самогону з вудкою. Критичними темами, їхньою переважністю «Червоний шлях» начеб говорить: геть далі від нашої сучасності!

Темами історичними журнал товчеться коло Коліївщини та Кармелюка. Якась «Київська старина», а не журнал сучасного провідництва. А нам так треба зафіксувати в свідомості маси перейдені й велико-історичні етапи нашої революції, спробувати розібратись у ситуаціях нашого недавнього героїчного минулого. Гай, гай — це й не сниться «Червоному шляхові».

Нам можуть відповісти: «Але ж статистично відсоток імен молодих і революційних письменників у нас більший, ніж консервативних або старих». Так, кількістю дрібних та випадкових творів, без особливої літературної цінності, які своїм появом не творять ще обличчя журналові, може, «Червоний шлях» ще й може похвалитися, але якісний відсоток, але провіднича вага за ким

лишається? За назадниками! Мусимо твердо сказати, що питому вагу, поступовість та новаторство літературних форм письменників Жовтня так підбрано, що його перемагає контртечія, що йде в бік старої ідеології, минулих традицій та смаків.

Редакційно-критична оцінка в журналі «Червоний шлях» так само розходиться з лінією компартії. Рецензенти: той самий шкідливий Могілянськнй, пародоксальний нетривкий Доленго, далі Зеров, Майдан, Гр. Коваленко-Коломацький, Єрофіїв, рідко солідний формаліст О. Білецький, і ні разу Коряк, Річицький, Пилипенко чи хтось інший з критиків-марксистів.

Ми свідомо не хочемо розбирати робіт окремих імен журналу, бо ці люди в більшості тягнуть до Жовтня, і вони, може, мало повинні в тих ухилах, що суть в їхніх творах і роботах. Але редакційна рука повинна ж якось почуватись, бо журнал перш за все є чинник, що виховує масу, усталює її ідеологію. А давати в одному числі відразу мало не весь «букет» неокласики й не пустити контрпару жовтневців та письменників, свіжіших і новіших літературними формами, ну, скажімо, навіть із лав трохи лівіших од неокласики, як-от колишні футуристи, зробити, наприклад, з № 8 неокласичний збірник, — це значить висувати на перше місце поки що не нашу літературну групу, яка б обробляла в напрямі регресу нашу інтелігенцію, нашу ширшу читацьку масу. Це значить підрубувати коріння свого ж таки дерева.

Так само, наприклад, не додержано потрібного співвідношення, коли висувається провідничу статтю (єдину!) з історії нашої революції такого «історика», як В. Десняк, у той час, коли академічні кола в «Україні» висувують Грушевського. Треба ж чільному начебто журналові нашому стежити за ситуацією літературною в масштабі всієї України. А наші керовники не мають, може, часу (чи не вміють) цього побачити.

Критика суспільно-політична в «Червоному шляху» за 1925 рік «стоит из рук вон плохо», як кажуть, ні на чому й очей спинити. Знов повторюємо, що не хочемо тикати

пальцем. Читач нашої книжки за пунктами нашого обвинувачення факти сам підбере, коли візьме до рук комплект. Щоб за цілий рік єдина критико-полемічна стаття була, та й то «Ахтанабіль» Хвильового, на якому далеко не в'їдеш, — це називається закотитись у болото, стати суспільно-аморфною амебою.

Скільки, наприклад, за цей самий рік критико-полемічних статей умістила аналогічна «Красная новь».

Коли ж порівняти № 1 «Червоного шляху» за 1926 рік з усім попереднім, то це буде вже дійсний кульмен занепаду. І це якраз у той час, коли перше число кожного журналу, яким починається рік — це ж обличчя журналу на цілий рік, це агітація за передплату, це той гострій, що пробиває суспільну товщу й тягне за собою наступну журнальну масу.

Що ж ми маємо? Ось зміст за порядком авторів: *Цитович* — постать покищо навіть нелітературна, *Качура* — середне добре оповідання з фронтового життя за часів європейської війни. Постаті й сюжет є. Річ найцікавіша в № 1. *Сайко* — подає неокласичний хутір, *Мисик* — «горобці» й «невтішна вишня», і теж у тонах неокласики, *Драй-Хмара* — «прадавній Київ», де нещасна «сліпа» в ньому, і теж у тонах густопсової неокласики, «повість» на 2 ¹/₂ сторінки відомого романіста *М. Могиллянського* під назвою «Вбивство», де цей автор убиває всякий літературний смак і думку в читача, подаючи густу реакцію, якийсь *Хитрин* з укоханими в Охтирці точними римами справжньої неокласики: «цариці — криці», «добра — Дніпра», «потягли — воли», в яких не тяжко вгадати й відповідний зміст, де — «запорізькі чуби» лежать поруч «кесаревих рук», як антураж до Ігоря, Ярославни, щоб у цьому всьому висловити ідею «Степи — я ваш».

Далі йде переклад, «перший в Європі», — так і сказано в примітці від редакції, з індійського автора Чанд і переклади двох чеських віршиків.

Це й увесь художньо-літературний матеріал. Ви знаєте, що це значить? Знаєте, яким словом треба оцінити це перше число — лице найбільшого українського журналу?

Це значить — *убозтво*. Тупе, безпорадне, хахлацьке убозтво, за яке сором обпалює обличчя й не дає глянути в людську комору інших культур. І це називається чільний журнал?

І друкують *такий* літературний матеріал в той час, коли виходять буквально десятки дуже й дуже непоганих книжок нової української прози й неабияких віршів.

Далі йде політичний фейлетон П. Лісового, конспективна статейка акад. Багалія із запізненням до ювілею декабристів, яка до речі була б у «Знанні» (у «Вестнике знаний» аналогічні статті в своїй тільки галузі дає, наприклад, акад. Бехтерів), ще далі — суха, відомча стаття Бермана «Про структуру державного апарату», нотатки Якимовича на сім сторінок про деякі риси побуту українського селянства минулого століття. «Спіноза як матеріаліст» Чучмарьова, статейка д-ра Братчикова, яка теж немов прибукала із «Знання», стаття Савченка про Терещенка — єдина пристойна й потрібна стаття, і, нарешті, ученицька праця Майфета про Тичину, до того ж вузько-спеціальна, але яка тягнеться через кілька чисел «Червоного шляху», де давню та застарілу схему поетики цей автор начиняє прикладами з самого лише Тичини: приклади, наприклад, на анафору, епіфору, «кольцо», рефрен та іншу нудну формалістику. Кому це? Плевако дописує про стару прозу Чернявського, щоб одбути повинність до сорокалітнього ювілею. Штатний економічний огляд української промисловості (а які могли б бути огляди — пальцем кивни, й дадуть, бо сили ж економічні є!). Музейна й мало не сама ваплітовська хроніка, далі випадкова, але зате майже цілком тенденційна бібліографія, де в основному ваплітовці плитко прихвалюють ваплітовців і лають неваплітовців. Ми навмисне перерахували весь цей мотлох, щоб довести, як мало не чим попало наповнюють у журналі на шкоду трудящим десятко-другий аркушів доброго друку.

Як для контрасту, подивімось хоч одним оком перше число «Красной нови» за 1926 рік, що має начебто ту саму культурну установку, що й «Червоний шлях».

— Ударна п'єса О. Толстого й Щоголева «Азеф», Пільняк, Вс. Іванов, Горький, Чапигін, Маяковський, Єсенін, Казін, Орешин, Троцький, Вересаєв, Веронський — уже цього переліку імен досить, щоб сказати, що тут зібрався цвіт сучасної російської літератури, мало не всіх напрямків. І робиться ще болячіш і ще дужче обурює, що ми так марно тратимо технічні сили й кошти.

Редактори «Червоного шляху» взяли патент на крик «Європа, Європа». А що ж вони дають? — Непевний політично й безнадійний творчо провінціалізм, розмальовану гергепу з прокислого хутора.

Ми бачимо, що за останній рік існування редакція «Червоного шляху» зуміла лише розігнати ті сили жовтневої української літератури, науки й політики, які були зібрані коло журналу напочатку.

2. За що зеровщина в радянських журналах б'є Загула, Терещенка та інших

І немає де нашому нетвердому молоднякові ані старшим, що шукають відповіді на поставлені життям питання, почути голос нашої жовтневої критики, ні передової мистецької думки.

Вони примушені з усіх журналів слухати переважно виклад «культурницької» лінії Могилянського, Зерова, Дорошкевича. Одна «Культура й побут», за якою твердо тримається в суспільстві трошки перейнакшена назва, бере лівіш, та й там ми маємо ось щось із рік виступи Хвильового, тобто, по суті, зброю для назадників проти Жовтня в літературі та ще його підспівувачів та підбредувачів — усяких Буців, Копиленок та інших «академіків», та зрідка обчикрижені (так кажуть) редакцією одбої плужанського «папаші» — це й усе, що лишилось од міцної лінії «Шляхів мистецтва».

І начеб для того, щоб одпихати від жовтневої лінії тих письменників, що стають на неї, влаштовують усюди показові «порки», як-от, наприклад, тенденційно влаштована Д. Загулові в № 5 «Червоного шляху» за 1925 рік. Висікти, «выпороть» уже нашого Загула віддали воровові

поступу й Жовтня М. Зерову за дружньою підтримкою цього латиніста Хвильовим (див. «Камо грядеши»). На добру високопоетичну книжку Загула «Наш день», де ми маємо міцні образи й беззаперечну майстерність, як ось зразу ж на першій сторінці:

Ні, ти не млявий легіт,
Ніжний, мов панський шовк,
В жовтневу бурхливу негідь
Голосиш довго, як вовк...
Твій переможний регіт
Ще й досі в нас не замовк.
(«Жовтневий вихор»), —

де маємо ширу, зворушливу, громадську лірику, як, наприклад, у вірші «Братам поза межі», де в стислому виразі «Ви мій шлях загубили, я — ваш крок», є стільки думки. І що той крок Загула йде в ритмі Жовтня, теж сумніву не підлягає. А на цю книжку написано буквально літературно-політичного пасквіля під виглядом об'єктивної оцінки.

Книжку *нашого* Загула, який і змістом і формою значно виріс од часу «На грані», опльовано з тенденційною метою, бо такі вірші, як «Згадка», де ліризмом бадьорості чесного трудівника поезії овіяні наші людські думки, або журна лірика «Бабиного літа» — хіба не може вона своїми прозорими образами зворушити емоцій?

Що ж пише про цю книжку Зеров? Для сухопарого неокласика одзвук сучасності в творах Загулових звучить, як «римована проза, публіцистика, римована служба “злобі дня” і, як на приклад, вказує на «Гімн-прокламацію» — поезію, що напруженим громадянським ліризмом набула собі широкої популярності. Нападається Зеров на перероблення своїх же поезій Загулом, який тепер не задовольняється з їхніх колишніх настроїв.

Але ж стара інтерпретація, з'явившись раз, уже не зникла, а ми маємо ще й другу, не менш вдалу. Але Зерову друга лінія Загула, не символістична, не до вподоби. І шкідливою порадою звучать такі слова:

В новій редакції цей вірш губить своє первісне значення і все-таки не попадає в тон іншим, новим смакам. Бо ж хоч скільки б поет бився, а поза межі зложених у ньому можливостей він не вийде. Як би не хотів він писати свої гімни-прокламації, «агітки» та оди «жовтневому вихрові» стилем іншої генерації, — а стара начитаність, звична символіка, лексикон покажуть у ньому людину іншого літературного виховання.

Мовляв, краще пиши по-старому й не йди до Жовтня. Душа твоя незмінна! А як же оточення, буття, що створює людині й поетові душу? Хіба вони не діють і на Загула? Хіба наочно на Загулові не видно, як використано старий досвід і багаж для нового творчого діла? А щира сповідь «Може, й так», де слова:

Може, й так.
Я одсталий для вас, —
Віра моя замала...
Але знаю:
Любов до пригноблених мас
В моїм серці росла і цвіла.

Ці слова може сказати не один, що став на червоний шлях і зустрічає іноді до себе не зовсім прихильний відгук. Ах, прозаїзми в цих рядках, — скаже Зеров. — Та ж вони будовою схожі на Франкові, та прозаїзми так само поезія, і більше говорять, ніж Дідони й Персефони. Вислів:

А матері...
...на ліжку в темному кутку
Придушують ознаки материнства, —

оригінальна й свіжа фраза, трохи опарашує, але через те й добра. І гнусні пояснення цього начебто «насильництвом над собою» й порада скаженого ворога вернутись до «споглядальних» поезій 1919–1920 рр., одкинувши надуманий «динамізм» — усе це містить «Червоний шлях», що має виводити до червоної комуни.

Ось яку роль виконує неокласика, поєднавшись із «провідним» журналом радянського суспільства.

А в той самий час визначні явища жовтневої літератури, яких не можна так одним махом одсвіжувати, «Червоний шлях» просто замовчує. Вони проходять часто навіть невідмічені, як, наприклад, Шкурупія — «Переможець дракона» й інш., мабуть, з свідомою тенденцією.

Така лінія «Червоного шляху» — якраз протилежна тому, що робиться в «Красной нови». Наш «Червоний шлях» повинен бути червоніший, а виходить мало не навпаки, особливо, коли взяти, що російські попутники, порівняно з нашими неокласиками, — чисті більшовики.

Сюди треба додати, що наукові статті в нас у «Червоному шляху» й не вдарні суспільною стороною, і випадкові здебільша, і, здається, навіть перекладні, і в загальній більшості не першорядних авторів.

3. «Життя без революції» на чолі наступу

Другий журнальний струмінь «Життя й революція» (замість «й» кажуть «без») тільки доповнює першого. А коли додати, що він активніший своїми назадницькими тенденціями і що бідному Щупакові тієї тенденції не перемогти, і коли ще додати, що провідного журналу жовтневого мистецтва в нас немає, то вже час і закричати, що суспільно-керівнича лінія в нашій культурі чогось здорово схибила вбік.

Дискусія, яка розпочалась начебто під гаслом «Європа чи просвіта», фактично була замаскованим наступом на той, розхитаний за останній рік, жовтневий фронт, який ще так-сяк тримався купи до розвалу «Гарту». Але перші удари, які розпочав Хвильовий, може й цілком щиро бажаючи підвищити кваліфікацію нашого молодняка, так підсилило київське назадництво з «Життя й революції» та Академії наук, що ця бійка обернулась на «ізбієніє письменницьких жовтенят» з «Плугу», вона бо найслабкіша, та молода мистецька наша літературна група, щоб далі перейти в наступ на ліву частину «Гарту», яка не могла злигатися з Могилянськими та Зеровими, як це зробив Хвильовий.

Ця робота Хвильового розпочалась властиво поїздкою «Гарту» до Києва. «Гарт» номінально киян переїм, а фактично там сталась зрада частини його, яка, роз'їдаючи пролетлітературу, привела до неписаного блоку романтиків і неокласиків (Хвильового й Зерова). Мені не раз доводилось згодом чути слова й Коряка, й небіжчика Блакитного, що «Хвильовий нас продав»!

Після такого продажу частина нетвердої молоді з «Гарту» та «Плугу», підсуфльована босяцькою ідеологією панфутів, і довела, за допомогою деяких суспільно-політичних кіл, до становища, коли Київ з криком «Могилянський задихається» (очевидно, — хоч червоного огню в тій хибній культурній лінії було вже не так і багато, — все-таки жовтневий дим ще дуже неприємно впливав на легені Могилянського, бо це ж не надмогильний ладан!), — так от, з криками «Могилянський задихається» назадняцький академізм навалився на робітничо-селянську літературну молодь, використавши Хвильового як азіатсько-літературного Шкуро.

Разом із тим, тих, що йшли щиро на підмогу жовтневцям, як-от Загул, та сама академічно-неокласична кліка подбала вдарити й через «Червоний шлях», і з київських трибун та з «Життя й революції», б'ючи одночасно безперервним вогнем київських гармат по Корякові, Поліщукові й київських молодих гартованцях, а особливо по Б. Коваленкові.

Це робити всім їм од академістів київських до академістів харківських (з пролетакадемії) легко, бо вся літературна преса в руках цих-таки академістів. Коли, наприклад, Могилянський крикнув, що для нього «задушлива атмосфера», й зарепетував, що тієї назадняцької квартирки, яку відчинив Хвильовий, замало, що треба б двері відчинити й прогнати жовтневий дим, то на ці крики озвались у своїх органах і Зеров (див. «Життя й революція», № 11), і Дорошкевич, і всі підвали «Культури й побуту», і видавництво «Книгоспілка», і видавництво «Слово». Голос на захист жовтневого огню давився у власній одній-другій брошурці і в двоаркушевому

«Плужанинові». Організовані сили революції начебто вмили руки в цій борні. Повоюй тут із ними. Установка на несущих українських попутників у російському розумінні дала себе знати і, під виглядом приласкування попутників, держава радянська на Україні приласкувала таких «попутників», що навіть не вживали слова Радянська Республіка, а просто Українська Республіка.

Коли в літературі аналогічні «попутники» й не цурались слова радянській, то виключно для того, щоб розгорнути більшу націоналістично-назадницьку експансію. Словом, пішла така атака на Жовтень у культурі, що аж Донцов у «Літературно-науковому вістнику», № 11–12 за 1925 рік, прихвалює, підтримує «морально» тих романтиків, що могли б захитатись у бік справжнього класового пролетарського й конструктивно-динамічного мистецтва, цебто тих, що йдуть уперед. Але на цих підтримках і похвалах Донцова ми докладніш зупинимось у дальших розділах. «Політики» на зразок ватажків із «Вапліте» кивають на неї і після такого самовиправдання самовіддано стають на аванпостах назадництва. А в сумі виходить, що лінія жовтневої культури на Україні стоїть під загрозою. Видавництва, як уже згадувалось, щоб триматись за стареньке й не робити кроків, поки не скажуть по голові, звичайно стоять за «солідних» академічних письменників і критиків, а не якогось жовтневого літературного молодняка з десятилітнім літературним стажем.

В той самий час «Життя й революція» цілком і наполовину «Червоний шлях» творять вождів культури із Зерова, Рильського, Дорошкевича, Филиповича й інш., висуваючи й свого соратника Хвильового та починаючи побивати вже непотрібного їм, наприклад, Сосюру, — це як симптом. Коли треба буде, то вони й Хвильового викинуть, але поки що нехай живе аванпост академізму, «український Плеханов», — це «марксист» Зеров так титулює, щоб вірили дурники Хвильовому, цебто його «пролетарським ідеям» із зеровської гімназії. А вожді з академістів виробляються, мабуть, на той випадок, коли,

може, треба буде, щоб голос їхньої команди був знайомий широкому суспільству. Для того їм і журнали й Академію віддано. Своя критика, самі себе вихвалюють і роздувають, нищачи тих робітників письменства, що знаменують собою Жовтень, або тих, що стали твердо на його ґрунт, як-от Загул.

Робота, як бачимо, іде планово.

4. Прозаїзм, популяризація Маланюка й Дорошкевичеві «майстри»

Ми не маємо місця докладно розглядати приклади з київських видань та журналів, що добре засвоїли собі цю агресивну лінію нашого назадняцтва. Скажемо лише, як той самий Зеров, що б'є через «Червоний шлях» Загула, вдало та хитро популяризує безперечно талановитого укрписьменника з фашистського табору, поета Є. Маланюка, наставляє останнього на більш в'юнкий, але вірніший зеровський шлях, повчаючи не ставати так круто. Характерний штришок: у тому самому числі «Життя й революції», № 6–7, 1925 рік, де вміщено цю «роботу» Зерова про Маланюка, уміщено його-таки рецензійку, втриє меншу за поезію Терещенка, яка є майже цілком жовтнева, але через те саме для Зерова є «фейлетони та переказані віршем газетні статті», «газетна проза».

Радить Зеров Терещенкові, як і Загулові, «залишити на боці всі злободенні речі та напукати в своїх портфелях чогось багатшого емоціонально й міцнішого стилістично». Ми не так-то й захоплюємося поетичним хистом Терещенка, але обзивати цю книжку в зеровському розумінні «газетною прозою» не можемо, тим паче, що в нашому лексичному житті йдуть тепер велетенські здвиги, і з мови сьогодні газетної — завтра стає найдодільніше поетичне знаряддя, та ба, і тепер вона вражає емоціонально, як зразки конструктивної мови. Недаремно ж П. Коган у «Літературе етих лет» каже, що чи не найбільші поетичні твори нашої доби є відозви петроградської ради за жовтневих днів, а Троцький не вагається визнати аналогічні газетні поезії Дем'яна Бідного за високу

суспільну поезію. Терещенко не тільки перекладач Верхарна, але й Дем'яна Бідного, нагадаймо Зерову та його однодумцям.

Але тепер, у пандан¹ до цього погрому на Терещенка, Загула та інших, подивімося, як «подає» Зеров Маланюка. Сконстатувавши (об'єктивно!), що «нема поезії більш протилежної ідеологічно нашим настроям і темам, як поезія Маланюка», і розхваливши попутно «чумаків» Рильського, Зеров подає зміст поезій цього назадняка. І далі, застрахувавшись фразочкою «про задушливу атмосферу емігрантської кав'ярні» й «одірваність од ґрунту», Зеров розхвалює й превозносить того консерватора на всі заставки: і за його кулішівський «староруський», і за впливи Верхарна, і за те, що він начебто вищий проти Савченка, і за «різьбяренисть епіграматичного стилю» так, що поза вказівками на певні мінуси все-таки залишається вражіння, що в Маланюка є талан, а в Терещенка, Загула, Савченка нічого того немає. Як бачимо, ідеологічна установка Зерових знаходить їм безпомилкову симпатію до ворогів Жовтня й антипатію до жовтневців, як і до тих форм поетичних, в які загортається одна ідеологія і в які друга. В тому самому числі (стор. 135) інший назадник Дорошкевич, хоч і робить поступку Терещенкові (лівіший), зате в ранг «майстрів» українського слова залічує й того самого свого Зерова, роблячи йому реверанси, а в той самий час делікатно фекає на Головка, хоч на ділі плужани мають більшу рацію, вказуючи на Головка, не згадуючи «майстра» Зерова.

Ось як роблять літературних вождів! Ціла фабрика, хоч, правда, і кустарна.

Що такий молодчик, як Зеров, уміє «обробити» не тільки сучасного письменника, який веде жовтневу лінію, — це ясно. Але експансія його та до нього подібних сягає далі. Вони беруться «обробляти» й «подавати» у відповідному освітленні й наших класиків, які живуть іще своїми творами і які для робітничих та селянських мас

¹ У паралель, відповідно (з фр.). — Ред.

ще можуть відограти певну роль рушіїв поступу, як-от, наприклад, Іван Франко.

Фактові не нашого освітлення ролі й творчості українських класиків ми надаємо великого значіння і тому зупиняємось над «препаруванням» Франка Зеровим у цілому наступному розділі, тим більше, що цього року десяти роковини Франка.

VII. Франкові роковини, Зеровська препарація та видання класиків взагалі

Двадцять восьмого травня 1926 року десяти роковини з дня смерті велетня української літератури, поета трудящих мас Івана Франка. Хоч до цього часу ми не маємо навіть і п'ятої частини його творів, але дещо робиться, і про те дещо треба сказати кілька слів. Але спочатку про Івана Франка.

В затурканій попами й бідою Галичині, із схоластично-церковною книжною мовою, яку недавно ще почали тільки обережно заміняти на мову звичайних галицьких селян та міських кіл, у Галичині, що, через темноту, слідом за панством та попівством припадала до ніг цісаря австрійського й постачала тих «тірольців сходу», що придушували революційні рухи в інших народів, у тій Галичині не могли не прокинутись повстанчі сили, бо на темний і задушений люд і гніт валився невимовно більший, ніж деінде.

Слідом за розрухами соціальними висувались і ватажки тих революційних рухів, їхні духові провідники, і найбільший із них для Галичини, а через неї й для всієї України після Шевченка, був Іван Франко. Коли він, відчувши шлях, яким повинна була пройти соціальна боротьба, почав на той шлях закликати, то який жахливий зчинився скрегіт, які перетики зустрів Франко разом із тими соціально пригнобленими, малосвідомими, але великими шарами населення від усіх тих «русинів», що, тримаючись за старе, тягнули назад і на весь світ придбали собі назву «рутенців» та «рутини».

Коли Драгоманов перший широко почав таврувати рутенство, то Франко, спочатку як учень Драгоманова, а потім як ватажок, працюючи в обставинах галицької суспільної боротьби, дедалі більше проймався радикалізмом, цей радикалізм, розгортаючись, дійшов тепер аж до компартії Західної Галичини і привів у наші ряди С. Вітика. І тільки гнилі та заблудлі рештки тепер уже квазірадикалізму плутаються покірливо десь у паршивенькому УНДО.

Рутенство вирушило проти Франка та його соціальної основи не тільки скреготом і сичанням, не тільки нацькуванням і шпигунством, а й просто кулаками, духовим та фізичним катуванням.

Франка волочили по тюрмах, а коли з далекої Болгарії Драгоманов прислав із свого скромного заробітку гріш в'язневі, то Огоновський одіслав назад його, не передавши, бо він пак не може такому пройдисвітові й руйначеві батьківських традицій (рутенства) цього зробити. Кандидата до парламенту Івана Франка били на базарі, щоб зневажити його в очах виборців. Франка, нарешті, галицька тупість і буржуазна свідомість укупі вигнали на десять літ з українського письменства, і він писав у польській пресі, але не здав свого радикалізму.

На Франка тюкали як на поета, не могли з-за бунтарства прийняти його художніх форм, бо вони несли за собою політику, в них чувся голос трудящих мас, тих селян, яким дали «свинячу конституцію», тих ремісників, які висували «цехмістрів Купріянів», тих робітників-пролетарів Бориславського нафтового району, які перші провели свідомий страйк, мали своїх Бенедів і спалили Борислав восени 1873 року.

Звичайно, коли у великих і геніальних формах таке приніс Франко, то йому треба було, на думку рутенства, затулити рота, і воно це разом із баронами Васильками та графами Шептицькими й Типшкевичами робило щиро, але переможний пролетаріат повинен тепер, навпаки, навіть радіорупора приставити, щоб той голос Франків через його твори з-за гробу промовляв до трудящих мас.

На превеликий жаль, у нас за те діло не взялися як слід, а рупора приставляють не туди, куди слід, за допомогою наших видавництв (як-от «Книгоспілка») всякі Зерови, і що з того виходить погане діло, про це зараз скажемо.

Взагалі, з виданням наших класиків справа стоїть негарзд. Замість їхню творчість проглянути за марксівською методою, у такому ж освітленні показати їхнє значення, ми чомусь віддали монополію на право показати нашим трудящим наших класиків усяким немарксівським діячам літератури. «Книгоспілка» видає серію класичної бібліотеки. Хто освітлює, хто показує, хто пояснює соціальне тло з'явлення тих творів? Мирного подає нам Якубський, Тобілевича — Дорошкевич, Коцюбинського — А. Лебідь, Франка — Зеров, Лесю Українку — Зеров.

В інших видавництвах, як-от «Час», справа стоїть іще гірше, — там уже «матерые» назадники. Невже наші Коряк, Річицький або Яворський остільки незначні, що їм *не* можна було б доручити подати класика нашому ж читачеві?

Ми не знаємо, чим керувалась «Книгоспілка», коли доручила, наприклад, Зерову *препарувати* для радянського суспільства Івана Франка? Це схоже трошки на те, коли б книжки Леніна давати на редакцію Мілюкову.

Подивімось, як «подає» нам Франка Зеров.

У передовій статті до вибраних поезій Франка Зеров не показує тих соціально-економічних чинників, які те рутенство повалили. Чому галицька інтелігенція тяглася до цісаря й виступала проти радикалів? Чому Франкові були один час ближчі деякі польські кола, і чи не тому, що там була організованіша радикальна течія, на яку можна було спертися в своїй праці Франкові серед складних галицьких обставин і куди пішов Франко, як людина *інтернаціональної вдачі, а не як* зрадник нації, як виставляло тогочасне галицьке міщанство і як хоче виставити й Зеров, підтримуючи «психологічні автобіографії», скуховарені від С. Єфремова (див. стор. XXXIX–XL), — цього

дарма в Зерова й шукати. Момент «Франкової зради», який тонко, дуже тонко випирають подібні препаратори, як Зеров, треба розуміти інакше. Тільки подивившись на Франка оком марксиста, можна побачити в тому факті не тільки Франка-«Моїсея українського національного відродження», а й Франка-інтернаціоналіста, учня Драгоманова, якому байдуже було, може, де працювати, але якого, як поета, зв'язував лише матеріал мови, а як у громадянина була психологічно більша спорідненість з оточенням, що його — він бачив — треба було підняти. Ці моменти творчості й праці Франка так співзвучні нашій добі, що не побачити їх, не показати їх — це ж провина перед трудящими масами. Хіба не аналогічно, як і до Франка, приклеювали націоналісти різних калібрів — всякі Донцови й інші Шаповали — національну зраду до наших діячів-українців, що своєчасно стали в лави ВКП і Комінтерну? Скільки разів кричали і тепер кричать їм, що, мовляв, вони «запродались» Москві, так само, як Франкові кричали, що він продався полякам? А Франко тільки поставив нищення соціального гніту на першому місці, за яким, як відомо, спадає та нищиться й гніт національний.

В «Похороні» Франка маємо зраду соціальну, а не національну, проти свого народу, і за соціальну зраду герой картає себе: «Я зрадив люд закутий. Я зрадив месників і вибрав зло». Закутий люд у першу чергу був соціально, бо в тому ж «Похороні» Франко словами того ж Мирона каже:

Ви, паразити, з водянистим мізком,
Ви, неробучі, загребуці руки...

І тут є не неприйняття зрадника української нації поляками, як хоче показати Зеров, киваючи на викинуту поляками-панками у Львові афішу: «Пріч з Франком!» (Przez z Frankiem!), бо ж польський радикалізм Франка прийняв. Ні — цією афішею польські панки висловили бажання знищити ще одного визначного революціонера, бунтаря, що каламутить не тільки своїх, а й польських працівників, яких ці панки хотіли б самі «обробляти».

А що Франко врешті не вжився з польськими радикальними колами й розійшовся з ними, то це сталося тому, що в них було значне націоналістичне ество, яким вони хотіли начинити й Франка, та й на українському ґрунті база поширилась. Це й посварило націоналістичний польський радикалізм з інтернаціоналізмом Франка. Ні слова немає про те, що Франко був зв'язаний і з єврейськими радикальними групами. Не з пустого ж місця міг прийти Франко до висновку, коли в день свого сорокалітнього ювілею, підводячи підсумки собі й оглядаючись на минуле, сказав:

У своїй, отже, вже близько сорокалітній літературній діяльності я переходив різні ступені розвою, займався дуже різномодною роботою, *служив різним* напрямам і навіть *націям*, бо доводилося працювати чимало, крім нашої української, також німецькою, російською та польською мовою... Та скрізь і завжди в мене була одна провідна думка — служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям.

У цих кількох рядках, сказаних року 1898 (насправді, 25-річчя творчої діяльності І. Франка. — *Ред.*), показується нам постать Франка-інтернаціоналіста, а не людини, що зрадила на час українську націю, як це виставляють всякі Зерови.

Я вже не кажу, що й інші сторони цього велетня виглядають так само дуже покалічено в кривому дзеркалі зеровської критики. Сам вибір творів із Франка зробив Зеров так, щоб поменше показати поетову революційність (здається, для годиться вміщено хіба лише те, що й так відомо, як-от «Вічний революціонер»), але ні звуку про тюремні сонети, в яких загострено показано (чи не «прозаїзм» для наших академістів?) соціальне тло нових верстов і яких ніколи не заступить миршаве сонетне виробництво ні самого Зерова, ані його пасомого Рильського, якого в тій самій передмові Зеров пнеться підперти навіть франковою традицією. Він пише:

Тільки Рильський у «Чумаках» підхопив франківську традицію, зрозумівши ліро-епічне ество октави (стор. XII).

Це отой Рильський продовжує Франкову традицію, що про вудки та рибалок пише в затишному хуторі? Дійсно, як у народній приказці: «Коня кують, а жаба лапу наставляє».

Ми не будемо перелічувати тенденційно підібрані поезії Франка, в яких зовсім не видна грандіозна постать цього вождя-предтечі трудящої класи. Віддати Франка препарувати назадникам, як вони намагаються захопити й інших класиків, це великий урон для республіки трудящих.

Гадаємо, що для вияснення антижовтневої політичної роботи через культуру й письменство зокрема, роботи, яку провадить організовано наше назадництво, прикладів більше не потрібно.

VIII. Обметиця¹ хуторянства, або українська пільняковщина Хвильового та інших

1. Криза літературних форм

Подивімось тепер, хто ж є ті, що, показуючи пальцем один на одного, безсоромно рекомендують себе на навчителів не тільки ідеології, але й художніх літературних форм. Що несе нам огидлива бурда пільняківщини, яку так ретельно насаджує Хвильовий останніми часами «словом и примером» та Дорошкевичів «майстер» неокласики Зеров із його «високими» підручними Рильським та Филиповичем?

Треба сказати, що коли в нас не криза ідеологічна в літературі, а почалося панування тонкої реакції, то *кризу ми маємо в літературних формах*. Те, що нам підносять пільнякізовані романтики й антикізовані неокласики, є загублений шлях поступу, манівці, якими українська творчість ніколи не знайде «на поле дозрілих культур»

¹ Залишки борошна на жорнах. — Ред.

(цитата з моєї поезії «Сполука»), те, що в силу ідеологічного відступу виявляється відповідними йому поетичними формами, це не має нічого спільного з конструктивно-динамічним поступом пролетаріату. Не тільки в нашій економіці (Держплан — це ж економічний конструктивізм) чи в техніці (аероплан і його математично-естетична ідея та відповідний вплив на психіку), де конструктивно-динамічне начало йде, безперечно, вперед, як і по цілому світу, але й у поетичних формах бере перемогу те саме начало, той самий прозаїзм конкретної мови (аж до газетної), той самий, скутий широкою доцільністю план. У тій поезії, що йде на чолі по всій Європі та Америці, — в ній нічого немає спільного з цілевим спрямуванням пільняківщини й неокласики. Коли Хвильовий белькоче, що в ямбах або сонетах сучасних неокласиків є конструктивне начало, то це аналогічно до того, що у вік аероплана вказувати, яко на зразок конструктивного начала, на чумацьку мажу.

Ні, треба ще раз Хвильовому нагадати слова Маркса, що

разве был бы возможен тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой философии, а потому и греческого искусства, при наличии сельфакторов — железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа. Разве нашлось бы место Вулкану рядом с Roberts et Co, Юпитеру с громоотводом и Гермесу рядом с Credit mobilier? С другой стороны, возможен ли Ахиллес с порохом и свинцом? Или вообще Илиада с печатным станком и типографской машиной? (К. Маркс, «Введение», стр. 32–33).

А нам Зерови з Хвильовими кажуть, що їм дуже не подобається, наприклад, наш бетоново-конструктивний стиль Будинку промисловості, який (стиль) уже навіть назву й перемогу в Західній Європі собі набув — пластицизму (див. «Ахтанабіль», «Червоний шлях», № 11–12, стор. 316).

Нам романтики з неокласиками кажуть, що «по старинке» краще, бо пільняківщиною, скажемо ми, через

романтичне белькотання легше подати руку ідеалістам з-під А. Белого, а мріями з майбутнього й минулого зализати комунізм нанівець, і в той самий час іншим у добу електрики ще твердити, що плюньте, мовляв, ви на пролетарське місто й індустрію й давайте ходити з вудками на бережок річки, що тече повз затишного хутора.

Так пишуть і говорять вороги марксизму, з якого інші якось черпають ще й будівельну науку комуністичного будування життя і, зокрема, літератури, поезії. Комунізм од Зерова й Могилянського! Ну-ну, тільки «політик» на зразок Хвильового може таке вигадати.

Тепер оцінимо по черзі мистецьку вартість і художні форми тих застрільників назадняцтва, і насамперед Хвильового з його пільняківщиною.

2. Хвильовий як письменник, раніш і тепер

Хвильовий як письменник почав добре й оригінально. Своїми верлібровими поезіями 1921–1922 року він відбив до певної міри й складні ритми нашої сучасності й передав індустріалізований патос молодій переможній класи — пролетаріату. Про це ми щиро й одверто писали в «Шляхах мистецтва», за це ми Хвильового звали безперечним талантом і не відмовляємось од цього й тепер. З таким Хвильовим ми вважали за можливе працювати вкупі й навіть випустити збірку поезій «2». Ми високо цінували першу половину щирого реаліста Хвильового з більшої половини його «Синіх етюдів», де ще ходив «Кіт у чоботях» і де боролась за нове «Чумаківська комуна». Але ми одверто стали проти безпардонної пільняківщини (а не впливів, як у «Синіх етюдах»), проти міщанської твані його типів і смаків, а особливо проти тієї стилістичної болотнечі слів і висловів, з якої не можна виволкти ноги, де загрузає сприймання читача доти, доки одкинеш книжку або обернешся сам у пільняківське болото Хвильового, як це сталось із деякими прозаїками з теперішнього «Вапліте». Але, як наперекір дійсним поступовим прагненням, може, через самовіддану підтримку цього ідеологічного й формального назадняцтва такими

«майстрами» художньої форми, як Зеров, Могилянський та Дорошкевич, ми на сьогодні маємо в українській прозі цілу кошару *хохлацької пільняківщини*, з недорікуватим стилем Хвильового та його підголосків, отих усіх Копиленок, Микитенок, Жигалок, Епків і ін., про яких «свій» Дніпровський пише в «своєму ж» «Червоному шляху», що на них вплинуло «духмяне слово» немудрого наслідувача Пільнякового Хвильового.

А коли взяти їх усіх разом, усю цю пільняківську школу, то побачимо, який розкішний пшик дають вони сучасному письменству, той художній нуль, якого, як бачимо, не може врятувати й реальна одиниця володіння друкарським верстатом та «Червоним шляхом» із «Все-світом» і «Вістями» вкупі.

А в той самий час розрекламовані могилянщиною назадницькі гегемони не дають розгорнутися на всю широчінь своїх нових для України форм таким обдарованим сучасним прозаїкам, як-от Шкурупій, що вніс мову техніки, залізниці й інших галузей життя, що дав нечувано динамічний в українській літературі сюжет, що дав ряд яскравих постатей і образів, що, нарешті, дав таку літературу, яку залюбки читаєш.

3. Чому ж Хвильовий напався на Пільняка?

Ми пригадуємо, як під час приїзду Пільняка на Україну Хвильовий галасував і накидався в дискусії на свій прообраз — Пільняка, а потім ще аж статейку запустив в № 11 «ЛНМ».

Ми знаємо причини такої щирої ворожнечі. По-перше, тому, що суто російська національна концепція пільняківщини викликає страшний антагонізм однакової з нею характером української концепції Хвильового. Цей момент ми докладно розглянемо далі.

По-друге, з виступом російських попутників на Україні зв'язаний певний національний імперіалізм російської старої культурної традиції, який не до смаку і нашому пролетписьменству, і тим більш академізмові. Але головна причина була в тому, що Хвильовому треба

було на *словах* одхреститися від Пільняка, щоб літературні українські кола, а особливо молодняк, не тикали пальцем в однаковість прийомів Хвильового за Пільняком, яку наш «маестро» видає за свою, як видає й пільняківську ідею азіатчини та романтики за свою. Хвильовий хоче замаскуватись криком: «Я не такий, я інший, дивіться: я проти Пільняка!» А коли навіть наш пільняківець робить це, тільки керуючись інстинктом, то тим ясніше виступає його становище, аналогічне до мавпячого з відомої байки «Зеркало и обезьяна».

Зупинімося на головних ознаках стилю Хвильового.

4. Основні ознаки пільняківсько-хвильового стилю

Тут на першому місці вражає читача так звана гра на сюжеті, цебто безсюжетна буза, яку механічно зшивається з окремих шматків побуту, а в тих місцях, де й це не клеїться, — сюжетні провали затикають ліричними екскурсами.

Тоді пришиваються різні вітри, що прилітають з Індійського океану через Малу Азію, або:

... А вітер на арфі грав — як у книзі «Золотий гомін». За городом шуміли слобожанські степи. Степи творили буйну весну, і щастя їм, як вагітній матері, що рожає в перший раз («Силуети»), —

або вставляються абзаци про «сторожкий клекіт», «боянів невідомих комун» й інша неяснопатетична мжичка й обов'язково, як і в Пільняка, друкарськими відступами й окремими колонками та навіть іншими шрифтами. Є речі в Хвильового, які цілком складаються з безхребетних «лирических отступлений». *Не новели, а цілковиті ліричні збочення.* Властиво, Пільняк, доведений до абсурду. Пільняківська маніра будувати паралелі. У Хвильового революція є хуртовина — метель — бунт. Пудель нав'язчивий, така ж дівчина; свиня — людина й інш.; паралель робиться страшенно примітивно, просто описується поруч спочатку одно, а потім друге, і друкуються абзацами поруч.

Манера Пільняка, яка відразу не впадає в очі, але неоригінальність якої навіть у хвильовського прообразу підкреслив ще В. Шкловський. У багатьох випадках подається лише по-пільняківському «матеріали до повістей», але в нашого пільняківця це зветься новела.

В художніх зарисовках відсутність типів, за виключенням «Кота в чоботях» та «Легенди», але то якраз із першої половини творчості Хвильового «Синіх етюдів».

Зате подається ходульну хроніку, а то й фейлетон, якот у «Лілюлі», що має для свого часу тимчасове значення, а тепер і не читається й не сприймається.

Поверхова піна з побуту українського міщанства, без моментів синтезу, а це дає внаслідок ту відсутність типів, про яку тільки-но говорено.

Глибини власної ніякої, хоч як пижиться про це крикнути Лейтес. Думки із справочника середньої руки. Найбільш заглиблену ідею азійської романтики позичено цілком у Пільняка, інших глибоких ідей у фейлетонах немає.

Нарешті, вся та рафінерія, все це втікання, малюючи міщанство, від реальної мови того міщанства, всі ці «Люкси», «троянди», «реверанси», «Nicolas», «сюрпризи», «санаторійні зони», «хрумтить жемчуг», «цвітуть мальтійські мандарини», «гаванські сигари» й інший «високопоетичний» «реквізит» елєганта — від усього цього пре таким хутором, таким «мерсі з банжуром», що далі йти годі. Мова провінціальних попівен, Могилянських і салотонних кооператорів, вихованих на новелах Богацького й навіть... Коцюбинського, традицію якого, на превеликий жаль, пересахаринили наші академісти, боячись того міцного мужицького в прозі, що пахне Франком.

Навіть в іменах те втікання Хвильового від «просвіти» загнало його в покої попівен («Сойрель, припустім, бо для мене просвітянський реалізм — к чорту ... навіть у прізвищах, бо я його органічно “органонами” не виношу...») («Слово»). Ми маємо цілі святці ходульних таких

«бонтонних» імен: Огре, Ар'йон, Тагабат, Ламене, Постелян й інш. Утікаючи від здорового реалізму, Хвильовий навіть у дрібницях попадає в міщанські покої.

Теми творів у Хвильового й їхня розробка годяться лише для нашої міщанської провінції, без спрямованості на широкий європейський розмах і ринок. На кого вплинуть, кому цікаві, кого організують оці всі плиткі й нетипові Пушишкіни, Ар'йони, Вероніки й Наталі Миколаївни? Як вони можуть організувати західноєвропейсько-пролетарського або революційного читача? Ніяк. Ні, не ідея провінціального хохлізму в переложенні з Пільняка, — ні, не заниділе, нетипове міщанство, яке вимирає у формах, занотованих клаптиками фейлетонів Хвильового, — ні, не це потрібне новому читачеві Європи, на якого, і тільки на нього, може розраховувати українсько-пролетарська й революційна література, бажаючи пройти в Європу.

Але чому це все так до смаку всякій могилянщині? Тому, що вона рада бачити замість пролетарської літератури пустоцвіт, в якому морщиться безплідна хатянська зав'язь.

Могилянщина рада бачити замість пролетлітератури імпотентів духу, кисляїв і рафінованих божків задрипанських попівен, бо такі не страшні для буржуазії.

А по-друге, духовим імпотентам і пригнелим решткам буржуазії, яку планово вкладає в могилу пролетаріат, особливо її представникам на радянській широчині, цій слизоті людства приємно бачити, що й друге, що було здорове, від них загнивається. Це психологія гнусного туберкульозника, що цілує дитину в губи, коли інші цього не бачать. А поруч із тією гниллю й заразою, яка розходиться від них, і вони самі в своїх очах здаватимуться не такі вже й непотреби.

5. Основна концепція творів Хвильового й Пільняка

Тепер про основну концепцію творів Хвильового, яку він позичив у Пільняка, яка вкладається в такий самісінський розтріпаний стиль, порівняння, образи й спосіб

написання з виступами, відступами, відсутністю логіки й іншою, як каже Шкловський, «невнятицею».

Цією концепцією є *розгляд історії в Пільняка, звичайно, Росії, а в Хвильового в «переложених» України крізь романтику, цебто в одірваних од реальності тонах, у перебільшених патетичних і навіть містичних малюнках, а головне, в послідовному рівнянні історичних подій та бунтів до нашої пролетарської революції. Що це, мовляв, один нерозривний ланцюг розвитку національності та національний рух у різних змінних, але аналогічних формах* (звідси вже виріс і «циклізм» Хвильового, якого він позичив у Зерова, див. «Камо грядеши»).

У Пільняка ланцюг того національного розвитку Росії йде такими приблизно етапами: азіатські бунти Разіна й Пугачова. Петро I, ще деякі моменти пізніш, революція 1917 року. В цих етапах Пільняк знаходить багато спільних моментів, як-от бунт, сильна воля декого, щоб переінакшити побут, ударити всіх, хто протягає руку до Росії, знищити «разруху и темень російськую». В Пільняка така історична перспектива в мислях називається «ключ, отпирающий романтику в истории» («Третья столица»).

У Хвильового взято той самий націоналістичний копил, на якого натянуто тільки юхту, начебто свого виробу, хоч за рецептом тих-таки Белого й Пільняка. Тут перспектива романтична йде так: Хмельниччина, Гайдамаччина, особливо Шведська могила (Мазепа в пандан до Петра I) і революція 1917 року. І Хвильовий у цих етапах, романтизованих як слід, знаходить багато спільного з революцією пролетаріату, яка теж є бунт, «Голуба Савойя», теж є «хуртовина», як у Пільняка «метель», і теж бунт.

Як бачимо, концепцію попутника Пільняка щодо Росії добре інтерпретував Хвильовий щодо України, і за це його не надаремно розхвалили і ярий націоналіст Донцов, і Богацький.

Не закономірний розвиток пролетаріату за залізними законами марксизму, не марксівська «залізна

неминучість соціалізму», побудованого на математичних (статистика) законах економіки й відси розвиткові техніки, — а бунт, стара романтична Гайдамаччина, Шведська могила, яка накрила бажання України стати на шляхетський західноєвропейський шлях, зливши мужицтво та підпорядкувавши челядь, і, нарешті, бунтарський Жовтень — хуртовина, а не діалектика, анархічне село, а не провідництво конструктивного міста, повстанець, а не дисциплінований партієць. У Пільняка Росія — Азія, у Хвильового Україна — «Азіатський край».

Все це подається як нове, що несе uzдоровлення світу. Ось яку концепцію за Пільняком дає Хвильовий! Звичайно, це все з образами літературного кривляки, в піфійському белькотанні, в перекошених планах подається читачеві, бо інакше воно не зможе мати назву пролетлітератури.

Пільняк пише («Третя столица»):

Недаром в России вместе с людоедством — эпопея поэм
народжения нового, чертовщин, метелей, гроз...

2) «Но в те дни и думал не об этом.

— Вот о чем.

Двести лет император Петр I, в дни, когда запад, северо-запад, Украина оцетинились штыками шведов, на Донцине бунтовали казаки... в Парадизе своем — дал указ император Петр I, чтобы брали с церковей колокола и лили б из тех колоколов пушки, дабы бить ими и шведов, и разруху, и темень российскую (стр. 222).

А ночью мне приснился сон. Я видел метель, мутный рассвет, Домберг, то, как под Домбергом толпой оборванцев шли наши эмигранты...

Эти изгои, этот бунт русской революции не потерял чести. И там, в лесу, трудился, обливаясь потом... мутное красное вставало солнце из России.

— Ну, конечно:

— все это неверно, неисторично, все это только ключ, отпирающий романтику в истории. Я, Пильняк, кончаю повесть.

— И идут:
июль,
август,
сентябрь —
годы ...»

Конец.

...И где-то, за полярным кругом, в льдах, в ночи... —

і т. д.

Хвильовий пише в аналогічних тонах, головне, як кажуть формалісти, в тій *самій інтонації й тими самими прийомами, але рік пізніше:*

Рипить віз до великої Шведської могили. Пісок — пісок, а далі степи, чорнозем важкий, плодючий, міцний, оранжерійний: культура...

(...І ввижається іноді, що вся Україна — оранжерея — там десь близько моря тулиться. І підпливають до неї кораблі — багато кораблів під червоний стяг...)

...Рипить віз: ри-ип!

(Кажуть, тут, недалеко був Петро Перший, той, що Полуботка нашого — не нашого замучив, той, що на кістках згвалтованих, неспокійних степовиків наших збудував Петербург — вікно в Європу).

Тягнуться воли до Великої Шведської могили. Великої тому: відділя Мазепа тікав... Хіба він міг дати волю українському народові? Прийшли сюди з півночі люди — з далекої півночі, з близької півночі, а ми хотіли волі... («Шляхетне гніздо»).

І далі докінчує ту саму пільняківську мисль в українській інтерпретації («Слово»).

Тоді я знову молюся, щоб «боженька» зробив мене генієм, щоб розказати, як ішла, як прошила, як гриміла молода епоха.

Йшла м'ятежна епоха. Йшла духмяна романтика, і нечутно ходили в борах тіні середньовічних лицарів. Бігли вітри із сходу сторожки й тривожні. Тоді в аулах моєї голубої Савойї стояв гул.

Ще деталь:

Мені пророкують... і т. д.

Як бачимо з цих уривків, вищезгадана концепція обох цих авторів зворушливо сходиться. Різне тільки в тому, що коли Петро I для Пільняка добро, то для Хвильового — зло, і Шведська могила велика тому, що відділя тикав Мазепа, який хотів дати національну волю, незалежність од Петра, а що Мазепа не знав, на кого спертись, то за те він і втікав, за те й склали українці кості свої в Шведську могилу. І Мазепа, й Петро I хотіли по-новому поставити свої краї. Один спирався на шведів, другий чинив опір шведам. Але й там і тут була боротьба за «вікно в Європу» і, звичайно, не для мужиків.

От у чому «романтичний ключ», «духмяна романтика» для сьогоднішньої революції, яку теж обидва автори й стилем і образами сприймають однаковісінько. Тут і мова піфійського белькотання, «заплетающаяся», або, як Шкловський каже, «невнятица», як і в перших двох паралельних уривках. Тут і відсутність організаційного сюжетно-конструктивного стрижня, тут і польоти в екзотику, словом, Пільняк для хахлів і по-хахляцьки.

Ось як пише Пільняк:

В России мели метели, и осталась малица. Неаполь — сверху, с гор, от пиний — чуден необыкновенной музыкой, единственной в мире вечностью — в небо, в море, Везувий...

Емельян Емельянович Разин — все спутал, все съехало, — но метели — остались, метели в тот час, когда расцвели лимоны, и метель не была зимою, ибо январь срезал зиму, снега, Россию, метель была всюду — метель спутала все, — казалось:

лимонную рощу заматают русские стервы метельные, в сугробах цветут анемоны... і т. д.

До цієї милої картини пролетарської революції в образі «метели — хуртовини» додається другий паралелізм і разом перспектива, що Росія є Азія, яка через те й несе

щось нове, причому тим паралелізмом зшивається розлізлий словесний матеріал.

«Параллели эти держатся на очень примитивной идеологии, на утверждении, что Россия — Азия, а революция — бунт», — каже В. Шкловський («Леф»).

Ну, а наш Пільняк — Хвильовий — пише, підслухавши справжнього Пільняка, так:

...Нафти нема: ночі довгі, як степові дороги на великій рівнині. На холодній печі, в ганчірках — фунт сухарів у кутку й старе тіло...

... (— Ляжу на твоє тьмяне лоно, мій коханий, невідомий обр'ю!).

... І курів далекий обр'ї, і пахли в мріях мальтійські мандарини і африканський мигдаль.

... — Наталочко. Мое котятко!

Далі словечка Нестора: «з'їли, сукини сини, революцію».

...А сосни гудуть-гудуть ... Чого так сосни гудуть? Хуртовина. Вітри. Ох ви, сосни мої — азіатський край.

Як бачимо, концепція в легких фразових змінах, але в одному стилі й інтонації, однаковісінька. Навіть слова й образи тотожні.

Революція в Пільняка — «метель», у «Хвильового» — хуртовина. Обр'ї для неї в натяці в Пільняка там, де «лимонные рощи» й де «цветут анемоны», а в Хвильового — там, де «мальтійські мандарини і африканський мигдаль». Мандарини й лимони — прямо рабство в передачі! Хвильовий кричить: «Європа, Європа — і ніякого наслідування росіян!» І тут-таки в творчості по-рабському плазує за літературною технікою росіянина, та ще й попутника Пільняка, прихоплюючи по дорозі і його ідеологію. Істинно, вже сліпе й заблудше.

Ліричні заскоки однаково будуються в Пільняка й Хвильового: досить подивитись на ті уривки, що ми подали.

У першого Росія є Азія, у другого Україна — Азія — азіатський край. Яка зворушлива послідовність!

І нарешті відома нам романтика й у того, й у того, що дає історичну *національну* перспективу аж до Жовтневої революції включно.

Коли в першому пише попутник, для якого революція — бунт, який впирається в Бакуніна, а не в Маркса, то від комуніста-письменника ми могли б сподіватись чогось іншого. *А він дає майже ту саму попутницьку націоналістичну концепцію, з тим самим бунтом-хуртовиною.*

Тут не планове зростання пролетаріату за точними законами марксизму, діалектики, не закономірний революційний похід, що виливається в Жовтневу революцію, похід, подібний до математичних і фізичних процесів, бо будуються на таких самих законах економіки, що виробляє техніку, і яка в собі зумовлює провідництво пролетарського міста. Ні, Жовтень для них — бунт.

І наш «політик» із «Вапліте» за Пільняком подає бунт, хуртовину, азіатчину, кислу романтику та ще й закликає вчитись у себе нашому суспільству ідеології, як у Зєрова літературної техніки. Нічого сказати!

Попутницька романтика Хвильового-письменника вилася в «романтику вітаїзму» («ахтанабіль», бо треба віталізму), що, розшифрувавши, означає ту орієнтацію на буржуазний націоналізм, та ще й підсолоджений кулішівською традицією не нашого тепер європеїзму.

6. Пролетарський європеїзм і традиції та література як світовий чинник

Для нас європеїзм у культурі — це найкращі представники революційних і пролетарських митців Заходу, озброєні найвищою формальною технікою. Європеїзм назадників — це жвачка реакційних і консервативних митців у формі парнасизму, естетизму, неокласики й інш.

Ми, використавши зв'язки й впливи нашого європеїзму, розраховуючи українську жовтневу культуру на широкі трудящі маси, найдемо відгук на це трудящих, передової інтелігенції всього світу.

Вони, романтики й неокласики, попутники й консерватори, можуть найти відгук у колах фашистів, про це свідчить Д. Донцов, але навіть потрібного цим колам голосу на європейському терені вони не піднесуть, бо ж оточені вони походом пролетаріату, на якому ні творчості їхній, ані ідеології широко розростись не вдасться.

Ми кажемо:

Сьогодні (перефразовуючи відому фразу про революцію) українська література і (ширше) культура стане європейським і світовим чинником тільки як література й культура пролетарська або ніколи не стане на це світове місце.

Здобутками письменників-революціонерів Україна вже й тепер може говорити й говорить потроху до трудящих мас поза свої етнографічні межі.

Голос Шевченка, Франка, Лесі Українки в їхніх найкращих революційних творах уже й тепер має змогу звучати для всіх трудящих, і їхня традиція — є та база, з якої виросла наша пролетлітература й ми в тім числі.

А традиція Куліша, Вороного, Кобилянської, Семенка — традиція, за яку схоплюється романтика з неокласикою, а особливо Хвильовий (див. його «Думки проти течії», статтю «Культурний епігонізм») — лінія наслідувачів європейської (обмежено національної) ідеології та техніки в сліпому копіюванні, а не відповідному для пролетаріату перетворенні, копіюванні найконсервативніших зразків; лінія естетів і неокласиків — *це лінія непролетарська*. Її в кращому разі можна використати як попутницьку. Це та лінія, яка тепер уже ніколи не буде в Європі й не піде по світу, бо поступ іде лінією розвитку пролетаріату. А естетів і парнасців там було й своїх досить, другосортні переклади того, з чим буржуазна Європа вже знайома, — цього їй не треба. Епігонів цього напрямку в такої Європи досить і своїх, і куди жирніших, ніж худа зеровська неокласика, бо вони мають поки що ґрунт не диктатури пролетаріату. Але й там передова інтелігенція мистецтва йде на послугу пролетаріату,

і там конструктивне начало комунізму запліднює нові форми індустріальної доби.

Старі цінності української буржуазної традиції, традиції Куліша, не могли розцвісти й наповнитись на тодішньому ґрунті в силу об'єктивних причин, а зокрема тому, що українській буржуазії й панству не було рації триматись своєї національності: їй були важливі земні блага: маєтки, гроші, чини, що їх можна було мати й без зайвої боротьби за національну (тоді буржуазну) культуру. Ця традиція на ґрунті диктатури пролетаріату тим більш не зможе дати широких, світових культурних цінностей. Найбільше може дати: пільняківщину Хвильового, переклад сонетів з Ередія Зерова, але що це дає світовому пролетаріатові? Анічогісінько.

Зате в той час, як українська буржуазія в масі відмовилась бути носієм української національної ідеї (протилене тому, що було в Європі), за винятком небагатьох, а з них і Куліша, — тоді природно носієм своєї національності стало покріпачене селянство, що й висунуло свого провідника в літературі, Тараса Шевченка. Далі носієм цієї національності стало українське селянство, ремісництво та робітництво Франка, а в сферу впливу цієї традиції попали вже й письменники-дворяни й полупанки, як-от Старицький, Тобілевич та народницька інтелігенція.

І характерно, що не третьосортний кволий голос української національної буржуазії почула й слухає Європа Гааги й Ліги націй: це для неї голос неоригінальний і тим більше нецікавий, що не страшний.

Але Європа різних суспільних шарів таки почула вже могутній і погрозливий декому голос мужика — Шевченка, тим більше слухатиме вона голос пролетлітератури української, так страшний для капіталізму, як і всякий інший пролетарський голос.

І озброєний європейською технікою голос і пролетарського інтелігента, і українського мужика, і українського робітника, — цей голос, мабуть, швидко почує весь

трудящий світ. І таким чином українська культура стане світовим чинником, стане на міжнародний терен.

Отже, *момент пролетарського змісту, як і момент національного відображення того змісту й суть головні чинники, що розгорнуть українську літературу нового часу*. Самі ж романтики кажуть, що «француз» Тургенев займає менше місце в Європі, ніж сутий русак Достоевський. Значить, річ не в тому, оскільки в настроях і модних течіях Європи сидіти нашому письменникові та поспівати підхоплювати її впливи, а *справа величі кожного письменства є його самобутність*, перетравлення тих впливів, переважно як технічних здобутків, як озброювання себе підходящими мистецькими формами, але ідейно бути незалежними до кінця.

Коли ми говоримо: «Треба не відставати від Європи», — то це значить не відставати в художній техніці, бо, наприклад, змістом пролетарського провідництва Європа відстала вже від України й Росії.

Мати свій голос таким, щоб його світ слухав, це значить знати, голосом яких суспільних верств говорити, від почувань якої класи черпати повітря, а головне в тому, чи глибоко зачеплено суть тих великих шарів, в імені яких і може говорити великий письменник.

Головне в тому, чи ті прагнення та емоції пролетарської класи синтезовано великими масами в творі у відповідні художньо-суспільні проблеми. І коли нам дають одинокі й непролетарське прагнення за Пільняком, а врешті фейлетонну зверхність, то такого ніякі Європи, крім хіба власних фашистів з еміграції, не слухатимуть. Треба, щоб в емоціях людства через пролетарське письменство були поставлені глибокі й кардинальні проблеми, потрібні тому людству для існування й поступу.

З них найперші: що буржуазія хижачьким імперіалізмом тільки гальмує та паралізує швидкий розвиток багатств і добробуту всього людства, що провідництво пролетаріату не тільки ці перешкоди перемагає, але й приведе до безкласового вселюдського суспільства, що розум

колективного людства, використовуючи закони природи проти її-таки законів та емансипувавшись од неї, зуміє керувати цією природою аж до психіки й побуту в широких обсягах.

Це, звичайно, не ми відкриваємо вперше ці проблеми, їх уже поставили наші суспільні теоретики, ватажки комунізму, їх уже поставила в різних галузях зброя розуму — наука — і вперто прямує до охопту.

Але поетам, прозаїкам ці проблеми треба поставити в людських емоціях, взявши матеріал із різних галузей життя, як-от наука, політика, образ, ритм, краса техніки й інш., синтезувати це знання в той дужий і приступний чинник, який організує людську психіку й ставить такі проблеми в емоціях насамперед пролетаріату, а далі й інших клас, перемагнічуючи їх, перетягаючи, оскільки це можливо, окремі групи з них на єдиний правдивий шлях пролетарського поступу.

7. Традиція Шведської могили й Куліш, з одного боку, і традиція Шевченка й Перекопу — з другого

Але в нас сьогодні, в УСРР, протилежну цій пролетарській лінії — буржуазну традицію (од Куліша), що не має в нас ні сили, ані могутньо яскравих цінностей, її притягують за вилізле волосся Зерови, Донцови і, *horribile dictu*¹, Хвильові для того, щоб нею видерти вселюдську нашу традицію революційної боротьби, щоб, сконцентрувавши увагу на Шведській могилі, забути Перекоп, щоб, розкричавши розумного пана Куліша, одвести в тінь кріпака Шевченка — ми знаємо, на чю руку буде таке ідеологічне спрямування! А знаходяться ж дурники з «політиків», що підписуються під цим обома руками.

На щастя для нас і на горе для ворогів, традиція Шведської могили й Куліша промовляє лише до українських націоналістичних кіл, а не до української нації, яку репрезентує безмежна більшість нашого

¹ Страшно сказати (латин). — *Ред.*

населення — робітництво й селянство. Шевченко ще й тепер пломениться творами для нашого робітництва й селянства, а лінія неокласичної романтики навіть для Європи не годиться; їх хіба індивідуально використає капітал та й тільки. Донцов уже навчає капіталістичних спеців української справи, як цей факт краще використати. Але чи встигнуть?

Зате ми можемо сміливо сказати, що в той час, коли квола традиція Шведської могили, Куліша й їхнього зеровсько-академічного продовження мало говорить не то що Європі, ба навіть і Україні, то традиція Шевченка, Франка й Перекопу промовляє вже й тепер усьому світові в особі його передовішої частини, що веде провід прогресу пролетаріату й лівої інтелігенції.

А наші романтики через свій обмежений виднокруг власної хати (неохатяни!) не бачать перспективи все-світнього розвитку і тому ллють воду на млин хижим силам реакції, яка їх, звичайно, використає — і в пику не гляне.

Для нас тепер Франко, який вважав Флобера за дурня, якраз дорожчий, ніж естет Семенко, яким дорожить-ся Хвильовий у протывагу Франкові. Честь і признання генієві Франка за те, що він не побіг за буржуазним формалістичним боком Флобера, шана Франкові за те, що він не захопився паршивими буржуазними естетизмами, за якими так бігають наші хатні пільнячки, що не пішов на роль підголоска чужої ідеології, що зумів залишитись посеред впливів самобутнім, за те, що дав мужицько-робітничий спів, який придасться для більшості людства, для трудящих мас. Той спів і тепер тим масам звучить, як організаційне начало, більш аніж чудесна для небагатьох Флоберова «Саламбо». А в умовах широкої пролетарської перемоги голос Франка ще далі ширитиметься. Флобери ж підуть на технічні студії пролетписьменникам. До речі, Флобер показав почасти і соціальний розріз свого суспільства — напр., «Мадам Боварі».

І цілком надаремно Хвильовий розписується за пролетаріат, що

ми, пролетаріат, ведемо свою родословну від Куліша, від великого «третього стану» (див. стор. 56, підкреслення наше. — В. П.).

Треба нагадати, що наша родословна від кріпаків та Шевченка, від санкюлотів Бабефа, від робітництва прадавніх англійських мануфактур та від бориславських нафтарів. А від «третього стану» та Куліша ми маємо тільки спадщину.

Проти такої традиції й родословного спрямування й боремось ми, тим більше, що художньою стороною ця «європейська (через “азіатський ренесанс”) романтика» несе нам шкоду, особливо розтлінно впливаючи на сучасну прозову молодь. Інша справа взяти й використати колосальну спадщину творчості Куліша. Її ми візьмемо, але не руками Зерових.

8. Формальний розгляд творчості Пільняка Шкловським і паралелі до Хвильового

Через те, що технічні засоби та мистецькі форми Хвильового плазують, як ми вже довели раніш, за Пільняком, ми зупинимось ще на додаток на формальному розгляді, який зробив В. Шкловський Пільнякові, щоб побачити, що той розгляд точка в точку прилягає й на Хвильового.

Шкловський пише:

Пільняк любить нагромаждати матеріали: сообщит историю римского публичного дома, делает цитаты из масонских книг, из современных писателей, вставляет в книгу современные анекдоты и т. д.

Хвильовий робить те самісіньке. В маленькому оповіданні «Слово» він встигає подати уривки — і про Мартінеса С'єру, і уривок з своєї біографії, і цитати з Діккенса, і про сон та любов свою до міста. Є в Хвильового й сучасні анекдоти «ні к селу ні к городу», як то кажуть.

Для зв'язи частей Пільняк широко користується паралелізмом, параллели эти держатся на очень примитивной идеологии.

Про паралелізми Хвильового, взяті з Пільняка: «Росія — Азія», «Україна — Азія», ми вже писали. У Хвильового є ще і такі паралелізми: Свиня — Хая, Пудель — дівчина, Пупишкін — міщанський самовар.

Синтез у Пільняка не отримується взагалі, прийом його чисто зовнішній, он «невнятиця»... *вещи по существу остаются элементарными*. За композиційним сумбуром автор намагається на яке-то смислове його розв'язання. Между тем розв'язання цього немає (і бути не може), художественної ж форми не отримується.

Модернізм форми Пільняка чисто зовнішній, дуже зручний для копіювання, сам же він письменник не глибокий, не насичений.

Елементарність основного прийому робить Пільняка легко копіюваним, чим, ймовірно, і пояснюється його заразливості для молодих письменників.

Цей абзац, як і всі інші, цілком писаний і для Хвильового, за винятком хіба того моменту, що Пільняка легко скопіював і сам Хвильовий, та скопіював аж до висловів та образів включно.

А що наша молодь письменницька, висолопивши язика, старанно копіює за Хвильовим Пільняка за всією «невнятицею» або, як ми казали, «підвійським белькотанням» (це й Донцов відмітив, але як плюс, бо тут є, як він каже, цінність *езотеризму*, цебто писання не для маси, а для обраних жерців), — ці зовнішні прийоми побудови творів перший-ліпший плужанин охоплює в один день, тим більше, що не треба давати ні конструктивної синтези в формах, ані заглибленого хоч трошки змісту.

Пільняковський спосіб писання спекулює на неможливості для читача розділити конструкцію. Между тем ця конструкція елементарна, якщо її показати, то вся річ спадає, як прорвана.

Досить для цього твердження, як і попереднього, подивитись оповідання «Лілюлі» (або перше-ліпше

з книжки «Осінь»), де маємо оце змішання вкругову написаних уривків: і про Огре, і про Фур'є, і раптом сидить горбун Альоша, і ліричні заскоки про «новий рік» під «зоряними отарами», — а конструкції немає, матеріал словесний уживається без виправдання. Можна вмістити уривок про те, що хочеш сказати письменникові чи кому іншому, коли почуєш віолончель Фур'є, а можна зовсім не тільки опустити цей уступ про поета, а й цілу мадам Фур'є від початку її окремого існування в новелі аж до кінця отієї повістярської безформеної «форми». Ніхто цього й не помітить.

Це скакання шматків, між якими немає синтетичного та конструктивного зв'язку, а «сами же идеи, которыми Пильняк (Хвильовий. — В. П.) связывает куски, слишком механичны, слишком ярко оказываются оговорками, словесными сведениями концов» (В. Шкловський), не дають суцільного потоку, а подібні до штучного безладдя, зліплених як попало кадрів фільму, де немає переходу, а тільки мигтіння. Воно стомлює й викликає нуду, як і творчість Пильняка-Хвильового.

Використовуючи штучне зв'язування кінців окремих шматків прози словесними асоціаціями («латаття — Латвія — латиш — Карл» й інше до того подібне), Хвильовий робить те саме, що й Пильняк своїми звуковими асоціаціями або штучними ув'язками, наприклад, «циркуль» на «треть земного шара», щоб потрапити ні з сього ні з того в Китай.

Що пише Шкловський: *Герои Пильняка — вовсе не герои, а носители, даже скорее представители определенных кусков, они пришиты занапрасно. Пришиты они в нескольких частях так, что композиции из них не получается.*

У Хвильового навіть у дрібних речах тих пришитих носіїв окремих шматочків хоч одбавляй.

В одному «Слові» маємо пришитого кур'єра Антошку й Пульхерію Івановну, так само як і в більших речах тих пришитих фігурок досхочу, але вони не стають

навіть у пам'яті, вони не типові і навіть в останніх речах без рис характеру.

Коли в «Синіх етюдах» ще так-сяк випадкові ці статі можна побачити, наприклад, у «Чумаківській комуні» або «Свині», то всі ті газетярі «Осені», Марії й Вероніки — якісь безформені плями. Може, тому «герої» Хвильового, як і Пільняка, за посвідкою Шкловського, недовговічні, як нетривкі клубочки диму.

Годі собі навіть уявити минуле цих фігурок, а чи майбутнє.

Той зшитий із шматочків словесний виріб, наприклад, з «Лілюлі», де без мотивування автор перескакує в різні місця, досить порівняти хоча б з уривками Пільняка про матір Сміта Чудлей і телеграфні дроти, щоб сказати, що прийоми тут тотожні, або ті лірично-афористичні повтори в одного й другого автора.

У Пільняка наприклад, про «женщину как конфетку» — у Хвильового «Сосни гудуть», або в того ж Пільняка, де «столбы и проволоки гудят», навіть в однакових виразах з «соснами», — все це говорить про таку вбогу неорганізованість нашого автора останніми часами, що тільки хуторянство та неуктво літературне нашої молоді може підбирати крихти цього убозтва.

Пільняк пише: «Телеграф: это столбы, которые сиротливо гудят в полях, гудят и ночью, и днем, и веснами, и осенью сиротливо, потому что, кто знает, о чем гудят они...»

Хвильовий пише:

...А сосны гудуть — гудуть...

— Чого так сосны гудуть?

— Хуртовина. Вітри.

І коли Шкловський каже, що «Пільняк не оригинальный мастер» (усі цитати див. «Леф», 3 (7), стор. 126–36), то що ж нам казати про нашого пільнячка — Хвильового, який живе позичкою цієї неоригінальності, що веде свій початок од Білого й навіть частково, як кажуть, од Мережковського?

9. Конструктивність прози й останні спроби Хвильового

Ми вимагаємо від оповідання конструктивності, того чеховського (нічого зайвого!): «Коли вказано на початку оповідання гвіздок в стіні, то в кінці на ньому мусить герої повіситись».

Конструктивність є доцільне використання деталей і більших частин та міцна, логічна ув'язка їх. Далі, пропорціональність складових частин — їх маси та обсягів художнього матеріалу з уміщеними в них ідеями. Далі, відповідність словесних матеріалів до завдання або, інакше, вживання формальних прийомів, які логічно виходять із змісту. Відповідність ритмів, образів (може бути й контрастована відповідність). Наприклад, опис події в мові робітника дає образи, що дала фабрика, але письменник для контрасту може дати образ місяця — «розколота горошина» або — «мордой місяця сено жевать».

Російські конструктивісти визначають конструктивність як систему максимальної експлуатації теми або як мотивоване мистецтво.

Щоправда, останній уривок Хвильового «Іраїда» вказує на деяке вже уздоровлення (теж слідом за Пільняком), що наш автор трошки зрушив із старого пільняківського місця в бік сюжетності. Але зате фраза, матеріал словесний, описи міщансько-інтелігентського побуту так само йдуть неглибоко й поверхово з естетично-рафінерським старим напрямком аж до «вишуканих», неукраїнських, ходульних імен: Ламне, Постелян, Баторій, Поло й інш. Тут і відома з попереднього «сива далечінь туманного дня», тут і вишукані інженери, тут і «кубляться тихі асоціації» з іншою обстановкою з «Осені», але вже є й слабеньке намагання виправдати прищиту біографічну вставку та лист од дружини — взагалі перші конструктивні зачатки серед деструктивного мотлоху фраз.

Зате маємо таких саме, як і в «Осені», надуманих і ходульних «героїв» у романтичній *елегантності* відомого нам «Слова» Хвильового, що, між іншим, дає тепер

і певний відхід од чистого Пільняка, хоч і не в бік пролетарський, та не в бік революційної традиції, про яку мова йшла раніш, а в бік Богацького й почасти Коцюбинського. Щоб було більш елегантії, Хвильовий на Україні зустрічає не нашого «рідного» буржуа, а «намальоване братухою» похабне обличчя *буржуа* — а ля франсе.

Балачка (діалог) у Хвильового без динаміки, випадкова. Але все ж ознаки уздоровлення формального вже маємо. Може, колись із збоченого Хвильового таки знов буде пристойний прозаїк, яким він розпочинав свою кар'єру.

10. Фальшива ідеологічна установка і її наслідок у формах

Ці формальні збочення й буза оповідань Хвильового криються цілком у його фальшивій ідеологічній спрямованості, в його романтиці й «високих ідеях». У нього, як каже Троцький про Пільняка, «не хватает идеи нашей эпохи».

Коли Хвильовий, як і Пільняк, «при любой okazji, особенно затруднительной, предъявляет паспорт романтика», то це тому, що йому бракує виднокругу справжнього конструктивного реалізму.

Особенно, когда ему случается не туманно и слегка двусмысленно, а вполне отчетливо проявить свое принятие революции, он сейчас же делает (по Андрею Белому) типографский уступ в несколько квадратов и совсем другим тоном заявляет: не забудьте, пожалуйста, что я романтик... — Не говорит ли в нем испуганный реалист, которому не хватает кругозора. Революция вовсе не есть прорванный сапог, плюс романтика» (Л. Троцкий).

А Хвильовий же в прозі починав як реаліст. Перспективу пролетарську загубив, вилізши за Пільняком на Шведську могилу, щоб побачити в революції Жовтня хуртовину в низці інших українських хуртовин. Не закономірний хід пролетаріату, а бунт.

Відси й

навязчивый субъективизм, в виде повторяющихся, зачастую сумбурных лирических вставок; быстрые и немотивированные литературные перебежки от бытового ультра-реализма к неожиданным психо-философским вещаниям; расположение текста типографскими уступами, совершенно неуместные, по механической ассоциации притянутые цитаты, — все это не нужно, надоедливо и раздражительно: черным по... Белому» (Л. Троцкий, «Литература и революция»).

Весь цей абзац писано, звичайно, про Пільняка, але під нього з ніжками й голівкою укладається наш Пільняк — Хвильовий.

Троцький пояснює це все тим, що Пільняк не має синтетичної картини нашого життя й свої пробіли в духовому охопаті заповнює словесними декораціями. Ми не дуємо перечити Троцькому, а подали це пояснення лише для того, щоб зайвий раз довести, що гріхи Пільняка час почати перекладати й на Хвильового, чого в нас, мабуть, через неписьменність ніхто ще не розпочинав.

Так само й для нашого Пільнячка писані ці слова Троцького:

Техника его неустойчива и неэкономна, голос ломается и срывается, раздражительность бьет в глаза... Все это, может быть, и неизбежные болезни роста, но при одном условии: чтоб — без маститости. Если же при ломком голосе самодовольство и учительство, то от бесславного конца не спасет и большой талант.

11. Хвильовиста пільняківщина — отрута для молоді

З романтикою й пільняківщиною Хвильового, як то кажуть, було б ще півбіди, коли б ними не затруювалося не то що смак і напрям нашого читача, а й декого з тих молодих письменників, що пробують стати на ноги. Ціла низка молоді попсована цією хуторянською пільняківщиною Хвильового: Копиленко, Микитенко, Качура, Жигалко, Епик, Кириленко й т. д. й т. інш.

Плужанські прозаїки, не бажаючи пасти задніх, аж язиком помагають виводити рядочки під Хвильового. Суперечки ідеологічного характеру не заважають смакам цих двох відомих літературних робітників щиро сходитись не тільки в питанні верлібру, а й у прозовій хуторянщині. Це наслідування, як доводили раніш, заплутаному зовні, але примітивному по суті формальному вияві в прозі довело до того, що з цілих груп молодих прозаїків, оскільки декого можна звати молодим, з цілих груп через ті поверхові впливи не вилізло майже нікого за межі посередності, іноді навіть безнадійної. Бо молодь, ухопившись за зовнішню дрібницю хвильовистого імпресіонізму, істерики сюжетної й фразеологічної, не *може знайти своєї самобутності*, хай невеликої, але напевно в глибині оригінальної (як немає двох цілком схожих людей), яка є, але яку маскує мавпування. Молодь внаслідок легкого опанування пільняко-хвильовистим стилем не може перейти своєю творчою особою трудної, але, безперечно, потрібної загальної школи конструктивного сюжетоскладання, динамічного розгортання фабули й виправданого вжитку слова. І ми маємо замість міцного організатора життя через мистецтво слова якогось словесного рахітика, який сам на ногах не стоїть. Молодь замість конструктивно та реально оповідати, даючи насичену логікою прозову форму, починає ламатись, ставати на ходулі, копіювати «типографські уступи», виписувати вставки, щоб напустити такого туману, де й сам чорт, як то кажуть, ноги повиламає, а Донцов радітиме з того езотеризму, цебто мистецтва для вибраних, який опановує післяжовтневу прозу, щоб дехто міг маскувати в ній свою попутницьку ідеологію.

Досить буде вказати, як звичайні речі виписує під Хвильового-Пільняка дехто з молоді. Взяти хоча б оповідання безперечно здібного І. Микитенка «Байстриук». Оповідання має досить поширений сюжет, як парубок-байстриук, що став дячком, кинув це діло й пішов до компартії, за що його, не знаючи, що він син, помполував

рідний батько — полковник вільних козаків. Тут, звичайно, можна було розгорнути психологічні глибини людини, дати напружене сюжетне розв'язання й т. інш. Микитенко ж замість того літерально той сюжет, який ми оце виклали, орнаментував хвильовсько-пільняківщиною, без попутницької, щоправда, ідеології.

Вийшла якась істерика, мигтіння думок — «ба-б-б-ах...», « Гу-гуц!..»

Бузок, нахабно дратуючи, пре в груди шалені пахоці.
Лежить Гордій горілиць, розкидав руки, чубом заплутавсь у кущах...

А зорі дратують згори, моргають Гордієві.

— Знов?.. Здоров. Знов шаліти починаєш? Знов?..

На стор. 54 (книжка «На сонячних гонах») невинувато істерика, де «слухняно асонує дека» баска, коли «ніч стала під вікном, як рунаста злякана овечка», а потім до «утрені» — «о-о-в-вв», «як буйвіл, влізло в кімнату й розчавило Гордієву радість...»

Динаміку оповідання вбито тими ходульними зворотами (лірико-монологічна форма, повна статика, як, наприклад, у «Силуэтах», «Слові» або «Я» Хвильового!), тими невідповідними образами й хуторянською елеганцією того-таки Хвильового.

Нарешті на стор. 57 «типографський уступ» про «брудні онучі», «вагітні воші» (пільняково-хвильовський натуралізм) і «волохаті груди» (у латиша)... і де його родина?..»

Але ще не кінчає на 58 стор. Микитенко фразами:

...Ішов на сході і почував:

— Вже бачу тебе, брате, через кирпичевий дим оцього маленького села... Буду мерехтіти вартовим електричним дротиком у всесвітнім тілі твоїм...

Після цього Микитенко розводить ще подібну до цього бузу Хвильового на п'яти сторінках, а за такі й до них подібні речі Дорошкевич розхвалює в річних оглядах не тільки Хвильового, а й Микитенка.

А в Микитенка ж є й око митця, й уміння володіти українським словом, і нюх на сюжет, — бракує тільки спроби намацати свою самобутність. Нехай Микитенко не думає, що тут він один у такому стані. Копиленко, наприклад, вартий, щоб його сікнути ще не так за Пільняківщину, — а просто книжка Микитенка вийшла вже цього року й попала під руки.

12. Свій чи чужий подаватиме європейську техніку?

А про дискусію «Європа чи просвіта», яку з виглядом європейців розпочали наші пільняківці й назадники, то ми вже зазначали, що під нею криється наступ не тільки назадництва в художніх формах на здорові інстинкти нашої, хоч би й плужанської та іншої молоді, а переважно політичного назадництва: *хто нам цю європейську техніку даватиме — свої чи чужі? І чи не відсталі, забраковані Заходом форми її, для того щоб тримати й надалі непокірну трудящу класу під загрозою вдару в царині культури? Ми хочемо, щоб добір техніки для нас з Європи робили наші ж червоні знавці, а не сумнівної вартості спеці.* Значить, справа стоїть у площині політичного керівництва культурою переможця в громадянській боротьбі пролетаріату УСРР і СРСР в цілому, тому що Україна — не маленька частка Союзу. Для нас сьогодні як споживача культури врешті вже не так і болюча справа, чи ми маємо кормитись тільки червоно-просвітянськими оповіданнями Тимченка або й Панча першої половини його творчості, чи самими «європейськими» елеганціями Хвильового або Зерова та авантюрними оповіданнями Шкурупія. Річ не в тім. *Наша молода післяжовтнева споживча аудиторія має здорові зуби й добрий шлунок, що перетравлять все — і Європу, і Просвіту. Все приходить їм у широкому більшовицькому господарстві — і лаптик, і аеропланчик, і азбучка, і інтеграл.*

І суть не в тому, що з цих речей нам потрібніше, а в тому, хто це нам подаватиме та як подаватиме, чи у відповідному місці й чи своєчасно? Чи свій, червоний інтелігент-культурник, що щиро прагнутиме, щоб ми не лишились

ззаду в культурі, щоб не підвели себе під удар, — чи той, чужий, нецирий попутник, який зуміє задурити навіть нашого, червоного, що препарує нам європейську техніку так, що вона отрутою стає трудящим масам.

За ким надалі лишиться провідництво післяжовтневої культури, за молодими силами, котрі висунув Жовтень, з використанням старших, чи за старими назадниками з їхніми академічними підсвистувачами, що є знавці європейської техніки в культурі, на зразок, наприклад, Д. Донцова, і яку вони хотіли б по-своєму й уже намагаються *таку* європейську форму посадити на Україні, — за доказ може бути нижченаведений розгляд статті узагальнюючого характеру: «Українсько-совіцькі псевдоморфози» того ж Донцова, яку він умістив у книжці XI–XII свого журналу «Літературно-науковий вістник» за 1925 рік.

ІХ. Літературна лінія українського фашизму

1. Література як схованка і як барометр

Недаремно наше суспільство й влада віддають тепер велику увагу роботі на третьому фронті — фронті культури, і зокрема літературному рухові.

Бо ж відомо, що література — це не розвага, це не тільки шукання форм, а й політика.

Недурно й наш свідомий ворог, теперішній ідеолог «Літературно-наукового вістника», український фашист Дмитро Донцов закликає потойбічні так звані «кола» стежити за літературою й вбачати в ній приховані підземні течії життя радянської України й не дивитись на «факти», що після Риги мають таку «сугестивну¹ (символічну, іносказательну) силу». Так, доводиться погодитись із Донцовим, що факти існування республіки тру-

¹ Впливову, навіювальну (від *латин.* Suggestio — вплив, навіювання). — *Ред.*

дящих УСРР, Молдавської республіки й іншого всього, чим пишаються СРСР, мають дійсно «сугестивну силу» і не тільки для Донцових й інших покидьків жовто-блакитного минулого, але й для факторів багато реальніших з-поза червоного кордону.

Що йде будівничий здвиг нашого суспільного ладу — це теж сугестивний факт, при якому нітється донцовський «духовний здвиг серед українства», який, на думку цього фашиста, є остільки глибокий, що навіть «вагітний необчисленими наслідками».

І далі Донцов пише:

Приглядатися цьому здвигові можна, головне, в літературі. Як за білого, так і за червоного самовладства до *літератури мусили тікати й публіцистика, і філософія, і партійництво*.

Література в ці тяжкі часи була тим свічадом, в якому тремтів ритм національної душі, в ній же маємо шукати й тепер зовнішніх проявів тієї переоцінки вартостей, яка зачинається на Великій Україні.

В цій тираді, як бачимо, значення літератури Д. Донцов не тільки не зменшив, а й чи збільшив. Що суспільні рухи відображаються в літературі, з цим суперечити не доводиться, література-бо, як надбудова, цілком залежить од соціально-економічної бази. Це Донцов справедливо розшифровує, бо ж марно він колись, до революції, був у рядах соціал-демократії. Правда, зробити крок звідси до фашизму, до «намордника робітничій класі», якого проповідує Донцов тепер, прийти до монархізму й реставрації, в чому щиро розписується тепер цей заядлий ренегат, — щоб прийти сюди, треба багато дечого забути й нового дечого навчитись, але меншовицька (українська есдеківська) підкладка, як бачимо, лишилась. Мусимо лише розшифрувати фразу: «до літератури мусили тікати й публіцистика, і філософія, і партійництво».

Перш за все ясно, що за царату в літературу мусила втікати революційно-повстанча публіцистика,

також філософія й партійництво. За влади трудящих — робітничо-селянської, за «червоного самовладства», цеб-то за диктатури пролетаріату, за влади величезної переважної більшості трудящої частини нації, — хто втікає, із своєю публіцистикою, філософією, партійництвом у корчисту діброву літератури?

Ясно, що тільки ті, яким ця влада в горлі стоїть, ті, хто бажає цю владу трудящих знищити, ті, хто мріє про «намордник» для революції, різні політичні бандити — от хто тікає в літературу із своєю отруйною публіцистикою, містичною філософією та контрреволюційним партійництвом.

І це не «ритм національної душі», бо нація, що здебільша складається з робітників і селян, і форми суспільного ладу собі обрала робітничо-селянські, і її партійництву та публіцистиці, як і філософії, нічого ховатись, тікати в літературу: вона живе повним життям у кожній галузі неприховано й одверто.

Тепер подивімось, за яке ж «партійництво» агітує ця вівця божа, що м'ясо любить, утікши до форм літературної критики в своєму «Літературно-науковому вістнику», де такий собі Донцов робить огляд української післяжовтневої літератури за минулих кілька років.

Він пише:

Розцвіт більшовицьких настроїв на Україні припадає на роки 1919–1922. Абстрагуючи від змісту, було щось у більшовицькому розмахові, що могло захопити молодь, виховану на космополітичній драгоманівщині й соціалізмі.

Тому, звичайно, на його думку, і з'явилась молода література з більшовицькими настроями. Як просто! А коли ми скажемо, що багато з молодих письменників без усякого попереднього виховання виступили в літературі, підняті стихією революції на більшовицькі поетичні крила, то, може, колишній український есдек визнає соціально-економічні чинники, які породили наше молоде більшовицьке письменство. І тут зовсім незначну

роль відіграла малорозгорнута в масах драгомановська традиція.

2. Донцовська класифікація української літератури

Після більшовицького бунтарства в нас приходить смуга більшовицького будівництва. Це, як відомо, зовсім не значить, що більшовицький дух згас. Але Донцов, цитуючи Хвильового, радісно потирає ручками: «вчорашній бунт, “такий гострий, як бритва на горлі”, заступила безпросвітна “федеративна нуда”. Мабуть, прийшов кінець, з’їли, сукини сини, революцію».

А раз революцію з’їли, раз революції немає, то Донцов спішить вилізти на поле «партійництва», чи пак «утікати» в літературу й подати сюди свої інструкції, свою науку. Але, як відомо, початок усякої науки є класифікація, отож Донцов і починає з неї так:

Як відчула цей соціальний здвиг наша література на Великій Україні? Різно. Одні прийняли нову буденщину, симулюючи свій порожній уже патос гамірливим тарахкотінням комуністичної фрази, — таких була більшість. Другі, щиріші (і сильніші), відсахнулися від дзеркала, піднесеного дійсністю, не приймаючи цих буднів, картаючи їх сатирою або шукаючи нового підлога для невивгаслого ще революційного запалу, — це були «романтики». Треті, нарешті, поволі відвертаються й від нового побуту й від усякого не лише комуністичного патосу, шукаючи рятунку в тихій пристані «чистої поезії», — це неокласики!!

Як бачимо, класифікація — є, і незрадлива. І коли визнати її, що вона виходить з-під пера справжнього ворога, то хто наші приятелі, а хто вороги, з тієї класифікації вже зразу можна відшукати.

Для цього можуть бути в допомозі ще й такі два інструменти пролетарського виміру, а значить, без заскоків, — це слова Бебеля про те, що «коли ворог тебе хвалить, то яку ти дурницю зробив», і Леніна про те, щоб слухати «звуки одобренья не в сладком ропоте хвалы, а в диких криках озлобленья» наших ворогів.

Подивімося далі, яку конкретність надає цим, на його думку, трьом течіям сучасної української літератури «славнозвісний» угод еміграції Д. Донцов.

«Перші — це Валеріян Поліщук, Тичина і ціла хмара старих і нових Mitläufer'ів (попутників) комунізму», це ті, що з «бетону» роблять «шаблон». Далі Донцов наводить слова червоношляхівського критика Тиверця про спад ліризму і з задоволенням все це зараховує на карб згаданих письменників революції. Так само до смаку йому припали слова Тиверця про те, що ми зємо оновленням мови, процеси, які розпочинали робити й Пушкін, і Некрасов, і Маяковський у Росії, а в нас хоча б Франко й щойно згадані «бляшані» письменники. Але для Тиверця й для Донцова це «несмачна вульгаризація», «а з вульгарною мовою перекупок та з словами, що смердять уже здалеку, не погодити ліризму». Он як!

От тут Донцов, киваючи на бідного Тиверця, вже закручує своєї: «комуністична лірика» ще існує, та до неї вдирається вже «спокій і втеча до епічності», збільшення прозаїчного елемента, «неліричний тематизм», що лежить «поза індивідуальними настроями й почуваннями поета». «В таких поемах, як В. Поліщука — “Ленін”, “Онан”, “Адигейський співець” або Тичини — “В космічному оркестрі”, “Сковорода”, — не видно щирого перейняття предметом». Цебто виходить, що найвища форма поетичної творчості — ліро-епічна та епічна, за Донцовим, якраз неможлива з комуністичним змістом чи близьким до нього змістом. Хіба не в такій формі вилились найвизначніші поетичні твори в різні епохи? Чому нашій добі Донцов це забороняє? Тому, скажемо ми, що це зброя проти літературних бандитів, як сам Д. Донцов і його «кола». Він же повторює те, що стало навіть трафаретом у Зерових, Могілянських і Ко. «Розумом офіційно прийняла *наша* молода поетицька генерація комуністичну науку, але серцем?» Звичайно, ні! — каже Донцов. Бачите, куди гне, а з другого боку приласкує: ви таки *наші*, але, мовляв, поправтесь, не пиштіть комуністичного, і тоді ви будете зовсім цяця. Я, Донцов, знаю, що

всі вони *примушені* писати не про себе, а про робітництво та селянство, на тему, задану пролетаріатом, або, нарешті, що писати про інтереси пролетаріату їм вигідніше.

Одне слово, продались! Ми це вже чули. І все-таки радіє Донцов, що це «мовчазливе признання, що досі не вдалося зацепити українській крові чужий їй ентузіазм». Цебто він мислить, що Жовтнева революція на Україні — то є чужий ентузіазм. Гадаємо, що нищення поміщиків та фабрикантів, яких на Україні було не менше, ніж деінде, та нищення їхнього ладу переведено ентузіазмом українського народу вкупі з іншими народами, і поети та письменники українські цей революційний ентузіазм відобразили. Він виріс із нутра України, із усіх складових чинників, що породили революцію, прищеплювати його було не потрібно.

Це все говорилося про ліве крило жовтнєве української літератури, про її першу течію. Тепер, як же говориться про праве крило?

Коли «перша течія» — назв'їм її, каже Донцов, «бляшаними революціонерами» — за всяку ціну тримається злинялого червоного прапора, вмовляючи себе й інших, що «колір його є червоний», — як видно з усіх попередніх тверджень цього «літературного втікача» «партійника», коли перша течія є така ненависна, то протилежне крило, права течія, має величезні симпатії Донцова. Адже

настрій колективу над нею вже *цілком не* домінує. Люди цієї групи почувають себе окремою одиницею, що не зрослася з гуртом,

це ті, що поривають із «шаблоном», — словом, це милі серцю нашого фашизму *неокласики*: Зеров, Филипович і Рильський.

Це ті *епікурейці*, що *завчасу серед комуністичної зими мріють про пишне творче літо реставрації*.

Такої характеристики нашій неокласиці заперечувати особливо не доводиться: свій свого, видко, краще знає.

Щоправда, Донцов ставить їм одне «але» — вони в обставинах суспільної боротьби, яка все-таки живиться тим жахливим комуністичним патосом, — неокласики із своїм ідилічним холодком суть мало активні, щоб як слід тягнути життя назад до Донцова. А фашизм, навіть український, вимагає акції, щоб збити червоного прапора. Тому «*идилія*, світогляд утоми зневіреного в перемогу своїх думок», такий світогляд, повчає він, навіть у «дійсно мистецькій» формі повинен бути змінний. Не слід тікати

від тривоги і непевності страшної епохи в затишний закуток власної фантазії, де людина смакує «самотній мед» еллінського моря.

Значить, Донцов радить своїм тікати в літературу, але в ній не втікати від життя, а боротись проти комунізму.

І далі Донцов до кінця окреслює обличчя тієї правої течії в літературі: по епохах емоціональних (якими все є революції) завше приходять епохи інтелектуальні, і пророками такої епохи й хочуть стати неокласики.

А що такою неемоціональною епохою має стати «реставрація», в тому Донцов певний. Ні, підсвистувачу європейського фашизму сам факт розгортання секцій Комінтерну говорить за те, що світ іде не в бік буржуазної реставрації, а всі пророки її згинуть, як слина в огні!

Ще один плюс на вагу неокласикам кладе Донцов — це те, що вони не тільки індивідуалісти, а й те, що вони запеклі супротивники всякого колективізму. Коли темами вони й наближаються до старовинних просвітян, то все ж «між неокласиками й просвітянщиною велика різниця». Там «кохання» все йшло в суміш з так званими громадянськими мотивами, там «бунт проти загалу заборонявся», але зате він, той бунт, «з цілою силою проривається в неокласиків», «їх не можна повести до колективного гопака».

Полемізувати з Донцовим і неокласиками, гадаємо, зайва річ. Вони психологічно й творчістю виступають

проти ладу, який несе з собою комунізм, проти колективізму, але їхній індивідуалізм паралізує їхню ж активність, і тому вони не можуть задовольнити як слід активного фашиста Донцова. Звичайно, коли б пролетарська література раптом уся перестала тримати червоного прапора й потягла в реставраційну неокласику, тоді й вимогу активності від неокласики ставити не довелось б. Пасивність пролетарського письменства для Донцова була б радістю. А отже, знаходяться так звані навіть пролетарські письменники, що закликають вчитись у Зерова й Рильського. Нічого сказати, — наука на руку Донцовим.

Так от! Коли «бляшані революціонери» — просто вороги зоологічного націоналізму, реставрації індивідуалізму, коли вони тримаються за червоний прапор, стоять за колектив трудящих, так ненависний українському фашизмові, коли, з другого боку, неокласики, хоч і чудові своїми замірами, але малоактивні, то хто ж виконує, на думку Донцова, ту роль аванпосту донцовської ідеології? Це виконує, правда, також не цілком досконало, але досить добре, третя течія, в симпатії до якої й признається Донцов, — це *романтики*. Вони перші за все

силкуються знайти для нього (того ентузіазму, якого не мають неокласики) замість старої нову точку оперття або перевернути цей тяжкий світ» (більшовицький. — В. П.).

«Провід серед них», на думку Донцова, «ведуть Сосюра, Підмогильний, а передусім М. Хвильовий».

Далі Донцов пояснює, чому вони стали романтиками. «Вони були *спершу* революціонери, а *тоді* вже комуністи». І тому «вони прокляли комуністичні будні в ім'я революції». За Донцовим, наприклад, «Хвильовий... з ненависті до філістерства прийняв він комунізм»... Тепер «йому сіро» в новому оточенні. Все дим. Колись яскравий огонь революції «м'явим світлом» освічує темну країну. «Пішла глибоко осінь по сірих заулках республіки», від якої люди стріляються або труяться. «Треба піти геть — і немає сил піти геть», — цитує Донцов з Хвильового.

Виходить, за Донцовим, що для наших романтиків глибока й швидка перебудова в найтемніших закутках нашого побуту, який раніш мінявся віками, в рості промисловості й матеріальних благ республіки трудящих, у наших «комуністичних буднях» нічого не має світлого, є тільки «федеративна нуда», від якої «треба піти геть» — просто до... неокласики.

Інші, — пояснює Донцов, — знаходили вихід в «агітках», киваючи пальцем в чоботі «загнилій Європі», грозилися, що «безмозгли голови дворян і крамарів... на смалець перетоплять і чоботи намажуть». А Хвильовий, як трагічний Гоголь, шукає синтези свого чуття з наукою із Сходу, тужить за суворими чеснотами середніх віків і пише про своє роздвоєння я з питанням без відповіді: «Куди?»

Хтось, мабуть, помиляється. Адже такий роздвоєний стражданнями стан у Гоголя був у час гніту Миколи I Палкіна. Невже для української романтики «комуністичні будні» аналогічні до тих часів?

Але Донцов не вгаває:

Він (Хвильовий) «безумно любить город», але «не так, як інші». Він є «фантаст» і любить його за те, що в його широких вулицях, в зазраві громадянської війни, воскресла поезія конкістадорів часів Лепанта й Сервантеса.

От так урбанізм, нічого сказати! Гадаю, що наші романтики все-таки повинні хоч трохи любити й машинізм нашого города, а не тільки бути прихильними до міста з-за конкістадорства нового часу. Звичайно, не за комуністичний урбанізм любить романтиків Донцов, а за

суперечність між двома правдами — одною, прийнятою інтелектом, та відкиненою чуттям, а другою, засвоєною чуттям, та не прийнятою розумом.

Це саме положення, яке Донцов ставить на мінус «бляшаним революціонерам», те якраз іде на плюс романтикам. Значить, для Донцова між ними є якась принципова різниця, і ту різницю ми вже згадували. Донцов і сам

її підкреслює з жалем, що ще не повна ця різниця. Він пише:

Проте передчасним було б гадати, що «романтики» одверто перейдуть до табору національної революції, в ній знайдуть підложжя для свого патосу, позбавленого вже змісту (підкреслення наше. — В. П.).

Для Донцова вони тільки підготовляють шлях!

Може, це довершить аж нове покоління, що зуміє зліквідувати етнографічний провінціалізм, а з другого боку, розіп'яти розбійника зі Сходу, не прощаючи йому навіть на хресті.

Як бачимо, поруч із закликанням до густого й непримирного націоналізму, Донцов закликає романтиків і до нового змісту «національної революції» (якої? — реставраційного перевороту, бо національне питання в нас, як відомо, завершилось розв'язанням поруч із соціальним: доказом є СРСР).

В кожному разі, — пророкує Донцов, — майбутнє не може належати тим, що ставлять на карту чужого ентузіазму, а не тим, що вирікаються всякого, а лише тим, які горять ще *своїм* ентузіазмом, шукаючи для нього *своєї* об'єктивації. Не ті, які тікають у рідні «аули» від світа й гамору, не ті, що встромляють над солом'яною стріхою чудернацьку червону ганчірку, лише ті, що власний прапор (звичайно, жовто-блакитний. — В. П.) підносять до висоти історичного чинника.

Так закликає «утікати в літературу» ренегат соціалізму Дмитро Донцов, маленький прообраз іншого ренегата — Муссоліні. Наше письменство знає ціну тим облесливо-навчальним словам. Воно має лише стежити за тим, щоб поменше давати прикладів розхвалювати себе всяким Донцовим.

3. Бандитська ідеологія та романтична форма

З боку літературних форм Донцов вихвалює романтику Хвильового й інших романтиків за езотеризм,

за скрайній індивідуалізм його форми, а головне за те, що в тих формах романтика несе розкладові ферменти для комунізму, даючи поруч із тим, щоправда, неповний, «патос власного підложжя».

За ґрунт цього «власного підложжя», цебто запеклого націоналізму, Донцов вважає, і цілком слушно, бандитське, куркулівське село. З захопленням цитуючи побутові враження Є. Бражньова з «Красной нови» про те, як «темний ліс селянства, патлаті селянські джунглі» оточили борців за радянську ідею, про те, як «чорнозем густий обступив» їх і вони «ув'язли» в цьому «густому ґрунті», далі, цитуючи слова того ж Бражньова, що «ковзке тіло бандитизму — от що звивалось за лаштунками малоросійської опери», коли «обріз та граната ховались під спідницею української красуні» — Донцов із задоволенням підкреслює, що це «ґрунт, на якому є де розвернутися дійсному патосові», бо на такому ґрунті з'являються не тільки «Зелені та Бульби, а й конкістадори, що закладають нові держави». Звичайно, не треба нікому з'ясовувати, що ці держави далекі від радянського ладу. Донцовим і українському фашизмові потрібна націоналістична держава куркуля й політичного бандита, і через те вони, сидячи під польським, чеським або іншим якимсь капіталістичним дашком, не хочуть і не можуть бачити ще й інших велетенських шарів України, які так само закладають держави, що звуться соціалістичні республіки. І от Донцови, українські фашисти, не бачать і не можуть побачити величезних шарів неможливості й середняцтва, які вкупі з робітництвом України й інших націй знищили той політичний бандитизм українського куркуля з обрізаном під спідницею жирної, з масними очками красуні. Тому для Донцова ввижається, що вся українська післяжовтнева література начебто виросла тільки на цьому бандитському тлі. А коли так, то, звичайно, «бляшані революціонери» взяли ідеологію не з українського ґрунту, а позичили в «розбійника зі Сходу», який, розуміється, чужий бандитському, куркульському шарові. Он як фальшує перспективу

фашист Донцов, щоб підтасувати факти на свій бік. Правда, як фашист, він згоден на деякі поступки, абстрагуючи свою націоналістичну установку від соціального змісту, бо, мовляв, «національній експансії не можна приписувати певних шляхів», але неможливі, середняки, робітники — це ж дрібниця на Україні для Донцова, коли основна база «чорнозем» — «пробуджена стихія», що має такі мальовничі лаштунки й такий реквізит поза лаштунками. І от, приймаючи тільки один цей куркулячий ґрунт за основу розвитку України та її культури після революції, Донцов з цієї дірки й оглядає післяжовтневу літературу, яка на «цім ґрунті виросла». От як фальшують ґрунт для своїх фальшивих «ідейок». Звичайно, відкинувши широченні шари українського суспільства, які на своїх плечах підняли жовтневу скибу, Донцов бачить, що одна літературна течія «з тим ґрунтом бореться». З донцовським ґрунтом «бляпані революціонери» дійсно борються! Друга літературна течія, «заткнувши очі, не хоче про нього (цей куркулівський ґрунт. — В. П.) чути». Це, звичайно, неокласика. Третя, «нарешті», що «мимоволі тягнеться до нього (цього ґрунту. — В. П.) своїм підсвідомим я» — що

вона криє в собі щось рідне цій пробудженій стихії (куркулівській. — В. П.) як у стилі, так у змісті... Деякі з них є реалісти, але тут скоріше можна, як у Хвильового, говорити про «*surrealisme*», що не *задовольняється з зовнішньої реальності, творячи собі імагінаційну реальність сну, світ феєрії*, над ним ніколи не панує матерія (він не в матеріалізмі. — В. П.), він над нею (поза матерією: у феєрії та імагінаційному сні. — В. П.).

Ось які шворочки перетягає Донцов од куркулівського «ґрунту» до нашої романтики і зокрема до Хвильового. Хвалить якраз за те, за що Троцький картає Пільняка (а через нього й Хвильового), за те, що «тут прячется испуганный реалист, которому не хватает кругозора», та не тільки кругозору, а й жовтневого напрямку.

4. За що ще хвалить Донцов романтику й Хвильового

Але послухаймо далі, як Донцов розхвалює романтику за те, що вона тягнеться до куркулівського «ґрунту» й дає відповідний до цього стиль.

Заводячи цей новий стиль, завдаючи страшний удар старому натуралізові — це письменство... прийшло до певного роду езотеризму (...не широкій юрбі учеників, лише втаємниченим), до прононсованого почуття *віддаленості, дистанції від непосвячених*.

І це помічається й у гіпертрофованій культурі неокласиків і в пітійській загадковості Хвильового. Рильський у «Чумаках» — Шевальє де Боплан із своєю рафінованістю. Нариси Хвильового з його формою Я, з «лицарською» романтикою, з його відразою до *parvenu*¹ в літературі, з «герметичністю» стилю — все це вияви крайнього езотеризму. Особливо для Хвильового світ переповнений ... досі ще дияволами ... В цім власне моменті езотеризму добаваю я той здоровий момент, який може вивести... і т. д.

От як і за що хвалить наших романтиків і неокласиків ворог трудящих Д. Донцов. Якраз за те, за що пролетаріат, в особі своєї критики, завжди бив усіх авторів — носіїв чортовщини, нереальних візій, рафінованості й націоналістичної отрути. От за які стилістичні ознаки розхвалює наших назадників ворог і, звичайно, має рацію! В них він має, безперечно, часткових спільників.

Так, романтики тягнуться до донцовського «ґрунту». Це він сам зазначає. Але справжня донцовська романтика повинна бути, на думку її мрійника, носієм змісту «чину для чину, скрайнього індивідуалізму». Правда, «зжіночілу психіку» наддніпрянські письменники, всі без винятку, погнали геть. Але справа не тільки в активності письменства, справа в «підложжі». Це Донцов чудово розуміє.

¹ Вискочень (фр.). — Ред.

Вже згадувано, що активність жовтневого та комуністичного письменства вилазить боком Донцову та його «пробудженій стихії». От якби воно порвало з тим лівим змістом до решти, особливо в романтиків, — це був би для Донцова великдень. Він пише:

Підложжя для національного патосу в нашій пробудженій стихії (з одрізаном і бомбою під спідницею) *є, є і цей патос, але він ледве пориває з чужим змістом* (підкреслення наше. — В.П.).

І тому «ідея, що одушевляє тепер наддніпрянську літературу», яко «чужа нам (Донцовим. — В.П.) і ворожа, напевно цього не зробить», цебто не стане цілковито під прапор фашизму.

Для Донцова потрібна

романтика, яка б із своєї ідеології зробила осередок, сліпучий центр, до якого б горнулися всі ті, які тепер тікають під чужу звізду від своїх опереткових і сонних «аулів». Але для того нам треба, — каже Донцов, — в наш «вишневий рай» і в нашу «малоросійську оперу» вдихнути нову, свою, жорстоку правду, більш жорстоку, яку вдихнув у неї героїчний період славної боротьби з більшовизмом, яка б могла поставити чоло правді чужій (цебто нашій, більшовицькій. — В. П.), з одного боку, іхтіозаврам етнографізму — з другого. *Це буде наша романтика. Ця романтика, повторюю, вже родиться на Україні*, лише треба, щоб *переміг у ній свій, а не чужий зміст*.

Слухайте, слухайте, що каже Донцов! Тут можна багато дечого навчитись! Згадаймо Бебеля й Леніна. Ворожа ідеологія в літературі поволі починає вже працювати й серед нас. Вбиймо її разом із романтикою!

5. Хвильово-зеровська ідеологія

Щоправда, цю ідеологію історичної романтики, що йде від Шведської могили до бунту нашої «голубої Савойї» і хуртовини замість організованого розвитку робітничої класи, — цю романтичну ідеологію подає нам

Хвильовий, списавши її в Пільняка. Тут не так треба підносити голос проти Хвильового, тут треба бити по цілій лінії назадняцтва, що, криючись за романтиками, неокласиками й іншою могилянщиною, свідомо підсилають пролетаріатові й трудовому селянству таких літературних Хлестакових, яких наші дурні приймають іноді зопалу за справжніх ревізорів.

Друга основна ідея Хвильового, списана в Зерова та придобрена азіатським перчиком пільнячка, звучить так:

Азіатський ренесанс — це епоха європейського відродження, плюс незрівнянне, бадьоре й радісне греко-римське мистецтво. Не дивно, що навіть у буржуазній Франції виник недавно неокласицизм. Для романтики вітаїзму неокласицизм так потрібний, як і сама віра в правду великого азіатського ренесансу» («Камо грядеши», стор. 61).

Це хоч, як справедливо Я. Савченко пише, — «суперечності та хаос», але вони цілком на млин усякому назадняцтву. Про греко-римське мистецтво і його сучасність для доби ротаційної машини й світових банків досить ясно сказав К. Маркс у раніш поданій цитаті та хоч би у вислові, що грецьке мистецтво

не суперечить тому нерозвинутому суспільному середовищу, з якого воно виростало, і що незрілі суспільні умови, серед яких воно виникло, і тільки там і могло виникнути, ніколи не можуть повторитись знов.

Романтику не менш рішуче покрив Троцький, але зате похвалив Донцов! Про це багато писати ми не збираємось, тим паче, що в попередньому тексті виразно виявили назадняцьку роллю неокласики. До того хвильово-зеровську позицію добре одчихвостили вже Савченко в брошурі «Азіатський апокаліпсис» і Загул у брошурі «Література чи літературщина».

Але проте мусимо сказати, що в утечі від реальних і конструктивних наших буднів до екзотичної й надземної романтики одних та уход до вудок і чумаків, а то

й до селянських смаків Вергілія чи до безптанька Енея, інших неокласиків, — усе це є по суті та сама лінія назад, проти пролетарської течії. Тому й стався такий єдиний блок академістів, цебто романтиків і неокласиків, у художній літературі.

Ми лише спинимось над технічними недосконалостями й невідповідністю форм неокласиків нашій добі, добі пролетарської диктатури. А про те, як з'явився і серед яких кіл буржуазної Франції, і чому з'явився кволий та епігонський неокласицизм, за якого розпинається й якого рекомендує Хвильовий, про це ми в дальшому скажемо розділі.

Х. Трухло форми й багно змісту української неокласики

1. Зеровське сонетне виробництво

Візьмім останню книжку «Камена», того Дорошкевичевого «майстра стилю» або, як Хвильовий називає свого вчителину-латиніста, «озброєного вищою математикою літератури», візьмім Зерова, «пророка» неокласики, і загляймо до його виробництва, так сугубо розрекламованого.

Зеров дає здебільша римські розміри та сонетне виробництво. Цебто ми маємо чотирнадцять рядків пересічної вартості ямба з формулою рими abba двічі й cdc й dee — можуть бути й інші варіанти. Не кажучи того, що тут частенько славетні «переспіви», де ясне «греко-римське мистецтво» подається з других, а то, може, і третіх рук, ми маємо пересічно все далеке від сьогоднішнього дня, всякі Еллади й Парнаси, Хірони й Гелікони і інший «парнаський» реквізит.

Дещо Зеров komponує і на власну руку сонетом і просто ямбом, от хоч би про «Хірона» чи «Тезея», чи там «Елія Ламія», але не менш часто Зеров подає з аналогічних античних країв, тримаючись своїм поетичним кораблем

тривкого берега Ередія чи відомих усім гімназістам трьох-чотирьох обов'язкових римських авторів.

Особливо цікаво те, що про стародавній греко-римський світ наш антик подає з чужих рук парнасця Ередія. Сам французький автор, будучи в розладі із своїм оточенням 60 років тому, «нароїв» собі візій із давноминулого. Наш автор, знівелювавши своїми перекладами віршову досконалість тих візій, подає нам щось пересічне, нецікаве.

Берімо відразу перші сонети з книжки «Камена» й пригляньмося.

Сонет має бути з міцною римою — це перш за все, — оригінальною, але без натяжки. Парнаський сонет повинен до того мати точну риму, без ніяких асонансів. У Зєрова рима нецікава, а то й шаблонна, хоч він і не український символіст. Переважно, здається, односкладова. Так, у першому сонеті «На Отрисі» (з Ередія) рими: «посвіжів — богів, мною — чередою, ґрунтів — нив, сніговою — собою, зорею — землею, воздвиг — сніг», і пристойненький, але не неокласичний асонанс «безмовних — жертвовник». Другий сонет «Хірон», — рими: «Ета — поета, долин — очеретин, Лета — Гімета, Лін — полин, табун — струн, тон — Хірон, лавра — кентавра». Третій сонет «Саломея», — рими: «чари — тіари, кров — любов» і т. д.

Розглядаючи, бачимо тут пересічно *бідну односкладову риму*, яку за тим гіршу вважається в нас, що побудована вона часто на тому самому відмінку (часто іменникові) та ще й без підпорної шелестівки (*consonne d'appui*), цебто останньої шелестівки перед голосівкою, що закінчує риму складу.

«Зорею — землею, долин — очеретин, тон — Хірон, кров — любов» — ці рими в перших-ліпших сонетах, узятих підряд, треба вважати за нікчемність навіть для безмежно дикого якогось селюка-письменника. Двоскладова рима так само вражає відомим в нас трафаретом і бідністю. Щоб начебто освіжити ту риму, Зєров вживає такого прийому, що старовинні грецькі чи латинські назви

вживає в тому самому числі й відмінку й тим ... убиває всяку оригінальність. Імена з одним закінченням — це так само дуже погана рима. Наприклад, у Зерова в «Хіроні» — «Ета — Лета — поета — Гімета». Рим згаданих вище типів у Зерова безліч: «небесах — руках, (на) селі — (на) крилі, дні — огні, богів — віків, днів — снігів, роса — краса, моря — горя» й т. д.

Коли метафоричний образ у наших неокласиків у загоні, то зате вони начебто культивують епітет. І треба сказати, що в Рильського епітет непоганий. Затє в Зерова шаблон і ходульність стоять, як неминучий закон. З тих самих кількох початкових сонетів ми відразу маємо: «вершиною сніговою», «зелені килими долин», «тонкий звук очеретин», «тиховода Лета», «гіркий полин», «рідний свій табун», «лірних струн», «мусикійський тон», «теплу кров», «промінь золотний», «на піску морським», «вбогий пілігрим», «царський жест», «жива роса» (Лермонтов), «в далеких небесах», «землю грішну» й т. д. і т. інш.

Тут ви бачите поруч з установленим псевдокласичним трафаретом, на зразок «тиховодої Лети», «царського жесту» або «мусикійського тону», ще й необмежений трафарет нашого недавнього минулого, який ще так торохкоче в другорядних поетів сьогодішнього дня. Але коли в останніх такі мінуси можна часто виправдати гарячим і пристрасним темпом сьогодішнього дня, новим змістом небувалої в світі революції й інш., — то у формаліста, який на це кладе всі свої шанси, слабу техніку не можна виправдати нічим, крім бездарності, але це вже не поетичне виправдання.

Часто подибати можна в Зерова епітети, що властиво для нас нічого не говорять, взяті-бо з чужої й давноминулої географії або історії. Що можуть сказати такі епітети-прийменники, як «Темпейські луки», «Тьєрійські ниви» і навіть досить відоме гімназістам, а тим паче культурним людям, «Маратонське поле»? Нічого! А в цьому ж увесь шпиг зеровської поетики.

2. Несучасна лінія Зерова й сучасність давньої лінії Чернявського

Коли ми візьмемо зіставимо два сонети, з одного боку, Дорошкевичевого «майстра» Зерова і, з другого боку, старичка Чернявського (неокласики не вставили його в антологію «За 25 літ»), то побачимо ось яке. Зеров пише:

НАВСІКАЯ

Феацький квіте, серце Навсікає,
Як промінь золотний на піску морським,
Перед тобою — вбогий пілігрим
І море пурпурове і безкрає.
Твій царський жест скликає бистру зграю
Служниць, пойнятих острахом німим,
І вроди й гідності струмистий німб
Над чолом ніжним і дитячим сяє.
А Одісей стоїть, і сам не свій
Під чарами стрілчатих брів і вій,
Ладен забути безліч мук і горя.
Ясна й цілюща, мов жива роса,
Рожевим сплеском Еллінського моря
Йому сміється радісна Краса.

І ось інший давній сонет Чернявського:

СТЕПОВИЙ РАНОК

Ще ночі мла не зворухнула крил,
Щоб степові покинути лощини,
І спить у млі далекий ряд могил —
Сумних слідів минулої години.
Широкий степ, вночі набравшись сил,
Ще твердо спить, схилилися рослини;
Лиш будяки в колючій зброї стріл
Стоять, немов грізні князів дружини.
Але із мли залізний зринув змії;
Летить, гримить ... І довга хустка диму
Пливе за ним у сонній млі нічній.
І він реве і геть біжить до Криму,

Щоб з моря там, в країні чарівній,
Жагу залить у пельці мідяній.

(1900 рік)

Яка велична картина, які образи й техніка в цього ветерана української поезії! Як незрівнянно нікчемно виглядає перед цим один із «найкращих» зеровських сонетів. У Чернявського ви маєте творчу радість відчувати, як широчезний передранковий степ протинає залізний змій залізниці — машина, паротяг із цілим поїздом.

Радість нової доби звучить поетові в образі того гримучого залізного велетня, що розбуркує млу нічну. І в якому аспекті показана наша рідна історія: ряд могил — сумні сліди минулої години! Чернявський ішов з радістю від нашого минулого до нашого сучасного, а Зеров іде хто його знає від чого, але в чуже й прадавнє, наївне минуле з наївною красою Навсікаї, яка не підлітала на крилах нової краси аеро Фармана і не бачила гарних панчох з підв'язками паризьких гран-бульварів (коли вже поставити справу про дівчат!).

У Чернявського ми маємо в сонеті чудесні образи: і будяків, і твердого сну степового, і динаміку руху потяга з чудесним образом хустки диму, і з тією величезною алегоричною метою бігу поїзда до берегів моря — цілу комунікаційну програму для України. А в Зерова хижке споглядання очима Одиссея краси небаченого еллінського моря, на тлі нікчемної зеровської описової картинки. І хіба варто було чекати чверть віку (25 літ) після сонета Чернявського, щоб Зеров дав цілий ряд протилежних змістом і кволіх формою сонетів? Ми вже не кажемо про бунтарські сонети Франка або добрі сонети Самійленка і навіть Куліша, які з'явилися багато раніш од Чернявського.

Ми не будемо вказувати й на безмежну височінь сонетів Міцкевича, який — ще сучасник Пушкіна — для свого часу давав такі рими й образи, що й не снились нашим неокласикам, хоч останні через Рильського (він навіть перекладає Міцкевича) мають деякі стосунки з цим польським велетнем і повинні б знати, як пишуться сонети.

А технічні ж засоби накопляються, рима від часу вдосконалюється. Тепер писати пушкінською римою навіть учні вміють. А Зерови триндикають свою «вищу математику» на одно-двоскладових закінченнях, «согласованных в роде, числе и падеже», і думають, навіть примушують хуторян думати, що вони досягли якогось Олімпу! В нашу добу, перед якою не так давно навіть проф. Погодін казав, що «плавная и спокойная форма сонета (Міцкевича) не соответствует приподнятому нервному настроению» (проф. А. Погодін, «Адам Міцкевич», т. I, стор. 371), подавати *такі* сонети — це ж убозтво. Все це для убозтва змісту зеровських сонетів звучить похоронном. Бо ще хіба тільки одним, як не глибоким, то хоч своєчасним змістом можна виправдати, і то не завжди, технічну другорядність поезії, як от у Сосюри або в Дем'яна Бідного, — властиво другорядну увагу на її деталі з певною байдужістю до них. Але в поета, що дає акцентацію на форму й нехтує до певної міри змістом, ця форма мусить бути безсумнівна. Інакше така поезія вже зовсім нікому не потрібна.

Нам треба показати розвиток ідей і побуту нашого індустріалізованого світу, нашого як машинізованого міста, так і перші кроки села в цьому напрямку, а Зеров нам навсикає ямбом усякої Навсікаї та понадряпує своїх хирих Хіронів — на, маєш здорове, радісне греко-римське мистецтво! А Хвильовий знай радіє! «Вища математика!» Нам треба кованого стилю, в одному місці давши психологічне наближення в ритмі до побутової непорушності, нам треба в другому місці химерного, складного, але точного математичного ритму верлібру, точного й химерного, як ритм і звук пропелера в різних шарах повітря, за різних вітрів і змін положення, — а нам дають рихлу котлетку сонетика або ямбика, та ще й здебільша як поганий переспів півстолітніх або дво-тритисячолітніх оригіналів.

«Кожна історична епоха *мала* своє мистецтво». Наша епоха мусить мати й має так само своє мистецтво, але несвідома халтура Зерових сюди не належить. Про

невідповідність у нашому житті греко-римського мистецтва, навіть в інтерпретації Зерових, ми вже говорили, підпершись авторитетом К. Маркса. Про віддаленість неокласики від суспільної нашої лінії, навіть повну віддаленість од післяжовтневої суспільної боротьби, але в умовах наявного тяжіння до... реставрації (свідок Донцов) так само писали. В неокласиків немає громадської відваги знайти добре й героїчне в нашій добі, як і немає громадської відваги, щоб виступити одверто проти неї. Своїх чеснот, чеснот громадських, тих кіл, яких неокласики представляють, їхня поезія не може оспівати, бо їх немає; от вони й копаються в струхлілих чеснотах напівмістичних рабоволодільчих періодів античного світу, або в свіжіших середньовічних і близьких їм з старої Франції, або навіть заглядають до минулих і сумнівних чеснот власних Ігорів і Турчиновських. Про препаратію Франка й сучасних поетів, препаратію, шкідливу радянському поступові, яку роблять Зерови, ми так само писали. Нарешті ми заглянули й до «вищої математики літератури» того-таки Зерова й побачили всю її нікчемність. Коли можна поставитись цілком зневажливо до «творчості» неокласичного теоретика Зерова разом із Хвильовим, насвистаним неокласикою на «греко-римське мистецтво», то треба віддати, проте, долю щирої уваги безперечному поетові, правда, з відсталою формою й нікчемними ідеями, М. Рильському.

3. «Суспільні» мотиви творчості Рильського

Цього письменника ми залишимо без вказівок на ті місця, де він переспіває Анненського або Зерова (і навпаки, як це доводить Загул на стор. 32 «Літератури чи літературщини»), як й інш. несучасних поетів, не будемо розбирати, в чому саме соковитий *хуторянський стиль і лексикон, особливо поеми «Чумаки» Рильського, рідний варенусі й ковбасі та чарці, та коли шукати традицій, то й котляревсько-бурсацькій говірці з уживанням хуторянських, панських і греко-римських словечок*; ні, ці досліди залишимо комусь доброму на інший час, твердо

підкресливши, що все вищезгадане в Рильського є і дуже псує його поезію.

Ми зупинимось лише над тими суспільними моментами його творчості, які хоч і подобаються нашому назадняцтву, але не мають нічого спільного з поступом пролетаріату й тими формами громадянського життя, які пролетаріат несе з собою в світ.

Рильський од того життя втікає в Елладу, в мрію, у візію, в Лангедок, нарешті, на власний хутір, в ліси, в очерети. Індивідам своєї суспільної групи він радить робити те саме. Не боротись, а в покорі, закинувши всяку гординю, *втікати з дороги поступу вбік, у хащі історії й природи, і там вести тваринне життя філософа циніка всуміш з епікурейцем. Плодити, пити, їсти, мисливими і в покорі чекати смертного обуха.*

Бери сакви і рідний дім покинь
І пий холодну мовчазну глибінь
На взліссі, де медово спіють дині.
Учися чистоти і простоти
І, стоптуючи килим золотий,
Забудь про вежі темної гордині.
(«Крізь бурю й сніг», стор. 49)

І от, утікши з «дому» нашої доби соціальних заворушень і його активного в поступі оточення, влаштовуй своє життя так:

Прив'язано човен до темного коріння,
Замокли сухарі і цукор обмокрів...
То, друзі, не біда. Розважність і терпіння.
Та віскі шкляночка, та кілька гострих слів, —
І хай Монморансі од холоду завив,
Ми ж вищим розумом озброєні створіння.
У човен не взяли ми зайвої ваги:
*Оце — для голоду, ось трошки для жаги,
Папуша тютюну, дві-три любимі книги...
А наше — все круг нас: і води, й дерева...*

(*ib.*, стор. 59)

В «Синій далечині» є ще й про спарування, щоб «мудрого сина зачать», є натяки й на інші біологічні втіхи, як от «жага, що під невинністю таїться», «першого цілунку перший чар» (стор. 57), а взагалі маємо:

— Шлунок для шлунка на першому ідилічному плані: з динями, цукром, сухарями, медом і т. інш., невибагливими, але істотними речовинами, далі: «ти випив самогону з кварти» («віскі» тут ужито для елегантії, як і «тістяний банан», — де вже того віскі й бананів на хуторі в дні революції?), далі: тютюн, люлька, рушниця, човен, нарешті, і для душі «дві-три любимі книги» («повторение пройденного» — уже «любимі» без цікавості до нового в книжковому світі) та ще лоно природи в його поверховній і шаблонній у панському сприйманні формі, без боротьби в ньому, без фізики, хімії й математики, які в своїй складовості дають куди глибшу суть природи, ніж поверхові «переплески хвиль», — ось вам неперейдений зразок міщанства, хуторянства й духовного убозтва.

Далі, щоб добре забарикадуватись навіть од звуків, які долітають із реального життя нашого суспільства, щоб забезпечити себе від думок з приводу сучасності, цей міщанин утворює собі курінець із візій про те, як боги дивились на прибулого Енея (стор. 56), про неіснуючий «співучий Лангедок» і не менш нереальний Парнас, про Есмеральду, — щоб розпливатися в неясних мріях.

Бо там же, там, он-он за шолом'янем
Сміється щастя полум'ям багряним,
І діва-лебідь чиста, як весна,
Із хвиль, із пін, із казки вирина.

(стор. 39).

А взагалі реальність ось яка:

Сидиш собі над «Нивою» старою
і переживуєш обридлу жуйку —
брехливу «смесь», тупі оповідання
та шахматний кабалістичний відділ,

махоркою пропалюєш рукав
і дивишся примружено і кисло.
(стор. 39).

Звичайно, після всього того навіть у вічного міщанина десь щось забунтує, що

ладен би і самогонкою залить
або смикнуть за бороду сусіда
і власні вікна кулаком побить.

Але це тільки порив тваринного протесту. Брудна й прокисла міщанська голова тут же собі знаходить радісне виправдання в алегоричному вислові своєї проблематичної корисності, що, мовляв:

...холодний попіл,
розсипаний, розлитий по полях,
ховає іскру в сивій глибині.
(стор. 40).

Де та іскра? Хіба в тому закличові до життя-гноїння, хіба в цій трупній отруті може бути користь для молодих верств оновленого суспільства? Ніколи! Хіба протест і залитись самогоном або побити вікна годиться для нас? Смерть і тління деяких верств нотують ці рядки. Треба бути обережним, щоб не загнитись од них, як це сталось із Хвильовим і подібними до них. До такого життя кликати, як у Рильського, бачити міщанський хутір і брехливі візії з Еллади або Лангедоку, коли не маємо меж для творчості й мислі, щоб охопити героїзм нашої доби як жовтневої борні пролетаріату й селянства, так і будівничий похід, і піднесення радянської індустрії, науки, господарства, мистецтва. Коли що село, що місто — то неймовірні гостротою революційні ситуації в близькому минулому, що день, що людина — то ціла епопея.

А міщанин із хутора, заплющивши очі, переждав це, щоб не бачити й не любити тепер того нового, яке за жовтневим здвигом суспільних шарів росте на очах у не менш грандіозних обсягах.

Коли такий міщанин потрапить у місто сучасне, то він і тут знаходить тільки до себе подібну мерзоту старого світу, міську одміну гнилі, хоч остання для ідилічного хуторянина дуже й дуже «запльована та фарбована».

Тому поет ту частину до себе подібних, але міську, проkliнає, бо він проти решток витворів старого урбанізму, як і взагалі проти урбанізму. Він бачить, що та рештка — не жива, хоч вона й рухається ще, хоч вона й говорить про себе:

Ідемо: у пенсне, з портфелями,
Фокстрот танцюємо вночі...
Хай нещасливі, а веселі ми
І вмієм жити, живучи.

(стор. 61)

Що це старе є не живе, — побачив Рильський у своїй міській одміні, але він не може бачити, що не жива й хуторська частина того самого мотлоху буржуазного світу.

І коли кличе Рильський, плюючи на свою міську одміну, до своєї міщанської гнилі на хутір, а критики Єфремови, з їхніми свистунцями Зеровими й Дорошкевичами, цю поезію й лінію прихвалюють, п'ють Рильським і неокласикам дифірамби, — то нехай хто скаже, що це не старателі потягнути людство назад «проти течії» пролетарської, що це не є закоренілі назадники й вороги трудящої класи?

Вороги, та й які тонкі вороги! Назадники, та ще й зловредні! Нарешті там, де голос зовнішнього світу дійде такого морального багна поетичної лінії Рильського й інших неокласиків, поет не може не сконстатувати, хоч з боку, що світ розколовся «на так і ні, на біле і червоне», але він думає, що таких сторонніх, як він, — мільйони (стор. 50). Це ж брехня! Мільйони суть робітників і трудового селянства. А який «мозок, кров і плоть» можуть понести такі люди, ідучи «спокійно» «на вулиці, на площі, в гай, у поле»? Маразм та реакцію або (послухаймо Донцова) реставрацію!

І тільки в двох місцях поет, як дійсний митець, не міг настільки сфальшувати дійсність, щоб не усвідомити собі, що буржуазії світовій таки край надходить. Хоч порівняння пролетаріату до «темних і розлючених мишей», які женуться за єпископом Гатоном (капіталом), не дуже великою симпатією віють до пролетаріату — ватажка нового світу. Класова ворожнеча й тут своє показала. Але нам важно, що навіть засмоктаний міщанин із хутора побачив цю картину загибелі капіталістичного світу.

Докурюйте сигари, допивайте
Лікери й каву. Вдарив сім разів
Годинник месницький. Залізні кроки
Гудуть по сходах, землю потрясають,
І вам од їх нікуди не схватись,
Як не втекти єпископу Гатону
Од темних і розлучених мишей.
Ключі од житниць кидайте на дно
Глухого пінявого океану,
Востаннє гляньте, лицарі скупі,
На золото у вогких сутеренах,
Уста фарбованих своїх коханок
Цілуйте наостанку. Вже тріщать
Залізні двері, голоси гудуть
І закривавились високі вікна.

(стор. 54).

Тут, як на долоні, симпатія до своїх «скупих лицарів», до «вогких сутерен», і наявна неприязнь до руйначів залізних дверей і підпалювачів палаців з «високими вікнами», до тих «темних і розлучених мишей». Поза літературщиною цього твору, де скомпоновано вірша з «єпископа Гатона» Жуковського, «Скупого лицаря» Пушкіна й загальновідомих плакатних малюнків бенкету буржуазії з сигарами, лікерами, кавою та фарбованими коханками, — поза цим усім мало оригінальним, але талановито скомпонованим, ми маємо визнання

свідка з ворожого табору, що історична правда за нами, що правда світового провідництва за пролетаріатом і його спільниками.

ХІ. Складні ритми й форми верлібру сучасної поезії

1. Європейський верлібр — форма індустріальної доби

Форма поезії неокласиків, тих назадників змісту, ідеологів міщанського бруду, поетичних жаб, що з задоволенням кумкають, сидячи в багні хуторянщини, і форма їхньої поезії цілком тому відповідна: замацаний сонет, октава, що бруди ідеалізує, покірний ямб, а загалом одноманітний ритм і настрої, як одноманітна й повільна та назадницька твань, з якої неокласики кумкають.

Які ж форми поетичні відповідають нашій конструктивній і динамічній епосі, епосі електрики й хімії (пара йде на задній план, газ — на кін!), форми, які характерні для доби розвитку пролетаріату, індустрії і інтернаціональних та всесвітніх масштабів, що уклалися б у химерний ритм, а не в одноманітну стукалку хуторянського млинця. Це, як ми писали вже в «Літературному авангарді», — верлібр. Верлібр у найширших формах, що моністично все охоплює в собі, від патетично-конструктивної відозви Комінтерну до сучасного «залізного сонета» (індустріальні сонети німців) або ліричного зітхання романсу.

Ця форма виключно європейської культури, що вже набрала інтернаціонального характеру з неповним ще, але математично-закономірним усвідомленням її в теорії. Не той верлібр, несвідоме коріння якого можна знайти за всіх часів й у всіх народів, як кустарний виріб, а як свідома техніка поезії.

Наш європейський новітній верлібр виник у сучасній Америці, що й собі є так само породженням європейської культури, одгалуженням Європи («Америка — дочка

Європи»). Але цьому є соціально-економічні причини, на яких ми тут і зупинимось.

Ще два слова про звуження термінологічне щодо слова верлібр. Ми не ставимо грані між прозою та віршем у старому розумінні цих слів. Ритмічно проза переходить у вірш і навпаки, так що взагалі підлягає одному закономірному ритмічному, який ми виклали в теорії хвиляд. Словесні ритми всі законні і всі мають право на життя, коли цього потребують конструктивні завдання художнього писання. Ми додержуємось ритмічного монізму щодо художнього слова, визнаючи тільки відносне існування правого й лівого крила ритмів, з одного боку, чітких, за старою термінологією, метрів, навіть за метрономом, як ми кажемо, з точною величиною повторних хвиляд, а з другого боку, химерних ритмів з нахилом до хаотичного, як це в так званій прозі, і з інтегрально різноманітними величинами хвиляд, які кружляють навколо якогось середньоматематичного, витягнутого з цих величин. Але, ставлячи, з одного боку, на правий край ідеальний метр, а на другий бік у ліве крило ідеальний хаотичний стрій, ми вважаємо, що всередині між цими двома берегами того самого ритмічного потоку, на місці стику т. зв. прози й вірша, беручи старий вислів, у ритмічній голові цього потоку йдуть найскладніші формації ритмів. У цьому місці можлива найбільша їх комбінаційна рухливість для людського сприймання без різкого переходу, що міг би недоцільно вражати слух. Тут місце, де купчуються найхарактерніші ритми, що мають у нас назву верлібр. Значить, верлібр у тому центральному місці ритмічного потоку, де найлегша для поета-письменника комбінаційна зручність, де переплітаються тугіші до організації, цебто прозові, ритми з легкими щодо тієї самої організації віршовими (напр., ямб) ритмами. Тут у найхарактернішому вузлі ритмічних впливів і міститься, переважно, той комплекс європейських верлібрових форм, хоч верлібр є ввесь без різниці словеснохудожній матеріал у найскрайніших його особливостях.

Найцікавіший верлібр для нас, для людей нашої доби, доби складних плетінь ритмічних, взятих людським сприйманням з самого життя, є центральний верлібр, бо він один у силі найлегше й найдужче не тільки вловити, але й емоціонально відтворити та організувати в свідомості людини всю складну ситуацію життєвих ритмів. Як відповідність, у тому верліброві звучать і ритми сучасного міста, які проходять із такою велетенською різноманітністю, що в сприйманні сучасної людини, особливо в коротких одрізках часу, наприклад, дня, здаються анархічними, — так і законсервований побутом ритм ще не машинізованого села, що має автоматичну постійність, залежну від дня і ночі, і мало не з тисячолітніми прийомами господарювання, які повторюються іноді навіть із ритуалом (мовляв, так діди й прадіди наші робили — це святе і непорушне, — так і ми ярма стружемо). В нашому верлібрі можна легко відтворити як перші, так і другі особливості нашої переходової до комунізму доби, де індустріалізоване людство нарешті одкине нежиттєздатне гальмо відсталих форм побуту, базуючи все на цільовій динаміці велетенського конструктивного життя.

2. Урбанізм та індустріалізація побуту висунули верлібр

Індустріалізація життя, що розпочалась минулого століття, що дуже змінила побут, і насамперед побут міста, урбанізувавши останнє — ця індустріалізація й є та перспективна установка, напрямок, якими йтиме поступ.

І от перші кроки урбанізованого міста, що почали розгортатись в Америці, і дали наслідком перші спроби ритмічного оформлення верлібром тих складних життєвих ритмів у поезії.

Коли написав свої велетенські й змістом, і новою ритмічною природою поезії Уїтмен в Нью-Йорку 1855 року, в той час назване місто мало вже величезний рух на вулицях. Була конка, був, здається, газ; місто розвивало свою індустрію, само росло й двигтіло курсуванням

трансатлантийських кораблів. Це було місто з початками тих урбанізованих ритмів, які в кінці життя того самого великого поета вбрали в себе вже й ті особливості, що їх дала електрика та інше. Трохи повільніш, чіпляючись за традиції старого міста, ішла урбанізація Європи. В Америці вона пішла швидшим темпом, там-бо зійшлися не тільки всі чинники, що зумовлювали буйний економічний розквіт країни, але й те, що, не мавши закоренілих побутових звичок, американці-піонери легше приймали й у ширших масштабах переводили в життя користування всякими винаходами.

3. Форма та зміст поезії Уїтмена

Уїтмен найодвертіше й найциріше прийняв той історичний хід, який розгортався у зв'язку з омашиненням світу, і чи не перший дужим голосом сказав і про ті особливості нового життя для людства, які несло й несе те омашинення світу. Це, перш за все, поява організованого, великого колективу, який у революціях переможе й колективно ім'ям вселюдства керуватиме світом, і що колискою того колективу, тієї маси людської, є індустріалізоване місто насамперед. Уїтмен одразу полюбив і уславив того прийдешнього володаря мільйонного й став не тільки за пророка нового ритму, а й, головне, нового змісту, став за пророка пролетарського колективу, відповідно для свого часу побачивши в далині прийдешнього велетенський безкласовий колектив вселюдської демократії. Великий зміст цього поета знайшов і велику форму сучасності — верлібр, оспівавши ним грандіозний буденний рух цієї коліски індустріалізації землі — міста.

Художня форма найшла свою відповідність в ідеології поезії Уїтмена, яка й для того часу та ще й досі залишається великим революціонізаційним двигуном.

Мало не вся програма поетичного напрямку Уїтмена характеризується двома невеличкими уривками з його «Пісні про виставку».

Перемога індустрії, оформлення земної кулі за її допомогою зітре межі деспотій, бо ті мученики, що висять, задушені петелькою, — «їхні серця пробиті сірою крицею» володарів і регочучих деспотів, — ці серця «вічно живуть, їх не можна убити», «вони живуть у братах, що лишилися і готові повстати». І Уїтмен у таких образах малює нам «Сучасні роки»:

Стерто кордони поміж царствами,
що проведені в Європі царями,
Нині народ проведе межі свої по землі.
Ніколи ще проста людина не була більш
схожа на бога, як тепер,
Бо вона всюди суца на землі й на воді,
Чоловік злутував, зв'язав ув одно всі країни,
Всю географію світу, пароплавом, телеграфом,
Газетою, фабриками, розкиданими всюди.
Що то за шепіт, о країни, біжить поміж
вами, пролітає безодні морські?
Всі народи бесіду ведуть? Чи не
створюються в кулі земної серце єдине?
Людство стало єдиним тілом, згуртувалось
в єдиний народ, тирани тремтять, їх корони,
як привиди, тануть.
Хто провіщує, що станеться взавтра: дні
і ночі знаменнями повні.
О віщі, пророчі роки!

За такого віщуну прийдешнього соціального ладу став Уїтмен, за віщуну того прийдешнього, що ступенями інтернаціоналізму підходить до свого реального втілення, тільки через правильну спрямованість основної лінії вселюдського поступу через індустріалізацію світу в зв'язку з економікою. Перемога індустрії, відчуття її ритму й краси дало Уїтменові змогу побачити крізь імлу років і те нове безкласове людство, яке в зародку своєму несе пролетаріат. Картину такого розвитку людства і його світобудови тепер домальовують у чіткіших і зважених розрахунком рисах наші поети, політики й економісти, як-от

ритмічна одиниця має своє індивідуальне обличчя й величину, але їх організують певні закони за груповим принципом, де є хвиляди наступу й спаду, є рівновага, або пропорційність ритмічних груп і т. інш. Селюк, коли попадає в соціальні ритми міста, довго тичеться, спізнється, не знає, як, коли й де чого шукати. Так само й поетичний селюк: читач архаїчної або неокласичної поезії на ритмах Уїтмена, Бехера, Маяковського або декого з наших буде тикати в інтервали мордою своєї звички, наскакуватиме на невимовно тяжкі для нього комбінації ритмічних груп і хвиляд, і навіть, може, проклинатиме напочатку.

Але поступ, що не зважає ані на труднощі, ані на селюка, в десятий раз приведе його на старе місце й нарешті примусить визнати, що, знаючи ритм відходу потягів або початку роботи, вистави, обідів і т. інш., можна повніше й по-людському використати весь час у цілому й задовольнити себе в озброєному технікою оточенні краще, ніж на прокислих хуторах якогось Рильського, куди, між іншим, за допомогою техніки, коли завгодно й як завгодно теж потрапити можна.

Перші відповідні виступи Уїтмена припадають на 60-ті–80-ті роки минулого століття. Із запізненням, але створивши безперервний ланцюг форми як індустріальної поезії змістом, так і верлібру формою, з'являється той верлібр і у Франції, законодавиці поетичних форм і стилів майже до останнього часу. Але характерно, що, чи не в зв'язку з буйнішим ростом індустрії, урбанізації, з розвитком промисловості й т. інш. в Америці, а в цих галузях першенство Європа здала Америці, — Франція уступила Америці й першенство з'явлення дужого голосу поезії індустріалізованого світу і його форми — верлібру. Правда, в Європі безсумнівну гальмівну роль відіграла й традиція, цебто всі ці культурні нашарування усталених смаків, які стримують, але зате роблять глибшим і повнокровнішим поступ будь-яких нових форм та ідей, що йдуть на зміну старим, базуючись на поступі економіки.

5. Артюр Рембо як основоположник французького верлібру та причини його з'явлення

За основоположника французького верлібру, як частини й міської поезії з мотивами, що відображали б до певної міри індустріальні риси, треба визнати Артюра Рембо, цього «більшовика» французької поезії, як його називають тепер. Його книжка «Сезон у пеклі» з'явилась 1873 р., захопивши таким чином ще творчий шлях Уїтмена. Для розвитку й теоретичного розуміння форм верлібру багато зробили й Г. Кан і Р. Гіль, а в практиці, крім згаданих поетів, ще й Лотреамон, а також Лафорґ, Марія Крисінська, Метерлінк та інші символісти, але голос реформатора вірша яскравим прикладом, безперечно, приніс Рембо в більшій мірі, ніж кожний із згаданих поетів.

Третя чверть XIX століття дуже характерна своєю ситуацією для з'явлення як літературної форми верлібру, так і тією увагою, яку придбала в революціонізованих течіях буржуазної інтелігенції поезія індустріалізованого світу. Це був час, коли французькі парнасці, поети розчарованої своєю історією буржуазії, ховались од свого життя в античність та захоплювались сумнівними чеснотами греко-римського життя, не мавши тих чеснот, коли екзотикою східних країн можна було одурманюватись, як наркотиками духу, тим більш це було потрібно тій буржуазії, сучасне й майбутнє якої не віщувало нічого доброго.

За революцією 1848 року, яка змела огидну монархію лихварів і їхнього найвищого маклера Наполеона III, показала «левина голова пролетаріату», що таки добре налякала торгашів. Чого ж тут було їм радіти від сучасності? Треба було мистецтва, але такого, яким би можна було відмежуватись од реального життя. І от така потреба вирощувала творчість парнасців. Митці буржуазії ховались і самі за плівку естетизму й виявляли тим самим мистецтвом прагнення свого споживача. З'явилося гасло: «мистецтво для мистецтва».

Поруч із хованням за парнасизм, естетику й інше інтелігенції, ворожої тим новим соціальним шарам, які йшли на зміну буржуазії, з'являлися в мистецтві і яскраві прихильники тих нових шарів з лав цієї ж інтелігенції. Це було, повторюємо, тому, що ріс пролетаріат, гримів комуністичний маніфест Маркса й Енгельса, урбанізувалось місто, індустріалізувався побут на всій земній кулі. Газ, електрика, телеграф, залізниця, фінанси об'єднують життя не тільки одного міста в складні механізми, а захоплюють в організований ритм «закономірного розвитку історії» все людство. Той ритмічний рух складного механізму людства протиставляє себе й виганяє індивідуалістичний, хutorянсько-поміщицький ритм одноманітного побуту, утворюючи ритм колективів, а цей останній у поезії дав верлібр, у музиці — Ваґнера, в малярстві — імпресіонізм (Репін — теж), з аналогічним химерним, але закономірним ритмом плям і ліній.

Усі ці події з різних галузей життя як бази, так і надбудови протягом чверті віку, переплітаючись, дають ті нові поетичні й взагалі художні форми, натхнуті відповідним змістом, які сьогодні перейняла, ведучи далі, пролетарська творчість. Таким робом утворилась і та літературна традиція, яка для України йде через Шевченка й Франка, для англосаксонців іде через Уїтмена, для французів — через геніального юнака Рембо й Верхарна.

І характерно, що наступний дужчий товчок уже підрослого пролетаріату, якого дала громадська війна 1871 року і Паризька Комуна, той товчок є, з одного боку, тим колуном, що розбив поетичний французький Парнас, одірвавши навіть щирого парнасця Верлена, а з другого боку, зробився хресним батьком, що сприйняв творчий дарунок «Ілюмінацій» Рембо, де немає ні археологічних розшуків, ні спогадів з античного світу або екзотики, закутих у «контури з мармуру й міді», а є картини сучасного міста, всесвітній рух пароплавів, захоплення хімією й технікою та юрба.

В той час, коли ще не затихли вигуки Теодора де Банвіля про те, що «рима — це все», коли ще перечитували,

як свіжину, заклики раннього Верлена «замкнутись у мармуровий егоїзм, і хай копошаться й кричать нації», — в той час приходить, слідом за ударом по буржуазії паризьких комунарів, юнак Рембо, дає початки верлібризму, забирає під свій вплив Верлена (тут і еротика, звичайно, свою роль відіграла, але економіка — перш за все), росте у Франції вплив Уїтмена, що, завдяки тій самій економіці, виступив раніш в Америці з своїми революційними й сонячними словами про демократію та приніс поетичну реформу, відкинувши зовсім риму (див. цитату) і старі розміри.

Про Рембо ми тут говоримо багато тому, що на поетичні форми Європи він вплинув більше, ніж Уїтмен, не зробивши такого далекого стрибка, як перший, і маючи величезне оточення для впливу в бік і символістів, а через них і на поезію всієї Європи. Уїтмен лише за останні два десятиліття почав широко впливати на європейську поезію, упавши на поетичний ґрунт, що його підготували символісти та футуристи.

Рембо не тільки ми, а значно раніш і вся передова літературна Франція та й інші нації вважали за основоположника тих поетичних форм, що панують тепер, а зокрема і верлібру.

6. Помилка проф. О. Білецького

Нас дуже здивувало помилкове твердження, якого припустив відомий знавець західноєвропейської літератури проф. О. Білецький, рецензуючи книжку Капустянського «Валер'ян Поліщук» у «Новій книзі», № 7–8, 1925, стор. 33.

Проф. О. Білецький пише:

... зазначимо, що цілком даремно й сам поет (стор. 49) (цебто я, Валер'ян Поліщук), і його критика (145) вважають за ініціатора верлібру (вільного вірша) у Франції А. Рембо: *Рембо не писав верлібром* (підкреслення наше. — В. П.).

Ми, з свого боку, ще раз мусимо твердо повторити й шановному професорові, й усім, хто авансом згодився

з його твердженням, що помиляється проф. О. Білецький, бо в дійсності Рембо писав верлібром, і що його треба вважати не тільки за ініціатора сучасного європейського верлібру Франції, а взагалі за основоположника новітньої європейської поезії. В понижчих рядках ми це наше твердження підпираємо фактами.

Будемо доводити помилку проф. О. Білецького в його твердженні, що Рембо верлібром не писав і не зробив впливу на інших верлібристів.

Подаємо думку відомого коронного органу польських символістів журналу «Химера», з якого, між іншим, цитував і проф. О. Білецький, де в томі 2, кн. 4–5 за квітень–май 1901 року на стор. 217–267 відомий керівник того органу Міріам (Пшесмицький), друкуючи більш як на 4 аркушах розвідку про Рембо, пише:

Всі ці догмати, які протиставлялося з певною заядлістю «літературі», мають в особі Рембо, як слушно зауважує Моррас, одного з своїх носіїв. Верлен сам повторював часто, що завдячує йому своєю оригінальністю, і коли в диспутах літературних тієї молоді, що гуртувалась тут, виголошувалось великі провідничі імення Данте, Шекспіра, Расіна, Гете, він ніколи не забуває зауважити: «А забуваєте про Артюра Рембо». Од нього ж пішов вплив на ціле молодше покоління так званих символістів. Визначається він (вплив Рембо. — В. П.) у віршах і в прозі Лафорґа, можна його відшукати у Веле Гріффена та інших верлібристів.

(Uderza on w wierszach i w prozie Laforgue'a, dalby sie odszukac u Vielé-Griffina i innych vers-libriste'ow) (стор. 265).

Уже 25 років минуло з того часу, як наша сусідка польська література знає те, що не «Верлен був перший поет, який зламав вірша» («Червоний шлях», стор. 323), і що таки писав Рембо верлібром та ще й впливи лишив. Для проф. О. Білецького, крім посилання на твердження тих авторів, як-от до книжки П. Мартіно «Парнас і символізм», в якій згаданий автор перераховує на стор. 157 тих, хто розпочав верлібр, і на першому місці ставить

Рембо, згадуючи далі й інших, а вже ніяк не підпирає тієї думки, що «Рембо верлібром не писав», а також згадавши, що про це є також і в Луначарського — «Історія західноєвропейської літератури», — гадаємо, що буде цілком досить, коли ми подамо тут ще й кілька прикладів самого верлібру Рембо.

7. Зразки верлібру Рембо, форми й теми його

Тепер перейдімо до самих зразків, які містяться в творах Рембо.

MOUVEMENT

Le mouvement de lacet sur la berge des
chutes du fleuve,

Le gouffre à l'étambot,

La célérité de la rampe,

L'énorme passade du courant

Mènent par les lumières inouïes

Et la nouveauté chimique

Les voyageurs entourés des trombes du val

Et du strom.

Ce sont les conquérants du monde

Cherchant la fortune chimique personnelle;

Le sport et le confort voyagent avec eux;

Ils emmènent l'éducation

Des races, des classes et des bêtes, sur ce

vaisseau.

Repos et vertige

A la lumière diluvienne,

Aux terribles soirs d'étude

Car de la causerie parmi les appareils, — le

sang, les fleurs, le feu, les bijoux —

Des comptes agités à ce bord fuyard,

— On voit, roulant comme une digue au delà

de la route hydraulique motrice,

Monstrueux, s'éclairant sans fin, — leur stock

d'études ;

Eux chassés dans l'extase harmonique

Et l'héroïsme de la découverte.

Aux accidents atmosphériques les plus surprenants,
Un couple de jeunesse s'isole sur l'arche,
— Est-ce ancienne sauvagerie qu'on pardonne? —
Et chante et se poste.

(«Oeuvre de Artur Rimbaud», Paris, éd.
«Mercure de France», стор. 160).

А ось наш переклад цієї поезії:

РУХ

Рух спаду безмежного потоку роздвоєний
в обабіч виступом стрімчастим,
Безодня поруч бортів,
Бистриня розлому вод,
Грандіозний пробіг течії.
Притягають невимовним блиском
І хімічною новизною
Мандрівців, оточених смерчами долин
І штормом.

Це завойовники світу,
Що шукають для себе хімічних багатств;
Спорт і комфорт мандрують укупі з ними;
Вони везуть на цьому кораблі
Досвід рас, клас і звірів:
Спочинок і божевілля
У зливному світлі
В жахливі вечори вивчань.

Тому, що балачка посеред пишнот, крові,
квіток, огню й дорогоцінностей різних,
Запальні рахунки на цьому летючому
бортові
Здається, — кружляють, як дзиґа, понад
Рухомим гідравлічним шляхом,
Жахлива жадова дізнаватись, сіяючи безмежно,
Гонить їх в гармонійний екстаз
Та в героїзм одкрить.

В атмосферичних пригодах самих найдивовижних
Юна пара скривається до ковчегу любитись.

— Чи це не первісне дикунство, яке вибачають? —
Оспівують і превозносять.

Уже в цьому вірші ми маємо приклад чудового верлібру Рембо з яскравою образністю й порушеною через емоціональність будовою класичної фрази. Це щось цілком протилежне до парнасців — протилежний їм бігун. Разом із тим бачимо, що поет не тільки не заховується від сучасного життя, а входить у гущу його інтересів. Тут одбивається й колоніальна торгівля, і хімія, і пароплав, що морську розсікає безодню.

Навіть сама лексика, епітети показують, що Рембо діалектично розірвав усі традиції з тогочасною французькою поезією.

Є в Рембо й сонети, щоправда, небагато, але є. Зате на його сонетах чи не більший помічається розрив з урочисто-ходульною романтикою й парнасизмом з їх сухою, різьбярною парнаською поетикою, бо Рембо, наприклад, із надзвичайним ліризмом спогадує в них дитинство, де з небувалою образністю в них описує, як ськаються і як зі смачним звуком сьорбання слини тріскає вош, або описує просту їжу з цибулею, яку поїдає зголодніла людина. Мотиви, як бачимо, перш за все, близькі змістом не аристократії, а низам, хоч і афішовано підкреслені, а з другого боку, вони своїм кощунством взривають самого сонета зсередини, нищать його в тій формі, в якій він існував у парнасців або існує в нашої хуторянської неокласики. Такі сонети були, мабуть, більше вибухові, ніж сам верлібр. І характерно, що, показуючи переклади з Ередія, Верлена й інш., наші неокласики та й взагалі, здається, ніхто з перекладачів чи переказувачів ще й досі не дав жодного перекладу з Рембо. Для них, як і для тодішньої французької буржуазії, Рембо, очевидячки, ще й досі є той «проклятий поет», про якого краще не згадувати. Аналогічну роботу взриву сонету зсередини змістом у близьких до Рембо роках зробив Франко своїми «Тюремними сонетами», де, полемізуючи з Петраркою

й підкреслюючи різницю діб і станів, заводить блюзнірські слова — «клоака», «орач». А поруч із тим Франко геніально додержується форм класичного сонета.

Справжній юний революціонер не тільки в поезії, а й на ділі, бо Рембо був у лавах стрільців Паризької Комуні, поет, якого вся передова Франція вважає за основоположника новітньої поезії, в нас не тільки невідомий літературним колам, але й для передових критиків знаний або з чуток, або як такий, що ніколи не писав верлібром.

Рембо, крім добре римованої поезії, вживає й зовсім неримованого верлібру або верлібру, ще більш наближеного до прозових ритмів, якого й сам автор називав «поемами в прозі», хоч ця проза в розумінні наближення до старого метра чи не ближче стоїть до класичного верлібру, ніж до поезії, наприклад, сучасного Бехера або Сальмона, Жува чи Морана. Разом із тим Рембо користується з таких прийомів звукової оркестровки, як асонанс та дисонанс. Наприклад:

Néanmoins ils restent
— Sicile, Allemagne,—
dans ce brouillard triste
et blêmi, justement! («Silence»), —

restent — triste — дисонанс,
Allemagne — justement — асонативна рима.

І недаремно В. Брюсов, яко правовірний символіст, у своїх перекладах із французької лірики, віддавши велике місце Верленові й Верхарнові й інш., дає тільки переклади двох сонетів із Рембо, додавши від себе:

Нарушение всех традиций — основной признак его стихов: их поэзия — дерзкий вызов всему современному укладу жизни, «мещанству» общества и «бесстрастности» художников. А Рембо можно назвать «первым футуристом». Поэзия Рембо крайне своеобразна по языку, по приемам творчества (В. Брюсов, т. XXI, стор. 262).

Як бачимо, тоді ще для Брюсова все, що виходило за норми, — те й було футуризм. А тепер Рембо однаково

можна вважати як за основоположника символізму, так і футуризму, унанімізму, експресіонізму, імажинізму, дадаїзму й художніх форм пролетарської поезії, цеб-то взагалі всієї новітньої поезії. А коли взяти на увагу те, що Рембо писав на теми ще й відносно індустріальні й урбаністичні, «Город», «Метрополітен», про театральну юрбу, пароплави й інш., коли згадати, що запальний юнак збройно захищав Паризьку Комуни, напавши на Парнас, то буде цілком зрозуміло, чому сучасні письменники Франції — комуністи та близькі їм — геніального юнака Рембо, «Рембо — більшовика» вважають в поетичних формах за свого вчителя.

Поеми в прозі Рембо ритмічністю, образністю та й взагалі своїм змістом є, по суті, форма одного порядку з тим напрямком, який тепер панує у верлібрі, а значить, іде на чолі поезії сьогоденного дня у всій Європі.

Ось приклади з «Poèmes en prose».

SCÈNES

L'ancienne Comédie poursuit ses accords et divise ses
 idylles:
 De boulevards de tréteaux.
 Un long pilier en bois d'un bout à l'autre d'un champ ro-
 cailleux où la foule barbare évolue sous les arbres
 dépouillés.
 Dans des corridors de gaze noire, suivant le pas des prome-
 neurs aux lanternes et aux feuilles.
 Des oiseaux comédiens s'abattent sur un ponton de ma-
 çonnerie mu par l'archipel couvert des embarcations
 des spectateurs.
 De scènes lyriques, accompagnées de flûte et de tambour,
 s'inclinent dans le réduits ménagés sur les plafonds
 autour des salons de clubs modernes ou des salles de
 l'Orient ancien.
 La féerie manoeuvre au sommet d'un amphithéâtre
 couronné de taillis, — ou s'agite et module pour les
 Béotiens, dans l'ombre des futaies mouvantes, sur
 l'arête des cultures.

L'opéra-comique se divise sur notre scène à l'arête
d'intersection de dix cloisons dressées de la galerie
aux feux.

СЦЕНИ

Старовинна комедія прагне своєї гармонії й розподіляє
свої ідилії:

В балаганах бульварів.

Довга жердка з одного кінця каменистого поля у другий,
там, де жорстка юрба прогулюється під обдертими
деревами.

В коридорах чорного газу слідом за кроками гуляк під
ліхтарями і в листі,

Птахи комедії затихають на помості камінного виробу.

Сцени ліричні в акомпанементі флейти й бубна схи-
ляються в м'які захови на стелях салонів сучасного
клубу чи в залах прадавнього сходу.

Феєрія маневрує в дрімоті амфітеатру, завершеного
ділянкою лісу, де яриться та модулює беотійцям
в тіні високого хисткого лісу на грані культур.

На нашій сцені комічна опера розпадається на де-
сять рівних шматків, що тягнуться од галереї до
рампи.

Тут, як видно, Рембо не тільки ясно ритмізує хви-
льдами мову своєї поезії, але й поділяє її на більші рит-
мічні ряди та періоди, не рахуючись із тим, що речення
не закінчене, цебто вживає того прийому, який дає тіс-
ноту рядові, як і в звичайному вірші, розділяючи фразу
павзами на окремі більші й менші рядки.

Нарешті, наведемо ще один приклад верлібру Рембо,
який наші старі теоретики можуть щиро назвати зви-
чайнісінькою прозою, але де є більше ритмічної доско-
налості, більше хороших звукових і словесних повторів,
ніж у поезії нашого сучасного найбільшого формаліста
з табору неокласиків чи навіть запізнілого символічно-
го мелодизму.

À UNE RAISON

Un coup de ton doigt, sur le tambour décharge tous les
sons et commence la nouvelle harmonie.
Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et
leur en-marche.
Ta tête se détourne: le nouvel amour!
Ta tête se retourne? — le nouvel amour!
«Change nos lots, crible les fléaux, à commencer par le
temps», te chantent ces enfants. «Élève n'importe où
La substance de nos fortunes et de nos vœux», on
t'en prie.
Arrivée de toujours, qui t'en iras partout.
(ib., стор. 179).

ДО РОЗУМУ

Один приторк твого пальця — і бубон увільняє всі
твої звуки й розпочинає нову гармонію.
Твій крок — це підйом нового людства і похід його
бойовий.
Твоя голова обернулась — нова любов!
Твоя голова знов повернулась: нова любов!
«Зміни нам долю, строци бичі,
почни сучасність» — це діти до тебе співають.
«Вихованцеві діла нема до суті нашої
долі, як і до чернечих зароків».
Вийшовши з буднів, ти опануєш світами.

Щоб не видалось читачам, що ми перебільшуємо роль Рембо в історії світової літератури, який юнаком явив незрівнянний приклад ранньої геніальності, маючи аналогію хіба в особі Моцарта та кількох великих математиків, ми процитуємо кілька уривків із сучасної французької критичної думки.

У відомій «Антології новітньої французької поезії»¹, між іншим, є такі рядки про Рембо:

¹ Anthologie de la nouvelle poésie française. Видання Simon Kra. Paris (1924).

Багато генерацій поетів беруть сьогодні від юнака 15 літ, який лишив на цілу літературну спадщину єдину малу книжку, але остільки цінну, віршів і поем у прозі.

Довго дивились на поеми Рембо як на першорядні зразки символістичної школи; сьогодні ці поеми бере до себе вся сучасна молода поезія.

Як нова релігія, «Ілюмінації» вплинули на цілий ряд поетів аж до дадаїстів... Він увільнив поезію від тих решток незайманості, а вірш од нових штампів, нафабрикованих парнасцями й відновлених пізніш неокласиками (стор. 33).

Роль Рембо і його впливи лише тепер можна приблизно охопити в усій грандіозності, коли «poètes maudits» (прокляті поети) стали вже класиками новітнього часу і які якраз зв'язані більш з нашою сучасністю не тільки своїм реалістичним підходом і ритмами, а й тим повстанчим духом, у якому чути постріли Паризької Комуни. Вони живіші й чинніші насамперед на Заході, а далі повинні бути й у нас знані яко свіжіші, ніж розпливчаста, а то й водяниста символіка Метерлінка або суха творчість Малларме чи навіть найсоковитішого й ніжного емоціональністю Верлена.

8. Дві традиції новітньої французької поезії

Вплив Рембо на французьку поезію, а звідти й на європейську, належить до таких, які мають перспективу ще більшого розвитку в майбутньому. Взагалі у французькій поезії нового часу в сфері творення нових ритмів і форм, а не підбирання окрух старого, як це пішло від парнасців, існує дві традиції. Одна — чужоземна, уїтменівська, що йде через Аполінера, Марінетті, Сальмона на молодших, як-от Любек, переплітаючись і стикаючись із дужчою традицією А. Рембо, од якого ця лінія йде до Лафорга, Веле Гріффена, до групи абеїстів (унанімістів), що мали великий колективістичний і суто французький тембр; з них насамперед за носіїв традиції Рембо треба визначити Ж. Ромена і Р. Аркоса та інш. Ця традиція розгалужується й на інші поетичні школи (Сандр, Орлан,

Цара й інш.), причому до цієї традиції слід зарахувати найвизначніших поетів, у поезії яких звучить голос соціальної боротьби, а то й пісня справжнього більшовика-комуніста з усіма її ознаками: реалізмом, конструктивністю мови й форми, спрямованістю на індустрію і з класовим підходом. Сюди треба зарахувати Гільбо, Жува, Мартіне, Н. Гарньє й інш., хоч на них лягла печать ще й уїтменізму.

Для нашої доби Верхарн своїм конструктивним генієм, що з'єднував великі проблеми нашого часу з надзвичайною досконалістю верлібрової оркестровки, образністю патетичною й приголомшливою, із сцієнтичним ухилом, у якому він подає руку Рене Гілеві, з ясним усвідомленням величі міста й тих подій революційних, які в собі те місто виховує, — той Верхарн не міг не стати в перші роки жовтневого патосу на верховину володаря поетичних дум. Але надалі та його символіка революцій, той узагальнювальний планетарний схематизм захолов у добу конструктивної буденної праці з інтимною лірикою, що виростає на новому тлі, з чіткими й конкретними вказівками на ударні частини пролетарського фронту — і от тут безфабульний і підвищений, навіть урочистий Верхарн одступає на заднє місце, і, може, якраз тому саме ми пишемо сьогодні про загостреного реаліста й поета іншої юрби та буденної обстанови — Рембо, як і про аналогічного ж до певної міри Уїтмена.

Рембо не стільки сам зробив, як показав геніальною своєю інтуїцією, як *треба робити, дав правдиву спрямованість для поезії на цілу епоху* — епоху розвитку світу через індустрію спочатку в руках пролетаріату, а потім безкласового суспільства.

За сучасною критикою, що цілі томи йому присвячує, — каже Луначарський, — він був пророком, провидцем, він у свої 21–22 роки жив наперед од усього людства. І далі додає: — «Коли я для себе пробую витлумачити цю цікаву постать, що за неї тепер пишуть дуже багато, що французам видається найбільшою зіркою в символістичнім сузір'ї

(Бодлер, Малларме, Верлен, Метерлінк), що вабить навіть наших комуністичних поетів, вони-бо також почасти думають, що якраз Рембо зазначив справжній шлях до синтетичної, дуже змістовної поезії, — я почуваю, що це була постать дуже сильна.

Те саме треба сказати в не меншій мірі й про Уїтмена.

9. Епігонство й реакційність французької неокласики

Так, скажуть нам, але ж живуть на світі ще й досі неокласичні форми! Живуть, дійсно, але як живуть, чому живуть, куди живуть? Їхнє життя — це переконаний рух назад, це — опір закономірному розвитку історії, яку робить сьогодні пролетаріат, це — утічка в міщанське багно, а для Західної Європи в католицизм, утічка під трухляк академій по металічній ордени й фальшиві ордери на «безсмертя», яких роздають хижі старички разом із титулами ордена Почесного легіону.

Це — отруєний ґрунт, на якому пліснявіє гнила слизота неокласики та росте тощій мох їхнього сонетового виробництва.

Ось вам представники французької неокласики в усій їхній убогості, обмеженості й малозмістовності, рівняючи до тих ідей, які вкладають і вкладали в твори письменники, що були провідниками вселюдської культури!

Французька неокласика, чи там ще деякі назовні одміни її, убога на зміст, ритм і навіть риму, рівняючи до парнасців. В ній баришні чи дамочки на тлі французьких буржуазних імпотентів лірично пишуть сонетами про «самотність серця» на зразок Марії-Луїзи Віньйон в акомпанемент до естетичних віршиків Огюста Гарньє (не змішувати з лівим протестантом Ноелем) — Огюста Гарньє, що пише про міщанське цнотливе ліжко, кружева й мережки на п'яльцях та вирізочки на платтях.

Французька неокласика, — де зануджений сонетист Мішель Вассон виписує сонетики, де бог, серце, сфінкс і Христос в оточенні інших щироміщанських і католицьких атрибутів танцюють поважний сонетовий кадрили.

Тут вам до компанії і якийсь, мабуть, сатрапистий, колоніальний чиновник Камо з природою й любов'ю. В цю ж купу йде й сонетист Жак Шаню, якого преміювала навіть французька академія (тільки цих своїх, релігійних, патріотичних і т. інш. вона й преміює!). Син генерала, щирий носій традицій військової кліки, оздоблений військовими чинами, він брав участь в європейській війні й написав книжку віршів про неї — «Слава душ». Ця книжка, як підкреслює відповідна критика, «повна доброго патріотизму, гордого й чистого».

Ну, звичайно, цей теж свої «нові» ідеї, що рухають назад поступ, не міг укласти в інші, як тільки сонетові поетичні форми, перескакуючи, звичайно, і на інші розміри й строфи.

Або ще один, «поєми якого увінчала академія», — Едмонд Гожон. Звичайно, він епігон (нащо ж нове?) і, звичайно, лізе з-за Ередія й Анрі де Реньє. Тут, як і слід чекати в таких сонетах, «троє дверей із бронзи» й т. інш.

Сили немає передавати того убозтва духового й поетичного, яке так докладно, щоправда, спізнившись навіть од цих на десять років, перекопіював Зеров для українського прикладу.

Ось вам ще Перго з його епігонізмом услід того ж Реньє, підправлений екзотичними впливами Едгара По. Коли його й не преміювала французька академія, то знайшла щось похвалити заkostenіла тепер Гонкурівська. Тут сонетика з 1907 року про муєдзинів з мінаретами, а також Аврора й інш. Щоб це видалось дуже новим після доби Гетевського «Східного дивану» та екзотики часу розквіту романтизму, ми цього б не сказали. Од часів Гете й Міцкевича до 1907 року та й до сьогодні задалеченько, але буржуазія рада в щось заховатись од сучасності, хай це будуть навіть романтичні лахи. Ну, а після французів і нашим «щирим» Зеровим уже не встид.

В неокласичний французький рух не можна не зарахувати ще й Мусса, вояку й патріота, який, побиваючи «бошів», дістав медаль, а виспівуванням війни дістав

поетичну премію Сюллі Прюдома. Писав сонети про війну, як було вже казано, і про «святий ідеал».

Ми могли б процитувати й ще з одного або двох поетів неокласичного духу, може, трошки й значніших на чийсь смак, але змістом і формою вони нічим не відмінні від основних типів міщансько-альковних, епігонсько-парнаських і патріотично-католицьких своїх побратимів, яких ми тут зачепили.

Всі вони така мізерія духовна, од усіх їх тхне таким безпардонним назадництвом, такою реакцією віршової форми, образу й лексики, а особливо змісту, од усього цього тягне таким трупним смородом, що треба доброго вентилятора виробу компартії за типом «Жовтень Ф», щоб той трупний сморід продуло. Нас не дивує, коли таким могильним запахом з насолодою упиваються Зерови й Могилянські, але нас обурює, коли про цю насолоду шамрикають і деякі пролетарські письменники.

Вся ця французька неокласика, як і її відгомін — російська та українська, являє собою, рівняючи до верлібрів та інших представників новітньої поезії, таку мізерію, що її ніхто майже поза межами Франції й не згадує.

Звичайно, не вони ведуть перед поетичного поступу. Провідниками літературних форм ідуть ті, хто є резонатором ідей нашої доби — доби зросту пролетаріату і його вияву — Комінтерну, ті поети, в голосі яких звучить революція, хто відтворює ритм динамічної сучасності, хто пише складними, як саме життя, формами верлібру чи хоч деформаціями метра, хто бачить у розвитку індустрії той світлий порятунок, який скине з людства тягар каторжної праці, зруйнує деспотію, — той індустріалізм, який дасть змогу людству з *homo sapiens*'а перейти в іншу породу вищих істот і пересягнути планетарні межі. Ці ідеї підносять верлібристи-революціонери.

10. Ті, що помирилися з переможцем — індустрією

Але ж скажуть: не тільки верлібр оспівав і оспівує індустріалізм — його почали оспівувати й сонетом.

Взяти хоча б останні «Залізні сонети» анонімних німців. Дійсно так. Але коли? Аж тепер, коли минуло без чверті вік після індустріальних пісень Уїтмена.

А якою запеклою ворожістю зустріли прихильники старих поетичних форм, а значить, і побутових, а значить, і політичних, першу залізницю — всякі сонетні поети в свій час! Який вишуканий скрегіт вчинили точні розміри тих поетів назустріч дитині пари й заліза — всі ці парнасці, символісти й інш., за виключенням окремих велетнів, як-от Уїтмен, Рембо, Верхарн.

І це тривало аж до утворення футуристичної школи (теж верлібр), яка повстала проти такої єдності й взяла на своєму прапорі й вишила машину й індустрію. Футуристична лінія капіталізму в поезії — з неї виріс фашизм, коли аж вона перемогла психологічну консервативність літературних смаків буржуазії, хоч та буржуазія в економіці, політиці, побуті вже давно (мало не століття) і повним ходом користалась з індустрії, яку нарешті всиновив у поезії західноєвропейський футуризм!

І нарешті, навіть та буржуазія та її поетична інтелігенція, літературні смаки якої, виявляючи психологічну консервативність, ніяк не могли рушити вперед щодо ритму, — і та мусила здатись перед машиною та індустрією і хоч сонетом заспівати їм хвалу.

«Залізні сонети» німців — це замирення з переможцем, яким у наш час стала індустрія. «Залізні сонети» — це свідоцтво перемоги машини навіть над психікою найзапекліших консерваторів і романтиків щодо мистецької форми, перемога над психікою, яка, як кажуть Ленін і Троцький, є найконсервативніший чинник. І що психіку трудно перемагати, що вона дуже туго піддається оновленню, досить для того вказати на такі дрібниці, але дуже показові, як у нас у республіках символом індустрії ще й досі ставлять жінку в грецькій туніці з циркулем та молотом у руді в той час, коли аероплан і залізобетонний куб є вищий символ тієї сьогоденної індустрії, а залізним молотом гепають кустарі.

XII. Чільне місце верлібру в європейській поезії, шляхи та зразки її

I. Кожна епоха має свої характерні їй художні форми

Що верлібр іде на чолі сучасних поетичних форм, про це ми вже писали не раз, зокрема, в «Літературному авангарді», посилаючись на авторитетні свідчення. *Що верлібр є форма новоєвропейської доби, доби індустріалізму й росту пролетаріату, в цьому жодних не може бути сумнівів.*

Кожна епоха різних великих народів висувала свою найвідповіднішу їй поетичну форму, зв'язану з усіма чинниками оточення й культурного стану.

Особливо наочно виступає це, наприклад, в архітектурі як найколективнішому і зв'язаному найбезпосередніше з базою мистецтва.

Ми не будемо заглиблюватись, чому саме Японія в своєму минулому переважною своєю формою створила витончену кількарядкову поетичну мініатюру, чому епоха єврейських релігійних рухів створила патетичну поезію біблій, а Греція — антично-гекзаметровий епос, як характерні для свого оточення й культурного стану поетичні форми. Ми не будемо заглиблюватись і в те, що в заковану католицизмом добу середніх віків, у добу феодальних монархій і закованого нижчого стану, як і в добу появи буржуазії, — чому в цю добу найбільше розвинулась і розцвіла кована форма сонета, терцини й взагалі куплета. Скажімо лише, що ці форми найбільше відповідали психіці й ритмам тієї доби, і вони стали доміантною формою цього періоду європейської культури. Але з пришествям машини, з настанням епохи індустрії та розквіту й згодом занепаду буржуазії, а поруч і зі зростанням пролетаріату на основі тієї індустріальної епохи — тут розгортається потреба в інших поетичних формах, відповідних уже до цієї доби людського розвитку, де панував би ритм цієї нашої епохи — епохи, що нищить національні

перегородки і яку повинно розглядати в інтернаціональному масштабі. І от тут висувається на перше місце верлібр у тому розумінні його, яке ми висловили на початку XI розділу — в розумінні складніших, але не менш закономірних ритмів, різноманітнішої й багатшої інструментовки звуками — од консонансів і мелодизму до дисонансів і шумів, з багатшим індустріалізованим словником та сцієнтичним комплексом образів.

Ми вже наводили приклади верлібрових форм Рембо (на жаль, з об'єктивних причин ми не змогли цього зробити в оригіналі щодо Уїтмена). Далі, тримаючись у традиції цих перших верлібристів, попадаючи й під певний вплив Верхарна та Рене Гіля, йде розвиток нової французької поезії.

2. Найкращі й найхарактерніші поети сучасної Франції

За одного з найвизначніших і найоригінальніших поетів нового часу треба визнати колишнього унаніміста, а тепер одного з ватажків лівої частини французької літературної інтелігенції, керівника інтернаціонального мистецького журналу «Європа», де переплітаються впливи сучасних найвизначніших письменників світу, як Ромен Роллан, Максим Горький і інш., — Рене Аркоса, про якого Ромен Роллан сказав, що немає поета, який би з більшою силою оспівував людське єднання.

На його поетичній мові, як і в бажанні включати в свою поезію ідеї й провідництво всього людства, відбилися найкращі шукання нашої доби. Рене Аркос різко виступив проти міфології, проти поезії піль, лук, овечок і інш. Він, як і його не менш відомі однодумці Вільдрак, Дюамель, Шенев'єр і Жюль Ромен, відкинули причадали романтизму й взяли конкретний матеріалістичний тон. Але писати про Аркоса, як і про згаданих зараз визначних поетів Франції та про їхні теми, довелося б цілу розвідку. Ми сконстатуємо лише, що вони були добрі верлібристи.

Про ранню частину творчості цих поетів цікаві матеріали подає М. Калінович у книжці «Шлях новітньої французької поезії».

Ми наведемо лише кілька ритмічно-формальних прикладів із поезій Аркоса, щоб показати, що верлібр дійсно коронна форма сучасних технічних досягнень передової Європи всупереч твердженню наших хуторян.

SEPTEMBRE 1916

Jour léthargique où le ciel bas entasse et
traîne

Ses pesantes nuées comme des sacs de peines!

Jour saturé de plus de larmes

Que le long automne et l'hiver qui viennent

N'en pourront verser des aubes aux nuits!

Jour calfeutré ; ô jour qui expie en silence

Avant même la fin du drame et la sentence!

Tout redescend, succombe et retourne à la

terre,

Depuis les hauts plateaux et le désert polaire

Jusqu'au sol étalé sous une main de fleuves

Où des hommes courbés plus bas que la

souffrance

Attendent le coup, qui tarde à venir

Et sont déjà la mort avant même l'obus.

Silence enfermant le bruit de batailles :

Sanglots et cris au fond des chambres de

supplices,

Vous ne traverserez même pas les murailles!

Silence tombal, poids de quelque chute.

Ciel pareil à quelque zone de larmes.

L'univers accablé s'incline

Comme la tête sur la croix;

Et tout n'est plus qu'un glissement,

Et tout n'est plus que soumission

Au funèbre accomplissement.

Більшого суму в природі з приводу смерті на війні, змальованої в цих рядках, здається, і знайти не можна.

Ще уривок верлібру Аркоса для прикладу:

A CEUX QUE JE NE CONNAIS PAS

Entre tous les hommes
Vous: ceux destinés
A me rencontrer.
Vous tous que je ne connais pas
Et que je dois connaître un jour,
Vivant dans ma ville,
Foulant ma patrie
Ou loin par le monde!
Dans la nuit plus belle,
Avec ses souilles prodigieuses
Et son poème des clartés,
Que l'église en fête où l'on communie,
Je sois pour la première fois
Que vous naquîtes et que vous êtes.

Переклад цього уривка:

ТИМ, КОГО Я НЕ ЗНАЮ

Серед усіх людей
Ви ті, що відзначені
Зо мною зустрійтесь.
Ви всі, кого я не знаю
І кого я повинен пізнати колись,
Як мешканців мого міста,
Як пішоходів по моїй батьківщині
Чи в далекий світ.
В найчудовішу ніч
З її пророчим диханням,
З її поемою сяєв,
Як у святковій церкві, де причащають,
Я довідуюсь вперше,
Що ви родились, що ви існуєте.

В змісті цього вірша є багато спільних думок із поезією Уїтмена.

Сирени нявкають і замовкають. Шум б'є
свою повнотою. А там угорі. Це безумство.
Гарк. Грякавня і важка мовчанка. Далі
глухе і тяжке падіння жорстокості
торпед.
Переверти мільйонів тонн. Проміння. Вогонь.
Дим. Пломінь.
Акордеон 75-ти сантиметрових. Квінти. Крики.
Падіння. Проразливість. Кашель.
І завали підвальних погребів.

Тут не тільки маємо жахливу картину руйнування міста торпедами з аеропланів і взагалі картину війни — тут ми маємо надзвичайну стислість і переривчасту динамічність вислову, що вкладається лише в хвилядну систему ритмів європейського верлібру.

Поет верлібру П'єр Мак Орлан — оригінальний співець індустріалізованого світу, металічної моці, залізних мостів, динамо й інших плодів інженерії.

Його привіт новій красі, конструкціям нашої доби. З цим тоном ми вже познайомились у поезії Уїтмена.

Мак Орлан пише:

Salut, Vénus inquiète accroupie sur l'Europe.
Fille nue, semblable à la Tour Eiffel.
Juive à la fois slave et saxonne, belle connue
un enfant comestible avec ta santé
moderne de machine neuve
O Venus! les soeurs faites en série par
les nouvelles usines littéraires de l'Europe!
Nous vous saluons en connaisseurs, filles
d'acier
Et nous vous recommandons notre delicatesse
O Vénus Pandemos!
Inspiratrices provisoires de l'année 1922 p.
(«*L'inflation sentimentale*»).

Наш переклад цього уривка:

Привіт тобі, невгомона Венеро, що вместила
на Європі.

Гола дівчино, схожа на башту Ейфеля.
 Єврейко й одночасно слов'янка й саксонко.
 Прекрасна, як смачна дитина,
 З твоїм новітнім здоров'ям нової машини.
 О Венеро! І твої сестри зроблені в серіях
 Новими літературними заводами Європи!
 Яко знавці, ми вітаємо вас, дівчата зі
 сталі.

І віддаємо вам нашу ніжність
 О Венеро Пандемоська!
 Тимчасова натхненко року 1922.

(«Сентиментальний вилив»).

Ми не маємо місця, щоб навести хоча б в уривках приклади з чудесних поезій нового ритму Аполлінера, Андре Сальмона, Макса Жакоба, Поля Морана, Ля Рошель, Івана Голя чи Філіпа Суполя, індустріального поета, одного з лідерів недавнього дадаїзму, потім сюрреалізму, що, зіллявшись із клартевцями, тепер видаватимуть лівий, мало не суто комуністичний журнал «Громадянська війна», поета, який, як чутливий інструмент, відозвався на безвихідь війни дадаїзмом, зазнав впливів Аполлінера й захоплювався юним Лотреамоном, в свою чергу поетом нових поетичних форм, якого оцінили лише тепер та який виступив ще до Рембо.

Ми повинні були б зупинитись над нашими добрими спілниками, такими поетами, як Жув, Гільбо, Мартіне, поетами-протестантами, революціонерами й верлібристами, яких знає передова літературна Європа й які поволі набувають особливої популярності в нас у СРСР.

3. Передові поети сучасної Німеччини і Йоганнес Бехер

Перейдімо до наших ближчих сусідів, сучасних поетів Німеччини. І там ми побачимо, що на чолі поетичного провідництва стоять поети верлібристи, нещодавні експресіоністи, причому дехто з них, як-от Бехер, стали співцями пролетаріату та його ідей, що оформлюють поступ вселюдства — ідей комунізму.

Найяскравіший виразник поезії сучасної Німеччини безперечно є Йоганнес Бехер, який, розпочавши, як учень Гайма (1913 р.), своєю книжкою «Європі» приніс дійсну граматику світової війни, протестуючи проти неї. В синтаксі й образах Бехера з'явилась нова психіка людини, що відчула весь страшний зміст артилерії, яка за вісім хвилин переносить велетенську силу за 40 кілометрів. Багато кричали, що Бехер зруйнував синтаксу, що в його строфах немає логіки. Але, як каже Гейнріх Якоб, це неправда, бо тут маємо картину реалістично відтвореного життя. Це логіка вибуху. І далі, він же каже, що нові поезії Бехерові —

це більшовицькі візії не тільки змістом, але також і формою. Тут мова механіки, хімічних колб, як і радянської платформи.

Коли обминути верліброві форми Верфеля (так само одного з найбільших сучасних німецьких поетів) та його поетичні форми, що легші, ніж Бехерові, для сприймання читача, вихованого на метрах, то Бехер стане перед нами як провідник сучасної поезії не тільки для Німеччини. Його знають і люблять і в Росії, й на Україні.

Здається, жоден поет сучасний німецький не має стільки перекладів на мови СРСР, як Бехер. На превеликий жаль, переклади ці здебільша гідкі (за винятком Петникова), бо перекладачі й не нюхали самої суті верлібру, а хапаються за зміст, спрощуючи його, як це зробив якийсь перекладач на російську мову, що навіть не підписався, переклавши книжку Бехера «Біля могили Леніна».

Наведемо уривок:

LENIN

An deiner Bahre toter Lenin
Halten wir im Gedächtnis die Totenwacht.
Das Arbeiterblut in den Adern der Völker
kreist schneller,
Das Blut der Arbeiter kreist schneller

Lenin:
Mit den Gedanken wiesest du ihnen den Weg,
Denn
Auch der Gedanke war dir ein Werkzeug
Mit der
Waffe in der Faust folgen von nun ab die
Proletariermillionen dir nach...

Подаємо наш переклад цього уривка з розділу Бехерової поеми. В більшому розмірі він був уміщений у кінці квітня 1924 року в газеті «Вісті ВУЦВК».

ЛЕНІН

Біля твого катафалка, мертвий Ленін,
В думках на варті ми стоїм.
Робоча кров у жилах народів циркулює
Швидше,
Кров робітництва оббігає скоріше
З твоїм іменням, Ленін:
В Європі й Америці, в Азії й Африці,
На півдні й півночі, заході й сході,
У всіх чотирьох напрямках світу,
Ленін —
Усюди там, де ще гнобителі й пригноблені,
Усюди там, де ще є засланці, визискувані,
обкрадені і беззахисні,
Усюди там, де люд примушений ще прода-
вать себе, жититись зрадництвом й
голодувати,
Усюди там, де люд з дитинства на нестер-
пиму панцину повинен витягатись,
Усюди там, де чоловік на чоловіка стріляти
мусить.
Де?..
Усюди там, де творчі спілки іще не захо-
пили влади.
Кожний народ виставляє червоного солдата
до твоєї могили, Ленін.
З кожного червоного солдата швидко виро-
сте по Червоній армії, Ленін —

Робітництво тебе спом'яне не словами,
 Робітництво стомилось од безлічі слів.
 Робітництво врочисто ділом вшанує тебе,
 Ленін!
 Вперед, червоний фронтє!!!
 Криштално-блискуча й нецяцькована була
твоя думка,
 Твереза, сіра. Таким ти в свідомості став
воюючих армій Праці.
 Друг робітників усього світу, товариш Ленін:
 Ти мислями показуєш їм шлях. Бо
 Думка у тебе за орган була. З міцною
 Зброєю в затиснутих кулаках ідуть тепер за
 Нею мільйони пролетарів.

В цьому уривку Бехерового верлібру характерна є патетична піднесеність соціальної лірики, переламані синтакса й ритм, подібний до того, як перекидаються з гори великі шмати скель, зупиняючись, зриваючись далі і стрибаючи. Патос і тяжкість втрати Леніна цим ритмом передається дуже вдало. Певна простота, великі масштаби, а разом із тим і навала повторень ще збільшують велич картини. Характерні в останніх чотирьох рядках наведеного уривка перериви й переноси фрази в другий рядок для акцентації другорядних слів, де павзи збільшують емоціональну значимість слова, де висуваються й деформуються звиклі уяви про слово.

В останній книжці соціальних поезій Бехера (1925 р.) «Труп на троні» з розділами: «Червоний марш», «Труп на троні» та «Бомболітун» — ця класова й індустріальна лінія з характерними для цього поета рисами знайшла своє найповніше втілення. Помітне лише коронне обривання рядків для підвищення тісноти слів та трохи ясніший склад мови, у багатьох місцях схожий з промовою. А Хвильовий запевняє, що, мовляв, Бехер кинув верлібр і перейшов на прозу. Що Бехер роман написав (до речі — ритмізованою прозою), то це не значить,

що він розчарувався у верлібрі, і книжка «Труп на троні» потверджує це.

Ось близький типом до верхарнівського верлібру ритм Газенклевера:

Weinende Frauen in Krämpfen,
Kinder an dem Vaters Hals;
Immer fährt der Zug
Durch die Städte ...
(«*Воскреслий Жорес*»),

Зойкає в корчах жіноцтво,
На шиї батьків діти;
Все тягнеться похід
Крізь міста...

Ось один із молодших, ліричний Антон Шнак:

In Franken. Mai. Der Silberfluss. Gewölbt
die Nacht, voll Haar der Sterne, goldenem Hauch.
Die Vögel, dunkel, blau geschwärmt ans
Nester, riesig, tief im grünen Holz.
Ich ging von ihr, von wem? von ihr, die
siedig war und an den Tagen stolz,
Die südlich unterm Kleid, der Gärten wuchsen,
königliche, purpurne, verwucherte,
am Hauch.
(«*Gewaltige Nacht*»)

Переклад уривка поезії Антона Шнака:

У Франції. Май. Поток срібляний, склепіння
ночі повне волоссям зір, золотим димом.
Темні птахи вилітають синім рухом з гнізд
великих у глухим лісі.
Я геть пішов од неї, кого? Од неї наче з
шовку, гордої днями,
Які ростуть з садів південного вбрання
величних, пурпурних і сплутаних на
лоні.

її голос, що звучить у досить добре машинізованій Чехії. Найкращі поети її — Волькер, Гора, Сайферт, Нейман і ін. суть поети не тільки з голосом протестантів проти буржуазного ладу, але й з голосом комуністів, із темами робітничими й індустріальними.

Ось заглиблений і добрий Волькер, який, може, з-за своєї доброти прийшов до класової борні й став на бік трудящих. Він захоплюється винаходами ХХ століття, Рентгеновим промінням, електрикою, залізницею; але, завдяки тому промінню, поет бачить очима доктора, як фабрика визискувача нищить робітника.

Наш майже тотожний переклад Волькерових рядків:

Що бачу, робітнику, то легені твої.
 Фабрика їх знищила димом і сажамі.
 Чую в них свисти трансмісій і ричання
машин,
 Що з бідного здирство на землі лишень.
 Що бачу, робітнику, то твої легені
 Голодом і туберкульозом поїджені.
 Умреш.

(«У Рентгена»).

І от та погроза смерті робітництву, тим кочегарам, які сліпнуть («Балада про очі кочегара»), робітництву, що його винищує голод і нелюдська праця, жінкам, що мусять продавати себе через нужду, нищити радість материнства («Балада про ненароджену дитину», «Кімната в готелі»), вся ця погроза людству — то є наслідок капіталістичного ладу, ладу власності! І Волькер закликає переконливо лірично той лад знищити.

Ось вірш у нашому перекладі, ритмічну тотожність якого ми хотіли подати якнайближче:

НІЧ НА ВИСОЧИНІ
 У небі зорі вільні горять
 та розцвітають потиху
 в спокійні келихи.
 На землі ж —
 у чотири стіни замкнуті

там людській зорі закуті:
то світла вокзалів, будинків, сіл.
А коло кожної тої зорі гаркоче пес,
для того, щоб вона, нещасна, не втекла
від свого пана до іншого краю,
де веселий день сія,
де ніч спокійно гуля;
щоб ти, прохожа людино,
коли тобі в очі світло прилине,
не прийшов та не вкрав
дукатів, грушку, жінку чи солонину.
На небі зорі вільні горять
і тихо у ніч процвітають,
тому й сторожів їм
жодних не треба.
Треба й нам нещасні ті зорі звільнити,
що між нами повинні світити,
а собак мусимо вбити,
щоб до зір не клацали зубами,
щоби спокій був на землі між нами,
як на небі
впівночі.

Як бачимо, тут революційність і сучасність цілком сходяться, спираючись на верлібр.

Ось суто міський робітничий поет Йосиф Гора. Картини «його Праги» індустріальної— звучать так по-українському:

Прага — місто

... моє

аж до тих сірих геометричних стін,
де текуча сталь, темний гнів динамо,
безконечний насів біг, свист рурок,
а головне руки,
огрублі, червоні, жилаві, жваві й певні,
праця машин, ангелів і чортів похід...

І звідси, з того осередку, та червона іскра, від якої вже загорілася шоста частина земної кулі.

Йосиф Гора, як поет-комунар, відгукується своїм сухуватим словом на буденну політичну боротьбу сатирою, але він уміє щиро й лірично відзначити й свою чеську вдачу, порівнюючи з великими націями трудящих («1917»), як і змальовує великого Леніна. Він мережаним верлібром оспівує й природу, й жінку — подругу мужчини.

Але основний тон його творів — соціальна боротьба й індустрія. Він оспівує аероплан «двадцятого століття птаха», працю на заводі й демонстрацію «тих голодних, що в них більший світ, як у ситих», які «йдуть на зразок потопу».

Вони знають свою силу, яку дає єдність інтересів:

... Нас мільйон,
у нас одно серце, що гуде, як дзвін.

Голос Гори як найбільшого суто пролетарського поета Чехії для нас особливо цікавий тим, що технікою вірша Гора, як і Волькер, — не без впливів німецьких — дає споживу широким колам робітництва, користуючись із форм останніх європейських віршових досягнень.

Ми мусимо ще хоч побіжно зупинитися на двох поетах чеських, які, крім свого видатного стану, перевели визначну роботу в царині складних ритмів, — це поет-революціонер старшого покоління Станіслав Невман, що недавно випустив книжку «Червоні співи», і молодий талановитий поет-революціонер, деветсиловець, Ярослав Сайферт. Коли в першого перевагу мають за останній час теми робітничі й соціальні, як-от «Нічна праця», «РСФРР», «Промови Спартака» й ін., розроблені верлібром, то молодий Сайферт, що теж іде за «зорею комунізму», як говориться в передмові до його книжки «Місто в сльозах», перетворивши впливи сучасної французької поезії і її головних провідників, про яких ми раніш писали, дає яскраві модерністичні малюнки міста й передмістя з його соціальними противенствами.

І тут підняте нами гасло в «Літературному авангарді», що *верлібр іде поруч із найбільшою революційністю*, виправдується цілком. А оскільки голос пролетарської

революції є голос дійсного поступу, то не тільки формою, але й змістом, який психологічно знаходить собі відповідну форму, верлібр є один із двигунів людської поетичної культури.

5. Початки білоруського верлібру — Бядуля й Чарот

І це відчули поети націй, в яких індустріальна культура стоїть ще не на такому й високому рівні, на якому міг би сам собою розгорнутись європейський верлібр. Але поезія як надбудова має свої вигинчасті й петельчасті стежки. Радянська Білорусь, наприклад, узявши своїм господарством спрямовання на індустріалізацію, з самим фактом існування диктатури пролетаріату в ній, захопилася вже одними перспективами розвитку остільки, що навіть без такого, як у Західній Європі, індустріалізованого побуту змогла висунути кількох чудесних поетів верлібру, пам'ятаючи ще й те, що його вимагали одночасно й революційний зміст, і теми їхньої поезії. Це — на першому місці мудрий і глибокий Змітрок Бядуля з його епічним нахилом, і лірик білоруського Жовтня — Міхась Чарот. Навіть старший за них Ціпка Гартни дає перебої в метрі, хоч поезія кустаря, якої він є самотнім носієм в своїх старих поезіях, може ще цілком укладатись і в точні старовинні розміри. Правда, Гартни зробив великі досягнення в формуванні нової прози білоруської, особливо романом «Сокі цаліны».

За найкращий зразок сучасного верлібру в білоруській поезії треба вважати поему З. Бядулі — «Чорно-червона жалоба», де поет у масштабах континентів і віків дає постать Ленінову в оточенні індустріальних образів поруч із первісними білорусько-селянськими картинами. Якась дисонативна контрастивність двигить у цьому творі Бядулі.

Це найкраща річ у жовтневій літературі Білорусі, яка стоїть поруч із Чаротовою поемою — «Босі на вогнищі». В цій поемі Чарота взято ритми, близькі місцями до частушки та блоківських «12», де й білоруський, і російський поети, щоб укласти нашу революцію з її динамікою у вірш, мусили перш за все на цурпалки побити метр.

Не треба багато наводити прикладів, щоб довести, що Бядуля має спільні риси з деякими українськими, німецькими та французькими поетами, тоді як Чарот — з російськими.

Подаємо уривки поеми Бядулі «Чорно-червона жалоба» в нашому перекладі, що взято з читанки «Червоний шлях» М. Панченка, знову-таки в максимальному ритмічному наближенні:

Плив мороз по струнах дротяних
од стовпа до стовпа,
відгомінням іржавим стогнав.
Од камінно-бетонних велетнів —
скринь великих міст
до обсмиканих солом'яних стріх,
бабусів згорблених,
селянських хаток.

.....

Зигзаги радіо сум-жах перекинули
з Москви у Менське¹...
На ранок усе місто знало...
Мов чорні дзьоби гідких круків,
трубки телефонів клювали вуха
й зловісним клекотом
хрипіли слова два:
«Вмер Ленін».

Правда, як у країні суто селянській, в Білорусі навіть на групу пролетарських письменників «Маладняк» найбільший вплив мають російські «мужиковствующие», а особливо селянсько-ліричний Єсенін через згадану вище причину — не так різноманітну ритмічність у побуті селянської країни порівняно з індустріалізованою, — через те й міг прищепитись до білорусів той розхитаний розмір Єсеніна, вплив якого чувається дуже й дуже на декому і з наших плужан. Але розвиток техніки й машинізації в наших республіках забезпечує в ближчому часі такий

¹ Тобто Мінськ. — Ред.

самий буйний розвиток складніших ритмічних форм, який ми бачимо на прикладі Західної Європи.

6. Зміна психіки в бік складних ритмів і швидких темпів

Ми вже зазначали, що помічається рух усіх галузей мистецтва в бік складних ритмів і прискорених темпів (сюжетно) у зв'язку зі зміною психології, через машинізацію життя.

Складні ритми й швидкі темпи художнього вислову та їхня складніша конструктивна форма йдуть поруч із прискоренням ходи подій у творі (вимога від письменника кінематографічності), а це значить, що широкі маси індустріалізованого людства відходять від смакування рафінованих і елегантних дрібниць у бік повнокровного й м'язистого руху переважно в масах, як це завше було і є у великих творах чи то письменства, чи то архітектури, чи інших мистецтв. Особливо в архітектурі останнім часом перехід до конструкції обсягів (пластицизм) з нехтуванням наліпної декоративності багато говорить за новий напрямок, який стоїть перед пролетарським мистецтвом. Говорячи аналогіями, ми відходимо від статичного Флобера до динамічного Сінклера й від ювеліра Реньє чи Коцюбинського до майстрів скиби — Л. Толстого, Лондона чи Ампа.

Масовий читач, принаймні ближчого майбутнього, повинен буде знайти в творі співзвучну до довколишнього життя динаміку в зміні явищ, ритмів, фактів і темпів, швидкість думок і обсяг ідей та сконцентрованість (телеграфічну) вислову.

Психологія аеро й радіо не помириться (хіба іноді для контрасту) з тургеневським чи нечуївським романом, як і з повільними, хоч і глибокими поемами Лесі Українки. Принаймні це на ближчі індустріальні епохи, бо наша техніка поки що йде в напрямку збільшення руху механічного, отже, відповідно й перероблятиме людську психіку.

Може, майбутня техніка атоммоторів та заглиблених хімічних процесів і буде повільна ззовні та нечутна,

як виростання дерева, і людина буде завсіди як на тихій гулянці споглядання, але ця доба, як одна з химерних мрій, поки що ніякого не має реального ґрунту. Виходячи з нашого часу, перспектива як розвитку техніки, так і переробки людини лежить у бік безмежного збільшення руху.

Творчість, як соціальний чинник, виходитиме з об'єктивного стану розвитку економіки й техніки, а через них і біологічних змін. Людина все менше й менше буде емоціонально захоплюватись чужими для її сприймання й розуміння творчими формами минулого часу, хоч безперечно й вивчатиме їхні закони, їхній розвиток і напрямки змін.

Нова економіка — нова психіка, а звідси — новий твір формами і змістом.

Нехай для відсталого неокласики поетичні форми Овідія ще є золото. Але людина завтрашнього дня обіцяє за Леніним зробити з золота навіть клозети, коли дорожчий у побуті майбутнього життя буде, припустімо, алюміній. Інший побут — інші матеріали, інші матеріали — інші художні форми. Крила з алюмінію набирають іншої форми, ніж крила з пір'я. Творчість, оформлюючи побут, ітиме за економікою, яка той побут буде викликати. Економіка нашої епохи викликає індустріалізований побут, а в літературі — ті поетичні форми, які ми захищаємо в цій нашій книжці.

XIII. Конструктивний динамізм, або спіралізм

1. «Непоетичний» матеріал є матеріал сучасної поезії

Увесь напрямок мистецтва в зв'язку з розвитком індустріалізованого побуту, в зв'язку з омашиненням світу йде в бік приєднання до мистецтва таких запасів художнього матеріалу, які колись вважали за недостойні для муз. Зокрема в літературі, а особливо в поезії, здавалосьь,

непорушні були канони рафінованого слова й обмеженості тем певним колом емоцій — природа, любов, бог, патріотизм, королівсько-буржуазний салонний побут і ще дещо обов'язково у висловах *запізненого від сучасності лексикону*.

І от перемога індустрії в психіці найчутливіших поетів, зростання пролетаріату як нової движної сили поступу, певна зміна суспільної психіки й темпу сприйняття світу після омашинення побуту — всі ці причини, базуючись на економіці, викликали появу нових смаків і нових співів. Поезія збагатилась на прозаїзми Уїтмена, екстравагантність Рембо, науковість Рене Гіля, на складні ритми футуризму й абейстів, темпи експресіонізму, логічність і навіть утилітарність конструктивізму й т. д. й т. ін. Поезія, як і слід було чекати, *продовжувала розвиватись у бік розвитку життя*. І нарешті всі ці досягнення прагне з'єднати пролетпоезія, вдихнувши свій ясний дух.

Життя йде, як відомо, в бік конструктивно машинового оформлення природи. Туди лежить і шлях поезії. І ми маємо таке, що навіть старіші критики, але марксистки, як-от П. С. Коган, визнають, що відозви «Петросовета» в дні Жовтня («Литература етих лет») — суть зразки найвищої поезії. Та й дійсно, добра телеграма тепер дужче вражає сухістю й сконденсованістю, ніж ліричне скигління, особливо, коли воно недобре припасовано до твору й теми, що якраз найчастіше й трапляється, бо трудніш якомусь пільняківцеві чи насосюреному плужанинові дати твердий кістяк послідовної будови, і зовсім легко, підбігши в бік, підняти лапку або хлипнути, ахнути, гейнути й припустити соків серця чи чогось іншого замість моці розуму. І дійсно правий Коган, що патетична відозва, вжита в поезії на місці, більше палає для емоції, ніж накопичення найвеличніших і найоригінальніших образів, як це бувало, напр., навіть із Маяковським, а особливо з імажиністами. Але сьогоднішня поезія прийшла до таких тверджень унаслідок нового побуту й піднесення нових сил, а особливо через

індустріалізацію життя. Нові мистецькі форми, викликані індустріалізацією життя, і собі, як надбудова, назад впливаючи на базу, цебто на психіку, побут, економіку, роздуватимуть цей темп індустріалізації, бо котитимуться, зв'язані взаємними впливами. Похід індустріалізації буде подібний до руху лавини. Перемога її близька й неминуха. Ті ж, хто свідомо бачить і хоче перемоги тієї індустріалізації життя, повинні підготовляти для неї психологічний ґрунт у масах.

2. Конструктивне оформлення динамічного життя й психологічні вороги поступу

Питання напрямку художніх форм треба ясно поставити вже й сьогодні перед найширшими колами радянського суспільства через те, що наші критики й літератики спекулюють на літературі, зовсім не турбуючись про шляхи художнього поступу, про розвиток мистецьких форм, яких вони не тільки нових, але й старих не знають і не живуть ними, словом, не турбуються про придбання художнього капіталу.

Оформлення психіки людини через мистецтво є не менш важливий момент у загальному плані оформлення мистецтвами всього життя, як і оформлення архітектором нових жител, зв'язаних з потребами нашої доби, як і оформлення скульптором-інженером і педагогом речей хатнього побуту й т. інш.

Ми повинні конструктивно оформити життя, бо в цих формах краще тектиме його динаміка. Коли динаміка футуристів хаотична, то наша повинна бути інженерсько-логічна й доцільна. Конструктивний динамізм не тільки оформлює життя — він є само життя.

Так само, як пролетарська революція керується закономірним розвитком історії, а не є бунт, як кричать наші пільнячки, так і мистецтво наше не може бути хаотичною кашею імпресивності, а мусить носити в собі ознаки будівничого зачатку з погляду людського розуму. Несучи на собі дух пролетарської революції, ми *відкидаємо* розтріпаність, неспідпорядкованість, а головне, відсутність

логічного зв'язку поміж художніми формами й сучасною дорогою розвитку світу, яку (відсутність зв'язку) й несуть із собою, не криючись, неокласики й інші назадники. Розумна й обчислена тенденція машинізованого світу — ось вимога від сучасної поезії, народженої зростанням пролетаріату й загартованої Жовтневою перемогою.

Динамічне начало життя має втілювати й наша пролетарська поезія як змістом, так і формою. Через нашу поезію ми маємо організувати психіку людства так, щоб воно, володіючи машинами, почувало й дивилось «на світ, як на покірну глину для ліпки чимраз досконаліших життєвих форм» (Л. Троцький, «Литература и революция»).

Ми натискаємо не тільки на потребу революційної форми, цебто такої, як було казано, що виховує психіку людини в бік того динамізму, що веде людство до вищих істот, а світ до перебудови його на основі ціленого начала, — ми натискаємо й на зміст революційний, який єдиний, що цілком укладається в такі форми і є з ними в найвищому гармонічному сполученні.

Коли формалісти й інші назадники хочуть зупинити закономірний і динамічний рух історії, то вони в мистецтві роблять одрізок із певної епохи й консервують його на місці, — а життя потягнулось довгою килиминою повз них. Чи, можливо, й природно це? Ні! Бо й життя, й мистецькі форми суть процеси безперервні й неподільні. Можна тільки під час руху такої килимини спішити по ній назад, і тоді буде відносне стояння на одному місці. Наші неокласики й романтики якраз це й роблять. Вони впадають в ідеалістичну ересь, не бачачи процесу свого руху назад, а думають, що стоять на роздільних, незалежних од суспільного поступу клаптях, хоч і галасують іноді противне. Розчленити життя в теорії на статичні уривки, відкидаючи динаміку розвитку форм, — це ж чистісінький ідеалізм. А ця спроба неокласики й неоромантики увільнити мистецтво від сучасності, фіксувати свій погляд на минулому, захватись у «греко-римському», — це і є спроба розчленити динамічний

потік життя, виділитись од нього, цебто і є той ідеалізм, в якому росте й «мужицький корінь» їхньої творчості, й «революція — бунт, хуртовина» й т. ін., а не марксистський закономірний розвиток історії та послідовна зміна форм, відповідних кожній добі. Їхня доба — в «грекоримському»!

3. Основні тези пролетарського конструктивного динамізму

Отже, пролетарський конструктивний динамізм-спіралізм висуває такі основні точки в творенні сьогоднішніх і майбутніх на довший час художніх форм:

1. Унаслідок вселюдської індустріальної епохи має встановитись домінантний вселюдський індустріальний напрям поезії і взагалі мистецтв із додатком національних зафарблень.

2. Безперервна сучасність, цебто виправдання твердження, що кожна епоха має своє, тільки їй відповідне мистецтво.

3. Не тільки пізнання світу через мистецтво поруч із наукою, а й оформлення того світу мистецтвом поруч із науковими засобами.

4. Допомогати зміні психіки людства в зв'язку з індустріалізацією життя, як світлій і радісній неминучості поступу вселюдства.

5. Зміна лексики й синтакси в зв'язку із зміною побуту й психіки.

Всі вищенаведені в нашій книжці моменти творчості як у формах, так і в ідеях складають той напрям, що ми надаємо йому назву пролетарського конструктивного динамізму, або спіралізму. Наша творчість має доцільно й логічно оформлювати життя, сприймаючи його як безперервний процес, що керується законами діалектичного матеріалізму. Тому відрив форми від змісту, а цих від соціально-економічної й біологічної бази є неможлива фантазія, і, по суті, такого розриву ніколи не буває, а є тільки свідоме чи несвідоме замаскування своїх розходжень із головним домінантним (тепер пролетарським) потоком життя.

Динаміку (рух) у поезії подається не тільки відповідними образами, ритмами, звуками, сюжетами, а головне — ідеями, що рухають твір, а через твір і поступ людський.

Напруженість цих основних чинників твору і є динамізм у поезії. Образ піднятого для пострілу й застиглого в напруженні курка є не менш динамічний, ніж літ кулі звідти.

Таким чином, динамічність сприймається тільки в нерозривному зв'язку з іншими чинниками вічно рухливого життя й твору. Закономірний і відповідний зв'язок усіх складових частин твору і всіх моментів життя — ось де криються движні сили мистецтва, і ось що ми звемо конструктивним динамізмом. В цьому є вже та логічна послідовність, цілівість, що має назву конструктивності. Через те й називаємо ми наш динамізм конструктивним.

Ми прагнемо охопити всю суть життя, бо мистецтво є чинник синтетичного пізнання світу на відміну від аналітичного пізнання світу наукою.

4. Філософія спіралі, діалектика й спіралізм

Рух життя в координатах простору й часу йде спіраллю, коли прийняти простір за одну площину (навіть обсяг), а час за напрям, через який та площина (обсяг) рухається у вічність. Часом як четвертим виміром нам ще тяжко мислити, тому й подаємо це спрощення.

Коли взяти безумовний закон ритмічності життя, який начебто й можна звести до відносної циклічності, то та зовнішня циклічність якраз і проходить по обсяговій спіралі; цикли — кола ритмічні, прийшовши начебто на старе місце, рухом часу відносяться вже на вище в часові місце, що стає *над* попереднім місцем, прийнятим за початок ритмічного циклу, або інакше, *подія, вернувшись начебто до старого місця, рухом часу відноситься спіраллю вгору* — так утворюються ритмічні спіральні петлі, цебто по суті, *жодної циклічності ніколи немає*, а є безмежний рух життя спіраллю ритму вперед. Життя — не повторення, а вічний поступ.

Все вище забираються підйоми подій просторово-часовою спіраллю. Діалектику та її ритмічні повороти («отрицание отрицания») математично, мабуть, найкраще мислити як просторово-часову спіраль, де діаметраль-но протилежні точки спіралей будуть точками діалектичних одштовхувань.

Сприймання життєвих ритмів теж укладається в спіраль із зовнішньою начебто циклічністю, цебто з повертанням до начебто вихідної точки в ритмічних інтервалах. Сприймання людське, збагачуючись кожного разу накладкою досвіду в мозковій корі, по-новому сприймає кожний ритмічний інтервал, цебто підносить сприймання кожного разу на вищу точку, утворюючи спіральні петлі, а не цикли. Взагалі спіральність є основа вселенських рухів, особливо коли додати ще й рух у часі, розуміючи рух події ще й у часі. Наприклад, рух планет — тих основ світобудови — точиться в спіралях, коли пам'ятати про координату часу.

Абстрактно конструкцію розуміється як річ статичну.

Речі ж сприймається в динаміці часу. Сприймаючи постійну плановість кола, — найбільш конструктивну форму у всесвіті, — сприймаючи коло як рух точок на площині і беручи час-рух, ми завше матимемо спіраль як основну творчу ідею цієї динамізованої конструкції. Оскільки природа є ритмічна, її життя йде спіраллю. Це наше сухувате філософсько-математичне мислення хай не злякає творчої фантазії — цієї широковійної дочки поезії. Ба, і сама фантазія не виходить поза межі систем, вимежуваних логікою — тим конструктивним началом свідомості. Логіка ж породила й математику.

Оскільки мистецтва сприймається як ритмізовані динамічні процеси, то й ритми їхні, а особливо ж яскраво це виступає для музики й поезії, мають у собі ту просторово-часову спіраль.

Отже, об'єднуючи в мистецтвах обов'язкову конструктивність з неминучою динамікою (мистецтво — процес), ми й надаємо нашому пролетарському конструктивному динамізмові ширшого філософського терміну *спіралізм* (од математичного терміна — спіраль).

Цим новим терміном ми б хотіли охрестити ті нові мистецькі свідомі форми, те нове всесвітнє мистецтво, що зростає внаслідок омашинення світу й зростання пролетаріату, щоб перейти до безкласовості.

XIV. Якою українська культура вийде на міжнародний терен

1. Національні межі й інтернаціональні впливи

Ми раніш були вже зачепили в нашій книжці це питання. Ми доводили, що *українська нація внесе свій голос у світовий хор культур тільки в формі пролетарської культури.*

Вже й нині ті буйні початки пролеткультури, що розгортаються на радянській Україні, весь час прагнуть перестрибнути свої національні межі. *Спочатку через зв'язок і в корисному суперництві народів Радсоюзу українська культура зростатиме й поширюватиме свій вплив поза національні межі, а далі спільним акордом вона перехлюпне вінця червоних кордонів ще, може, раніше, ніж жовтневий полумінь.*

Що провіднича роль пролетарських культур Сходу Європи для пролетаріату Заходу не тільки можлива, а на деякий час і безсумнівна, про це багато й говорити не доводиться. Слідом за соціальними доктринами й зразками розвитку пролетарської диктатури безперечно ітимуть, для прикладу, й інші зразки надбудови в царині театру, літератури, кіно, наук і т. інш.

І от тут національні тембри пролетарських культур окремих народів Союзу можуть якраз і розподіляти свої впливи різно в різних місцях, всотуючи, з свого боку, здобутки культур далеких. Знайдуться, наприклад, емоційно співзвучніші тони, припустімо, поміж пролеткультурою українською та революційним рухом у культурі Індії чи Китаю, бо тон національного відродження ще так недавно пригнобленої України безперечно дуже

згучатиме в національно пригноблених Індії чи Китаї, ніж тон російської пролеткультури, де національний момент атрофований, а то й має такі ухили, які згучатимуть неприємним дисонансом для колишніх пригноблених націй. Зафарблення національні в пролеткультурах безперечно розподілять напрямки зближення. Знайдуться об'єктивно ближчі споріднення поміж ґрунтами окремих народів, в яких повиростали культури, поміж їхніми темпераментами, нахилами, природою й т. інш.

Може, тяжіння України на південь знайде відгук і в психології південних націй?

Про це можна лише приблизно говорити, але цей розподіл шляхів зближення різних культур у розбіжних напрямках із перехрещуванням впливів, відгомонам їхнім і т. д. — безперечний.

2. Літературний Інтернаціонал, старі й нові пісні

На ближчий час стоїмо перед утворенням Інтернаціоналу революційних і пролетарських письменників (може, і взагалі діячів мистецтва). Тут, мабуть, доведеться натрапити на найширшу незалежність культур, де зайві будуть великі територіальні об'єднання, а будівництво піде за широко національними ознаками. Бо не стануть же тут видумувати, наприклад, чесько-словацької мови, як хитра чеська буржуазія видумує перед Лігою націй, як і не стануть провансальського революційного письменства відносити до французького, хоч в обставинах французьких провансальці як національність, можливо, відіграватимуть і реакційну роль. Тим більше на них легше буде емоціонально вплинути в напрямку революціонізації зброєю мистецької агітації їхньою ж мовою.

Друга й найголовніша причина національного принципу в будові Інтернаціоналу культур, беручи на увагу й територіальні умови, є те, що навіть за дуже великої територіально-економічної близькості надбудова мистецтв, яка має певну автономію в можливості розвиватись, шукає своєрідних напрямків і форм, йде своєрідними і, можливо, цілком розбіжними стежками, навіть

в умовах однаковісінької економічної бази; цей факт говорить теж за відсутність потреби організовуватись в Інтернаціонал за територіальним принципом. Навіщо робити перехідний всесоюзний центр письменства, коли він у художніх формах і змісті нічим не буде допомагати Інтернаціоналові, маючи мінус зайвого щабля? Зате, *поки той мистецький чи літературний Інтернаціонал ще не утворився, організувати його утворення найлегше спільній групі літератур народів СРСР.*

Тримаючись за старі й хирі ідеї, відроджені нації ніколи не зможуть підняти свого голосу в літературі до сили світового чинника. Доказом тому є те, що ні чеська, ані польська, а під егідою останньої й галицько-українська буржуазні літератури не висунули жодного дійсно нового, із свіжими очима й думками імення, жодної навіть пересічної постаті, що була б ватажком думок і прагнень якогось великого поступу, де б почувався розмах якоїсь нової епохи. Дужі голоси починають іти лише з революційного, а то й комуністичного табору.

У згаданих буржуазних літератур, які відродились чи живуть за старою інерцією, маємо лише запізнілі повторення французьких, німецьких, англійських, італійських буржуазних письменників із їхніми часто декадентськими мотивами. Коли є що свіже, як, приміром, у чеській літературі, то воно носить у собі діаметрально протилежний зміст тому ладові, в який поки що укладалась та відроджена нація.

А те, чим були сильні ці буржуазні літератури попередньої доби, а саме — *ідеєю національного відродження, мотивами своєї власної й власницької хати* — це все згасло, відпало, замінити його дужим чимсь із того самого поля (непролетарським) нічим, — і залишилось повторювати дрібнобуржуазні й салонні зади, які давно вже перейшла Європа.

Для прикладу: у поляків — Тувім, у Галичині — галицько-міщанська література, хоч дехто із старих, як-от Стефаник, у цих обставинах можуть продовжувати національно-визвольну струну, бо національно там

і надалі поневолені. Але та національно-визвольна струна бринить усе з більшим соціальним зафарбленням («Дід Гриць»). Для галицького ж міщанства, якому страшна ідея більшовицького розв'язання національної проблеми (а національно-буржуазні й національно-демократична лінії вже оспівали попередні письменники з величезною силою), лишається порпатись у коханні з паршивенького салону, в романтичних спогадах минулого, в природі з погляду свого беззмістовного існування, подаючи руку нашій неокласиці та неоромантиці.

Тому їм, звичайно, на такому тлі не висунути ніколи постатей, не те що в європейських масштабах, але й у своїх територіальних.

6.03.–20.04.1926

м. Харків

ЗА ДЖАЗ-БАНД І ФОКСТРОТ

Скажіть, хто в нас не знає такого джаз-банду, коли, наприклад, компанія молодих, а то й літніх людей, випивши, мобілізує тарілки, ножі, шклянки, пляшки, сковорідку і навіть шафу, і під простенький двотактний лад починає вкупі з роялем на всі заставки веселитись і грати?

Це, звичайно, найбільш простий, найвеселіший і найзрозуміліший джаз-банд, цебто використання ударних музичних інструментів, хай це буде навіть, як у даному випадку, шафа чи старе бляшане відро.

Але є й більш складне і досконале оркестрове збіговисько інструментів, де використовують уже спеціально призначені ріжки, барабани, стукалки й литаври, свистки й дзвіночки, де пляшки, налиті в різній мірі водою, складають собою, так би мовити, скляний рояль. Сюди додають ще духові, відомі з різних застарілих оркестрів інструменти, як-от флейти, гобой, фагот, далі неодмінна музична джигуха-скрипка, ще один недавно пущений у діло давновідомий духовий інструмент саксофон і великомученик рояль. Це вже, як бачите, більш-менш солідна оркестра. З меншими засобами зустрічаються вже й у нас оркестри джаз-банду по робітничих клубах — і, уявіть собі, користуються не меншим успіхом, ніж камерна музика. А що вже про розкладену в пух і прах Західну Європу чи там Америку, то тут і говорити не доводиться — буржуї і навіть мільярдери люблять музику джаз-банду!

Дехто з дуже завзятих чистоплюїв намагається кричати, що раз добрий джаз-банд любить мільярдер та розкладена буржуазія, то значить, його не може любити пролетар. Ми на це запитаємо: а як же бути нам тоді, коли

камерний скрипковий квартет Страдіваріуса теж любить мільярдер чи розкладена буржуазія? Значить, виходить, не інструменти винні, і не в тому зло, коли вони грають, а може бути лише зло в тому — кому вони і що саме грають. Доводиться повторювати старі істини.

Тепер про фокстрот. Тут можна було б розвести облічительну тираду на адресу розкладу буржуазії, падіння нравів, гнусності Чемберлена і т. д., і т. ін. Але запитаймо себе: невже танок і ритм фокстроту не на такому ж положенні, як і джаз-банд? Не ритм зло, а зло може бути, хто і як його танцює. Адже фокстрот, поки він ще не був танком захопленого розкладу, на який ми, признаймося, у Курбаса з приємністю дивимось і слухаємо, той фокстрот був народним танком аргентинських пастухів, скажімо, щось на зразок татарської хайтарми або хоча б нашого безгрішного козачка. Значить, фокстрот був танком трудящих, і він може і повинен таким і залишитись. Відніміть від чеських чи французьких робітників-комуністів фокстрот на їхніх офіційних вечірках, що вони вам скажуть?! І нічого тут розводити єрем'яди на музику й ритми фокстроту, які по суті і безгрішні з пролетарського погляду, і навіть з походження наші, так би мовити, робітничо-селянські.

Це не якийсь рафінований менует королівських лизоблюдів, за якого заступається наречник Горький. Фокстрот — це могутній танок, напоений біологічним, а то й любовним ритмом здібної до життя й творчості особи.

А що цей ритм раніш нас підхопила ще й досі активна буржуазія, що ще жива, що ще хоче жити й б'ється за світове панування, то сам фокстрот у цьому не винен. Воля наша цей танок перехопити од буржуазії і зробити його своїм, відповідно реформувати, бо трудящі класи мають більше право на такий активний біологічний ритм поруч із ритмом праці, ніж пригнила буржуазія.

Звичайно, це багато значить, хто й для кого писав музику. Сам західноєвропейський фокстрот, особливо слова до музики, мають нерідко чисто занепадницький (як кажуть у нас) зміст, і це треба мати на увазі, але наші

музики й поети дадуть фокстротові своє пролетарське життя. Почин у цьому зробив — молодець — наш журнал «Червоний перець», що умістив перший український фокстрот композитора Крижанівського. Коли ми дамо не західноєвропейський розклад у фокстроті і джаз-банді, а початки свого будівництва, то, признайтесь по щирості, що вам це все прийдеться дуже до вподоби.

Тоді давайте без лицемірства, щиро вводити фокстрот до свого вжитку.

І не звертайте уваги на виступи Горького проти фокстроту й джаз-банду. Очевидно, Горький був лише в європейських лупанарах, а не в робітничих кварталах, він чув лише музику товстих буржуа, але не бачив робітничих оркестр джаз-банду. Горький, що виступає на захист придворного менуета, говорить як назадник: він не відчуває звуків і ритмів сучасності, він «ловить сома» протягом тижнів на сторінках газети, де в той час відбивається картина китайської революції, як дотепно висміяв Горького «Новый Леф». І ми пошлемося на авторитет проф. Є. Браудо, що, називаючи джаз-банд великою музикою міста, вказує на визначних сучасних композиторів, як Онегер (його «Паротяг Пасіфік 231» виконувався вже у Харкові), Конверс (музична річ «Форт № 10 000 000»). Браудо пише:

Сюжетом музики становляться успіхи современной техники, вместо старых традиционных любовных и примитивно-плясовых мотивов.

Музика джаз-банду, що поширює сферу звучання за межі досі нам відомих тонів, це є наша музика — музика сучасності. Нам потрібні широкі звукові обрії — звичайно, все добре на своєму місці. Може, ми похоронного маршу з джаз-бандом ще не скоро діждемось, хоч негри, що вважаються найпершими й найчутливішими носіями музики джаз-банду, мабуть, і хоронять з ударними інструментами. Але для веселого ритму, для робочих ритмів — джаз-банд це музика першого сорту. І наші свіжі композитори все більше й більше вводять в свою музику

характерне звучання різних ударних та незвичайних інструментів.

Наші хатні назадники й ханжі (напр., з «Літературної газети») не знають, який переворот у музичне мистецтво вніс джаз-банд. Не вважаючи на зміну нашого побуту й звучання його, у нас ще й досі тримаються середньовічні музичні інструменти, але джаз-банд їх скидає.

Сучасна музика все більше й більше охоплюється стремлінням до реалізму в звуках, до вловлювання звукових буднів міського життя і його загостреної класової боротьби. І не скрипка, не віолончель, а нові електроапарати, що дають можливість безперервної зміни звукових відтінків од свисту до небувалих дужих і протяжних звуків, будуть обслуговувати музику ближчих десятиліть. Геніальний винахід інж. Термена перший і значний крок на цьому шляху.

Так пише проф. Браудо.

Мусимо ще згадати шумовий апарат Майзеля, що передає шуми міста з небувалою ілюзією реальності. Радіо вже використовує ці винаходи, але це тільки початки. Отже, ми голосуємо за джаз-банд і фокстрот. І коли ми будемо в меншості, то й більшовики ж колись були в меншості.

ДЖАЗ

Далі вже не можна утриматись, щоб не показати на сторінках «УЖ'а»¹ американський бар, де п'ють соду-віскі, коктейлі й фліпи, де негр з акомпаніатором грають шимі й чарльстон, а гості присяжні (є й такі) та приблудні колишуться в ритмічній ході всесвітнього танцю, що переміг усі інші, — фокстроту. На підвищенні сидить міцний, мов із закам'янілої гуми, негр. В нього чудесний колір обличчя, подібний до поверхні доброго дьогтю, з ледве помітним оливково-шоколадним нальотом. Обличчя пропорційне, чудесний короткий ніс, приплюснутий трохи, з ніздрями, що так влучно в ритм музиці можуть роздиматись.

Перед ним складний набір інструментів, що зв'язані в одно ціле з барабаном.

За роялем нижче сидить трамп з червоною краваткою на шиї. Очі його повні алкоголю, що перебрали міру й спинилися на напруженому півбожевільному настроєві. Може, він рекордсмен грати цілу добу на роялі без перерви? Він акомпанує вечір і цілу ніч і зовсім не механічно. Зате негр розпливається в ритмі. Ось пішов темп фокстроту. Коливається двотактним човганням людська маса. Інструмент негра підтримує мотивні заклики рояля своїм шумом і бубонінням. Раптом ці звуки перериває вступний брязкіт литаври, що, завмираючи, подає голос од натискування ноги.

Обличчя негра спливається з ритмом, ніздрі ходять у такт, очі примружено соловіють і розтікаються у солодкій втомі, що знаменує екстаз музичної дії. Голова витягає бриту бороду вперед. Негр витягає в повітря підборіддя і знов утягає його, як робить це качка в любовному екстазі.

¹ «Універсального журналу». — Ред.

Ритми колишуться, барабан здригається. Одкинувши голову, джаз-бандист хапає дві палички, якими піднімає стрекіт, наче гострить одну об одну швидким чорногузовим клеткотом. Потім, стрепенувшись, підкидає їх угору, перебиваючи їхню дерев'яну говірку так, щоб у прорив шелепаво дзвякали мідні тарілки, дзенькав трикутник і надавала в ритм свою мелодію струнна армія рояля.

Все це робить негр, наче не слухаючи мелодії й ритму танцю, що совгає й колише цілу залу людських тіл в екстатичному захваті. Але кожен удар, кожен звук джазу зливається в один музичний, майже математично-точний потік звуків. Якась рижка леді сидить з трьома англійцями і блакитна сталь її очей цвіте, вбираючи цю чорну по-стать геніального музики джаз-банду.

Негр легко хитається взад і вперед на своєму високому сидінні, торкаючи то той, то другий ударний інструмент в строгому такті. Раптом він хапається за дерев'яшки, наче вирішивши зім'яти весь цей музичний похід. Він вривається какофонічною й аритмічною стукавнею в мелодію, де такти різко й дисонантно не сходяться, як два різних годинники. Але ви чуєте, як до повільніших темпів рояля, мов неминучість, наближаються незмінні в своїй швидкості дерев'яні вдари, і там, де мелодія робить крутий поворот, вони вливаються в один такт, даючи чудове розв'язання напруженості, виливається вся душа цих двох музичних стихій, і, як дві ріки різними струментами, злившись в одне русло, течуть поруч широким потоком і повільно змішують кольори своїх вод.

Негр задоволено одкидає голову, далі оглядає переможними очима всю залу, не забуваючи, однак, постукувати і погримувати в свій барабан і калатушки, зустрічає очима чудесну рижу леді з очима блакитної сталі, що йому усміхається червоними устами. Він усміхається їй, щось тюрлюрюлює голосом у такт фокстротові і, підкинувши догори палиці, обриває все.

Зала задоволено і добре посміхається до музик. Їх частують коктейлем. Пари сідають відпочивати, і поміж публікою снують ковбої, може, й німецького походження, однак стильово одіті і що вміють добре говорити по-англійському.

СПІРАЛІЗМ

Цим черговим 2 (3) числом «Мистецьких матеріалів „Авангарду”» редакція наша поширює та заглиблює творчий і теоретичний ґрунт позицій спіралізму (конструктивного динамізму).

Спіралізм як мистецько-філософський термін впливає з таких положень: як поступування життя, так і розвиток мистецьких форм іде спіраллю. Діалектика життя, беручи для даного моменту певну, вихідну точку, веде відповідними витками поступ. Ці витки творяться внаслідок одштовхувань од попереднього стану. Вони (витки й повороти), пройшовши етап цілковитого (діаметрального) заперечення, доходять знов до аналогічного з попереднім пунктом положення, де вже синтезуються начала обох попередніх фаз, але й, головне, додається ще й нове, щось небувале у попередніх етапах.

Оскільки життя і взагалі всякий чин може бути в координатах часу і простору, причому час — є координатою руху, то цей рух часу завше перетворює всяку начебто циклічність у спіраль. Навіть найдосконаліша статична конструкція — коло, коли її взяти в координаті часу (поки точка оббіжить круг центру), завше дає спіраль, бо рух часу односить точку все вище й вище.

Хай пробачать нам читачі, які дуже хочуть почати читати художній і полемічний матеріал цього числа «Авангарду», ці сухуваті філософські твердження, але на них базується марксівська теорія поступу, про що можна б навести цитати з Леніна та Енгельса, але це роз'яснення розвитку життя, а значить, і мистецтва у формі спіралі й надає нам сміливості замінити термін конструктивності й динамічності одним глибоким терміном — спіралізм,

беручи на увагу спіраль як математичну конструкцію в динаміці.

Конструктивність основ природи й техніки є непреложний факт. Конструктивність основ мистецтва треба ще виявити й посилити. За це береться «Авангард».

Оскільки в природі (і мистецтві) все підноситься вверх поступом часу, — значить і конструктивність може бути тільки динамічною. Статична конструктивність — є міт, що виростає з ідеалізму. Про це вже писалося.

Отже, конструюючи життя поворотами (витками) у вічному процесі — рухові, ми робимо спіральний поступ, творимо спіралі життя і творчості, що неповторимі й одночасно схожі певними своїми вузлами, що інтегрально неловимі й одночасно ясні, як кожна математична схема.

Приклади в історичному аспекті мають багато спільного в розвиткові людства: доба розвалу римської імперії і вихід на арену творчого життя тодішніх так званих варварів, — далі доба розвалу феодалізму й будівництва буржуазних держав та культур, — нарешті, наша доба розкладу капіталізму й виходу на арену будівництва пролетаріату. Це будуть великі повороти історичної спіралі, що виявились до того зовнішними блискучими ефектами революцій.

Звичайно, між цими спіральними петлями таких велетенських радіусів, як на згаданих історичних етапах, були витки менших радіусів і не такої божевільної швидкості руху (поступування) як, наприклад, у наш час, коли ми за рік переживаємо щонайменше десятиліття. Але нам важливо показати основу спіралізму.

Звичайно, те саме твориться і в мистецтвах, і в літературі, що як надбудова своїми спіралями в'яжеться з загальною спіраллю соціально-економічного поступування людства.

Досить згадати хоч би такі наявні петлі спірального літературного процесу, як Ренесанс, Романтизм, Пролетарська доба, в яку ми недавно вступили. Багато спільних і формальних, і духовних проблем мають між

собою ці спіральні етапи, але кожна з них стає на вищій пункт, кожна з них підносить поступ людства в галузі мистецтв ще на новішу, досконалішу і неповторимо-відмінну ступінь.

Тут поруч з аналогіями завше двигтить напружене відштовхування і, може, ніколи так не відштовхувалась література одного спірального етапу від другого, як зараз пролетарський конструктивний реалістичний напрямок од романтизму чи ще ближчого спірального етапу — футуризму, маючи певну кількість зовнішньо схожих, але принципово різних моментів. Причому кожне наступне покоління в своїх напрямках відштовхується, заперечує і нищить своїх попередників, в той же час знаходячи спільні моменти з іще ранішим творчим поколінням, що його скидали їхні мистецькі сини, кожен раз стаючи на нову, додатково-неповториму базу.

Звичайно, тут не все так просто, як у математиці. Звичайно, всім відомо, що життя складний процес, динамічний, невпинний процес, і з примітивним схематизмом до нього підходити на можна. Хто зрозумів спіралізм як примітивну схему чи лише як образ, той нічого не зрозумів. З другого ж боку, не уявляючи собі плану конструкції життя, не можна його охопити ні в цілому, ні в частинах, ані зв'язати видимих деталей та розвитку форм в один велетенський хід, що зветься прогресом людства.

На сьогодні справу прогресу людства перебирає до своїх рук пролетаріат. Тому спіралізм, що досліджує і розв'язує проблеми спірального поступу мистецьких форм пролетарської доби з пролетарської точки зору, повинен викликати симпатії всіх чутливих пролетарів і революціонерів, що їм дорогий поступ вселюдства.

АВТОБІОГРАФІЯ ЛЕОНІДА ЧЕРНОВА — АВТОРА ІНТЕРМЕДІЙ, ПИСАНА РУКОЮ ВАЛЕР'ЯНА ПОЛІЩУКА

Коли ви на вулиці побачите людину міцного й високого тіла, здоровила з червоною присадкуватою шиєю, могутнім торсом і бойовим виглядом (туберкульоз 3-ї стадії), з крутим лобом і великими осяйними добрими очима блакитно-сірої води, то знайте, що то я... але ні, це ще не всі характерні ознаки, щоб сказати, що це Леонід Чернов, ваш покірний слуга.

Отже, коли ви побачите людину у вигляді молодого капітана далекої плавби, що однак у футлярі несе дорожню машинку для писання, або, ще краще, коли ви побачите людину, що, маючи всі вищезгадані ознаки і хорошу європейську поставу, буде зі скаженим захопленням доводити гурткові письменників про незрівнянну красу і насолоду їздити на мотоциклі, — то знайте, що це вже дійсно я, Леонід Чернов, що маю зараз на Україні цілком випадкове таке російське прізвище, бо справжнє у мене — Малошийченко, як і в мого батька Кіндрата. Оцей самий короткошій (спадщина) Кіндрат і пустив мене рости в 1899 році в м. Олександрії, що лежить серед пахучих завзятих степів. Отже, ви маєте в моїй особі людину, що нюхала ще минуле століття, але весь час дивиться у наступне. Може, тому, що в ХХ столітті мені так сильно везло, що я хотів би навіть покинути його, щоб покуштувати величного індустріального майбутнього в ХХІ столітті (очко). А як мені везло! Як везло! З Олександрійської гімназії вигнали, бо видавав запільний гумористичний журнал (один за все).

І коли б не 1917 рік, то, може б, я ніколи так і не скінчив Кишинівської гімназії. Скінчив і поплив у широке життєве море...

Ах, як плавалось! Хвилі, буруни, урагани, холодний дощ, — а у мене в крові, знаєте, діди матроси та робітники, та ще обсмажені степовим суховієм баштанники. Ухопитись за весло «Укрости»? — Єсть, капітан! А капітан мій у кожанці, у кльоші, і ще, хрін його знає, в чомусь дуже мальовничому, романтичному й буйному, як моя тодішня душа.

Треба стати на рубці мандрівного катера українського театру «Зелена зоря» (Горський, Возіян, Гаєвський, Ю. Філяньський) — став і пливу. А тут заливає. Легкий крейсер поезії і пригодництва підхоплює мене на борт і несе аж до берегів Китаю.

У Владивостоці я бунтарю, пишу в газеті, в журналах, роблю в кіно, дратую буржуа, ходжу в лякерках і, нарешті, стаю секретарем хінського¹ консульату.

У мене мотоцикл, у мене книжка імажиністичних поезій «Профсоюз сумасшедших»... (Отут і вчепив собі несподіване мені самому прізвище Чернов, на провокацію майбутнім Донцовим).

У мене пригоди, як у сина революції, і блискавиці з очей. Мало? Мотоцикла — продано, білет на пароплав до кишені — і в омріяну Індію. Ох, яка це чудова країна, куди моїми очима заглянула свідома революційна Україна! Що там побачив? Читайте мою книжку «125 день під тропіками». На кондорів не вважайте. Он у Лермонтова в запалі писання і левиця з косматою гривою стрибає. Справа не в кондорі, а в м'язах і як стрибає. А м'язи у мене — спитайте у рецензента газети «Комуніст». Там написано, що це крапця українська книжка про подорожі в далекі краї.

Я з цим згоден, — ще б пак автор не згоджувався, коли його хвалять свої. З нею може рівнятись хіба Поліщуків «Рейд у Скандинавію», що йде цілим шматком в № 6

¹ Тобто китайського. — *Ред.*

«Літлярмарку» і виходить у ДВУ окремою книжкою на 10 друкованих аркушів.

Ах, яка то книжка! Які там соковиті фрекен, які зарисовки, які краєвиди!

Нарешті, — Бомбей — Каїр — я в Одесі. Дорогий Бучмо!

Ти вже тут. В кіно? Скільки літ і т. д. Бучма — ще не відкритий навіть самому собі великий артист екрана. Великі можливості його губляться і стираються в невідходящих сюжетах. Навіть панченківську рвану сценарну повстину вивозив кінопостаттю велетня Тараса Шевченка.

Але це не творчість, а муки лева, що заплутався в рибальську сітку. Мізерія, де й сили своєї не покажеш. І так вже з півдесятка років. Та хіба в нашому письменстві, в журналістиці цього немає?

Нарешті після імажиністичного Ленінграда — остаточно — Україна, рідке письменство, виступи в журналах поруч кращих імен української пролетарської літератури. І хай не назвуть це моєю самовпевненістю і зарозумілістю, мої поезії завше блищали, як щире золото серед черепків.

І от разом з покійним тепер запальним Яриною, настирливим, як стиснений газ, Поліщуком, ніжною і сміливою Троянкер, розумно-винахідливим Паньковим, чутливим на добу і незломним Єрміловим та іншими бійцями конструктивно-динамічного (спіралісти) згромадження, я рушив уперед.

Ах, які це були дні. Які ще роки перед нами. Поруч — особисті друзі, такі, як-от Сенченко, крем'язний і соковитий хлоп'яга, безперечно найкращий з прозаїків другого призову, що з його мурмулястого білявого обличчя бризкає сміх, як і з його творів.

Знову ж чудесний Вася Чіче (Чечвянський), талановитий друг з не відкритою навіть йому самому письменницькою лінією.

Скільки друзів — взяти хоча б цілий «Березіль», де одних чудесних жінок стільки, що про них можна б написати книжку поем!

Любов до моєї країни, що крокує в електричне майбутнє, якось чудно втілюється у мене в живий образ жінки, яку я ношу в своєму серці (поєми «Харків», «Сонце й серце»).

До речі, у мене надзвичайно чудна вдача: кожна нова моя поема містить розділи про всіх тих курчат, що ними я захоплювався, плюс ще одне останнє і якраз те, перед яким серце моє тріпоче, як поранений голуб, — те, що послужило товчком до написання останнього твору.

Таким чином, моя 17-та поема буде присвячена не тільки 16-ти курчатам України, але головне сімнадцятому, а може, 21-му (очко).

Працюю я зараз на радіо.

ВІКТОР ЯРИНА

Я не знав материнної ласки. Мене більше й частіше пестили палкі подихи жорстокого повітря громадянської війни на іржавих дахах рухливих вагонів найкатаклістичнішої з революцій.

В. Ярина, «Жовтороті вогники».

I

Революція підвела до чину велетенські суспільні масиви. Народні маси почали виділяти з себе талановитих робітників у різні галузі життя. В українську новітню літературу з бурхливих обсягів тих мас також почали поступати літерально сотні талановитих письменників, що дали нечуваний розквіт нашому письменству. Одним з таких висунутих оновленим життям талантів, безперечно, був письменник Віктор Ярина, справжнє прізвище якого було Віктор Писаревський.

Віктор Писаревський народився 1901 року в місті Червонограді (колишньому Костянтинограді) на Полтавщині в сім'ї слюсаря. Батько його походженням зі старовинного козачого роду. Дід його був жонатий на сестрі полковника Іскри і носив прізвище Степанченко-Іскра-Писаревський. Мати Віктора Ярини (Писаревського) — дочка селянина, що випадково почала вчитись у двокласовій школі, далі вибилась на народну вчительку. В цій родині й народився та виховався маленький Віктор. Видно, тяжке й злиденне було існування цієї родини, коли взяти до уваги певну автобіографічність його новел, особливо тих місць, де він розповідає життя селянської дівчини, що далі стала вчителькою.

Маленький Віктор рано почав розвиватись. Він уже чотирилітнім хлопчиком читав. Вчитись почав у реальній школі на станції Кам'янське, а потім у Червоноградській гімназії і, нарешті, у Миргородській. З революцією він захопився націоналістичною романтикою і вступив до війська УНР, де пробув недовго і де вже почалися його вагання щодо правильності взятої лінії.

Захворівши на тиф, він поїхав до батьків і коли видужав, то до війська жовтоблакитників уже не повернувся.

В Миргороді, де тоді перебувала родина Писаревських, Віктор, пересидівши денікінську навалу, з приходом червоних пішов на роботу в кооперацію, а восени 1920 року переїхав до Полтави, де вступив до комуністичної партії і пішов працювати в губнаросвіту. Тут же він вчився й у партшколі.

Треба нагадати, що в ті часи околиці Полтави кишили бандитами. Віктора весь час посилали проти бандитів у червоних загонах. Один раз він цілих два тижні кружляв у погоні за бандитами і повернувся застуджений. Це захорювання й спричинилося до того, що здоров'я В. Ярини (Писаревського) сильно похитнулося.

В лютому 1921 року Віктор по мобілізації комуністів пішов до лав Червоної армії. Спершу був як «політбоєць», далі «політрук» кулеметного загону, потім завідувач полкового клубу. Коли 1924 року його через хворобу (туберкульозу) звільняють з Червоної армії, він все ж не пориває з нею зв'язку і працює в газеті «Червона армія». Потім працює в округовій газеті «Влада праці».

Таким чином, у 1925 році закінчується дві ділянки життя В. Ярини (Писаревського): 1) дитинство, юнацтво — роки навчання і 2) революційна боротьба. В. Ярина вступає в третій недовгий, але яскравий період літературної діяльності. На великий жаль, цей третій період талановитої людини сходиться з третім періодом розвитку хвороби туберкульозу, що звів його в могилу. Смерть відняла від життя цього запального робітника революції, борця-комуніста і письменника з таким різнобарвним талантом.

Всього два з половиною роки працював В. Ярина як письменник, але його доробок зразу високо підніс його як творчу пролетарську одиницю. В постійній боротьбі з хворобою, перебуваючи мало не весь час по санаторіях, тубінститутах, а в час відлиги хвороби працюючи в Головліті¹ як політредактор, В. Ярина знаходив час писати свої новели й сатири. Всього два з половиною роки неповної літературної праці, а скільки зроблено. Раховані дні спадали, як листя клена, даючи барвисті зразки пролетарського письменства. Ще 13.06. 1928 року В. Ярина пише сатиру «Трагічна постать», іще 29.06.1928 року Ярина присилає керівничого листа мистецькій групі «Авангард», — листа, де чіткість класової лінії в літературі поєднана з широкими обр'яями, а 7 липня 1928 р. його вже не стало. Він помер в санаторії для туберкульозних під Києвом з такою зворушливо-чеховською назвою — «Кинь грусть».

Він навіть не дочекався виходу в світ своєї першої книжки, що з'явилась тиждень згодом.

Першу свою художню річ, оповідання для дітей під назвою «За червону краватку» Ярина видрукував у журналі «Червоні квіти», № 21-22 за 1926 рік, цебто Ярина виступив як письменник в кінці 1926 року і, значить, друкованими свої твори бачив лише 1 1/2 роки.

Ярина був прекрасний робітник, за що б йому не доводилось братись. Його скупчена, висока, худорлява постать, навіть хвора, дихала енергією.

Він чітко й акуратно виконував свої обов'язки в Головліті, ні на хвилину не замикався в своїх особистих інтересах, бо він завше ставив на першому місці свої обов'язки громадянина. Може, цей момент в першу чергу і привів його до журналу «Червоний перець», в якому Ярина брав найдіяльнішу участь своїми сатирами. Громадське настановлення сатир та відповідальність перед суспільством, де завдання доби треба виявляти в ударному порядку, самі говорять за громадський характер такої роботи.

¹ Орган комуністичної цензури. — *Ред.*

Ярина бере участь у нарадах редакції, складає частину того основного кадру, на якому виростав цей журнал.

Разом з тим шукання нових мистецьких стежок привело його до нової тоді групи «Авангард», де його роль й авторитет не давали змоги допуститися тих хиб, що трапились потім.

Усіх, хто стикався з Яриною в той час, вражав той ентузіазм і разом кристалічна розміркованість, з якими він робив те діло, за яке брався.

Та висока людина, з довгастим лицем, своїми чорними очима глибоко вдивлялась в оточення, ловлячи там свої образи — чи це було на вулиці шумливого Харкова, чи на літературній нараді, — і коли Ярина говорив, то за його, так би мовити, кристалічним ентузіазмом, розумним ентузіазмом більшовика, відчувалось стільки знання, начитаності. Всі свої побудови він чітко спирав на марксієвсько-ленінську доктрину, що її виявляв, не стежачи за собою, так просто, як дивиться людина, як дихає. Це була невід'ємна частина його внутрішнього я — і тому була особливо переконлива.

Ця начитаність його й широчина думок виступає не тільки в його новелах, віршах та сатирах. Досить проглянути хоч побіжно його статті та рецензії, щоб з тим погодитись.

В додатку до великої статті «Економічні підоснови реформізму» Ярина дає не тільки глибоку аналізу західноєвропейського реформізму — він дає читачам бібліографію й оцінює більш десятка спеціальних книжок, що їх слід, на думку Ярини, взяти на увагу для того, щоб зрозуміти коріння того реформізму. Ярина не підходить до питання «з кондачка», він сумлінно вивчає його і тоді виступає сам. Цей перший-ліпший приклад ми подаємо головне для характеристики письменника в його робітній установці та в його начитаності.

В художній своїй роботі В. Ярина користується тою самою методою. Він спостерігає явища, фіксує їх в записній книжці, потім пише маленький робочий ескіз самому собі, дає схематичний план майбутньому своєму творові,

а тоді вже за цим планом виливається будинок конструктивної новели. Порівняти хоча б його начерк-план до оповідання під назвою «Абукадирове одружіння», що взято з записної книжки, і вже готову новелу «Абдукадирове одружіння». Ви бачите, як сухий, конструктивний шкелет обріс творчим м'ясом художнього слова після сюжетних поправок, добору слів і навіть дрібнісінької деталі в зміні самої назви.

Ярина в особистому житті давав, вже будучи хворий, зразок точної на слово й діло людини. Коли Ярина зобов'язується щось зробити, то хоча б це йому було важким тягарем, він слова свого дотримає, чи це в обіцянці виконати якесь літературне завдання, чи повести певну, довгочасну, громадську акцію.

Це високе почуття обов'язку, особливо в його хворобливому стані, можна ясно зрозуміти, прочитавши його новели про газетярів. На цьому ми ще зупинимось.

Ярина добре знав, що то таке обов'язок, і серйозно ставився до цього.

Буквально в останні дні свого життя (за тиждень до смерті) він пише вже згадуваного, глибокого і побільшовицькому чіткого, так би мовити, програмово-літературного листа до авангардівців (лист від 29.VI.1928 року, санаторій «Кинь грусть»). Він увесь час мав на оці, як і в серці, робочу масу, тому й писав так:

Я говоритиму про «Бюлетень»... Бюлетень треба видавати тиражем у 2 — 2½ тисячі і розсилати безплатно на адреси всіх робітничих клубів України (особливо Донбас, «Палаци культури»), Криворіжжя, Дніпропетровщини. Адреси треба взяти в «Культробітникові». До речі, в проспекті слід зазначити, куди повинні надсилати аванси передплатники. Словом, комерційний підхід до справи...

Про зміст: а) ми, здається, приблизно вмовилися, який містити статейний матеріал. Я гадаю, що додати тут немає чого (я зовсім не відмовляюсь від права зробити після свої «отводи»)... якщо ти знайдеш ще що-небудь «підходяще»...

Факт: я написав листа — це просто героїзм — не знаю, звідки в мене сили для його беруться.

Треба додати, що лист дорівнює розміром чималій статті на 6000 літер.

II

Розглядаючи саму творчість Віктора Ярини, ми повинні хоч побіжно напочатку проаналізувати його мовні засоби, ці творчі цеглини — слова, з яких виростають не тільки побудови окремих творів, а й визначається обличчя, стиль самого письменника, так би мовити, загальна картина тих словесно-мистецьких будов, де виявляється характер цілого живого, словесного города, що в кожного письменника має своє неповторне характерне обличчя, як його має кожне, навіть невелике, місто чи містечко.

На тлі того словесного города виступають високими купами помережано-горді високі мистецькі утвори, то буденні, низенькі хатки потрібних, але не вершинних творів, то міцні конструкції з сучасного матеріалу, то старовинні дерев'яні, звучні, як стара скрипка, стилізації. А все це скупчення й дає своє неповториме обличчя города, в даному разі словесно-мистецького города, яким є зібрання творів того чи іншого письменника.

Отже, прогляньмо словесні матеріали, що з них буде В. Ярина свої новели, поезії й сатири.

Мова Ярини — в основі мова лівобережного українського міста, що має в собі дужу струю говірок близьких сіл, але знівельована досить сильно канцелярсько-інтелігентським жаргоном з домішкою великої кількості специфічних українських русизмів, на зразок «канешно», «юринда», «времня» чи навіть «уремненно» і т. інш. Сюди приєднується велика доля широкої української літературної мови, яка фактично організовує весь цей матеріал, приблизно в такій паралелі, як партія організовує й веде свою класу.

Ця мовна основа керує законами синтакси, що в Ярини, як і в інших сучасних письменників, випорскують в бік наших літературних сусідів.

Ось візьмімо перший-ліпший уривок мови Ярини, що відбиває, звичайно, своє оточення.

Нічого схожого; ти бачиш, що він помітив шість тарілок саме тоді, коли йому лишалась рівно мить, щоб уступитись із дороги.

А про твій пніцель і мою баранячу він згадує тільки тоді, коли повар, якому набридла мовчазна фігура, що стоїть ось уже дві хвилини і не помічає, здається, ні його, ні плити, спитає нарешті:

— Та чого тобі, дурню, треба?

Тоді він скаже: «Дайте мені пніцель і баранячу котлету», а одвернеться й знову буде думати про те, що його чекають дома шість півголодних ротів, і про те, що жінка гризтиме голову, якщо мало принесе об'їдків од обідів, і про те, як би зручніше ті об'їдки сховати й винести, щоб хазяїн і хазяйка не побачили, що відбиває їжу в хазяйських свиней. («Жорстока щасливість»).

В цьому уривочкові, як у щупті волосків ведмедя відбивається характер його хутра, так і тут відбивається характер мови В. Ярини. По-перше, ми маємо чудесно дотриману звукову будову, де на своєму місці поставлені перемінні голосні чи приголосні звуки в словах «від», «з», «і», «в» і т. д.

Це, безперечно, добра школа народної мови, що її письменник наслухався на Полтавщині та од своєї матері. Разом з тим тут маємо такі сучасні звороти нашого міста, як «нічого схожого» («ничего подобного») поруч з таким основним висловом української мови, як «уступись з дороги». Поруч слова «повар» (кухар) автор вживає сполучення «бараняча котлета» — теж досить канонізований, хоч і не зовсім вірний для такого вжитку вислів. Разом з тим, мова Ярини мальовнича, свіжа, не суха — справжня, жива мова сучасного Харкова.

Та мова особливо яскраво виступає в Ярини в його мальовничих діалогах, якими він, як добрий художник, разом і малює характери своїх героїв.

Тут діапазон і диференціація його язика розгортається од мови високо-інтелігентного горожанина-українця

через мову канцеляриста-службовця до мови українського робітника та простого селяка, що прийшов до редакції зі своїми скаргами.

Іноді:

Лізе об двері, стукаючися, свита, пахощами морозу й сіна кімнату сповнюючи.

— Оце був на базарі, дай, думаю, піду — гляну, яка вона є, та ридахція.

Посидить, обдивиться. Ще раз обдивиться. Тоді питає:

— Так це ви й робите газету?

(«Треба»).

Знов-таки, мовні звороти нашого села Ярина не тільки добре знає, він тонко відчуває їх запах, уміє користатися з них і разом малювати ними відповідні конструктивному завданню постаті. Хіба ця свита — цей дядько не живе в цих кількох рядках?

Такі мовні засоби дозволяють В. Ярині користуватися й великим діапазоном тем в різних жанрах.

Ярина пише новели в основі майже повним спектром всеохоплюючої творчої одиниці. Правда, це ще початки, адже згадаймо, що письменник писав лише 2½ роки. Деякі жанри лише просвічують крізь інші основні для Ярини, деякі теми існують лише в натяках.

В Ярини тематика розпокладається на такому обсязі: від новел з життя глухого українського села й хутора, як, наприклад, «Чортова машинка», далі через новели й сатири з тематикою нашого міста, а особливо його службово-робітничого та обивательсько-непманського секторів (тематика найбільш розроблена), до новел на, так би мовити, космополітичні теми. В цьому плані Ярина дав пристойний зразок новели, що стоїть у плані сучасної технічно-фантастичної європейської прози. Це новела «Містер Рок» — новела типу «Сонячної машини» Винниченка, «Треста ДЄ» Еренбурга, «RUR» Чапека, «Джіммі Ферракса» Штернгайма, «Останнього Ейджвуда» Смолича, «Месс-Менд» Шагінян та багатьох інших творів з подібною установкою. У всіх них лежить в основі

роз'яснення майбутньої боротьби пролетаріату з капіталом, і всім їм попередником можна б назвати «Залізну п'яту» Джека Лондона.

Уеллзівська фантастика побудована в іншому плані, не класової, а міжпланетної (національної?) боротьби. Посередині між цими двома напрямками ми помістили б фантастику А. Богданова. До речі, «Містер Рок» Ярина багато де в чому нагадує Чіче з «Месс-Менд», Енса Боота з «Тресту ДЄ», головного героя з «RUR» і навіть Мертенса з «Сонячної машини». У Ярина так само влада й технічна сила поруч з розумом концентруються в руках найвищого диктатора капіталу і від нього переходить, чи от-от має перейти, до трудящих мас. Правда, в невеличкій новелі трудно розгорнути повністю фабулу та накреслити характери, але те, що зробив Ярина в новелі «Містер Рок», зроблено добре.

Так само брався Ярина й за східно-національну тематику, згадати хоча б його новелу «Абдукадинове одружіння», що зачіпає характери Сходу. Таким чином, у потенції Ярина була тематика від англо-американської, правда, літературно-стандартизованої пофарбовки, до побутових барв Сходу.

Нарешті, коли згадати, що Ярина почав сатиру «Репортаж од Харона» і згадати знов таки ж того «Містера Рока», то в потенції Ярина була й широка часова гама од історичного жанру (в даному випадку спародизованого) до заглядання в майбутнє своїм оком творця науково-соціальних фантазій.

Треба окремо відзначити ще групу його тем з близької історії (час військового комунізму, головним чином, боротьба червоних в межах українського села), групу його оповідань для дітей, групу досить розвинену — сатири, далі настроєво-ліричних новел і, нарешті, поезій. Як бачимо, розмах цього молодого письменника, що так рано загинув, прямо вражає своїм багатством, різнобарвністю й культурою.

Яка широка обдарованість містилася в цьому прекрасному робітникові художнього пера!

Тепер слід переглянути творчість Ярини з боку самої фактури, відзначити мистецьке спрямування його таланту.

Основна манера його як митця — конструктивізм на реалістичному ґрунті. Взагалі конструктивізм є особлива, найдоцільніша метода реалістичного сприймання й художнього відтворення світу. В цьому розумінні Ярина в багатьох випадках може бути зразком конструктивістичного оформлення прозового словесного матеріалу. Такі його новели, як «Чортова машинка», «Жорстока щасливість», «Містер Рок», «Абдукадирове одружіння» і нарешті оповідання для дітей «За червону краватку», можуть бути за приклади, як слід писати конструктивістичну прозу. Ясно поставлена мета — для чого й для кого пишеться річ, стисла мова, без водянистості й балаканини, місцями аж до сухості, реалістичний фактаж та матеріалістична мова в Доленґовому розумінні — все це добрі ознаки сучасного конструктивного стилю і все це є в згаданих новелах, не кажучи вже про міцний сюжет їх, про який говоритимемо далі.

Другою відміною його конструктивістичної прози є фактажні новели-нотатки без твердого сюжету, але побудовані за прикладом безсюжетних фільмів факту, що їх (фільми і новели Ярини) можна б називати приблизно так: «Вокзал», «Харківська вулиця», «Чорне море» і т. д. і т. інш. Іноді факти таких новел-нотаток мають ще велику долю психологічного реалізму в описовій манері Толстого, де іноді навіть діють частини замість цілого, наприклад, «гумовий поперек» замість постаті секретаря в сатирі «Усмішка тов. Сенса». Зразком такого характеру творів можуть бути новели «В сутеренах» та «Коли поспішає блощиця», і почасти новела «Мить», хоч, безшечно, вона значно слабша за вже згадані дві.

В конструктивно-реалістичному плані побудовані і всі сатири В. Ярини. Вони завше спираються на міцний кістяк сюжету і писані, як і новели, стислою, так би мовити, телеграмною мовою.

Фраза Ярини, як правило, дуже коротка, і лише в психологічно-реалістичних утворах він уживає довших

періодів. Зовсім не характерним для Ярини і малорозвиненим є лірико-символічний ескіз. Цей стиль найбільш виявився у Ярини в одній новелі «Біля одвічного».

Група поезій Ярини цілком сходиться з його конструктивістичними новелами і, по суті, є ними ж, лише в більш сконцентрованій і ритмізованій формі з перевагою ліричних моментів.

Нарешті, повинні сказати про сюжет і більш обмежену жильну середину сюжету — фабульність. Більша частина новел Ярини має в собі високорозвинену фабульну структуру. Це саме треба сказати і про більшість його сатир. Вищенаведені новели, як приклади конструктивного стилю, мають в собі струнку фабулу, в них є певний рушій сюжету, як-от в «Чортовій машинці», пощастить чи ні зібрати продрозверстку; переможе чи ні обставини служник у столовці в новелі «Жорстока щасливість»; чи врятується містер Рок з решткою капіталістів і т. д. Єсть зав'язка сюжету, логічна динаміка в розгортванні фабули, кульмінаційне напруження (шпанунг) і, нарешті, розв'язка, завершення новели. Треба ще раз підкреслити, що це робиться в дуже обмежених рамках маленького оповідання, а це, як відомо, особливо трудно, і перемогти з честю такі труднощі можуть лише безперечні таланти. Ярина якраз і належав до них. Навіть там, де фабула не розвинута як слід, де сюжет не сформований в зрівноважену, пропорційну будову, все ж у Ярини завше є отой сюжетний рушій, що дає динаміку творові, і читач мусить увесь час стежити за розвитком сюжетних подій, а щоб зрозуміти повністю твір, мусить дійти до кінця новели.

Всі ці свої досягнення Ярина завдячує своєму гострому оку, що вміє бачити деталі й масиви, своєму розумові, що вміє деталі синтезувати (складати в ціле), а масиви аналізувати (розкладати на частини), і, нарешті, своїй культурності в галузі літературних форм.

Особливу роль грає око Ярини. Він бачить дрібниці зі своєї особливої точки зору, він їх уміє збільшити, виділити, підкреслити, щоб читач їх виразніше побачив.

Так, наприклад, в новелі «Жовтороті вогники» таргани остільки яскраво виділені на тлі звичайної кімнати, що читач починає стежити за їх окремим, своєрідним життям, починає поволі бачити світ крізь тарганові масштаби.

У кімнаті живу я з своїми мріями. І ще сила тарганів живуть у кімнатці: їх повні всі щілини, можна бачити часом, як, вистромивши з щілини довжелезні вуса, обдивляється тарган кімнату, чи можна вилізти, чи безпечно, чи немає кого. А коли ввечері буває в хаті темно, о, тоді таргани почувують себе господарями: вони захоплюють усю меблю — стільці, стіл, ліжка, канапу, гучно шарудять по всіх кутках кострубатими своїми тілами. А коли, прийшовши, за світиш раптом електрику, рух тарганів раптово спиняється, вони здивовано блимають вусами на непрохане світло і так само раптово розбігаються на всі боки, поспішно стукаючи на діл з канапи, ліжка, стола.

Це добре око дає Ярині змогу помічати тонкі зовнішні, але психологічно витримані деталі, що яскраво змальовують постаті й атмосферу, в якій вершиться та чи інша дія. Наприклад, у «Чортовій машинці» дядьки на привітання червоних «лише придавили свої шапки», не відізвавшись жодним словом. Або зарисовка обличчя гугнявого попечителя: «старий, а борода, як пух, біла й м'яка, по щоді м'яким теплом пройшлася» («Роси»), чи дає, так би мовити, портрет старенького бінокля «цейса», що носить у собі цілу характерно-індивідуальну, свою лише історію. Ярина знає ту свою якість: в одній з новел він так і пише: «Я маю добрі очі...».

Цими очима Ярина вдивляється в речі й постаті, бачить їх характерні риси й рисочки, на які кожен дивиться, але не може їх побачити в їхній характерності. І тут роль письменника-художника скерувати погляд читача-глядача і показати ці речі в їх специфічному світлі, зрозуміти їх.

Кожна доба має свої завдання в баченні речей, вона їх бачить по-своєму, як кожен раз по-новому бачить

і великі художні твори. Ми скажемо, що кожна доба має свої буквально фізіологічні очі, якими сприймає світ. Перед у цьому відповідному добі сприйманню, речей ведуть, звичайно, письменники і художники. Імпресіоністи зовсім іншими очима бачать один і той самий світ, ніж реалісти-передвижники; знівельовані схеми речей у Гюґо зовсім інакше виглядають, ніж у аналітика-реаліста Марселя Пруста, романтична шевченківська доба зовсім інакше через творчість охоплювала характери речей, ніж наша доба заглибленого, зваженого і проникливого сприймання, сприймання реальних речей як конструктивного синтезу з дрібних частин, деталей. Ярина якраз мав очі нашої доби, він бачив глибоко реальні деталі і конструював з них масиви чи то речей, чи постатів, які, в свою чергу, являлись оболонкою для сучасних ідей.

Це уміння надавати характери речам, уміння бачити їх очима нашої доби, так, як навчило спостерігати їх кіномистецтво (деталі першого плану, другий план — цілі речі, третій план — обсяги) — кіно, оте найреалістичніше з мистецтв сучасності — все це надало змогу Ярині використовувати в своїх новелах чисті кінематографічні прийоми, де його дія розвивається темпами кіно, фраза звучить, як титри фільму, або й уся новела писана стилем сценарію. Нарешті, в новелах «грають речі», як-от уже згадуваний «цейс» в новелі «Чортова машинка». У нас цими прийомами користувався як слід лише найдинамічніший і найсучасніший з письменників старшого покоління В. Винниченко, як, наприклад, у новелі «Записна книжка». Ярина скористався з подібної психологічної ситуації, де річ стає центром фабули, де вона розв'язує (зриває) напружену колізію двох сил (темних, збурених та розлючених селян, з одного боку, і сил революційного діла, з другого боку). Навіть мова у Ярини тут ще лежить цілком у сфері Винниченкової. Верх бере озброєна хитрістю і знаннями сила, вона грає на страхові селянства перед технікою («машинкою»), грамотою, знаннями,

що сполучається разом з вірою в те, що машиною й знанням все зробити можна.

За тим же принципом гри речі збудована реалістична новела Коцюбинського «Посол від чорного царя». Зараз цей кіноприйом гри речі використовують чимало сучасних українських письменників-сюжетистів, а з них в першому ряду йде і В. Ярина.

III

Щоб заглибитись у саме ество письменника, відчути й зрозуміти його ідеологію, найкращий матеріал для цього є ліричні вірші. В ліриці, по-перше, найменше вигадки. Це, так би мовити, глибинний натуралізм душі, де в основі лежить протокольний запис. Ярина доречно залишив для нашого читача, небагато, правда, своїх прекрасних ліричних віршів, які досі ще не були публіковані. В них вимальовується вся чудесна, розумна й вразлива постать цього поета-більшовика.

Згадаймо ще раз, що всі свої 2½ роки літературної діяльності Ярина був хворий, і тому не дивно зустріти у нього чимало тем чи хоч би лейтмотивів про здоров'я, хворобу, лікування, ремонт.

Санаторій. Режим.
Їжа сім раз на день.
Спати,
гуляти...
По обіді
(яке ідіотство!)
лежи і читати не смій,
і балакати не можна,
наче справді німий...
Ні!..
Не можу! Втечу!!
Я ледарить не звик!!!
(Але —
не втік).
(«Поезія ремонту»)

Прагнення діяльної кипучої людини розбивається об те, що зветься обставинами (хворобою). Людина душею повна руху, роботи, боротьби, що рветься наверх навіть отим крещендо знаків оклику, а контроль розуму та ще фізична недуга паралізують цей настрій, і письменник додає оте іронічно-болюче, ніби між іншим кинуте в дужках — «але не втік», що перекреслює всі заміри, які вирости вже в звичку робити: «я ледарить не звик».

Далі в цьому ж віршеві йде чудова картина діяльного, бурхливого моря з гарматними пострілами хвиль на молу, з гудінням сирен у тумані, з місяцем, що «упав у часу глибину». І письменник прориває, нехай хоч поки що психічну, свою зв'язаність покликом:

В революційні будні
— з головою пірну...
Дайош роботу!

В цьому увесь Ярина.

У трудних душевних колізіях увесь час б'ється Ярина в своїй ліриці і б'ється, як бачимо, з честю. В ньому немає і хвилинного занепаду. Він увесь — як нагнута пружина, що кожну мить поривається прорватись до чину, випростатись.

Ось у другому випадку така ж тяжка колізія. Почуття батька до хворої на скарлатину дитини і обов'язок громадянина зіткнулись у болючому двобої:

Я волю боротьби розором
Кинути у всесвітні простори...
Так холодом же
гарячий термометр:
Тридцять дев'ять...
Сорок...

(«Подрузі»)

Так само з його ліричних віршів не менш яскраво, ніж із новел, виступає вічна, незмінна, як сила світового тяжіння, його класова цілеспрямованість і вогненна ненависть до класового ворога. Ось у купе, де поруч з хворим письменником, що їде на південь в ремонт, ще:

У м'якому
розлігся непач
І пузо
хитає ритмічно.
За купе
віхола плаче,
Стугонить
в запорошені
вікна.
Той підвівсь,
узяв портплед,
розгорнув...
довго їсть, потвора...
Слиною пирска,
сопе,
рве —
І чорно-чорно надворі...

Проте, не вважаючи на цей чорний краєвид, поет «прослав конвеєр дум у краї, де видно й не зимно»... і, нарешті, коли його візаві ліг і «захріп цей послід хоробрих», Ярина веде свої почування і думки далі:

Ніч —
скидати й собі жалобу.
На холодному —
зачервонівся обрій.
Я —
на валізку стомлену голову
І кажу собі: «Добре!»
(«Купе № 3»)

Яка скупчено холодна класова свідомість і ненависть поруч з прекрасним формою словесним утіленням. Оце коротке і многозначне: «добре», воно багато більше промовляє, ніж найгучніші вигуки. За цим «добре» криються всі сучасні і наступні класові бої, за якими, як після ночі в купе, виступає червоний, ясний обрій. Цей самий мотив, що у віршеві «Купе № 3» розвинуто й у новелі «Вокзали», де Арг так само поки що зовнішньо пасивно,

але при внутрішньому страшенному напруженні стикається з непманом.

У Ярини в згаданій поезії увесь час простий, доцільно й реалістично виконаний малюнок переключається в глибокі символи, Ярина не каже слів фотографічно просто. Він за ними ховає ще широкі схеми й натяки. Звичайно, вірш, коли кому хочеться, можна зрозуміти й просто, як поточний малюнок, як сьогоднішнє одноразове явище, але при невеличкому загибленні ви бачите інші, широкі плани, в яких говорить та сама класова ідеологія. За пейзажно-побутовою зарисовкою — великі проблеми й символи (хоч твір зовсім не символістичний, а реалістично-конструктивний) — це ознака дійсної вищої поезії. Крім таких вищих засобів поетичного малюнка зміслового характеру, Ярина у віршеві «Січень» використовує ще й засоби віршового графічного малюнка.

Він використовує шрифти, розбивку й відповідне розпланування рядків. Коли розбивка й розташування рядків на сторінці у новітньому віршеві (як і в Яринових віршах) має завданням дати ритмічну партитуру для відповідного читання вголос, то в останній час, як і в час схоластичної поезії, вживається поезомалярство футуристами та іншими лівими мистецькими напрямками, як, приміром, конструктивістами. Це поезомалярство, крім зміслово-образно-звукового впливу на читача, має завданням посилити враження ще й відповідними зоровими засобами, рисунками з шрифтів, ліній, натяками на малюнок і розположенням рядків та літер різного розміру. Тут розмах графічних засобів буває од «заузного» суто суб'єктивно-емоціонального рисування до реалістичного зображення, що, однак, виростає з самого матеріалу вірша, а не є сторонньою ілюстрацією.

В цьому відношенні вірш Ярини «Січень» хоч і не використовує максимально тих можливостей поезомалярства, що їх вживали, наприклад, наші схоластичні, церковні письменники в добу розквіту Києво-Могилянської академії («хрести», «кола», «крашанки» й інші малюнки, складені з тексту вірша) чи сучасні футуристи

(згадати їх «півники» й «телята»), але все ж в розумінні і конструктивно-виправданій дозі користується з засобів графічних.

Він пише про горизонтальний розполіг довгих тротуарів, і, накреслюючи ці слова в образи, Ярина додає ще й зоровий образ, де текст (масу) цього рядка розтягнуто перекинутими горизонтально літерами на довгу, рівну смугу, що мав підкреслити і підкреслює поземність тротуарів. А коли лижварі («Юний і груди голі») несуть у трамвай перпендикуляри лижв чи, може, перпендикуляри міцного настрою, становчу силу зими, коли це хотів передати Ярина, — він ставить інший рядок перпендикулярно.

Зима затискує холодом тих, що в черзі трамвайній, і того, що просить копійчку, але поруч того вона дає наструнчення боротьби з лихом, загартовує тіло й характер спортсменів. От чому тут оці чіткі й певні горизонталі й перпендикуляри. «Зимо, ой ти не з кволих!» — виголошує В. Ярина в тому вірші. І в тому простому начебто твердженні заховано знов натяк і на боротьбу, і на спорт, і на іспити життєвого холоду, і т.д. І коли з-під лоба од морозу скачуть іскри, то Ярина малює це скопами слів і літер, конструктивно виправдуючи графічні засоби друку.

Треба відзначити, що ці поезії, писані в останній рік життя Ярини, тобто в рік найвищої його літературної дозрілості, свідчать за ті великі можливості, що їх ховав у собі цей письменник. Яку велику він за короткий час надбав собі майстерність, яке розгорнув багатство мислі!

Такі багаті можливості його прози й поезії підводять особливий жаль за тою обдарованою молодою людиною, що так рано згасла.

В новелі «Чортова машинка», формальний бік якої ми вже розглядали у попередньому розділові, коли розглядали формальні засоби Ярини, автор подає картину тяжкої й упертої класової борні, що велася і продовжується в українському селі.

Для Ярини, цілком слушно, після років громадянської війни це загострення перекинулося і до радянських трестів. Не даремно ж борець горожанської війни, герой оповідання Курило, умираючи від сухот у Криму, символічно передав «цейса», того самого «цейса», яким він «бачив», де ховають хліб куркулі, передав «цейса» керівникові тресту, мовляв, треба продовжувати бачити й боротись і тут у тресті.

На селі ж точилась класова боротьба не тільки у формі густого бандитизму, так що голові волревкому Микитенкові

цього літа разів з півсотні довелося ховатись по бур'янах і очеретах від різних банд і бандочок; від Махна, що тисячною лавою цього літа тричі проходив через волость, знищуючи все на своєму шляху, і кінчаючи Шулікою, що, мов комар, то в одному, то в другому місці в'їдався в молоде тіло країни.

Класова боротьба з куркулями мала, наприклад, у Макогонах ще й таку форму: в той час, коли робітники голодують, куркульський хутір хижо сидить на хлібові і береже його під захистом бандитів. Темне й відстале куркульське село, проте, знає, що робить, кого підтримує, як і знає, куди посилати вершника вночі, щоб прогнати червоних.

Оця хижка упертість і люте власництво Макогонів були тим середовищем (бульйоном), в якому плодився, жирів і розвивався політичний бандитизм. На цьому тлі й виступає на боротьбу замучений до кривавих харчків, але залізно-твердий Курило. Він упертістю й хитрістю добивається свого. Він використовує (діалектика життя!) ту темноту, з якою покликаний боротись, використовує психологічний стан хутора, спрагу молоді за розвагою, знає жіноче серце. Курило пускає всю комбіновану систему свого озброєння, аж до «бабського комісара» — червоноармійця Омелька та «цейса», і дає голодним робітникам — хліб, не вважаючи на страшенну відпорність куркульні.

В тому ж плані розгортається класова боротьба на селі і в новелі «Дядькова Митрова правда», коли «штунда» — бідняк, що ніколи не брехав, бреше перед бандитами, щоб урятувати комуністку — жінвідділівку.

Коли на згаданих двох творах лежить печать школи Винниченка, то новела «Біля одвічного», безперечно, має шлях од Коцюбинського, а головне, од прози перших років революції. Цю прозу писано було короткими, емоціональними фразами. В ній не було здебільша сюжету, а коли й був, то лише сюжет емоціональний, а не дієвий. Так писав Михайличенко, Лебединець, Коцюба, Прийдешній. Це була ціла школа, впливу якої зазнав дещо і Хвильовий в новелі «Кіт в чоботях». Під тим, безперечно, впливом і Яриною написана одинока новела «Біля одвічного». Навіть поламана жінка й акварельний малюнок природи у Ярини має багато спільного з Михайличенковими новелами. Тут не відчувається жорстокої класової цілеспрямованості, що, мов край водозбору, ділить внутрішній зміст інших новел Ярини і дає зразу побачити, які сили йдуть за революцію, які проти неї. Цей вододіл панує і в міських оповіданнях Ярини, новелх-нотатках та сатирах. Для прикладу ми вкажемо на новели «В сутеренах» і «Хазяїн».

Свою класову войовничу спрямованість Ярина переносить і на таке, порівнюючи, дрібне явище, як мішечницю. Він дає психологічну підготовку, щоб викликати відразу до героїні новели Ліпи, а далі показує і її класову суть. Ми говоримо про новелу «Крізь вітер». Хворий червоноармієць після тифусу їде додому. Поруч мішечниця з масними губами. «У неї липкий погляд». У неї в кошику сало, од якого крутиться голова у вимученого червоноармійця. Ліпа тільки тоді підкормлює голодного, коли має з цього огидний тваринний зиск (як у «Проблемі хліба» Підмогильного). А так вона жадібно, як Макогони на хлібі, сидить на своїх пожитках і лише знущається зі зголоднілої людини.

Вражає холодна ненависть, яку втілив письменник у наш протокольний, натуралістично-експресіоністський

малюнок, який цією описовою об'єктивністю ще дужче вражає. Картину, як голодний червоноармієць їсть шматок украденого сала, ніколи не можна забути. Червоноармієць оповідає:

Вечір.

Я забрався у відхідник, присів за огорожею і їм. Не їм — а жадібно рву зубами сало. Руки мені тремтять, слина котиться рясною зливою... А сало шорстке й дуже солоне...

І без хліба сало...

Мене здивовано оглядають люди. Я в кожному боюся Ліпи.

І навіть цей страшний малюнок Ярина знаходить можливим закінчити бадьоро, коли червоноармієць приїздить до рідного міста:

«Ех, і хороше ж бути молодим! Ех, і хороше ж жити!» Цей захват життям ще й психологічно міцно обґрунтований, бо ж кожний знає, що після перенесеної тяжкої хвороби жадова до життя щонайменше потроюється.

Новела «Роси» написана типовою мовою сценарію. Кінематографізація прози у Ярина весь час знаходить відповідний собі стиль, що динамікою, стислістю, ба навіть іноді сухістю наближається до типу добрих сценаріїв.

Ярина оповідає про жахливі обставини навчання сільської дівчинки Оленки (може, то образ його матері, що теж випадково вивчилась на сільську вчительку з мужичати).

Оленка у місті у типового своєю жорстокістю дрібного крамаря. Вона увесь час під тягарем роботи, проте серед ночі при каганцеві уриває хвилини, щоб утамувати читанням своє прагнення до науки.

Вона досягає свого — стає сільською вчителькою. Далі революційна робота, «вовчий білет», нелюбий заміж, приневолене співжиття зі справником, дитина. Потім війна і революція, що знов піднімає до життя ту небуденну натуру. Тут майже ходячий трафарет жінки недавнього минулого, та ще й писаний такою схематичною мовою. Але Ярина уміє все це так десь торкнути своїм ліризмом,

що картина залишається у пам'яті, створений образ робить своє класове завдання.

Група новел: «Жахна рілля», «Жовтороті вогники» й «На устанку» підносять проблему народження та проблему материнства. Стиль їх — глибокий інтимізм, який починає владно брати свій голос у сучасній літературі.

В новелі «Треба» сюжет розвивається темпами лавини, що мчить, щохвилини прискорюючи свій рух. Фраза починається з ширших розмірів, дедалі відповідно розгонові дії скорочується до маленьких фраз — нотаток, що заступають собою цілі розділи. Це не так мова оповідання, як титри (написи) до кінофільму. В ньому змальовано тяжке жертвоне життя скромного співробітника редакції провінціальної газети, що врешті не витримує напруження на своєму бойовому посту, але, проте, доводить до кінця своє діло: кількість дописів невпинно росте, цебто ідея радянської газети все дужче й дужче пробиває товщу мас.

Про життя іншого борця на ниві радянського журналізму пише Ярина і в своїй сатирі «Несподівана приємність».

Високою гуманністю, класовим чуттям і національним братерством сповнена новела Ярини «Абдукадинове одружіння». Вона з боку сюжету має ту цікавість, що, крім динамічної фабули, сюжет розходиться на два крила. Починається розповідь трагічної смерті матері Абдукадира, крізь лінзу своєї смерті, через примірку переживань матері до власних переживань героя, що втілює їх уже в свою вигадану історію, але цілком відповідну його характерові. Ця вигадана історія непомітно для читача преростає в дійсну історію життя Абдукадира. Другим цікавим, толстовським прийомом новели є передача сприймання незрозумілого світу очима дикого ферганця. Вся історія закінчується несподівано просто, без декорацій, передсмертного хрипіння чи скреготу зубів: Абдукадир — червоний командир — узяв собі за жінку повію — та й усе. Ця новела, маючи звичайну розв'язку, зробила її несподіваною для всього попереднього ходу новели. Це прийом швидше Анатолія Франса, ніж О. Генрі.

Людське ставлення до скривдженої життям жінки з боку Абдукадира і червоноармійців, викриття причин жіночої кривди, з одного боку, та людяності червоних воєнків, що вже, видно, насотались комуністичного погляду на те, що проституція не порок, а нещастя, — ця ідеологічна канва новели ще додає зайвий факт стверджувати про чітку й правильну класову установку В. Ярина.

В новелі «Жорстока щасливість» Ярина не тільки малює класові і статеві стосунки на невеликому приватному підприємстві — столовці, а й разом вводить читача в лабораторію творення художнього образу й сюжету. Разом з тим Ярина тут вдало змальовує паралельно існування двох планів: реального і фантазійного. Ця новела може бути зразком глибокого, багатогранного і талановитого використання новелістичних засобів, що близька характером до новели «Цвіт яблуні» Коцюбинського. На тканині реального життя виростає, як барвіста її плісінь, друга тканина фантазійного життя, що зветься творчістю. Вони існують стиснуті в одне, злиті в суцільну масу (і масу новели), але поруч з тим існують за різними законами.

Як іскра сонця в чистому кристалові, так світиться в цій новелі класова суть і спрямованість автора. Він не тільки спостерігає, ні, він увесь час активно бореться за скривджених, експлуатованих персонажів столовки. Він виступає як борець і таврує брудний побут непманської «обжорки», даючи зразок психологічної новели, де сплелись у живий комок сонце, класова боротьба і любов, де в лютій протилежності стикаються інтереси роботодавця-хазяїна з інтересами підлеглих: буфетниці та офіціанта.

Нарешті, в новелі «Коли поспішає блощиця» В. Ярина змальовує тяжку, виснажуючу поки що працю та важкі життєві обставини нашого газетяра. Цей побут Ярині досконало відомий, адже він сам працював у провінціальній газеті, а в столиці писав обов'язкові «гумористичні оповідання», живучи з сім'єю в жахливій кімнатці.

IV

Другим основним жанром літературного вияву В. Ярини є невеличка сатира.

Своєю сатирою бичував Ярина різноманітні злі нарости й побутові опухи міського радянського життя. Села своєю сатирою Ярина і не торкнувся. Це можна пояснити тим, що, маючи бойове завдання бити по конкретному, сатира весь час скеровувала очі письменника на його оточення, яке було через увесь час його літературної діяльності лише міське. Тоді як новела, що носить в собі елементи одстоялих явищ, з окресленими й синтезованими типами, черпала собі матеріали зі старого досвіду, що зібрався у ягдтапі пам'яті.

Сатира Ярини — сатира злободенна, де одразу відбивається текучий стрій життя. В Ярини як письменника — невідступного борця з недоладностями сьогоднішнього дня — ви зустрінете й нотатки про все, що за його днів бурлило у суспільстві: тут і троцькістська опозиція, і розвиток непманії, і українізація в її першій стадії. Разом із тим на цьому одрізковій часу, де виявилась певна фаза радянського життя, уже деякі явища набирали характеру типовості, викликаючи рівнобіжно і типові хворобливі явища, що їх помічало гостре око Ярини, прибирало в сюжетово-типажну одягу й пускало під рентгенівське проміння своєї незмінної громадянської класової ненависті.

Тут перед його очима пройдуть і ті представники карного розшуку, що пиячать, бешкетують та затягають до району неповинних громадян, які трапились їм по дорозі («Перервана розмова»). Тут побачите й нехлюйство керівників одної фабрики, що довели її до пожежі, і недоладності нашого ЦРК¹, що здавен зберігає вже деякі свої незмінні хиби, і багато інших болячок розрізує своїм пером сатира Ярини, болячок, що повискакували на здоровому тілі республіки.

¹ Центральний робітничий кооператив. — *Ред.*

Треба сказати, що сатири Ярини, попри всю їхню цінність, усе ж нижче стоять у художньому відношенні, аніж його новели чи поезії.

Звичайно, на тлі нашої радянської гумористики й сатири, де, з одного боку, селянська школа фейлетонів Остапа Вишні, школа, що має навіть свої шедеври, а з другого боку, квола сюжетова міська сатира, де досі чи не найпоказовішим був Кость Котко, Ярина виступив, може, як найбільш обдарований. До гумористично-сатиричної міської школи можна було б зарахувати ще Золотарьова, Чечвянського, Леоніда Чернова, Бондаренка та почасти Вухналя й Костя Гордієнка, хоч останні два користуються здебільша сільським побутовим матеріалом, але розробляють його у плані глибшої сатири. Проте Ярина являється найбільш викристалізованим сатириком міського сюжетового типу серед них усіх. Може, тому він має якраз і менше визнання й меншу аудиторію, що міський наш читач ще не доріс до своєї сатири й кадри його не такі значні, як оті величезні маси сільських читачів української гумористики й сатири. Міський наш читач ледве добрався до обов'язкової української белетристики. Йому ще треба часу, щоб докרוкувати до Ярини. А коли у нього назріє нарешті потреба в необов'язковій сатирі, то тоді прийдуть нові таланти, що стьобнуть по недоліках ближчих до того читача днів, а Ярина буде, може, лише як історичний матеріал, цікавий, місцями дотепний, але не дуже хвилюючий. В цьому розумінні доля новел Ярини набагато світліша. Щоб усе ж бути ближчим до читача, вихованого на селянсько-побутовій сатирі й гумористиці, Ярина брав і звідси деякі свої примітивні прийоми. Так, наприклад, він бере назви для своїх героїв нарочито штучні, що мають одразу завдання бути гострими і смішними — і це, на нашу думку, їх принижує. Наприклад, ось прізвиська героїв Яринових сатирик: Бубленко, Кирпатенко, Истоменко, Пересіченко, Моталенко, трест «Димпар» або другий «Фути-нути». Цей прийом може вплинути хіба на найбільш примітивного читача.

Проте з боку сюжетової побудови Ярина, як і в новелах, стоїть значно вище за багатьох своїх товаришів по перу.

В основному він у сатири користується з таких прийомів організації словесного матеріалу.

По-перше, він часто розповідає звичайні життєві випадки, але монтує їх у такій послідовності, що вони викривають смішні чи огидні сторони один в одному, або доводить нісенітницю кожного з них. Наприклад, сатира «Неймовірні оповідання» з їх нісенітницями в справі українізації. Або взяти хоча б сатиру «Трести і ґрати», де подаються факти цілком реальних, але в сукупності неможливо-шкідливих антипожежних заходів. Іноді Ярина доводить цю нісенітницю до гротеску, як-от, приміром, у сатири з винаходами — «Коли піднесення досягає апогею». Цей прийом, широко уживаний О. Вишнею в його сільських гуморесках, попав звідси й до Ярини, а той трансформував його уже міськими сюжетами.

В сатирах «Жах-моргун» та «Офіри» Ярина використовує старовинний французький прийом, поновлений в російській літературі Еренбургом, це прийом звичайного викривально-гумористичного оповідання, розбитого на невеличкі епізоди з великими підзаголовками, що контрастують, посилюють, «остраняють» (від російського слова «странный») тканину цього оповідання.

Темп таких сатир для Ярини дуже характерний — він кінематографічний, уживаний свідомо для підсилення комічного елемента (згадайте відомі погоні Дурашкіна чи інших подібних персонажів аж до сьогоднішніх Пата й Паташона та Чарлі Чапліна, що обов'язково користуються з того для комічного ефекту).

Цим прийомом перебільшених підзаголовків з деформуючою їх роллю при кінематографічному темпі оповідання з несподіваними ситуаціями, про які лише інтригують ці підзаголовки, написано й перше друковане оповідання Ярини «За червону краватку».

Головні персонажі сатир Ярини — тупі службовці, бюрократи, ліниві урядовці, п'яниці і всі інші різновидності шкідництва в радянському апараті. Ярина,

що найближче стикається з апаратними болячками нашого життя, немов за директивою компартії, бичує всі ці явища. Вістря жала Яринових сатир скеровані й проти бюрократично-склочного службового сміття, що місцями залежалося у радянському апараті.

Ярина не потерпить навіть такого порівнюючи малошкідливого «бузотьорства», як-от те, що службовець заводу, наламавшись поводитись під робітника, викомаює в санаторії, називаючи все «лавочкою», і врешті сам платиться за це (див. сатиру «Лавочка»). В сатириці «Тривога» Ярина показує службиста з перебільшеною підозрілістю до всіх, який через ту свою прикмету і попадає впрасак. Сюжет розвивається в детективних планах. Вітер краде секретного папірця зі штабу... Службист Істоменко мчить його підняти і т. д. Починається невеличкий детектив.

Одна з найцікавіших сатир Ярини — «Бийте мене по темному». Ярина злісно таврує бюрократичну тяганину в міліції, побудувавши сюжет на тому, що п'яний побив ні в чому не повинну людину, на яку після того завалилася ще ціла лавина тяганини, допитів, суду і т. інш. Ярина тут уживає виключно свого прийому скорочених розмов і стиснутої розповіді. Дія прискореним темпом іде так швидко до розв'язки, що розмова, фраза скорочується спочатку до окремих слів, далі шматків слів, нарешті окремих звуків і натяків на слова, але читач так прекрасно розуміє письменника, що читає це, мов якусь стенограму чи ієрогліф, що його легко розшифрувати, але де є додатковий простір для мислі й відчуження, чого не дає фонетичне написання. Цим прийомом написані і менш вдалі сатири «Трагічна постать», «Історія однієї паніки» й інші.

Вживає Ярина і звичайного шаржу, як-от в сатирах «Чеменкова пригода» або «Сосни», а особливо в сатириці «Життя Немазаного», де автор, їдко висміюючи бюрократизм, крок за кроком показує, як завдяки нехлюйству бюрократів в деяких наших установах доцільні розпорядження несподівано обертаються на зло. Це постійне продовження несподіваних подій є третім основним

прийомом сатир Ярини. До цієї відміни сатир треба віднести і «Несподівану мандрівку».

Як у новелах, так і в сатирах використовує Ярина класичний прийом для гуморесок і сатир — прийом сну, що створює завше цікаву сюжетну ситуацію, яку легко закінчити пробудженням. З цього прийому користався чимало і Остап Вишня, і Котко, і інші сатирики. Згадати хоча б у Вишні гумореску про те, як гусинь штани з'їла або як скотина захопила права над господарем. Тут заплутана ситуація на потрібному авторові місці розв'язується досить вдало, причому сентенція сама собою напрошується од порівняння реального і сновидного планів.

У Ярини цим прийомом написані такі речі, як «От так, як бачите», «Мара», «Чортівня».

В своїй короткій розвідці ми розглянули творчість Ярини з формального й класового боку. Висновок слід зробити, по-перше, той, що в Ярини, попри всю його літературну молодість, ужито надзвичайно різноманітні й культурні технічні засоби, які стоять на височині потреб сьогодення. Яскравий високий класовий зміст його творів іде в ногу з високою, хоч і не повністю використаною технікою художнього малюнку. В цьому особлива цінність роботи Ярини. У нього не було розриву між формою й змістом. Це була монолітна, чудесна художня постать. Ці якості набирають особливої тонкої й запавної повітряності, коли почути ще й бій його серця гарячого, роботячого, невгомного громадянина нової доби й оновленої землі, очищеної вихором жовтневого вогню. Ця молода кристально чиста, точна, будівнича постать не може не захопити. Як жаль, що так рано згорів, блискуче спалахнувши своїм творчим талантом, цей чудесний непохитно-ніжний і рішучий в борні більшовик, повний чистої, як сльоза, класової ненависті, повний любові такої гарячої, як краплина артеріальної крові, любові до всіх бідних, пригнічених злиднями, трудових людей, яких звільнить од болячок і біди остання перемога пролетаріату.

24.I.1930, Харків

ВАСИЛЬ ЄРМІЛОВ

Художник Василь Єрмілов — одна з найхарактерніших постатей українського лівого малярства, що стоїть поруч таких майстрів, як Петрицький, Меллер, Хвостов. Але Єрмілов найпослідовніше і найлогічніше закріпив в українському малярстві той період нашого життя, що виріс із доби пролетарського індустріалізму, яким сповнене наше сьогодні. Пролетаріат любить конкретно й речово відчувати життя без зайвого сахаринного прикрашування явищ, без розбиття своєї уваги тими психологічними витівками і фокусами, які частенько межують з патологією і мистецькою Сабуркою. Пролетаріат хоче елементи свого відчуття машинізму та індустріалізму сприйняти й прочути і крізь закони творчості — в мистецькій формі. Робітнича класа, що боролася за оволодіння речами світу, щоб ними керувати, любить і знає речі, відчуває смак матеріалів не тільки у формі наслідування їх офарбованим натюрмортом, але й особливо любить їх в реальних уривках речовості, організованих за законами, дійсними для малярства всіх епох, звичайно, з поправкою на нашу добу, на сучасність. З намагання задовольнити потреби пролетаріату в цій галузі, витончити й виховати чутливість трудящої людини до речі, до реальності, наприклад, до деталі нового трамвайного вагона, і виникло внаслідок конструктивне малярство наших днів, мистецтво композиції з матеріалів і, нарешті, мистецьке оформлення ужиточної речі, за законами краси, помноженої на доцільність. Сучасна техніка речі відкинула красу для краси. Вона з самого початку була жорстоко-утилітарна. Але швидко було винайдене золоте правило краси нової індустріальної техніки: *ті речі або машини,*

що вражають зовнішньою красою й гармонійністю структури, відповідною до завдань, разом з тим є і найбільш економічні для даної стадії розвитку самої техніки. Отже, складна лінотипна машина, конструюючи яку збожеволіло чимало людей, стала лише тоді приступною для корисного вжитку та господарчо-виправданою, коли вона стала остільки красивою, як і логічною.

Згадаймо: ті перші чуперадла автомобілів чи аеропланів відповідно були і малопридатні до літання, проти тих, що зараз у нас. Конструктивне художнє оформлення речі не тільки розрахунком, але й творчою інтуїцією заздалегідь передбачає ті чи інші доцільні моменти в оформленні речей, що внаслідок своєї індустріальної і художньої мотивованості дадуть потім у відповідному місці і потрібну доцільність. І коли ця доцільність буде полягати лише в тому, щоб лініями, фарбами чи матеріалами заповнити якусь площину чи обсяг у якомусь будинкові чи на будинкові, аби дати потрібну емоціональну чи практичну роботу глядачам — скажімо, просто декоративні завдання, — то й це треба зробити з найбільшою досконалістю і розумінням потреб та психіки доби. Ось у цих завданнях і полягає основа конструктивного мистецтва (малярства, оформлення речі). Василь Єрмілов найпоспідовніше на Україні задовольняв досі ці конкретні вимоги нашого життя. В цьому його заслуга не тільки для сьогоднішньої доби, а й надалеко вперед.

Василь Дмитрович Єрмілов народився в Харкові 1894 року. Батько його — робітник-кравець. Найяскравіші спогади дитинства — це напівміський двір колишньої околиці Харкова, де ворота, спорип і кущі, насичені тінню, цяткованою світляними шматками, узір із дощаного паркану, витівки хлоп'ят-товаришів, що ростуть і виховуються на вулиці. Серед цього пейзажу і хлопчик Єрмілов цілі дні проводить на волі. Потім бідна кімната кустаря-кравця, мальовничі типи ремісничого люду і люмпен-пролетаріату, що гніздився тут же на околиці. Жорстокість життя і рання праця хлоп'яти, що став батькові за помічника для побігашок.

В цей період хлопець захопився конструктивною іграшкою. Він був оточений різними водосмоками, підіймачами, приладами, що їх виготовляв сам із різних шматків металу й дерева. Це був час надзвичайного захоплення машиною, що викликав єдину мрію — бути машиністом.

Нарешті школа.

Початкову школу Єрмілов закінчив 1905 року і тоді ж поступив до Харківської учбово-ремісничої майстерні декоративного «живопису», яку закінчив у 1909 р. зі званням підмайстра, а попрацювавши ще 3 роки, став майстром.

В роки 1910–1911 учився в міській школі малювання, в 1912 р. у студії Є. Штейберга, Загонова і Грота. В 1913 р. у Москві вчився малярства у художника Машкова, офорта у Гамана, а 1914 р. — вже незалежний художник кубо-футурист. У 1917 р. бере участь на виставці «Союзу семи». Разом з тим, з 1907 до 1915 р. працює на виробництві як альфрейник-маляр.

У 1915 р. Єрмілова беруть простим рядовим на військову службу. Мають послати на фронт — він тікає в Туркестан в оточенні буйно-трагічних і яскраво-смертельних пригод.

Можна лише сказати, що Ташкент, Ашхабад, а особливо Мерв — були тими етапами в житті нашого художника, де він, як утікач, сидів у кам'яних клітках, де потім плечі його оддушували 90-годинні стоянки «под ружьем», де золотиста диня в руках туркмена викликала голодну непритомність, а збільшений арешт по-новому дав відчутти солодкість сонячного проміння, теплоти і кольору.

А далі знов на фронт у Персію через синьо-зелений Каспій, — у Персію, де гогенівський рожевий пісок, лапаті пальми і дзвенясте повітря. Ензелі — Решт — Казвин — похід пішки, де голка пуд важить, чудесний барвистий камінь, орнаментальне перське мистецтво, бої, сині й червоні неможливою яскравістю гори, гама окраски, смерть, голод і тиф... Тегеран — Керманшах... Перська

жіноча краса з «1001-ї ночі» зі співучими кованими дугами брів. Шпиталь, що його Єрмілов організував. Перевтома, тижнева безсонниця і на цьому тлі нове бачення речей, фарб, композицій. Зв'язок абстрактно-перських килимів з натурою, райські сади, симетрія моління персів — евакуація і революція в Харкові.

Хто не позаздрить шматкові такого буйного життя, вихопленого з нашої сучасності, що виховує нових людей.

А таких шматків життя різного ґатунку в Єрмілова сила. Недаремно ж він харківський тубілішній громадянин, громадянин молодій столиці України, паросток низів і майстер доби великих заворушень. Можна показати ще шматок життя нашого майстра, коли Єрмілов підручним хлопцям у кравця — свого батька, захоплювався так роботою машин чи електростанції (під вікном), що губив рукави по дорозі, йдучи од заготівника. Або зустрічі по школі «ваяння и зодчества» з Синяковою, Хлебниковими, Маяковським, Бурлюком.

У 1918 р. Єрмілов продовжує роботу в галузі станкового малярства як супрематист (1-а пролетарська виставка в 1919 р.).

У 1919 р. бере участь в організації відділу мистецтв Харківської губнаросвіти та комітету ІЗО, завідує художньо-виробничою секцією та організовує художній бік і малярське оформлення свята 1-го Травня.

Це був великий диктовий період нашого малярства. Всі вулиці й будинки кричали фарбами, лозунгами, квітами, цитами й брамами роботи В. Єрмілова. Це був патос революції у фарбах. Нічого подібного не було до цього часу і, на превеликий жаль, не залишилось у спадщину. Це був неповторимий стиль доби.

У 1920 р. Єрмілов працює в художньому відділі «Укрости», робить розпис Центрального гарнізонного червоноармійського клубу і, нарешті, оформлює вулицю Лібкнехта для зустрічі гостей Комінтерну.

У 1921 р. Єрмілов керує майстернею держзаводу художньої індустрії, а також працює як майстер Центральної майстерні художнього відтворення й агітації: лозунги,

офарблені стіни будинків, плакати для цілого Харкова, трафаретні портрети на дикті в кілька фарб — Шевченка, Артема, Тевелева, Леніна, Франка, Михайличенка й ін. Ці портрети залишилися тільки в пам'яті харківчан яскравими сажневими плямами, але од них, на жаль, не залишилось навіть сліду, навіть фотографії.

Художнє оформлення фасаду й залу театру ім. Шевченка (кол. Мусурі) для V-го з'їзду Рад (1-а премія на конкурсі).

З 1922 р. Єрмілов керує графічною майстернею художнього технікуму. Експериментальна робота в галузі матеріального оформлення речей — дерево, метал, скло, кольористі конструкції й рельєфи. Єрмілов ставить собі проблеми кольору, далі проблеми обсягу, ваги, відчуття поверхні (фактура) й ін. Робота столярством без рисування — дерево як основний матеріал, «Абетка малярської мови», ерміловський шриффт для книжок і плакатів, конструктивне оформлення сцени («Газ» Кайзера в театрі Пролеткульту) і, нарешті, синтезування власних досягнень у речах, меблях, плакатах, конструкціях. Шукання стандартної форми в речах і житті і поворот до людини як найдосконалішого механізму природи. Це такі біографічно-художні етапи Єрмілова. На ці конкретні біографічні дані-площинки ми весь час будемо ставити творчий кристал художника, обертаючи його різними гранями.

Єрмілов, як і бойчукісти, у свій час вивчав базу старовинної української живописної культури. Ці його студії відбилися, наприклад, на розписі червоноармійського клубу 1920 р.

Коли запитати, яка основна риса в роботі Єрмілова, то ви одразу скажете: жодної сквапливості, жодного спіху — лише точність, напруженість, за якою ховаються стримані, прискорені темпи. Єрмілов ніколи не хапається, тим-то він так любить механізми, машини. Інструменти в нього дійсно придатки — продовження його рук, очей, і тому наш майстер у великій дружбі зі своїми рубанками, бормашинами, пресами, баночками, пензлями,

голками, долотами, різцями, циркулями, свердлами й іншим приладдям його творчої діяльності.

Машина, як і бджола, страшенно не любить нервовості і смикання, і тому для машини господарем-організатором створено художника Василя Єрмілова.

За пунктуальністю, ба навіть нерідко зовнішньою сухістю, криється живий огонь допитливості, жартівлива, навіть іронічно-соковита прибадашка. Плановість у роботі і точний розрахунок у Єрмілова увесь час бореться з поетичними вибухами, захопленим льотом фантазії й вигадки. Ця боротьба двох начал і створює з Єрмілова чутливий художній апарат, що сигналізує й виявляє зміни художнього розвитку сучасності, що, як чулий барограф, не тільки відзначає тиснення сучасності, але й показує симптоми майбутнього.

Як же виріс Єрмілов як художник, як створилася ця яскрава індивідуальність, що стоїть зараз спереду образотворчих шукань? Ось вам харківська школа рисунка й малювання. Шістнадцятилітній юнак малює натуру. Він не по-рабському стежить за академічним ходом олівця своїх учителів. Ні, він бере й зрисує спочатку гігантські шкіци Мікеланджело, аналітичні досліді лінії Леонарда да Вінчі, майстерне ювелірне гравірування Дюрера, щоб, схопивши їх метод просякнення вглиб тіла, вглиб природи, самому почати дослід над нею.

Єрмілов так боляче аналізує тіло людини й тварини, що немов знімає з неї шкіру. М'язи й жили гурчать і витягаються під гострим зором юнака-художника. Жодна основна форма не може заховатися під знівельовану лінію чи замазане штрихування. Ви бачите оголену матеріальну істоту людини, яку вже нетрудно вгадати в цілому і навіть іронічно посміхнутися з неї. Так само досліді робляться над твариною, щоб уяснити собі її основний механізм. Навіть рослина, квітка попали в аналітичну лабораторію художника, щоб дати йому уяву про конструкцію. Юнак палає, юнак вигострює око. Його портрети цього часу вражають надзвичайною гостротою реалізму. Він уміє не тільки передавати гру лиця, вивчивши раніш

так чи інакше його механіку, що складається з суми частин м'язів, костей, покрівів, які в сукупності своєю грою дають духовне обличчя людини. Ні, Єрмілов, прорисувавши натуру й Дюрера (за два роки намалював більш як 500 портретів з натури), він іде ще далі вперед шляхом майстерства. Його захоплює неподатливість матеріалу, і тому він переходить працювати в галузь офортів, уміючи вже схопити загострену й характерну позу чи вираз обличчя. Він їде до Москви і починає малювати сталлю на міді.

Правда, подув 1913 р., особливо в галузі офорту, ще цілком був в ароматах символізму й імпресіоністичної манери. Єрмілов, після своїх реалістичних вправ у Харкові, тепер починає переходити на ламану й химерну лінію офорту, виявивши й тут певну оригінальність. Бувши в науці у Гамана, Єрмілов вивчав оригінали офортів Рембрандта в Рум'янцевському музеї, ходив на виставки. Особливо багато дає йому виставка «Бубнового валета» та щукінська збірка новітнього французького малярства. Все це навчило Єрмілова по-іншому побачити свою сучасність і намагатись відтворити її. Але це був час останніх захватницьких рухів символізму і першого відчуття нової визвольної, бунтарської доби, що хоронила символізм і розпочалась футуризмом та кубізмом. Зустрічі з Маяковським, Бурлюком, Ларіоновим, Гончаровою і ін. не могли не позначитися на чутті художника, який в галузі малярства був у нас застрільником футуризму. Єрмілов робить у малюнкові й офорті не тільки суспільну, а й свою духовну революцію. Він дише урбанізмом доби. Змінилась інтенсивність і швидкість нашого зору завдяки машині та міському побуту. З поїзда чи трамвая приходиться швидше ловити предмети своїм зором, освідомлювати їх більшу кількість. Зміна образів і кольорів та їх взаємодія реформують чуття художника. Він починає одночасно розкладати й аналізувати форми речей, продовжуючи лінію творчої незалежності, що виростала од романтизму, через химерну окремішність художникового ока часу імпресіонізму, щоб нарешті дійти

до справжньої сваволі й самозаперечення супрематизму. І Єрмілов дає в офорті розкладову, ліву мистецьку суть (футуристичну) — явище майже невідоме в малярстві — так само, як Пікассо дає розкладені частки речі й тональність у малюнках. Досить подивитись на офорт Єрмілова «Катеринославська музика у Харкові» (офорт 1913 р.), або «Хліб», чи «Мандола», щоб сказати, що лінія анархічного бунтарства, творчої сваволі, а разом і урбаністичного розкладеного сприймання світу у Єрмілова в ті часи дійшла крайніх меж характерності, ідучи слідом за Пікассо, Кандінським та іншими лівими майстрами. Він, наприклад, пристрасно робив копії з картин Пікассо, вивчаючи й аналізуючи його маніру, та переказує своїми художніми засобами малярські образи Пікассо.

Єрмілов — дев'ятнадцятилітній юнак — уже прийнятий у коло митців. Він виставляє свої офорти (в 1913–1914 рр.). І нарешті, в 1917 р. він уже визнаний лівий художник, що бере участь на першій виставці «Общества семи» в Харкові як маляр кубо-футурист.

Лінія романтичного розвитку мистецтва, що виголосила волю творця, поруч з розкладом буржуазії, яка у свій час піднесла була романтизм, тепер дійшла до відповідного самозаперечення і розкладу, до безпредметовості, до фрагментарності, дійшла до первозданного хаосу й деструкції. Але у здорового, насиченого творчим життям художника це довго продовжуватись не могло. Реалістичні підвалини, на яких виріс Єрмілов як мистець, почали вимагати свого. Але той новий реалізм був уже не простим відступом на старі позиції, це був крок уперед до чогось нового.

Перевершений, доведений до скрайніх меж реалізм, коли він логічно і організуючи світ емоцій поступує вперед, повинен залишити збоку грубе натуралістичне копіювання життя. Той послідовно розвинений реалізм для Єрмілова повинен був стати конструктивізмом, цебто так навантажитись доцільністю, що навіть перейти на деякий час до скрайнього практицизму й утилітарності. Фарби й кольори існують для того, щоб їх бачити.

Конструктивіст, такий як Єрмілов, вважає, що їх треба так добирати, щоб вони по потребі самі вгризалися в очі своїми сполученнями або знов на потребу нігтілись чи маскувались, як між пагорками вдало офарбовані танки.

Коли малярство фарбами і лініями утворює з реальностей світу нові організовані на площині форми, то конструктивіст вважає потрібним навіть витягти ці форми з площини, і таким чином вони самі знов стають речами, але вже художньо оформленими. Конструктивіст, нарешті, йдучи до кінця, обертається на майстра-оформлювача звичайних речей людського вжитку, беручись задовольнити потребу найбільшої доцільності і чинності в цих речах. І коли звичайний художник-реаліст фарбами жовтою, білою та ще іншою потрібною намагається відтворити блиск мосянжу, то художник-конструктивіст робить подальший крок і на потрібне місце ставить шматок того мосянжу. Так з логіки реалізму виросло просторове конструктивістичне мистецтво, яке не можна вже й називати малярством, але яке все ж керується законами, відкритими малярством. Василь Єрмілов цей розвиток мистецтва яскраво показав на своїй творчій особі.

Для Єрмілова, що був піддався загальному струменеві розвитку малярства, після деформації і деструктації настає діалектичний момент перейти до питання організації речей, до організації образотворчого вияву, перейти до конструкції, бо реалізм робочого люду, його конкретність і цілевість набагато ближчі Єрмілову, ніж той естетичний розклад його у буржуазної класи, куди, як у лійку, було потягнуло Єрмілова малярство передвоєнних років. Тим легше було переступити цю переломну грань художникові, що мав у минулому таке велике дослідницько-реалістичне готування в композиційному розумінні речей, яке спиралось на власні спостереження та на великих майстрів Ренесансу.

Тут рішучий тон — більше того — команду художникові дала революція. Вона поставила Єрмілову конкретні

завдання — організувати психіку трудящих мас плакатом, лозунгом, прапором, книжкою, аркою. Треба прикрасити будинок, вулицю, оформити клуб, розмалювати агітпоїзд. Жива й чинна речовість покликала для посилення свого впливу майстра-художника, що тут же на місці повинен був і освідомлювати закони відповідної доцільності й конструктивності, і, не гаючись, одразу нести це глядачам, масам. І Єрмілов одразу віддається всім своїм послідовним захватом і сконденсованим темпераментом цій роботі. Диктовий період в столиці України — в Харкові — це єрміловський період, як каже В. Коряк. Ця смуга малярсько-конструктивної роботи (навіть будівництва диктових трибун і прикрас) звела Єрмілова віч-на-віч з конкретними речами й матеріалами: вагоном, диктом, клубом, парканом, прапором, сценою, автомобілем, змістом вулиці і т. д. і т. ін. Більше того, життя дало йому чіткі завдання: з мінімальними засобами здобути максимум сили, яскравості й доцільності, а значить, і впливу. Треба було той матеріал, що попадавсь під руку, якнайповніше використати, бо вибору не було. Є червона й жовта фарба, і більше нічого, значить, роби, вибирай найдоцільніші сполучення й плями і — вражай. Немає фарби — є кольористий папір — він заступає фарбу. Максимальне навантаження матеріалу й площини було в ті часи не тільки принципом, але й необхідністю. Через те найудаліші плакати перших років революції ще й досі вражають і вражатимуть максимальним ефектом від поєднання мети і художніх засобів. Треба було на бідності й обмеженості матеріалів дати найбільш здоровий і чинний ефект. І Єрмілов для тих часів був на Україні непереїденим майстром художньої доцільності. Досить для цього згадати його плакати (наприклад, «Даймо заводам вугіль»), розпис гарнізонного червоноармійського клубу чи агітпоїзда. Кажуть, що коли агітпоїзд, розмальований Єрміловим, підійшов до станції, глядачі ахнули від здивування. Жодна фотографія, жодний малюнок, звичайно, не в силі передати могутньої доцільності, яку виявив, розмальовуючи клуб чи поїзд, В. Єрмілов. І характерно,

що тимчасом як у Києві бойчукісти свідомо йшли на аскетизм фарб і ліній, обмежуючи свою тональність та приглушуючи кольористі гами (чи не відповідність доби революційного аскетизму тих днів), Єрмілов виходив з реальної обмеженості засобів, і в своїх шуканнях обидва майстри — Бойчук і Єрмілов — на деякий час (1920) були зблизились. Обидва напрямки при мінімальних засобах, спираючись на закони композиції, максимального використання площини й найповнішого навантаження матеріалу, даного їм, свідомо чи примусово, обставинами, творили близькі між собою художні твори.

Максимальне навантаження матеріалу темою і художнім виявом її поставили перед Єрміловим поруч соціальних завдань ще й низку конструктивних проблем, що були кардинально інші (жодної сваволі інтелекту, а навпаки — конструктивні рамки), ніж у добі футуристично-супрематичній передреволюційних шукань та анархічного «произвола», які зайшли були в тупик, як і класа, що їх породила.

Єрмілов почав брати скупчену й побудовану за художніми принципами реальність. Навіть у явищах і обличчях хаотичних він почав відшукувати їх конструктивну основу, архітектурний кістяк — і не тільки в рослині чи постаті, а навіть у міському чи заводському краєвиді. Життя, а особливо робота над плакатом, вимагали подати це в загальних плямах, в синтезованих масах, де деталі відмітаються. Разом з тим приходилось переоцінити власні досягнення в реалістичному сприйманні світу. Звідси низка портретних зарисовань і типів того часу. Зустріч із конкретними речами вимагала заглибленого просякнення в суть і ціль тих речей, що з ними приходилось щоденно мати діло.

І в Єрмілова виникає ще один етап — перехід до чистої організації матеріальної речі, речі як такої, що з рельєфів попередньої доби стала реальним побутовим чинником для Єрмілова в своїй фізико-геометричній суті. Для цього потрібна була нова величезна підготовча робота аналізу речей, їх матеріалу, фарби й форми, та досліди над

емоціональним зафарбленням матеріалів і форм, і Єрмілов за неї взявся з усім своїм урівноваженим запалом. Він із рубанком, пилкою починає не тільки робити доцільні і прекрасні табуретки, шафи, столи, рами і т. ін., він бере і вишукує закони матеріального оформлення в станивкому вигляді.

З'являються на виставках його картини-речі, або, краще, композиції з дерева, скла, металу, фарб і ін. Єрмілов веде творчі досліди над жорсткими фактурами, відшукуючи взаємовідношення простих елементів форми (кола, квадрата, трикутника, куба й ін.) з фарбовою конструкцією. Це був період напруженої роботи Єрмілова, що потім вражав на виставках своїми не відомими загалом, але емоціонально приступними утворами. Згадайте хоча б першу всеукраїнську виставку АРМУ, де особливо вражали «Книжкові плакати», «Райдуга», «Місячна ніч», композиції «Ленін», «Кондитерська вітрина» і ін. Всі ці елементи художньої роботи Єрмілова зливались в один ряд з інженерсько-архітектурними утворами конструктивних будинків, залізних мостів, машин і взагалі всього того, що носить на собі дух індустріалізму, дух сучасності. Це була художня робота в плані індустріалізму.

Під час тих своїх дослідів Єрмілов виявляє, що всякі «АХРи» і велика частина мас остаточно втратили стихію і спосіб кольорового думання. Для того, щоб її відновити, по-перше, для себе, а через свою творчість і для інших, Єрмілов складає цілу «абетку живописної мови», де, беручи основний тон, наприклад, червоний чи зелений, і приглушуючи його чорним тоном або прояснюючи його білим тоном, Єрмілов знайшов для одного зеленого кольору 360 наявних відтінків, що ними вкрив відповідну кількість карток. Те саме робив він і з іншими основними кольорами. Далі, комбінуючи цю абетку, легко знаходити найяскравіші чи найдоцільніші для даного випадку сполучення.

Робота над конструкцією речі та аналізою її форми і фарб примусила Єрмілова повернутися знову до природи, до реального життя, до його механіки й конструкції —

і нарешті звернути увагу по-іншому на саму людину, яку після такого величезного аналітичного шляху Єрмілов по-іншому побачив і відчув. На цьому етапі творчості ми й застаємо нашого майстра сьогодні.

Єрмілов ніколи не був прихильником чистого геометризму та машинізму, тим паче, що всякий знає, що немає в природі чистого геометризму. Ба, навіть найчистіша, здавалося б, геометрична форма, завдяки просторові й часові (рухові) сприймається як неповторима неправильність та різноманітність. Для людини навіть без Айнштайна і його теорії відносності на світі все криве. Але разом з тим у найхімерніших речових проявах природи є конструктивно-планова суть, яку великий художник може завше вловити як побудову, хай це буде найскладніша побудова, приміром, машина людського тіла.

Побудова тіла в останніх ескізах Єрмілова вражає отим підкресленням механізму й архітектурності так само, як і переходом од геометричної лінії до невловимої інтегральної кривої, що є недосяжно міцною і логічною складовою основою всього життя. Аналітично-творче просякнення в речі досягає іноді в Єрмілова уже тих верховин, якими повністю володіли великі Майстри й вожді образотворчого мистецтва, як Вінчі, Сезанн, Пікассо, Гросс.

Період зустрічі з речами в Єрмілова зійшовся з моментом підходу його щільно до прикладного мистецтва, до другорядних жанрів просторового малярства, тютюнової, сірничкової коробки, стінної газети, оформлення альбому, монтажу книжки, обкладинки, настінного трафарету й т. ін. В цій галузі дав теж високі зразки досконалості. Досить згадати його альбоми, зроблені для кельнської виставки преси, чи його стінгазету «Генератор», низку його обкладинок та реклам-плакатів, але в цьому напрямку Єрмілов кількісно ще не розгорнув себе — він лише показав свої можливості. Коли б нашого художника притягнув який-небудь промисловий заклад, можливо, що ми були б свідками нечуваного кількісного й різноманітного вияву сил художника.

На сьогодні, через те, що розвивається організована потреба робочому людові виходити на вулицю для вияву своїх громадських емоцій: під час святкування, ювілеїв, демонстрацій, базарів, лотерей і т. ін. — ці маси хочуть і побачити щось відповідне до їхнього настрою, побачити щось таке, що заповнило б зоровими образами той день і виділило його не тільки з серії будніх днів, але й відділило один день від одного. Ленінський день в оформленні вулиці — ясно — мусить бути інший, ніж автодорівський мітинг і перегони.

Настає потреба влаштувати на майданах і вулицях різні декоративні трибуни, графіки і діаграми, що в зменшеному вигляді спочатку ставали перед очима з'їздів і конференцій, а потім, як підсумки у зрозумілій для маси формі, вийшли на вулицю.

Сюди треба зачислити влаштування різних святочних арок, що мають велику історичну давність. Але, крім того, сюди підійшла, в зв'язку з добою радянського господарчого і культурного розвитку, ще й потреба влаштовувати різні зручні, мальовничі, рекламні й доцільні кіоски, палатки, фургони не тільки для ЦРК, але й, наприклад, для тиражних комісій, потреба ставити цілі побудови книжкових базарів і т. ін. Все це повинно мати ударний характер і відповідати обличчю сучасного міста. І от у цій галузі досконалі форми почав давати Єрмілов, еволюціонуючи од часу воєнного комунізму. Проекти ерміловських кіосків вражають простотою і чіткою ідеєю призначення. Побудова складається із стандартних частин, які можна легко згвинчувати й складати та розбирати. Далі — самі кіоски, наприклад, ураховані так, щоб найбільш потрібні відділи були на належній височині, прилаштовані близько і відповідно корпусові тіла, і для зручності людських рухів. Тут ураховано все: світло і тінь, можливість дощу й потреба швидко й зручно складатись. Беручи різні ці дані, Єрмілов не забуває розпокласти їх так, щоб вони давали насолоду від сприймання краси, гармонії, ритму й офарблення. А в цьому корисне й красиве підпирають одне одного.

Аналогічними й відповідно іншими принципами керується Єрмілов, улаштовуючи трибуни чи пересувні конструктивні стінгазети. Наприклад, дуже простою і разом зручною була стінгазета в Харківському художньому технікумі. Це, властиво, була начебто звичайна стінна газета, але відділена від стіни, а щоб не пропадала задня площина, її Єрмілов згорнув у квадратний сувій, поставивши на високу і легку табуретку, щоб текст якраз приходився перед очима. Намальовані чи написані замітки, наклеєні на картон, зручно вставлялись у пази такої високої табуретки, і читати газету могли одночасно з чотирьох сторін. Властиво, це був синтез тумби, рамки і стінгазети, але Єрмілов їм надав іще таких простих і красивих пропорцій та зв'язку, що вся стінгазета буквально прикрашувала порожню частину залу. Не менш цікаво зробив Єрмілов і стінгазету «Генератор», послану на кельнську виставку, де вона звернула загальну увагу. Використавши метал, дерево й папір як матеріали, Єрмілов немов підхопив ідею складаної ширми, щоб утворити портативну настінну конструкцію, де матеріал не тільки можна читати з обох боків, але й частини можуть бути складені під час переносування. Гра фарб і шрифтів лише підкреслювала той чи інший розділ стінгазети і висувала на перший план основну ідею. Тут, крім усього, поєднувався ще й закликаючий чинник плаката зі звичайною нашою простою стінгазетою.

Крім натуральних кольорів, що дають поліроване дерево, мідь, тканина та ін., Єрмілов користується в таких роботах голосними тонами фарб: цегляної, червоної, бурозеленої, чорної, синьої, жовтої охри й білої. Це основні улюблені тони єрміловських композицій. Вони в нього повно звучать завдяки вишуканим і перевіреним аналітично комбінаціям. Тут Єрмілов використовує свою роботу над розкладанням тональної гами кожного кольору і чергуванням, співзвучністю й контрастуванням різних тонів цих основних кольорів.

Крім того, Єрмілов уміє вдало поєднати ілюстративний натяк з простотою конструктивної ідеї того образу,

який він береться ілюструвати. Його «Генератор» у своїй абстрактній конструкції має, однак, у собі всі основні елементи справжнього генератора. Цей момент ще дужче розвиває Єрмілов у своїх обкладинках, коли він ставить собі ще й ілюстративні завдання. Приміром, обкладинку «Радіо в житах», де косі жовті лінії й чорні зигзаги були поєднані ритмічно на площині, визнав за зразкову навіть такий більш-менш консервативний критик малярства, як Ернст. Коли Єрмілов дає абстрактно конструктивну обкладинку, він тоді плямами і лініями передає основну ідею змісту книжки: динаміку розриву, спокій погодженості, захват стрімчастої форми чи боротьбу гострих та м'яких (округлих) начал. У шрифтах Єрмілов кохається монументальних, утворивши кілька характерів *єрміловського декоративного шрифту*, що базується на чітких геометричних пропорціях. Із друкарських акцидентних шрифтів зараз Єрмілов користується головною простими шрифтами.

В останній час усе більше й частіше з'являється у Єрмілова в обкладинках тонка крива лінія. Це, безперечно, назріває в художника якийсь цікавий перелом. Особливо вдало вміє Єрмілов використати рівновагу частин в обкладинці чи у заверстанні книжки, використовуючи для цього лінійку й чорне коло.

Останні спроби в книжковій роботі Єрмілова, як і в плакатній, ідуть по лінії фотомонтажу й використання всього різноманітного багатства шрифтів, причому ці елементи ув'язується з характером не тільки цілої книжки, а й окремих її частин та деталей. Таким чином, як бачимо, художня індивідуальність В. Єрмілова має два яскраво виявлені вузли — вузол реалістичний і вузол конструктивістський. Перехід від одного до другого характеризувався хитаннями і шуканнями, кажучи загальною мовою, футуристичного порядку, цебто анархічного бунтарства, ба навіть бешкетування. Переходова смуга була недовга. Вона не виявила себе ані достатньою кількістю визначних робіт, ані чимсь новим, порівнюючи з тим, що було зроблено на Заході — Пікассо, Леже,

Брак та ін. Реалізм першої смуги діяльності нашого художника цілком логічно розвинувся у конструктивну смугу, де поєднано образотворче зафіксування світу і його предметів та частин (фрагментів) тих предметів із самими предметами. Правда, це вже подвійна робота розкладання речовості, щоб далі її синтезувати. І синтезувати натуру, проаналізовану мистецькими засобами, не тільки в нові вищі форми речей, але насамперед синтезувати малярський реалізм із речовістю. Це той третій наступний період творчості Єрмілова, що його перші паростки ми маємо на сьогодні в повороті художника до звичайного, але конструктивно збудованого малюнка на загально малярських законах, які були у великій мірі відомі не тільки малярам часу Відродження, але й єгипетським скульпторам, митцям тієї стародавньої наднільської культури, де народилась геометрія.

Своєю роботою над оформленням речей, над створенням стилю індустріальної доби, Єрмілов з України простягає руку тим лівим митцям Західної Європи та Росії, що теж своєчасно зуміли перенести в просторове мистецтво закони індустріальної краси, яка двигтіла в промисловості під вдалим чи невдалим керуванням і утилітарним підходом інженерів та техніків. Але віху для цього індустріального напрямку на земній кулі постановлено уже порівнюючи давно у формі тристаметрової вежі Ейфеля в Парижі. Не дивно, що там розгорнув свою архітектурну діяльність в останній час і такий знаменитий талантик, як Корбюзьє, що його з невеличкими відмінами наслідували в Росії брати Весніни та Гінзбург. Ця лінія конструктивного мистецтва найблисучіше втілилась в європейську архітектуру та в радянське театральне оформлення (наш «Будинок промисловості» теж є витвір цього напрямку). Вона захопила, проте, і всі інші галузі мистецького життя. З'явилися цілі мистецькі комбінати, як Баухауз у Німеччині, Родченко, Лисицький, Ган у Росії (їхні роботи особливо в галузі книжки). Прояви цього напрямку позначилися в Польщі («Дзєвігня»), в Чехії (Тайге), в Голландії та в інших індустріалізованих

чи з настановленням на індустріалізацію країнах світу. В цьому виростанні з індустріального життя конструктивних форм просторового (образотворчого) мистецтва Україна в особі Єрмілова дала теж дуже яскраву художню одиницю. Єрмілов, використавши технічні засоби, аналогічні з західноєвропейськими, дав, однак, насичений пролетарською ідеологією зміст. Способи європейської малярської і просторової техніки Єрмілов використав, щоб прислужитись движному проходженню ідей Жовтня в пролетарську масу. Досить указати на його вітрини-конструкції, такі, як «Ленін», або трибуну до десятиріччя Жовтневої революції, щоб далі не робити переліку десятків та сотень подібних робіт В. Єрмілова. Правда, Єрмілову закидали участь його в діяльності групи «Авангард». Але тут уся відповідальність за збочення та різні нелітературні витівки цілком лягає на літературне керівництво групи, а не на художника Єрмілова.

Ми не можемо ще раз не підкреслити тієї многогранності Єрмілова, що взяв участь у різних галузях образотворчого мистецтва: і в галузі портрета, і гравюри, і фотомонтажу, і в столярському ділі.

Єрмілов, попрацювавши добрий десяток літ у Харкові, створив не тільки знаменитий ерміловський рекламний шрифт, з якого користують мало не всі наші ліві графіки — шрифт, що збудований на простих і ясних пропорціях частин літер за законами, аналогічними до ельзевірівських шрифтів, але більше відповідних добі індустріалізму. Єрмілов має низку талановитих заступників, що, зберігаючи свою індивідуальність, продовжують ту ерміловську школу в Харкові. Досить указати на таких художників, як Цапок, Левада та чималу кількість робіт поки що ще маловідомих молодих художників, яких одразу видно з ерміловського настановлення конструкції із шрифтів та кружечків. Безперечно, цьому на допомогу приходять і майже десятирічна участь Єрмілова як педагога — професора Харківського художнього інституту (раніш технікуму).

У своїй роботі Єрмілов має не тільки признання видатних робітників нашого мистецтва, як Седляр, Кратко, але й визнання його роботи за кордоном, куди вперше на кельнську виставку преси попали його витвори — стінгазети та альбоми.

Максимально доцільним, конструктивним явищем у природі все ж треба вважати людину, і от до вивчення і відображення її в стилі нашої доби повертається сьогодні наш Єрмілов.

Від неї виходячи, треба оформлювати й мистецькі речі нашого побуту, що мусять бути ув'язані також і з технікою нашої доби. Цей взаємний перехресний вплив основ конструктивності й техніки змінює психіку людини і в першу чергу психіку чутливого творця і митця, що сам переродившись у цьому поглиблено-технічному спрямуванні, починає впливати назад на прискорено правильне оформлення речей у їх художній, а значить і технічно-доцільній суті (згадаймо: найкрасивіший аероплан — найдоцільніший з аеродинамічного боку)... Взаємний ритм людини й техніки, що складається в іншу, нову, складнішу і красивішу хвилю, як гармонійні звукові тони в акорд — так піде розвиток людства. Цю просторову акордність досліджує й творчо виявляє сьогодні Василь Єрмілов.

Взаємна акція впливу людини й техніки, що складається в одну музично-ритмічну стихію, де людина припасовується, приганяється до певних, наукою ще невловимих, законів роботи машини, а сама машина прилаштовується до роботи людського організму, коли взяти це у великих урбаністичних обсягах, — цю роботу не в силі виконати самотужки обмежена ще наша наука. От сюди закликаються митці, поети й художники, що завдяки своєму чуттю й художньому тактові підсвідомо, творчим інстинктом знаходять синтез цієї велетенської чудової життєвої діалектики. Художники, музики, поети й архітектори знаходять синтезований ритм нового часу раніше, ніж наука. В просторовому мистецтві ці проблеми розв'язує на Україні Єрмілов.

Таке розв'язання художньої проблеми, що виступає за здорове, реальне конструктивне життя проти однобокого естетизму, куди закочується й чистий геометризм буржуазних революціонерів від архітектури (Корбюзьє) — це єдино правильний шлях для мистецького розвитку пролетаріату. Чистий геометризм у малярстві, архітектурі, книжковій техніці — стає чистою естетською орнаментальністю, і проти нього треба виступити не менш різко, ніж проти залізаної естетської орнаментальності різних неоромантиків, що намагаються відтягнути розвиток життя од його генеральної лінії. Лінія розвитку світу, як і сполучення техніки й людської психіки — є лінія ритмічна, невловима крива, інтегрально-динамічна, але могутня своїми найвищими можливостями. Людський механізм остільки чутливий і тонкий, що здається навіть нестійкий під химерними і вічно змінними натисками природи, але завдяки своїй складності і чутливості перемагає примітив стихій. На підмогу людині виступає напружений примітив металічної машини, з якою у людини утворюється гармонійне співжиття, що його розв'язуватиме в першу чергу такт митців.

Сучасна фаза цього періоду носитиме у віках назву доби індустріалізму. Цю добу, як художник, на Україні творить, у першу чергу, Василь Єрмілов.

ДОДАТКИ

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ СТАТТІ

Микола Хвильовий

«ЛЕНІН» — ПОЕМА В. ПОЛІЩУКА

Я дам надто поверховий огляд нового твору Валер'яна Поліщука, бо ж детальний розбір цієї поеми потребує цілої низки статей, які, звичайно, не можна вмістити в газету.

В передмові до поеми тов. С. Пилипенко питає: «Чи не нахабний замах опоетизувати Леніна: оспівують події в ретроспекції?» І відповідає: «Ні, саме про Леніна можна писати».

А по-моєму, можна, та не всім, бо ж дійсно треба почувати за собою багато сили, щоб братися за таку тему, в якій фігурують живі люди нашої сучасності.

За «Леніна» брався вже не один поет федерації, але із цього, крім поетичного скандалу, нічого не виходило. Кращий твір на цю тему написав славний московський пролетарський поет Василь Казін, але... Іменно — «але».

Валер'ян Поліщук своєю художньою інтуїцією, розрахованою на широкі полотна, не тільки взявся за «Леніна», але й виконав його блискуче.

Я думаю, що щасливою виною тому — не сюжет (певніш — гра на сюжеті), до якого він взагалі в своїх творах звертається наперекір іншим пролетарським поетам. Навпаки, сюжет для слабенького поета лишається страшак, бо він завжди загрожує зробити поетичний твір прозовим. Отже, треба шукати іншої причини Поліщукової вдачі.

Цією причиною я вважаю те, що поет *подивився на сучасні події і на Леніна в ретроспекції*. Цей прийом (а він

властивий тільки Поліщуків) вивів його з лабіринтів «агітки».

І дійсно: від великого до смішного один крок. — Пи-сав би Леніна рядовий поет, академіки (а це ж їхній обов'язок!) положили б його на поличку халтури, напи-сав «Леніна» Вал. Поліщук — хочеш-не-хочеш, а зане-сеш його у відділ класичної літератури.

Художність твору — це форма, форма не блискави-ці зовнішності, але внутрішня гармонія конструкції об-разів. Ця гармонія вдаряє по емоціях, як по клавішах, відділя мелодійна вібрація психологічного оркестру лю-дини.

Можна було б навести з поеми чимало зразків, в яких чудово звучить ця гармонія. Тут вражають нас не «барха-нові рики», не «мідні болі зарізаних паровозів», не такі яскраві образи (а їх в поемі сила-силенська), як: «невже для того він працює й мислить, щоб у віках товпились мислі і павутиною плелись легенди», або «коли війна вже причаїлась, як пантера в кущах», або «тепер розко-леться горіхом мозок, розірветься, як слива, серце» і т. д. і т. д. — вас вражає іменно гармонія конструктивних об-разів, яка своєю невідомою силою заставляє ваше серце то прискорено битися, то в болю стискатися, то застав-ляє вас уходити в себе, то переносить вас на верхів'я Ге-лікону, де найпрозаїчніші речі ви бачите крізь гаптова-ний серпанок образності.

Коли засурмить мелодійно гудок над містом
— Мала фабрика.

Коли зареве підіймаючись все вище й вище
Аж до барханового рику басом
— Літейний завод.

Коли заверещить трьома голосами
Мідний біль зарізаного паровоза на вокзалі
І димарі по небу розкидають кучеряві хвости —
Тоді робітники масою, скопом
Ідуть на роботу —
Що вони думають? — хто їх розбере.

Так урочисто починається поема. І так починається, а не інакше. Уже із цих рядків ви можете робити висновок, що поет розгортає перед нами широке полотно. Як художник з тонкою гострою інтуїцією, Вал. Поліщук іде в глибину подій, шукає раніш за все сенсу подій. В цім його сила.

В «Леніні» поет ще раз підкреслив — і надто яскраво, — як гарно він уміє сполучити теплу лірику свого таланту з глибокою думкою суспільства. У нього такі прозаїчні речі, як мітинг, скажімо, намальований в поемі бездоганно: не одриваючи від дійсності, він переносить нас в якийсь казковий круг, де ви цей найзвичайнісінький мітинг *почуваєте* в іншому чудовому освітленні:

О, тоді хрипло кричать оратори,
Іноді зловіщим шепотом застерігають,
А іноді пускають голоси
Під риштовану стелю чайками,
Теноровими чайками, чайками літати.

Або він малює відродження господарства.

І ось
Потроху
Почали прокидатись гудки,
Скликати знову до праці.
Там один,
Там через тиждень другий,
Третій через місяць аж онде озвався.

Я думаю, що було б зайвим додавати до цих уривків коментарі й «критикувати» їх. І ще я думаю: і вся поема не потребує «критики».

Колись Юр. Меженко сказав про Тичину: «Таких поетів не критикують, лише аналізують і діляться враженнями від них».

Залишаючи в стороні всю іншу творчість Вал. Поліщука (яку б пора нашим критикам проаналізувати!), скажу, що поема «Ленін» дійсно є один із таких творів, до яких цілком можна приставити вдалу Меженкову

характеристику. За час революції таких творів маємо лише 3: «12» Блока, «Космічний оркестр» Тичини і, нарешті, «Ленін» Вал. Поліщука. Про перший твір ми маємо цілі томи. Чекаємо про другий і третій. Останній твір — «Ленін» цікавить ще тим, що тут поетична індивідуальність проявляла себе в дуже невдячній обстановці (я маю на увазі конкретність сюжету). Мало того, широка ерудиція, що має її поет, викинула поему із рамок буденного лексикону, і він (поет) мусив внести в поему чимало спеціальних слів з різних термінологій. Але і тут він вийшов переможцем.

Нарешті я нічого не сказав про саму поему, про її зміст, бо ж зміст поеми це не тільки історичний факт — це психологічні моменти переживань Усова, це олицетворіння в особі Усова частини пролетаріату і т. д. і т. д.

Я нічого не сказав про ті чудові порівняння, які просякнуті народним духом і які доводять образи майже до кульмінаційної крапки.

Про «Леніна» будемо ще багато говорити.

.....

За 72 дні існування Паризької Комуни Т'єр подав революційному пролетаріатові Франції рахунок, в якому стояв між іншим 2901 письменник. 2901 письменник плюс сотні невідомих, що загинули на барикадах в боротьбі за Комуни. Цифра значна.

Я питаю, скільки українських письменників-сучасників великої Пролетарської Революції почуває себе виними перед Т'єром?

Так! Відчувати творчість революційних поетів — треба бути і самому революціонером.

«Критики, де ви?»

Майк Йогансен

ЕРОТИЗМ В НОВІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

(«Онан» Поліщука, «Блакитний роман»
Гната Михайличенка)

В новій російській літературі за часів найлютішої реакції по [190]5-му році одною з домінуючих струн була еротична, як та, що її найменше утискувала цензура. «Декаденти» Брюсов, Бальмонт, Соллогуб, особливо перший і останній, залюбки копаються в усяких сексуальних ексцесах — варт пригадати хоч би брюсівське «на путях и перепутьях я натешуся с козой» що, хай це буде «вибрик», але є чимсь монструозним в найвищій мірі.

За цими «піонерами» пішли Арцибашеви, Купріни і менша братія того ж напрямку. Еротика зробилась до деякої міри ознакою «хорошого тону», як за десятиліття попереду такою ознакою було взивання до царства ідеалу (без указання, де саме його шукати) і такого ж обережного і нелокалізованого прокляття «Ваалу».

Українська література Лівобережжя в тих гнітючих умовах, ще й далеко гірших, занадто зайнята була ідеєю визволення національного, обслуговуючи інші шари населення, ніж російська, і лишилась в стадії туманних ідеалів, і виродження її приймало форми беззмістовного дзенькання на поетичну ліру, що лишалось весь час в сфері «чистої краси» солоденького міщанства із його гаями, соловейками, місяцем, чарівними ночами й іншим фальшивим декорумом, що укривав собою духовну кастрацію представників її.

Між тим теми європейської буржуазної поезії докотилися і до Києва — саме в той мент, коли революція вирішила з буржуазним ладом на території бувшої Росії.

Футуризм, що одбивав анархічну структуру буржуазної продукції, зв'язане з ним ніцшеанство і тогобічність моральна, і наслідок їх еротичні ексцеси відбилися: футуризм — в поезії одного із найздатніших представників української лірики — Василеві Чумакові, а еротичні ексцеси — чадо рафінованої розбещеності заможних класів — знайшли свого співця в Михайличенкові.

Чудернацький синтез еротики і революційності, «Блакитний роман» Гната Михайличенка є справжньою дитиною свого часу. Вогневий, блискучий стиль, гаряче революційне поривання — і монструозна еротика темою. Онанізм, гомосексуалізм, безпорадне й хаотичне, цілком випадкові полові відносини з якоюсь побожністю малює автор, зв'язуючи їх з блакиттю душі та її таємничими потребами, що іноді нагадує просто французьку бульварну літературу ще й не першорядної гідності.

Український революціонер-інтелігент був застигнений революцією абсолютно не підготованим. Тогобічність ніцшеанського типу, еротичні висновки з неї поруч з щирим революційним запалом утворювали якусь дику мішанину в його світогляді, що не був позбавлений, однак, своєї краси і нещоденної сили. Таким був Гнат Михайличенко — типова постать революціонера для революції з дуже слабкими рисами борця за комунізм, скорше сказати утопіста нових часів.

Три роки по Жовтневій революції остаточно з'ясували для багатьох значення й характер пролетарського руху. З другого боку, багато хто одійшов од нього, переконавшись в тому, що на самому революційному запалі можна базуватись лише в перехідний період, саме в його початку.

Лишаються однак і такі, що, не розуміючи до ладу справжнього характеру й ваги пролетарської революції, як і попередю, б'ють себе в перса та співають революційність як таку, змішують її досі з ніцшеанством і оздоблюють еротикою, пишуть цілі поеми, вславлюють онанізм. Таким є цікавий як поет Валер'ян Поліщук, хоч він каже, що «революційний рух рициною проніс думки

зогнилого намулу», але, очевидно, самої рицини для революції не досить...

Принаймні саме в поезії В. Поліщука силенна сила того самого «зогнившого намулу» буржуазного мистецтва. Досить тільки подивитись на численні еротичні його поезії, щоби відразу побачити, що він дивиться на жінку як на «знаряддя для насолоди і продукції».

Він не підозріває, що діло ходить про усунення такого становища жінки, де вона є «простим знаряддям продукції» («Комуністичний маніфест»). Правда, що ці слова якраз мають на оці буржуа — але тим гірше для Поліщука і його революційності...

Але ще буйніше квітне еротика в поемі того ж Поліщука «Онан», яка має з себе уявляти протест людини «тогобічного» типу проти закону природи, інакше сказати, апотеозу — онанізму! Не казати вже про просто-таки дитинячу наївність основної думки, що онанізм є протестом свобідної волі проти сліпої природи (а не просто наслідком деяких соціальних протиріч буржуазного ладу — саме гетеризму для одного класу і примусового целібату для другого, або в крайньому разі просто патологічним з'явищем), саме розроблення теми дає вражіння просто-таки ганебного змішування другого сортика ніцшеанства з революційністю.

Пролетаріат як клас несе з собою індивідуальний шлюб, що стоїть на любові (Енгельс, «Походження сім'ї, власності й держави»), і з огидою відмете від себе спокусливі малюнки апологетів онанізму і хаотичного coitus¹.

¹ Злягання, спаровування (латин.). — Ред.

Петро Єфремов

ОД ЯСНОЇ ПАННОЧКИ ДО УОЛТА УЇТМЕНА¹

Ясна Панночка, детальніше не окреслена, просто — *якась*, немов черниця, але не аскетичного ґатунку — з музикою неба про кохання, про красу і поцілунком, мов вогонь, на устах... Молода, ніжна, ласкава, з палкою, хоча й стриманою ще жадобою життя і здоровим, повнокровним рум'янцем зрослої на свіжому повітрі провінціалки, трішки старомодна, вже забута, покинута і через це ще більш хороша, принадна, іноді журлива, сумовита, — такою вона приходить до поета тоді, коли не пережито було ще цих двох років, протягом яких «зваленим, струхлілим стовбуром нас трохи притиснуло». Вона дає йому чарівний олівець і наказує чи тільки навчає «пиши лиш правду», співай про красу, власне навіть — «про вічну Красу». Вона незручним, непевним, несміливим, ніби навіть сором'язливим рухом показує йому шлях в житті, окреслює його місце серед людей: «Ти ж поет — краси співець».

¹ «Січ», літературно-науковий і педагогічний збірник, кн. I і II, 1919 р., — Валер'ян Поліщук, «Сказання давнее про те, як Ольга Коростень спалила», ліропоема, 1919. — Валер'ян Поліщук, «Сонячна міць», поезії, 1920. — «Вир революції», літературно-мистецький збірник, 1921. — Валер'ян Поліщук. «Вибухи сили», поезії 1921 року. — «Гроно», літературно-мистецький збірник, 1920. — Крім того, вірші і мініатюри Валер'яна Поліщука друкувалися по різних газетах і журналах: «Народна воля», Київ, 1918, «Республіканець», Катеринослав, 1918 і 1919 рр., «Шлях», Київ, 1918 р., «Споживач», Катеринослав, 1919 р., «Новадумка», Кам'янець-Подільський, 1920 р., «Жарина», літературний збірник, Катеринослав, 1919 р., і ін.

І поет з юнацькою поривчастістю рушає тропою, золотом проміння погаптованою, соковитими, барвистими квітками, що люблять гаряче сонце і ним живуть, декорованою, слухає наказу чи науки Панни, хоч, власне, і не вміє, не призвичаїлася ще вона наказувати.

Я міг ходити і прозоро думати про красу,
Співаючи на поетичній лютні, —

згадає він про це ідилічне минуле серед зовсім інших обставин, з зовсім іншим музичним струментом в руках.

Та пісня моя була з маленькою печаттю Духу,
Як перші опуси Бетховена,
Захована
Десь у глибині...

Зітхання й сум змученого серця, болі ран, самотність, жалі за тим, що ясну Панну «тепер усі забули, пішли в кривавий бій життя», — все це щирі, але ніби туманом зм'ягчені та приглушені «дзвони серця» поета. Пережите, відчуте самотійно, життєвими спробами здобуде переплітається в них з нав'язаним збоку, од людей, взятим з багатого джерела «світової скорботи».

Але невже ж ясна Панна тільки сумною воліє бути? Невже до лиця їй тільки прозора сльозинка на очах та чорно-жалобна реверенда монашки? Невже вона навчає, що так-таки «кривавий бій життя» не має своєї краси чи навіть «вічної Краси»? Коли б було так, то чи не стояли б ми коло джерела непослуху чи навіть бунту, поет-бо занадто молодий душею, занадто темпераментний, вразливий і рухливий, щоб одне тільки й знати — рани вередити та задовольнятися монотонністю елегійних мелодій; нескаламученою, нерозтраченою, якоюсь стихійною, інстинктивною радістю життя занадто поблискують ще його очі, занадто сильно хвилює його серце свідомість чи тільки передчуття, чи не зустрінеться йому й там, в кривавих боях життя, вона — ясна Панночка, хоч як згадка принадна.

Коли жити — гордо жити!
Прожени з душі туман.
Серце — в крицю. Твердо стань:
Тобі треба далі йти
До мети.

А він же має її перед очима: обіцявся-бо писати правду, співати про красу... Тож хіба їх немає в кривавому бою життя?! А коли є, тож хіба не знайдеться на лютні поета знову-таки мелодійних, але цим разом вже бадьорих звуків?!. І лірика Валер'яна Поліщука дійсно збагачується надією бойових аболіціоністичних гасел, радістю визнання й приймання життя, ритмом руху, розцвіту й буяння його («До юнаків», «На роковини смерті Т. Г. Шевченка», «Сліпий сіяч» і др.). Але все це у нього поки що таке молоде, невипробуване, по-юнацькому безпосереднє, збудоване на передчутті чи вірі, справді ще «з маленькою печаттю Духу».

До ліричних же, особливо на горожанські мотиви, спроб Валер'яна Поліщука близькі й його мініатюри, перейняті тим же аболіціоністичним настроєм — твори трохи сентиментальної символіки. Поет любить цю літературну форму, не без успіху використовує її, знову і знову вертається до неї, щоб посумувати-зітхнути «над свіжою могилою юнаків» чи вилити свій жаль над долею бідолашного турганця, що «враз вдарив всіма шістьма лапками і... упав в цебрик з помиями», або над безталанням «пороху людського», що про нього «Ніцше своїм терпким словом висловився: хай їх візьме дідько та статистика». Але у всякому разі в них Валер'ян Поліщук не зраджував наказів ясної Панни: в мініатюрах-бо його, звичайно, є й правда, й змагання до краси, але, на жаль, чимало ще й дидактичності, як у байці...

Байки, цієї літературної галузі, якою веселенько та ловко помахують такі собі Дем'яни Бедні та інші, коли й не завше убогі духом і мистецькими змаганнями, то взагалі сірі, занадто «нормальні», пересічні письменники всіх часів і народів, з їх мораллю і смаком сьогоднішнього дня й для всіх, — Валер'ян Поліщук теж не цурався.

Правда, в літературному доробку нашого автора ми небагато знаємо зразків байки («Хто кращий»), але в кожному разі і підстав не маємо думати, щоб він любив її менше, аніж ліричний вірш чи символічну мініатюру, бо не тільки в творах доби дебютантства («Краса»), але й в далеко пізніших («Літне», «Бунтар», «На простори» й ін.) елемент науки, дидактичні мотиви не раз примішувалися не на користь художньої вартості їх. Дійсно, тут вже ясна Панна незручним часом рухом показує поетові шлях в мистецтві...

В ті ж таки часи, «на зорі юних днів, днів весни», наш автор здобувся був і на більшу річ: «Сказання давнєє про те, як Ольга Коростень спалила». Поет, можливо, надавав своєму «Сказанню» великого значення, ставив, може, його на першому місці серед того, що було написано ним попереду в ліричному вірші й мініатюрі (це ж бо вже «ліропоема» була!), хоч художня вартість далеко не відповідала навіть його розмірам. В «Сказанні» ми зустрічаємо всього потроху, з чим ознайомилися вже й у раніше написаних творах Валер'яна Поліщука: і ліричний вірш, і мініатюру, і дидактику, а найбільше кінематографічності в малюнках, в похапливій швидкості зміни їх і навіть в самій переважно машинно-цокотливій метриці вірша. Ольга і Свенельд — романтичні герої, позбавлені відповідного оточення доби барбаринської¹. Пані, що крутить роман з учителем свого сина, настановляє різки чоловікові — князю Ігорю, бліда тінь якого тільки промайнула по ліропоемі, — а потім рештку життя оддає на задоволення помсти за смерть цього ж таки чоловіка і робить це не без ефектних жестів сучасної актриси чи авантюриці з «великого світу», героїні будучарних утіх і кривавої інтриги, — чи ж ця психологічна загадка, чи ця Ольга, що тільки сміялась, як «зойк і стогін кругом по лісі розлягались», так-таки X віком утворена, коли «купівля-продаж» в відносинах статі почала брати перевагу над «умиканням», купецький звичай

¹ Тобто варварської. — *Ред.*

над «звѣриним». Свенельд в такий же спосіб модернізований: він не вояка — купець, не завзятий, хижий лицар великого торговельного шляху «із Варяг у Греки», а офіцер з панської чи буржуазійної родини, виснажений розкішним життям, пересичений гострими враженнями, неврастенічний...

Він у битви
Лиш для того поринав,
Що в запалі бойовиська
Княжу Ладу забував.

Він все оддає «для своєї мрії золотої», для утіх кохання, і таким солоденьким і zarazом безтемпераментним і безбарвним, шаблонним віршем живописує радість своїх досягнень:

Мила Ладо, перемога!
Тут моїм бажанням край,
Бо мені твої обійми
Можуть дати світлий рай.

Я сьогодні в час північний
Свою милу обійму,
За страждання, за терпіння
Нагороду я прийму.

Доводиться врешті констатувати, що в «Сказанні» поет досить-таки недвозначно зрадив своїй ясній Панні: од правди, історичної правди чи навіть правди свого рідного і волинського оточення не взяв він нічого, хіба тільки деякі декоративні дрібниці чисто вербального характеру, а красу, та ще й вічну Красу, проміняв на досить сумнівної вартості скороминущі ефекти першого-ліпшого «Модерну»...

Ми не ставимо тут собі завдання дати повну й докладну бібліографію написаного Валер'яном Поліщуком на перших кроках його літературної кар'єри; ми беремо звідти тільки той найбільше характерний матеріал, який допоможе нам дати відповідь на питання: на який

голос і про що співалося поетові, коли не пережито було ще цих двох років, протягом яких «зваленим струхлілим стовбуром нас трохи притиснуло», і коли над головою його ще гомоніла і щось співала «не пташка, а ясна Панночка»...

Про що ж вона справді гомоніла, про що могла співати і на який голос?

Без жодного вагання можна зазначити одне тільки, що ясна Панночка Валер'яна Поліщук досить непогано знала як українську поезію після Миколи Вороного, захоплювалася нею, гаразд засвоїла її тон і здебільшого не помилялася, виводячи її мелодії, так почасти і російську, можливо, наприклад, Бальмонта; правда, не всі, а тільки більш легкі, з «монотонною гармонією класиків» мелодії краще у неї виходили. За нею, на ліпші можливості надію подаючи, на лютні своїй пригравав її пісням і сам співав Валер'ян Поліщук, юна, радісна, приступна піднесеним настроям душа якого широко розкрита була назустріч всяким впливам і всім враженням життя й мистецтва. Без певного і міцного ще стерня в житті і мистецтві, він вже і тоді визначався серед літературної молоді Катеринослава своєю непочатою вразливістю на життєві й мистецькі враження. Він повертав свій ясний, радісно-приймаючий, жадібний зір неодмінно в той бік, звідки лилися проміння краси, яка йому вічною здавалася. Але як і соняшник, укохана квітка поета, до певної міри серед нашої флори — тільки копія того далекого в блакитних високостях й могутнього джерела світла, тепла, моці, життя й краси, Валер'ян Поліщук, за часів влади над ним його не просто ясної, а якоїсь мінливої, що булава сьогодні одною, а завтра другою, Пани, не свою чи, власне, не свої пісні (наш поет людина не *unius libri*¹) співав, тримаючись переважно популярних мотивів рідної української поезії. І справді, метрика, рими, строфіка його віршів мало ще мають в собі свіжих, своєрідних елементів.

¹ Однієї книги (латин.). — Ред.

Була душа моя до останнього часу,
До революції
Закована.

Але пута ці легко й навіть любо було носити: почали муляти вони його допіру тільки згодом...

II

«Час новий прийшов», розкував душу поета, і він змагається вловити і відчутти головніші й характерніші риси його та зафіксувати в художньому образі ті численні і часто карколомні зміни, що настали в природі і в житті людини та таки ж і в ньому самому, в його душі після того, як

дух повстання залляв,
Спалив усе старе, мов лава.

Рішучими, молодими, нестриманими рухами накидує він картину свого нового світоуявлення в різких тонах і кричущих фарбах, більше всього уваги звертає на «енергію вислову», міць слова і звука, і яскравість кольорів, складаючи хвалу життєвій силі часто єдино за те тільки, що вона — сила, не шкодує нервів читача чи навіть нарочито робить над ними всякі досить сміливі експерименти, голосно, не без ексцентричності говорячи про такі речі, що замовчуються другими або збуваються неясними натяками чи заховуються під машкарою таємниці, як занадто екзотичні чи brutальні.

«Прокотилась буря», «з неба похмурого»

Ударив грім —
І буря
Шарпнула.
Всесвітом.

Згодом Валер'ян Поліщук знову вертається до цього, видимо, близького його душевним переживанням образу і, спускаючись з туманних високостей давно вже відомих, багатьма поетами використаних, символів до більш характерної і властивої його вдачі ясності і певності

реальної дійсності, змагається розгорнути його в деталях, яскравіше обробити, конкретизує його:

Військовий вихор пронісся
над жито-пшеничними полями,
Розкидав усе, розніс;
Немає сіл — згоріли,
Нема хаток — зотліли:
По цілому обшару,
У цілому блакитному шатру —
Умру, умру...

Або хоч і помічаються деякі оази чи життям позначені плями на цьому фоні поколупаної, гарматами потертої, копитами збитої, плідючої землі-матері, то

Не видко колосу високого:
Бур'ян, бур'ян — аж загуло...

«Час новий прийшов», ударом грому до преісподньої закинув старих богів, а людям приніс «справжній бій за існування», бо «крові й голоду не збагнути кінця». «Все кинулось сторч головою у боротьбу», «маси пішли в кривавий огонь»,

Схід і Захід завзялись —
Посилають рать на рать,

танки, криві ножі, «кулемети будуть — буде кров», рани, бо «не серце — камінь» в грудях,

Бо в серцях льодовий холод,
Абсолютний нуль,

бо «нема любові, нема»...

Але Валер'ян Поліщук, з його незакаламученим, незатьмареним відчуванням буяння, яскравості і краси життя цілого Всесвіту, з його сп'янілістю од радощів боротьби і майже рослинного існування на планеті, «що поруч з Марсом ходить», ніби в щасливому засліпленні зовсім не помічає темної, жахливої глибини безмежного трагізму цього висновку: «нема любові». Для нього,

власне, трагедія життя чужа й далека, як та осінь мудра, що її поет, захлинаючись, любить любов'ю митця через те тільки, що «далеко, вона далеко... далеко», і іноді її згадує, як контраст до сонячної моці іншої доби; для нього трагізм життя — тільки деталі, подробиці біжучого дня, що майже не обходять його як людину і потрібні йому як матеріал в його творчих змаганнях, щоб різко відтінити, підкреслити інші події, інші його спостереження; як той старий дідусь, що з сил вибився і, знесилений, голодний, ледве плутає непевними ногами з останнім напруженням, тягнучи тачку з мішком картоплі, поруч з підлітком, вже з бандитськими рисами обличчя і нахабно-сміливим поведженням ситої, самовпевненої і самозадоволеної тварини, поруч з автомобілем, що

тут на гору
з червоним прапором
пронісся, —

трагічні події знаменують собою тільки брак життя і його сили в одному місці, а не цілковиту, в світовому масштабі, відсутність їх:

Одно життя умерло
А друге поросло на ньому.

Це так просто і зрозуміло, що поет ладен тут кинути нашвидку і недбало своє холодне і байдуже *vae victis!*, висловлене в зовсім об'єктивному, фактичному оповіданні віршами, позбавленими навіть звичайної у його поверхової енергії й вогню, або й терпке, глумливе, погрозово-жорстоке: «сильна від сучасності десниця дочавить сучаком революційності, дочавить гада», — і кидає, щоб зараз же повернути радісно-натхненний, повний свіжого, ранково-сонячного чуття зір свій до інших обріїв, де стелиться перед ним і цвіте веселкою надії, чарує і вабить до себе вибухами сили новий світ. І до нього ото повертається поет на те лише, щоб гукнути йому назустріч проґнаний юнацьким захватом гімн, в своїй цілковитій безпосередності і безкритичній захопленості, знаний хіба

тільки душі, що дійсно була закута, і враз почула своє повне визволення, і в засліпленні й сп'янілості од почуття волі зовсім не припускає можливості під празничово-радісною, ясно-рухливою поверхнею натрапити на мертвуці ознаки скрайньої зневіри і надлюдського одчаю: «нема любові, нема». Ні, це тільки уста поета говорять такі слова, а серце його далеко від них, бо для Валер'яна Поліщука любов стихійним потоком розлита скрізь, де простір, воля, «сонце... ранок, люди», «робота творча», там, де котиться «каламутний струмінь» людських тіл «і безліч облич рябіє, мов риб'яча ікра», «де живе одна сім'я — Демократія», де став «кожний братом і кожна сестрою усім і мені»... І автору цього досить: все це, і тільки це, промовляє його свідомості так переконуюче, що нічим вже її не закаламутити. Він на повний голос, «коло-сом Мемнона» кричить про таке своє світовідчужання, кричить братові:

Пролетарю, ти — розкутий!
Можеш сміливо дихнути!
Вийди на простори
Сонечко зустріти:
Хвиля котиться червона
По цілому світі.
Сонце, волю зустрічати,
Гей, виходь, мій брате!
.....
Робітнику розкутий,
Запалим світ,
Щоб на сотні, тисячі літ
Твій Дух світився
Святий!!.

Це справді ніби стародавнє вітання Εἰς πολλὰ ἔτη, δέο-ποτα!¹ Це на новий лад і неложними устами, навколішки і з молитовно піднятими руками проспівана «осанна» тому, кому поет готов оддати

¹ «На многая літа, владыко!» (давньогрецьк.). — Ред.

...володіння планетою,
Що поруч з Марсом ходить,
Закутавши для більшої краси
Голе тіло своє
В прозоро-голубий серпанок атмосфери.

«Час новий прийшов», прийшла революція, все зачепила, скрізь зазирнула. Не минула вона й самого Валер'яна Поліщука, захопила і його й винесла з затишної долини романтичних мрій про красу і сентиментальних міркувань про правду на високі, що аж голову запаморочують, зелені збочини незгаслого, з непочатою вибуховою силою вулкану життя.

І от, в один день
Рвонулись скали до неба,
Липи, ясені,
Що поросли на схилах зелених,
Стали догори коренем
Летіти, немов із жмені.

І в цьому шваркому, шаленому, руїнному вирі закрутило й поета; вихором увірвалися одгомони вулканічного соціального вибуху в святее святих душі його, звалили, придушили, поламали, потроцили там багато дечого такого, що раніше викликало до себе побожне відношення, але не спустошили її до краю — тільки для нових можливостей ґрунт розчистили.

Революція скинула старого бородатого бога
Саваофа...

Ну то що ж?! Нехай поглине і його преісподня! На зміну йому воскресли боги Еллади стародавньої, прийшов і оселився в душі поетовій Діоніс — бог небесної і земляної вогкості, що, з сонячним теплом вкуші кидає в природу могутній творчий фермент всеоновлення й плодючості, вічного буяння, стихійного розцвіту і невпинного руху Життя, бог вина, п'янючого хмелю й жадови чисто рослинно-тваринного існування, що, через вищої міри екстаз і нестриманий оргаїзм, досягає скрайніх глибин

духовності. Слава воскреслому Діонісу! І поет тільки й знає, тільки й оспівує його таким, тому-то трагізм життя, який в основі своїй має муки й смерть бога, зовсім чужий Валер'яну Поліщуку¹. І справді, яка може бути мова про трагедію, коли, силою цієї всеоновлюючої плодючості воскреслого Діоніса,

...зародилось у поколупаній,
гарматами потертій, копитами
збитій землі
Нове життя,

розкинулось по ній запашним килимом, з якого зеленими, синіми, рожевими, жовтими, білявими, червоними, аж п'яними, блакитними очима дивляться трави і квітки — горошок, маки, кашка, волошки,

...не моргаючи, на саме сонце.
Це ж не сон — не сон це,
А дійсність сама.

Чи є ж бо після цього час і підстави бути поетові песимістом і скептиком (песимізму і скептицизму, як і відчуження трагічності життя, Валер'ян Поліщук в однаковій мірі не знає), коли ось уже

...пишний сад із поля став,

порепаного, поколупаного, зруйнованого поля:

Одно умре — і друге встане,
Нове життя, ще більш доцільне і прекрасне,
Природу осія.
Це вся велика мудрість битія.

¹ Коли поет підходив до трагедії життя, то робив це ніби не свідомо, як, наприклад, в поезії «Контраст» («Сонячна міць», с. 14), од якої віє тим жахом «нестрашного», в лице якому так глибоко в свій час зазирнув був хіба тільки один Володимир Короленко. «Контраст» — це невеличка мініатюрка, дві-три риси життєвих, але давнішої аболіціоністичної сентиментальності мініатюр Валер'яна Поліщука в ній ні крихітки; по змісту і по формі, ритмічності, образовості і лаконізму це, безперечно, кращий зразок перших спроб поета в динамічній поезії.

Не порушує в очах поета цієї великої мудрості буття й свідомість того, що з вибухом революції справді-таки остаточно й безповоротно забули й покинули і ясну Панночку його — пішли в кривавий бій, не красу і правду, а силу і бойове завзяття туди з собою понесли. Але тепер вже цей факт не викликає у поета давніх жалів та нарікань. Нащо вони?! Хіба тільки й світа, що в вікні?! Та він і сам не лише зраджує, як колись в «Сказанні», її заповіді, але й зовсім, цілком не по-лицарському, кидає її, пориває й розлучається з нею, тихою, скромною, монотонно-одноманітною, сентиментальною провінціалкою.

Коли розлучаються двоє,
За руки беруться вони,
І плачуть, і тяжко зітхають,
Без ліку зітхають сумні.

Однаке цим разом без зітхання, без сліз, без суму і взагалі без жодних серцеуципливих дуетів і театральнотрагічних жестів, мовчки розлучився Валер'ян Поліщук із своєю ясною Панночкою і бадьорим кроком, не озираючись з ваганням, вийшов з поганенького, мізерного лісочка (три сосни — вся флора його!) пошехонщини в мистецтві, — вийшов, вбираючи в себе простір зелений, Сонце Моці, теплий вітер пружкий, «бризки радощів, мов пелюстки троянд на бенкеті Петронія», туди, де велично

Сонце Моці запалало
І мечами оговеними
Розсікає хмари-дими
Над безмежними полями.

І серед них-то поет цілком віддається чуттям і переживанням абсолютної волі і вільним же од метричної закутості віршем славить її:

Люди, люди! Нащо ви з замками й без замків
за ґратами,
Як тут лан широкий у квітках —

Вільний я посеред поля,
Наче птах.

В цьому палкому, вогненному екстазі новоздобутої волі згоріли і випарилися всі сліди зітхань, сліз і суму розлуки, навіть можливість їх стає чимсь проблематичним. Та таки й сама ця розлука з ясною Панночкою давно була підготовлена, тільки деякий час таїлася за порогом свідомості поета, і раптовість її тепер психологічно цілком умотивовується:

Прийди, о прийди до мене, хвилино сонячного
кохання,
І міццю своєю кріпко удар.
Я бажаю, я жду тебе з самого рання
Мого життя...

Задля кого ж покинув поет ясно Панночку і до кого закликає він тепер:

Налий свого п'янючого вина пугар?

До яких зустрічей після розлуки готується він — нововоскреслий, новоявлений Діоніс?

Палка, дебела, малограціозна, вся — плодоче тіло, вся — «сила м'яс на стегнах», «теплінь і м'якість», «з вузькими мигдалями очей», «немов черемхи чорні в маслі», і таким же вузьким лобом і широкими, розвинутими щелепами на пухкому лиці, — взагалі не конче-то принадного і цілком вже не античного вигляду, але з яскраво і сильно виявленими ознаками статі,

Одна з новітніх вакханок мене уквітчала.
Вона жриця моя:
Вона — як і я,
Хоче одягнутись у сонячної радості поновлені шати,
Хоче полетіти, ексцентрично відірвавшись
Від революційного феєрверку огненного кола.
Я знаю: вона хоче блиснути, хай один раз назавше,
Хоче, щоб серце задрожало гостро, як струна піколо.

І дійсно, мотив оргаїзму, сп'янїлості від почуття розцвіту й буяння рослинно-тваринного щастя на землі,

спроби якнайближче підійти до справжнього, непідмальованого обличчя Всесвіту, оголеного від яких би там не було покривал чи одягів вузько-людського тимчасового світогляду, впірнути в стихійний вічно рухливий потік природи, все звести до цілісності космічної єдності сексуального чуття, — ці мотиви на деякий час глибоко захоплюють Валер'яна Поліщука і голосніше всього бренять зі сторінок збірника «Вир революції», в надрукованих там поемах і поезіях «Бунтар», «Вона», «Світовий закон», «Правічна кров», «На простори» і «Мій дух». Людина у нього — вся в цьому бурхливому потоці, захоплена бистрією його не тільки тоді, коли уявляє з себе «зveno до ланцюга в глибинь віків» й предків та вічну кров переливає з минулого в майбутнє, але й своїм просторим безмежним духом, своїм бунтарським серцем, не лише на нашій холодній планеті, а й «за гранями трійчастої космічної системи», «за зорями, сонцями, туманними формаціями» бере вона в ньому участь. Треба, одначе, зазначити, що в своїх гімнах «роботі творчій», статі, світовому законові вічного оновлення й плодючості наш автор захоплюється переважно здоровою, нормальною сексуальністю, натхненну хвалу якій зустрічаємо між іншим і в відомого американського поета Уолта Уїтмена, в його, наприклад, циклі «Діти Адама» («Загачені ріки мої» і ін.). Але маємо у Валер'яна Поліщука також і спробу, на щастя, правда, єдину тільки до цього часу, переступити межі натурального і природного, впірнути не тільки в аморальне, але й в патологічне на цій ділянці і підняти бунт проти Діоніса і його жриці — проти самого себе опoетизуванням Онана (поема «Онан» у збірці «Вибухи сили»), возвеличенням його до рангу революціонера-експериментатора в моралі, який у останній, страшній непокорі повстає проти джерел того, що недавно ще здавалося поетові «великою мудрістю битія». Але надуманість, тенденційність і риторизм поеми (окрім інтродукції — живого, кольорового, суто натуралістичного малюнка), надолуження резонерством Онана і Шели глибшого аналізу патологічних

проявів сексуалізму тільки підкреслюють, що автор взявся не за свою тему, яка вимагає більшої психологічної проникливості, ніж та, на яку досі спромігся він.

Звичайно, що така безкомпромісна проповідь сонця і тіла, розквітлого в проміннях сонця, рослинно-тваринної повноти і буяння життя, щастя й краси вимагає од письменника деякої, і не малої навіть, зважливості, бо мусить же він часто наблизитися до межі брутальності, не раз на людях побути, сказати б так, голим-догола в своїх чуттях і переживаннях, голосно говорити про те, про що інші марять на самоті чи тихенько оповідають в інтимних гуртках, дражливо вдарити читача по нервах ексцентричною безпосередністю і нестриманістю важкого, незвичайного слова чи цинічного виразу, різкою, кричущою мелодією...

Я кинув лютню.

Я мавзера взяв і молота холодного із криці.

Хай скажуть і, може, не без підстав скажуть, що це ж бо ефектний, модний жест доби загального озброєння і гасла: «За серп і молот». Але, поза своєю поверховою модністю, мітинговістю, слова ці характеризують й глибші переживання поета та символізують до певної міри бойові, войовничі, парадні і робочі (хоч і не завше робітничі) мотиви переважно ритмічної поезії його «Сонячної моці», «Вибухів сили» і ін. Справді, лютня стала Валер'янові Поліщукові зовсім зайвою, коли він бучно салютує свіжим поривам життя та безкомпромісній, революційній борні, проявам активізму і бунтарства чи кидає рішучі погрози; не потрібна вона йому й тоді, коли він на руїнах свіжих старанно, по-селянському хазяйновито починає будувати свої картини нового життя чи на кладовищі для прогнившого світу, ніби молотком могильник, забиває гострі, негнучкі, дебелі, металеві гвіздки-слова в труну того, що, на його думку, оджило вже своє і мусить одійти в безвість — різним проявам одчаю останнього.

Але, звичайно, і мавзер, і молоток — хіба ж це, скажіть на милість, музичний інструмент?! Хіба в силі поет тільки з ними обходитись, щоб виявити, в звукові вилити коли не стоголосість, то в кожному разі чималу різноманітність своїх мелодій, переважно експресивних, екстатичних, гомінких.

Нині

Я — само життя.

А коли так, то Валер'яну Поліщуку потрібно не тільки пострілу й постуку. Має він до рук брати дійсно музичного струмента, відповідного головному тонові його поезії: барабана, бубна, сурму, кларнета, віолончель, контрабаса, може, іноді й флейту... Під їх-то акомпанемент, то кожного зокрема, то з'єднаних в оркестр, і співає Валер'ян Поліщук свої гімни величному Всесвіту, космічному об'єднанню, безмежному і зеленому простору, Сонцю Моці, невпинному рухові стихії, воскреслому Діонісу, «роботі творчій» статі, людському духу — вічному революціонерові, новому часові, розкутому пролетареві, новій сім'ї вільній — Демократії, просто бунтарю чи йому ж таки в особі Хама або Онана...

Тільки іноді, і то останніми часами частіше, в цю бравурну, часом надто різку, дразливо гомінку, обраховану на досить цупкі нерви та нерафінований, невишколений смак музику, в мажорних тонах чарівним, химерним контрастом вплітається тиха милозвучна мелодія волинської сопілки — мелодія надзвичайної простоти, щирості й людяності, чисто жіночої сердечності і чулості, ніби голос стародавніх співців народного лиха («На долині») чи голос предків поета — сивої голубки-бабуні, або ласка й співчуття близьких, рідних сучасників — журливої матері, засмученої сестри, брата, як-от хоч би в «Риданні братньому» («Вибухи сили») чи в оцій пісні з того ж таки збірника:

Край села над ровом

Зацвіла калина, —

Вийшла на горбочок
Молода дівчина.
На горбочку стала
І так закликала:
«Вийди, мій соколе,
Ти із лісу в поле.
На селі затихло,
Війська вже немає, —
Вийди на хвилину
З зеленого гаю.
Та прийди до мене,
Обійми рамена,
Упади на груди, —
Хай розрада буде,
Бо спалили хату
Та забрали коні,
Ще й убили брата
В повстанським загоні».

Мелодія цієї пісні — то мелодія тихого задумливого, журливого вечора під високим шовково-блакитним небом серед поколупаного, гарматами потертого, копитами збитого рідного простору; шовковий же м'який жіночий контральто дивної краси і сили виливає в ній без жодних прикрас з простотою, безпосередністю і щирістю глибокого колективного серця мільйонів українських жінок, почуття якого так багато назбиралось у них ще з часів татарських нападів і до пізніших, цих свіжих в нашій пам'яті карних експедицій, що дійсно часами набирали інтернаціонального характеру («Все промелькнули перед нами, все побывали тут»!). І досить відчутти це, аби зрозуміти, що у новітньої Вакханки Валер'яна Поліщука, яка в свій час так легко відсунула була геть ясну Панночку, є конкурентка, і конкурентка надзвичайно дужа: адже ж і зараз празниковий її одяг покривається чорним, жалібним кременем: нема любові, нема... В «Сліпому музиці» Володимира Короленка, до речі, земляка нашого поета, маємо цікавий епізод: «Вечорами між панським палацом і Юхимовою стайнею почалася дивна борня.

З сутінку шопи з навислою солом'яною стріхою тихо вилітали переливчасті трелі дудки, а назустріч їм з розчинених вікон будинку, що виблискував крізь листя буків одлиском місячного сяйва, неслися співучі, повні акорди фортепіано»¹. Здається, кінець цієї боротьби за всяких умов не так-то трудно угадати: занадто нерівні сили у борців. Але це тільки так здається... «Віденському струменту, як виявилось, несила була боротися з шматком української верби. Правда, у віденського піаніно були могутні засоби: коштовне дерево, чудові струни, дуже гарна робота віденського майстра, багатство необмеженого регістра. Зате і в українській дудки знайшлися спільники, бо була вона в себе вдома, серед рідної української природи. — Ще до того, як Юхим зрізав її своїм ножем і випалив їй серце, розпестило українське сонце, що й його ж гріло, той же обвівав український вітер, поки бистре око українця-музики вгледіло її над розмитою кручею. І тепер важко було чужоземному прибулді боротися з простою місцевою дудкою, бо вона з'явилася хлопчикові в тиху годину дрімоти, серед таємничого вечорового шелесту, під шепіт сном вже овіяних буків, в оточенні всієї рідної української природи. — Та й пані Попельській далеко було до Юхима. Правда, її тонкі пальці були і жвавіші, і гнучкіші: мелодія, яку вона награвала, складніша й багатша, і чимало праці поклала панна Клапс, щоб навчити свою ученицю панувати над нелегким інструментом. Зате у Юхима було безпосереднє музичне почуття, він любив і сумував, і з любов'ю своєю і з журбою звертався до рідної природи. Його учила співу на простий голос ця природа, шум її лісу, тихий шепіт степової трави, задумлива, рідна давня-давня пісня, яку чув він ще над своєю дитячою колискою. — Так, важко було віденському інструменту перемогти хахлацьку дудку»². — І тепер, коли «час новий прийшов» і чужі європейські мелодії не-

¹ *Короленко Вл. Г.* Полное собрание сочинений. — Т. III. — С. 31.

² *Ibidem.* — С. 28.

погано (а у декого, як-от у Павла Тичини, навіть чудово!) брешуть і на рідній сопілці, перемога над нею ще важчою стала. Тому-то і Вакханці Валер'яна Поліщука теж доведеться коли не зовсім зректися своєї неподільної влади над ним, то значно поступитися перед голосом предків і кривих сучасників поета, в тій чи іншій мірі акліматизуватися серед поетичного оточення зеленої, легендами уквітчаної, серед горя, злиднів і лихоліття сучасних про щастя майбутнє замріяної нашої Волині...

Та це справа майбутнього... Тим часом же у Вакханки Валер'яна Поліщука й досі ще багато взятого од людей, чужого, навіть чужоземного. Але одне безперечно, що, як Діоніс його швидше старий, слов'янський Сварог, так і у неї немає майже нічого грецького, класичного, античного; не видно його за рисами сучасної європейської, американської чи, підємо ближче і навпростець, дебілої московської красуні. За умовами свого літературного розвитку наш поет справді швидше всього міг познайомитися з нею через російську літературу, і сватом був у нього, гадаємо, не хто інший, як той же К. Бальмонт, що «в этот мир пришел, чтоб видеть солнце», щоб «в царство солнца всех вернуть». «Будем — как солнце», «к солнцу идите, коль солнца воистину хочет душа», — талановито й привабливо не один рік закликав він. І розголос цього закликлу лунав в новітній поезії не тільки російській. Будив він увагу і серед нашої літературної молоді. Почув його й Валер'ян Поліщук, рано почув, і одгукнувся на нього своєю «Сонячною міццю», бо екстатична душа поета дійсно прагнула сонця. З нею, цією збіркою поезій, ближче підійшов він до художніх, мистецьких шукань і змагань гомінкого московського Парнасу. І ця літературна екскурсія на чужину для нашого поета лишилася не без корисних наслідків; вона знаменує цілу добу в його розвитку — добу переважного впливу модерної російської поезії з її свідомим змаганням за нові загальноєвропейські форми поезії, за справді мистецькі засоби і методи творчості. Наслідком цього сталося те, що, як і в багатьох інших поетів нашої молодшої генерації,

вірш Валер'яна Поліщука значно і на краще одмінився, зовсім утратив «монотонну гармонію класиків», став натуральнішим, простішим і вільнішим — поза «механічними метрами», емансипувавшись цілком од пут їх і оддавшись багатоголосій, як само життя, гармонії ритму, дійсно набув динамізму, заговорив «стихійною мовою життя», «поезією без муштри». Такі ці чисто літературні впливи в творчості Валер'яна Поліщука. З другого ж боку, «пробудження народних мас і руйнування громадських загородок, — все це посиляло виклик нашій сучасній поезії, і я несвідомо прийняв його», — ці слова Уолта Уїтмена, за винятком одного: «несвідомо» — міг би проказати про себе й Валер'ян Поліщук: в них-бо правдива соціально-психологічна основа творчості як його самого, так і багатьох інших сучасних наших поетів.

Вертаючись на хвилину ще до вірша Валер'яна Поліщука пізнішої доби, підкреслимо, що простота і нештучність його, ця «поезія без муштри», досягається в дійсності більшими творчими зусиллями, ніж вірш-танок «під штучного тактометра» ранніх спроб поета. Тепер він багато, пильно й серйозно працює над образами, надаючи їм яскравості, сили, вразливості і широти захвату, над ритмікою свого вірша, передає в ній буйний постук живчика реального життя, ритм серця, щирість почуття; він чудово розуміє вагу асонансу, дисонансу, алітерації як засобів поезії; він шукає все нових і нових асонансів, захоплюється різноманітністю їх — чистими, дзвінкими, глухими, далекими, близькими, робочими, багатими... Словом, він, бунтар по натурі, бунтар проти застарілих форм в мистецтві, старанно, мов павутинням, окутує себе новими естетичними догмами, часто нехтуючи красою, виборністю окремих деталей задля гармонії всієї суми їх, поодинці, може, й далеких від того, що красою зветься. Справді, час, коли співалося так, як Бог на душу покладе, минув для нього...

Такий коротенький ще шлях Валер'яна Поліщука в країну мистецтва; така, скажемо, діалектика розвитку його творчості. Хай цей шлях пройшов через Москву,

але з національно-культурного погляду поетові не по дорозі з відомими трьома сестрами Чехова, під якими йменнями не були б вони знані, особливо не по дорозі після того, як Вакханка зустрілася зі своєю конкуренткою, що все голосніше й енергійніше доповідається своїх прав на нього. Хай в своєму мистецькому розвитку Валер'ян Поліщук пройшов через поезію, розквітлу безперечно в паразитично-буржуазійній атмосфері великого міста, але з соціально-культурного погляду прийшов він туди, де

Живе одна сім'я — Демократія,

туди, де розвивається

культ Товариша, культ демократичної приязні, бо все більше і більше збирається в серцях людей цієї нової ніжності, закоханості в людину, близьку по зброї, в співробітника, на один шлях долею кинутого, в того, хто йде з нами одним рівним кроком, плече з плечем, бере участь у загальному поході»¹.

III

З останніми фразами попереднього розділу ми підійшли ще до одного помітного й цікавого етапу в поетичному розвитку Валер'яна Поліщука, — етапу, позначеного переважним впливом американського поета Уолта Уїтмена.

Шлях, яким прийшов Валер'ян Поліщук до цього пункту в своїх мистецьких шуканнях, в значній мірі пролягає знову ж таки через Москву, через той літературний осередок, де зустрівся він із своєю Вакханкою.

Хоча в російській літературі впливи і значення Уолта Уїтмена й не такі великі, як на Заході — в головніших європейських літературах, де вже «давно введено його в свій обихід», де присвячено йому десятки капітальних праць людьми, що життя своє оддають на студіювання

¹ Чукковский К. Уот Уитмэн. Поэзия грядущей демократии. — Вид. IV. — 1919. — С. 37.

його творчості, хоч підстав говорити про окрему літературну школу його на Сході немає жодних, але й тут він не був і зараз не являється цілковитим «незнайомцем», як гадає К. Чуковський. Тільки за останні роки про нього писали: Ю. Айхенвальд, М. Неведомський, К. Бальмонт (і не раз!), Валерій Брюсов, І. Рєпін, А. Луначарський, Н. Абрамович, К. Чуковський (більш десяти розвідок) і ін., — все ймення письменників, до голосу яких прислухався російський читач; його перекладали «гуртом і вроздріб»: К. Бальмонт (досить своєрідно), К. Чуковський і ін.; врешті, його ж таки за зразок собі мали російські еґо-футуристи, кубо-футуристи, лучисти: всі ці В. Хлебникови, І. Оредежі¹, М. Ларіонові і ін., наслідуючи його поезію будучини, співочим хором вітають його музу.

І з другого боку, в той час, коли Валер'ян Поліщук в своїх творчих змаганнях залишив свою молодечу лютню і наблизився до молодшої генерації наших поетів, — уїтменівські мотиви не були вже й їм абсолютно чужі, правда, здебільшого, в формі творчої переробки фактів і впливів літературних, а не життєвих, і в зв'язку з цим про американського поета забалакали і у нас, хоч би, наприклад, Андрій Ніковський, один з найбільш живих, цікавих і талановитих сучасних українських критиків, в своїй «Vita nova»...

Так ми уявляємо собі шлях і зовнішні літературні обставини, за яких Валер'ян Поліщук прийшов до Уолта Уїтмена, хоч глибшого пояснення самого впливу його на нашого поета, основ і характеру цього впливу, звичайно, доведеться пошукати десь-інде і перш за все в психологічній спорідненості їх і в умовах оточення і осередку, в соціально-політичному житті України нашої доби.

Уолт Уїтмен зі своєю демократичною лірикою — оригінальна і імпазантна фігура на світовому поетичному обрії — продукт своєрідних, що навіть в приказку ввійшли,

¹ Письменник Іван Оредеж (справжнє прізвище Лукаш Іван Созонтович). — *Ред.*

умов «американського» життя середини й другої половини ХІХ віку.

У нас в Америці такі скажені вітри, такі могутні люди, такі грандіозні події, у нас найбільші в світі океани, найвищі гори, безмежні прерії, — на який же нам кінець ці дрібненькі фіглі, зроблені безсило-млявими пальцями, —

так мотивує він своє незадоволення з сучасної йому американської поезії, свою нехоть до неї. Його ж власна поезія — дійсно грандіозна поезія щастя в умовах реальної дійсності; поезія фалоса, зародження, плодючості, рослинно-тваринного життя; поезія науки, переважно тої її галузі, що пантрує природних з'явищ, і zarazом неосяжно широкої, безмежної фантазії; поезія незчисленної юрби, громади, колективу, необмеженої широчини і величі, незнаних, невиданих і нечуваних чисел, почуття космічної сили і єдності її, світових просторів і далечини, вічності, безперервності буття, тісного сполучення минулого з майбутнім, предків з потомками, з особливою пророчою увагою до майбутнього, до нащадків; поезія товариської, приязної любові, інтернаціоналу, всесвітнього братерства, і разом найдужчих проявів індивідуальних змагань людини — егоцентризму, панегоїзму («О, я став марити собою, округ мене так багато мене»); врешті поезія надлюдської, всепроникливої любові, ласки, співчуття і активної дбайливості («Коріння всього, що росте, я радий, я готовий поливати...»). І поруч з таким багатством і різноманітністю мотивів поезії Уолта Уїтмена, він являється «найбільшим реформатором вірша», «Ріхардом Вагнером поезії», який, викликаючи жах і огиду філістера, нехтує «патокою рими», свідомо і старанно уникає всяких ефектів, прикрас і оздоб традиційної поезії як звироднілої спадщини феодальної доби і аристократичної культури:

Музо, тікай із Еллади, покинь Іонію,
Казку про Трою, про Ахілловий гнів позабудь,
Про блукання всі Одіссея, Енея.

До Парнасу табличку прибий:
 «Вийжджаю і в найми віддаю».
 І таку ж об'яву повісь
 На всіх італійських музеях, палацах іспанських,
германських,
 На воротах у Яффі, на стінах Сіона і горі Морія,
 Нове бо царство — і ширше, й вільніше — жде,
мов царицю, тебе.

Музо! Тобі принесу наше *тут* і наше *сьогодні*.
 Кабель чарівний Атлантичного моря,
 І Суецький канал, і Готардський тунель,
і Бруклінський міст, —
 Всю землю тобі принесу,
 Як клубок, умотаний в рельси.
 Кулю верчену земну я тобі принесу...

Музо! Чи страшні тобі
 Дзижчання наших машин і вереск свистків
паровозних?

Чи злякають тебе
 Стоки дренажа, фертилізатор і циферблат газометра?
 Привітно сміється і рада лишитись.
 Їй мило на кухні сидіти
 В оточенні посуду всякого.

(«Пісня про виставку»)¹

Коли за останні роки й на Україні прокинулись народні маси, пішли в кривавий бій життя і знесено було старі соціальні загородки, чимало й у нас — і перші серед них футуристи, — знайшлося поетів, що в це Уолта Уїтмена царство — і ширше, й вільніше — виявили охоту, мовби наші безземельні селяни на ті, мало ними доznані і не завше відповідні звиклим умовам їхнього життя, Кубанські степи, Зелений Клин чи Оренбуржчину перебратися,

¹ Чуковский К. Уот Уитмэн. Поэзия грядущей демократии. — Вид. IV. — 1919; Ніковський А. Vita nova. — К., 1919; Уитман Уолт. Побеги травы. — Москва, 1911.

переселитися... Правда, і цим разом, мовляв, більше було званих, ніж знайшлося обраних: не «американські» були у нас обставини та й не у всіх знайшлося відповідне духовне споріднення з американським поетом, що все було наспівує собі чи мугикає якусь мажорну пісню.

Уолт Уїтмен міг собі радіти на ту скоробіжність життєвих вражінь, але він не давався ув обладу кожному з них, він мав певний світогляд і приймав тільки те, що на його думку одбивало загальний поступовий темп життя. Він не помилявся, бо мав талант, чи — мав талант і не помилявся. І справді, писавши свою книгу, він там поставив саму людину. Бо це правда, що він міг підійти до кожного на вулиці, обняти його і сказати тепле слово; це правда, що він виходив усю Америку пішки, що допомагав пораненим і хворим, але без Христового проповідництва, а тільки просто, діловито й поважно. І це також правда, що і Северянін, і Семенко — паничі, що сміливості активного добра вони не знають: місто їх глушить, повинь вражінь набирає безумного ходу й крутанини, і вони віддаються їй із неврастенічною безсилістю, а потім кладуть це в основу ідеології і запевняють, що то в них бушує ритм будучини¹.

Правда, можна назвати і у нас кілька таких поетів, для яких уїтменівщина не тільки «дитяча хвороба “лівизни”»: непевним кроком, однобічно і частково, манівцями, часто через брак безпосереднього впливу Уолта Уїтмена, але все-таки вони підходять все ближче і ближче до нього, не тільки засвоюючи формальні ознаки його поезії — вільний, ритмічний вірш, реестри, «каталоги» і ін., не тільки підхоплюючи оптимістичний, мажорний тон і фразеологію її, але й депо глибше й тривкіше — переймаються духом її. І серед цих поетів безперечно і Валер'ян Поліщук.

Валер'ян Поліщук наочно, з власних спроб на поетичному полі ще в той час, коли над ним не ослабла була влада ясної Панночки, міг побачити й переконатися в тому,

¹ Ніковський А. *Vita nova*. — С. 70–71.

«яке, мовляв Уолт Уїтмен, обмежено-вузьке поле спостереження і діяння було у попередніх поетів, хоч би які геніальні вони були», звичайно, за небагатьма винятками. «До нашої доби вони бо не знали й не бачили множинності, кипучості, буяння життя», через що «космічна й динамічна поезія юрби» у нас «до цього часу не була можлива». Але разом з тим він зрозумів і знову ж таки переконався, що коли вийшли активним чинником на арену історії десятки і сотні «мільйонів рівних, однакових людей» з однаковим життям, однаковими інтересами, пристрастями, однаковою долею, коли незчисленні юрби «клекотять, бушують круг нас», а ми є тільки «складовими частинами» їх, — така поезія «тепер у кожного на душі», і став гарячим адептом її, пішов до читача з її гаслами і дав по силі-зможі своїй зразки її власного натхнення.

Але на шляху до Уолта Уїтмена наш поет, як ми вже знаємо, зустрівся був з своєю Вакханкою, тому-то і наблизився він найбільше до нього як до поета фалоса, зароджень і «статі, основи всього», глибоко переконаного, що «нам потрібні найліпші діти і з них щонайліпшії люди». Під впливом циклу «Діти Адама», а також деяких близьких до нього по духу розділів «Пісні про самого себе», з'являються у Валер'яна Поліщука вірші «Вона», «Світовий закон», «Правічна кров» і «На простори» («Загачені ріки мої», «Жінка на мене чекає» і розділ II «Пісні про самого себе»). Як і Уолт Уїтмен, український автор в цих своїх творах — увесь на поверхні життя, виразно показав свій нахил до сміливих подробиць, майже виключно оперує ними, подає перелік подій і реєстри речей, цілі каталоги їх (правда, значно бідніші й скупіші, ніж у Уолта Уїтмена), взагалі більше цікавиться темпом, ритмом, зовнішнім виглядом переживань, видимими процесами та змінами їх і зовсім не заглиблюється в них, в надзвичайно малій мірі виявляє психологічну проникливість; хоч і згадує він, та ще й не раз про душу, напр., про передавання частки душі своєї нащадкам через екстатичні прояви статі, але взагалі душа, своя чи чужа, у нього

десь у сутінках ховається. Як і Уолт Уїтмен, Валер'ян Поліщук своїм культом факту, деталі, зверхньої подробиці життя наближається до натуралізму старих (античних) і нових часів, і зокрема великою цікавістю до фізіологічних процесів — до школи Золя. Але є тут і чимала різниця. У Валер'яна Поліщука, знову ж таки як і у Уолта Уїтмена, не бачимо вже античної незалежності і безконтрольовості безлічі фактів, подробиць і спостережень та другорядних, деталізуючих уявлень і образів; вони у того і другого автора підпорядковані, підлеглі центральній ідеї, центральним образам і уявленням твору. З другого боку, зацікавлення фізіологічними процесами, сексуальними переживаннями не виливаються у них, особливо це на Уолті Уїтмені помітно¹, у формі художнього експерименту, «протоколу спроби», як у золяїстів: космічна сила і міць сексуалізму, «стать як основа всього» — от що їх найбільше цікавить. Тому-то, коли цим разом в поезії Уолта Уїтмена і Валер'яна Поліщука ми й маємо діло з натуралізмом, то, сказати б так, з динамічним натуралізмом або, як охота є поміняти місцями іменника з прикметником, з натуралістичним динамізмом.

Уолт Уїтмен — поет демократії чи, так би мовити, майбутньої демократії. Валер'ян Поліщук теж пише це слово з великої літери, теж лицем своїм обернутий туди, де «живе одна сім'я — Демократія». Але ані в «Бунтарі», ані в «Робітничому святі» наш поет не дорівнюється з Уолтом Уїтменом (хоч би з його «Піснею про великий шлях» чи «Незнайомому») в розумінні того, що демократія це не «щось там таке, що потрібне для виборів, для політики, для різних партійних назв і більше ні на що», бо

справжня роль демократії починається тільки тоді, коли вона піде далі і далі... Дійсна вічна велич її повинна бути в її релігії, інакше немає у неї жодної величі.

¹ У його «жіноче тіло святе», «од нього виходить божественний світ», у нашого ж автора воно — «здається, образ непринадний» («Вона»).

Тавро переходової, ще до того й з важкою спадщиною минулого та рецидивами майже середньовіччя, і разом занадто бойової, войовничої доби, руїнної «повстанчої хвилі», диктатур, блокад, розвалу інтернаціоналу, принципіального і практичного гуртківства і запеклого сектантства, анафемування на ґрунті компромісного і непримиренного відношення до ворогів трудящих мас, з одного боку, а з другого, творчо загальної втоми, латаності, зубожіння, приниженості, здичавілості, озвіріння, бандитизму, зневіри, голоду, гарячки спекуляції і несвідомості в низах, — все це мусить бути свіжим, актуальним в душі поета («Сучасне місто»), і ніякими великими літерами не возвеличиш глибоко приниженого, ніякими «вибухами» прихильних до демократії слів його не затреш, не «забалакаєш». Умови життя, громадського й політичного виховання в реальних російсько-українських обставинах, «наше тут і наше сьогодні», мусили взяти і таки взяли гору не тільки над літературними впливами, але й над природною, екстатичністю душі поета, зв'язали її пророчий лет (згадується не «глаголом жги сердца людей» Пушкіна, а «презирают все его» Лермонтова) і наблизили відповідні його твори в кращому разі до «Європи», а то тільки до такого собі бравурного «Ми двоє хлопчаків» чи «Бий, бий, барабане!» Уолта Уїтмена. Як його відчутти «демократію як з'явище планетарне, космічне, вийшло далеко за межі політичних і соціальних програм сучасної пролетарської класи» за гіркої свідомості того, що «нема любові, нема»? І тільки в деяких віршах останньої збірки «Вибухи сили» («Людині» або «Не байдужі мені») помітний сякий-такий натяк на незрівнянну «Пісню про великий шлях» чи «Пісню про самого себе» американського «генія, пророка, провозвісника нової євангелії».

Уолт Уїтмен — поет світових просторів і далечів, космічної величі, єдності всього, поет егоцентризму і панегізму, але й тут його «Я лиш п'ятка, лиш атом в рухливій пустелі світів» або «О, я став марити собою, округ мене так багато мене» — надто сильні поруч із сірєнькими

прозаїзмами «дух мій розійшовсь між зоряним етером по безмежжях всесвіту», «всюди відчуваю себе» або «всі ви — мої, частина моєї душі» нашого автора, як недорівняний оригінал поруч старанної копії, якою до певної міри можна вважати «Мій дух» і деякі інші вірші його, в порівнянні з 8, 15, 16, 24 або 33 розділами «Пісні про самого себе». Правда, і цим разом Валер'ян Поліщук, з причин спорідненості своєї духовної організації, ближче до геніального американського поета, ніж хто інший з молодих наших динамістів, що засвоїли хіба голу фразеологію Уолта Уїтмена і нею пишаються, а «великі думки простору і вічності», «широкі грандіозні образи» його на пусте шумовиння звели; але і в «космічності», «всесвітності» нашого автора поки що більше літературного наслідування, ніж справжніх безпосередніх переживань і відчужань та певного сталого і цілісного світогляду, і у всякому разі немає ще того осіяння, великого прозріння, про яке ось як оповідається: прозорого літнього ранку

я лежав на траві, і раптом мене охопило таке почуття спокою і лагідності, таке всезнання, вище над всяку людську мудрість, — і я зрозумів, що Бог — мій брат, і що його душа — мені рідна, і що осередок всесвіту — любов.

І завше треба пам'ятати всім, хто прагне до почуття космічної, світової єдності не на словах тільки, про цей осередок всесвіту, вищий понад стать, понад силу, вселюдськість, множинність, велич... Тільки в ореолі діяльної любові до всіх і до всього (не *vae victis*, а «слава тим, хто піддався», «незчисленним безславним героям!»), тільки підпорядковані їй вони перестають бути порожньою фразою, «великих слів великою силою», і набирають справжньої моці, динамізму в житті і мистецтві, бо «той, хто пройшов хоч хвилину без любові до всього, на власний похорон до себе пройшов». І хто має сміливість говорити іменем демократії, мусить знайти в собі сили стати понад «наше тут і наше сьогодні» або, скажемо словами А. Луначарського, скинути мізерну шкаралуцу «я»

і вилетіти з неї істотою з крилами любові, нестерпною, нестрашливою, подібною до Уїтмена — стати «велетнем-вселюдиною» і пам'ятати його ніби заповіт:

Літописці майбутніх віків,
Ідть-но сюди, я вам хочу сказати, що писати про мене:
Ви уславте мое ім'я і мій портрет повісьте високо,
хіба ж ім'я мое
то не ім'я того, хто умів всім серцем любити,
І мій портрет — портрет друга, що люблять всі друзі,
Того, хто не пісню своєю пишався, а безмежним
в душі
Океаном любові, хто із себе виливав його щедро
на всіх...

В протилежному разі, не впірнувши душею в цей «океан любові» і пройшовши неухважно, з байдужим чи тільки трішки зацікавленим виглядом туриста біля «осередку всесвіту» Уолта Уїтмена, поет матиме ще один помітний і корисний епізод в розвитку своєї мистецької свідомості — од краси до сили, і дасть добрі чи лихі зразки літературного наслідування... І коли добрі, то й це вже цінно, то й це гаразд.

Олександр Білецький

ВАЛЕР'ЯН ПОЛІЩУК. «РАДІО В ЖИТАХ»

Слава Валер'яна Поліщука зростає з кожним днем. Рецензуючи його торішній збірник — «Книгу повстань», наперекір думці багатьох його прихильників, я казав про нього («Шляхи мистецтва», № 2, 1922) як про молодого, починаючого, ще не уформованого поета. По суті, від свого тодішнього присуду я не одмовився б цілком і після всього того, що дав Поліщук за минулий з того часу рік. Власне тому, що я вірю в хист Валер'яна Поліщука, я продовжую вважати його «починаючим» поетом.

Хоча здавалось би, чи можна казати так про письменника, який надрукував уже біля десяти окремих книжок, твори якого перекладались на інші мови, який викликав про себе цілу критичну літературу? Література ця все збільшується. Ось, наприклад, у полтавському збірнику «Великому Жовтню» І. Капустянський присвятив Поліщуківі ще одну окрему статтю. А в «українському» номері московської «Красной нивы» (12 серпня цього року), номері, правда, не досить вдалому, автор замітки «Новая украинская литература» гадає, що іменами Семенка, Тичини, Поліщука, Хвильового, Косинки можна характеризувати все сучасне українське письменство. Хіба цього не досить? А про самого Поліщука далі дає найкращий одзив:

Завсігди і скрізь твори його відзначаються глибиною поставлених проблем, грандіозною образністю та широким розмахом.

Власне, сказати так — все одно, що нічого не сказати. Що таке хоча б «грандіозна образність»? Ця характеристика прийшла б по мірці і до Гастева, й до

Маяковського, та й до багатьох інших, художня фізіономія яких не має з Поліщуком нічого спільного. Хто з сучасних поетів не намагається широко розмахнутись, приголомшити грандіозною образністю, здивувати глибиною шукань? Все це в готовому вигляді дає наша сучасність. Можна ставити глибокі проблеми, але поставивши, — безпорадно розводити перед ними руками, хоча би в такому роді:

Нехай і мій відданий труд
 Своє призначення спізнає,
 Як мудрее життя уклало для людей.
 На що воно? — відповіді однаково
 Як не було — й немає

(«Радіо в житах», стор. 7),

або вирішувати їх так, як вони вирішуються в інших п'єсах збірника: яким-будь більш чи менш банальним міркуванням, що підказує поетові його нещасливий супутник — «мозок-аналітик». Ось вірш «Любов» (14): стара, ще платонівська тема про те, як двоє прагнуть злитися в одно — «в одно фізичне тіло, як дві гамулки порцеляни». «Мозок», вислухавши з солідністю шкільного педанта, спішить заявити: «Ніколи, ніколи цього не буде, бо тоді загине людський рід» і т. д. Коштовне пояснення! Або другий випадок: весна, пробудження нового, могутнього життя і разом з тим думка про неминучу смерть: хвилюватися нема чого (підказує мозок), всі люди смертні, іще Горацій сказав: «Зустрінемось чи ні, а всі ми будем там». Цей двійник з своєю гладенькою мораллю, своїми цитатами, своєю цікавістю щодо питань фізіології (25), психології й інш. — рішуче псує багато натхненних сторінок поета. Він нагадує чеховського вчителя Іполита Іполитовича, який говорив лише про те, що всім давно відомо. І дійсно, не варто записувати його слова.

Втручання цього надокучливого філософа — результат другої особливості віршів Поліщука: відсутності в багатьох його п'єсах продуманої композиції. Є блискучі винятки, але вони саме й примушують нападати

на Поліщука. Лише деякі речі мають кінець, лише деякі сконструйовано так, що з цілого не висмикнути й рядка. В багатьох випадках вірші — *impression*¹, опис якого може бути продовжено скільки завгодно. Ось «Дві сили» — залізниця, вокзал, потяг. Поет (власне не поет, а його супутник) дивиться на потяг і думає: «Яка енергія велика — створити цей залізний змій». Ой леле, і далі знов! «Кони їдять овес і сіно». Поет наближається до вокзалу: платформи, семафори — ландшафт кубістів. І так без кінця: він міг би йти вперед і вперед, скрізь зустрічаючи й відзначаючи нехитрими словами контрасти природи й техніки. Проте він обриває вірш для того, аби в другому, наступному, поновити ту ж саму тему. «Дві дівчини»: одна — селянка, друга — городянка. Форма — в запитаннях і відповідях, стара форма, добре випробувана в пристосуванні, власне, до даної теми поетами-романтиками першої половини минулого століття. Але це не біда, що тема стара: антитеза міста й села ще жива в сучасності й особливо жива, власне, у нас на Україні. Тільки в даний мент вона вимагає, очевидячки, якогось іншого виразу, якого полінувався відшукати поет (поет так квапиться висловитись і так любить побалакати). Якби він не був таким молодим, його можна було б прирівняти до красномовного гомерівського старця Нестора (Поліщука ж колись називали «Гомером революції», тому мою асоціацію можна пробачити), з уст якого безупинно текла солодка, як мед, мова.

Мова поета тече — та й, взагалі, «текучість» — характерний образ для його поетичного світовідчужання. Перегорніть, справді, його книжку. Ось цвіркуни під вечір в околиці міста завели свою пісню — «немов цюрком біжить де молоко в дійницю» (3); ось небо в літній день «нахила прозорий келих».

Лиш ніжку природи і перекинь,
І в ту незміряну глибінь

¹ Враження (фр.) — Ред.

Збереш всю кров,
Що пролилась під небом (8);

ось тепер співає осінньому саду: «*Не зачерпне золотої твоєї води моя небесна синя ложка*» (9); думки «*хлюпочуться у тьмі осінній*» (11); ось образи любовної пристрасті — і знову — «*хвилини меду з гарячим соком*» (12); кров, що «*котиться хвилями у м'язах*» (12); жіноче тіло — «*дихає плодінням, наче дощ у сад*», тіла «*зливаються в творчому огні*» (15); кров «*медами точиться по жилах*» (15); чуття «*переливає*», «*прогіркла олія поганого домислу друзів уже заливає кипіння мої*» (19) і т. ін. Вечір: на заході «*коливався казан розплавленого чавуну*»... Потім «*на обрії геть розіллявся та й погруз у фіалкову тишу*» (21); «*сочиться з серця зблідле чуття*» (21). Весна: «*конвалії білу міць поллють, як молоко*» (23). Концерт: «*співа струна — мов ллялась тонка нитка меду*». Кількість прикладів може бути збільшена.

Пристрасть до образів такого роду характерна для лірики Поліщука в її справжньому стані. Вони надають їй, безумовно, того динамізму, про який вже не раз говорили як про істотну рису штуки молодого автора, взагалі багатого на образи, що передають моторні, м'язові відчуття. Але разом з тим вони одбирають у його поезії певні сталі обриси. Все тече і все рухається легкими, вогкими, якщо так можна висловитись, рухами. Немає тяжких і важких мас, немає їх гуркоту, немає грандіозності навіть тоді, коли мова йде про грандіозне. Індустріалізм, що поступово захоплює й українську лірику, майже не торкнувся лірики Поліщука, легкої, жіночої — не дивлячись на принциповий потяг до мужності. Поступово з обличчя його спадає уїтменівська маска. Між Поліщуком і Уїтменом виявляється стільки ж мало спільного, скільки в російському письменстві між Байроном та Лермонтовим. І як Лермонтов це одного разу зрозумів: «*Нет, я не Байрон, я другой, еще неведомый избранник*» — так і Поліщук, що в «*Книзі повстань*» щиро переспівував Уїтмена, тепер сам заявляє:

Ні, я не Уїтмен,
Новий я, ще незнаний...

І дійсно, вірші збірника, який ми розбираємо, де ще чуються завмираючі відгуки Уїтмена, не належать до сильніших. Ці відгуки ми знайдемо, наприклад, в другому відділі книжки — «Любов». Тут охоче, як і в віршах попередніх років, поет підкреслює стихійність почуття (порівняйте в «Книзі повстань» вірш «Вона», «На простори» та інші), та й увесь відділ закінчується віршем «Гімн жінкам» (правда, досить банальний), але досить порівняти ці сторінки з відповідними темами не тільки в Уїтмена, а хоча б у російського пролетарського поета Івана Філіпченка («Руки», 1923), щоб побачити, де закінчується в творчості Поліщука традиція і де починається його особисте, інтимне прийняття кохання. У Філіпченка ми знайдемо також відділ, названий «Симфонія пола» (порівн. «Гімн жінкам» Поліщука). Але не грандіозні образи, не стихійний розмах пола, а ніжні переходи від сумніву до надії, тонкі перебої чуття, що зародилося в душі, яка «тремтить, вібрує, як лист тополі» (12), краще всього вдаються тут Поліщуківі. Не дурно так багато в цих віршах здрібнілих та голубливих слів: мила — японський ліхтарик, що його обережно несе закоханий в руках, турбуючись, аби його не загасив вітер; вона — дорогий камінчик, що знайдено його на пильному базарі житейської суєти, і його так страшно згубити знову:

Заглядають прозорі очі
І воркують до мене слова:
«Ти мій милий, хороший хлопчику,
Де твоя буйна голова» (24).

Дух поета і на правду —

М'який, як весняний вітер,
Ніжний, як квітка блавату.

І даремно повторює старе й вічно нове слово Катулла (odi et amo¹) — він говорить про свою олив'яну ненависть;

¹ Ненавиджу й люблю (латин.). — Ред.

«люблю і ненавиджу разом, чого є більш, не знаю сам». Ми, читачі, бачимо, що ніжності в ньому, безумовно, далеко більше, аніж стихійної сили або ненависті.

Piano¹ взагалі переважає в новому збірнику Поліщука над forte². Найкращі частини книжки відведено Природі (перший відділ), темі здавна основній в українській ліриці — від Олесея до П. Тичини, одного з найвищих виразників «чуття природи» в слов'янській поезії за останніх 10–15 років. Міряться з автором «Сонячних кларнетів», що схоронили своє значення з цього боку навіть в сучасний мент, коли і ми, і сам автор далеко відійшли від них, — трудно; проте в збірникові «Радіо в житах» є сторінки, що по своїй музичності й глибокому чуттю природи, можливо, не уступлять названому нами попередникові. Такі п'єси, як «Цвіркуни», «Лан», «Хуга» й інші і в чисто формальному відношенні являються значними досягненнями і Поліщука, і нової української лірики. Їх одних було б досить, щоб виправдати цілу книжку.

Але в ній вони не стоять поодинокі. Правда, художня вартість збірника мовби знижується з наближенням до кінця. Автор «Думи про Бармашиху», «Леніна», «Адигейського співця» та інших поем, присвячених революції, не дав наприкінці своїх ліричних п'єс нічого такого, щоби могло бути прирівняно до цих поем. Вірші, як-от «На новий рік», «Поступ», «Всесвітня революція», «Символ» повторюють старі слова — іноді просто переписують віршоподібними рядками тексти відозв і плакатів:

Доволі вам, товариші,
Йти під колісницю капіталу,
Щоб гімни Ротшильдам гармати рокотали,
Бо Жовтень розгорнув
Гарячі груди батьківської ласки
Усім робітникам (39) і т. д.

¹ Piano (*итал.*) — тихо, слабе звучання. — *Ред.*

² Forte — голосно, гучно.

Чи значить це, що поет втомився від революційних тем, одійшов в своє особисте «я», до любові й природи? Безумовно, ні: і його поеми, що інше доказують, і пануючий настрій всієї його нової книги — проясненого, радісного приймання життя, яке революція оновила й освіжила, мов літня гроза землю, — це підтверджує. Боротьба ще далеко не закінчена, але поет радісно дивиться крізь століття — в епоху, коли

Внуки свавільних степів
В солоді знань заживуть.
Згасне у попелі гнів
Наших гарячих покут.
Ти ж моя, земле, як день,
Цвітом вишень зацвітеш.
Ніжне зітхання твоє
Стане, як заводь небес
(«Асканія Нова»)

Володимир Державин

**ВАЛЕР'ЯН ПОЛІЩУК.
«МЕТАЛЕВИЙ ТЕМБР.
ПОЕЗІЇ ІНДУСТРІАЛЬНОЇ ДОБИ».
«ГЕНІАЛЬНІ КРИСТАЛИ»**

В. Поліщук, лідер і водночас ледве чи не єдиний вартий уваги представник українського імажинізму, видав в останньому році дві книги лірики. Перша з них, що її присвячено майже виключно «індустріальній» тематиці, показує, що навіть видатний поет може зазнати великої шкоди від власних недодуманих та догматичних теорій, якщо він спробує перевести їх до дійсності. Поетична сила В. Поліщука — як і більшості імажиністів взагалі — полягає в умінні змальовувати та образно відтворювати конкретні матеріальні речі; літературний хист його не належить ані до суто ліричного жанру (цебто до емоційної та рефлексивної поезії), ані до жанру епічного, як сам він довів своїми незадовольними з композиційного боку «поемами», насамперед «Ленінім», ані до драматичного, але до жанру дескриптивного (описового). Саме через це індустріальні мотиви незмінно позбавлені у В. Поліщука усякої динаміки, а разом з цим — усякого соціального сенсу: динамо, пароплави, паротяги й авто можуть скільки вгодно рупатись та крутитись в його поезіях, — вони залишаються мертвими шматками матерії, статичним аксесуаром, а не фактором виробництва, бо в В. Поліщуківій ліриці немає дії, а є тільки калейдоскопічна зміна змальованих речей та картин. Образне мислення — найсильніша зброя поета — зраджує його, якщо трапляється описувати засоби виробництва, бо виробництво — активний процес, і поза цим процесом машина загублює

свою об'єктивну рацію й перетворюється в невикладисту металеву іграшку, а для поетичного відтворення самого процесу В. Поліщукові не вистачає драматизму. Отже, замість «індустріальної поезії» (хоча б такої, як у А. Гастева або в Н. Асеева) у В. Поліщука виходить алегорична гра в персоніфікацію (алюміній «обнімається з міддю в творчій екстазі вогню») або ж штучна стилізація природних явищ під зовнішню видимість машини:

Далі — он хмари завод збудували
Для виробу велетнів кораблів.
З кранами і риптуванням холодним
Верфі хмарні стоять.

(Цей цикл поезій названо «Гігантська індустрія», — чи не правильніше було б сказати «Ілюзійна індустрія»?) Часто-густо поет вживає недоладних та не вартих його хисту «бальмонтизмів», цебто сполучення абстрактно-прозаїчних та традиційно-«ліричних» висловів, наприклад:

Математика з красою обнялись,
Кружева залізним хором підвелись,
І ростком зійшла прийдешня краса
Чорнокриця т'аж під самі небеса.
(«Вежа Ейфеля»)

Є в «Металевім тембрі» чудові образи (наприклад «Органи філармонії»), але вони жодного відношення до індустрії не мають і трапились тут випадково:

Мелодія, мов дівчина, прийшла
З квітками тихими й тугими під россою,
Заглянула до комашок
Між свіжих пелюстків
В той час, коли горить, палає ранок.

Цілком інше враження робить друга збірка («Геніальні кристали»), де поет безборонно віддавсь пасивно-дескриптивній тенденції свого творчого хисту. Це, безумовно, шедевр українського імажинізму й найкраще

з усього, що утворив до цього часу автор. Тут він остаточно перемагає впливи поетів-верлібрстів, внутрішньо чужих йому (Уїтмена та Верхарна) і сміливо переходить від безладного нанизування окремих образів на сюжетову нитку до «конструктивного» образу, який обумовлює цілокупну структуру всієї поезії. Цю поетику «єдиного образу» найяскравіш виявлено в коротких поезіях описового змісту, що фактично значать відмовлення В. Поліщука від надуманого «космізму» та «динамізму» і усвідомлення суто дескриптивних художніх можливостей власної лірики. Ось зразок цього жанру, — зразок близький, на нашу думку, до досконалості:

ПІНА

Запінені вали метушаться і підбігають
 До чола спітнілих скель.
 Піна на вітрі, мов цікава біла гуска,
 Витягає довгу шию з зеленої хвилі уверх —
 Хоче заглянуть на скелю;
 Потім, побачивши — враз
 Здіймається з криком на крила
 І з широким розмахом білого галасу —
 Перелітає...

Отакі «моно-ейконічні» («єдино-образні») В. Поліщуківі поезії часто наближаються, щодо стислості, добірності та послідовної пасивності внутрішньої форми, до японських «танка» (говоримо тут за «пасивність» Поліщуківих образів, бо вони не примушують читача до самостійного образного мислення, не надихають йому щось не висловлене в самому тексті — як образи символічні, а подають йому певну конкретну картину в готовому вигляді):

МАЗОК

На синім морі легка піна хвиль, —
 Мов білі гуси по широчині розплилися;
 Хитаються собі та запливають аж за обрій.

Звичайно, не всі образи, що на них такий багатий В. Поліщук, можна визнати за повноцінні з художнього

боку (досить вказати, що сонце в нього «засмаглими ричить устами»). Проте, чи є взагалі такі стилістичні прогріхи та чудернацтва, що їх не компенсували б у повній мірі хоча б такі справжньо-класичні щодо сили й цільності — чотири рядки:

Прозора райдуга по гребенях стриба,
Немов прив'язана до огира раба,
Красою осіянною волочиться по кручах,
І рок її несе сліпий та неминучий.

За одне це порівняння — варте навіть Стефана Ґеорґе або французьких «парнасців» — можна простити авторові всю його «теорію хвиляд».

Гадаємо, що більшості критиків ці несподівані суто дескриптивні тенденції у Поліщуковій ліриці здаватимуться якимсь випадковим відхилом від авторової власної ідеології та поезики. Але, на нашу думку, це навпаки органічні наслідки імажинізму й природна мета авторового поетичного розвитку. Саме до цієї мети В. Поліщук прямував і раніш, хоч фатально плутався в непроглядній пупці власних теоретичних конструкцій: «космізму», «динамізму», «верлібризму» тощо. Ось чому він завжди був талановитим поетом, але справжнього літературного смаку здобув тільки тепер, в «Геніальних кристалах».

Абрам Лейтес

ВАЛЕР'ЯН ПОЛІЩУК

Переможна хода революції в українській літературі продовжується в особі Валер'яна Поліщука. Поліщук прийшов у літературу після Жовтня. І не лише хронологічно, тематично, а й усім літературним темпераментом своїм він поет цілком післяжовтневий. На творчості Поліщука найбільш наочно помітно розрив між періодом сьогоднішнього розквіту і вчорашніми днями сологубівської нудьги й тихеньких самозакоханих наспівів. Поліщук ніколи — ні на одну годину — не був футуристом, не проголошував, подібно до Семенка, маніфестів про поборювання літературних традицій свого народу; навпаки, він немовби відчуває немалий пієтет до літературних пам'яток України, хоча кожен твір автора «Адигейського співця» маніфестує про його органічне небажання рахуватися з літературними і літературно-технічними традиціями. Поліщук увесь у новій епосі, і не через те, що у нього нові мотиви та сучасні сюжети, а радше тому, що до нових сюжетів у нього новий підхід, і нові мотиви він співає із цілковито несподіваним темпераментом. Дивовижний темперамент Поліщука — ось найцінніша сторона його творчості, найбільш яскраве свідчення того, що всім своїм організмом він вріс у нову, сьогоднішню епоху.

Якою є ця епоха? Читаючи Поліщука, відповідаєш собі: епоха ренесансу, епоха кипучих, життєрадісних, незачесаних слів, епоха могутніх полотен, епоха матеріалістичної свідомості, матеріалістичної любові і матеріалістичних образів. «Час новий прийшов!» — так громоподібно починається перший рядок його першої книги віршів. Новий час прийшов для української літератури. Колись Генріх Гейне на острові Гельголанд, отримавши французькі газети, що звістували про революцію, назвав

їх загорнутими у папір сонячними променями. Книги Поліщука здаються такими ж зброшурованими променями сонця. Поезія Поліщука говорить про революцію навіть там, де він про неї не говорить жодного слова. Найперше — своєю життєрадісністю. Якщо пригадати українську поезію вчорашнього дня, поезію «едемів і фантомів», що не знають, «де ми і хто ми», поезію «тонучих тіней», то легко зрозуміти, яке велике значення символічне і несимволічне мають книги, що з'явилися у вітринах, книги про «сонячну міць», про «радіо в житах», епіграфом до яких ми би поставили «Es ist Lust zu leben!»¹ — вигук Ульріха фон Гуттена. Українські критики часто порівнюють Поліщука з Уолтом Уїтменом. Паралель — навіть коли зважити на відповідні пропорції — все-таки невірна. Автор «Листя трави» — це поет-спостерігач, котрий пасивно спостерігає і заносить у свої велетенські каталоги всі побіжні образи. Поліщук навпаки — поет динамічний. Його пристрасть до віршувальних каталогів — пристрасть шукача, а не спостерігача. Поліщук не чекає на образи, він їх шукає. Він нишпорить зораним полем нового нинішнього життя, він оспівує все те, що зможе зацікавити сучасників і людей майбутнього. Звідси новий докір на адресу Поліщука, докір у плодючості. Тим часом, любов до великих полотен і плодovitість не належить ні до числа його недоліків, ні до числа його переваг — неминучий наслідок поетового темпераменту часів ренесансу. Поліщук уміє писати й невеликі речі, й невибагливі вірші у альбом. Проте сила його — у поемах. За три роки він написав близько двадцяти поем, а може, й більше, на найбільш несподівані та важкопорівнювані теми. Тут і поема про Онана (бунт проти законів природи), і поема про «Адигейського співця» (національна проблема), і поема про Леніна, і поема про Ньютона (фрейдівська теорія про сублімацію статевої енергії), і про Сковороду, і навіть про час як про просторові координати (принцип відносності). Це вражає тих, хто звик вважати

¹ Жити — це задоволення! (нім.). — Ред.

поета ювеліром, який вигранює протягом кількох місяців одну витребеньку. Це обурює тих, хто вважає, що поет повинен не лише ставити, а й вирішувати соціальні та наукові проблеми. Поліщук, звісно, не настільки зухвалий, аби вважати себе покликаним науково чи інтуїтивно вирішити всі ці важливі, заторкнуті ним питання. Мистецтво задуму — про нього не сказано жодного слова у жодному із підручників літератури — немале мистецтво, що його ніколи не вивчать поети, народжені для маленької епохи. Оцим мистецтвом оволодіває Поліщук, причому оволодіває по-новому, на відміну від статичної по формі Лесі Українки. Адже динамічний політ Поліщука розгортається не лише у сфері задуму, а й у сфері образів і ритмів — ламаних, непостійних і цілком немюзикальних вчорапньою немюзичністю одноманітності та монотонності. Поет різноманітних сюжетів, він залишається поетом різноманітних метрів, що змінюються чи не кожен три рядки. Ось чому Поліщук є революціонером у сфері вірша, хоча й ніби не вніс нічого нового у версифікацію. Перший в українській і навіть, можливо, у союзній літературі (якщо не рахувати Івана Філіпченка, котрий подає в цьому сенсі великі надії), він самостійно прокладає шлях, яким у Європі ідуть революційні ліві екстремісти. Достатньо порівняти його поеми з кращими поемами Анрі Гільбо («Червоний Кремль»), або Газенклевера, або Йоганна Бехера. Навіть той риторизм, через який його лають, є характерною рисою експресіонізму, історично неминучою для мистецтва далекоглядних, які прийшли на зміну імпресіонізму, «мистецтва короткозорих», за дотепним виразом німецького критика Цьоллінга.

Подібно до лівих експресіоністів, Поліщук вибудовує образи як поет-матеріаліст. Речі є поетичнішими за найкрасивіші та найліричніші слова, — так вчить іще ніким не розроблена поетика європейських революціонерів. Цій поетиці служить Валер'ян Поліщук, прорубуючи вікно між сучасною Європою і сьогоднішньою українською літературою. Важливо те, що через це вікно українська

література вийде на європейську арену не як рабська учениця та шаноблива наслідувачка останнього слова західноєвропейських досягнень, а як рівноправний партнер, який, самостійно користуючись технікою Заходу, приносить йому навзамін новий світогляд пролетаріата-борця і пролетаріата-переможця, досвід однієї з перших пролетарських поезій світу.

Кость Буревій

КОНСТРУКТИВІЗМ «ФІЛОСОФА З ГОЛОВОЮ ХЛОПЧИКА»

Ніхто з дорослих людей не буде заперечувати, що кожна людина має право розпускати нюні в своїй кімнаті з приводу нещасного кохання Квітчиних персонажів, ніхто не стане перечити їй проти того, щоб люди мили ноги в своїх кімнатах, коли їм ліньки сходити до лазні. Але коли людина, вимивши в своїй кімнаті ноги, одчинить вікно і вилле брудну воду на тротуар або на голови пішоходів, то обов'язково вибухне сварка, ще й може закінчитися досить неприємно для винуватця. І тут нічого не вдієш, бо це закон соціального життя, закон, що не знає винятків ні для яких «геніїв»: «Левон чи не Левон, а з ряду не вон».

А В. Поліщук до останнього часу намагався відстояти для себе право на виняток, доводячи, що не тільки в своїй кімнаті він має право ноги мити, а й у літературі. Його славнозвісні афоризми («Калейдоскоп») в № 3 «Авангарду» можуть послужити як зразок отого розпліскування брудної води.

В літературі треба бути так, — говорить Поліщук, — як у себе в кімнаті, де ти провадиш всі функції твого життєвого процесу: хочеш, витягнеш їжу з шафки й поїсиш, хочеш — заплачеш над любов'ю Роланового «Кола Брюньйона», хочеш — почухаєш зад чи скинеш штани і вимиєш ноги.

Про шкідливість цих «афоризмів» багато вже писалося в радянській пресі. Поліщуківі закидали з приводу його останньої «філософії»: міщанство, бульварність,

«здачу позицій класовому ворогові» і навіть контрреволюційність. Радянська громадськість і літературні організації гостро засудили «возведений в канон» Поліщуків ухил, і всі конструктивісти — українські й російські — рішуче відмежувалися від хатньої «філософії» колишнього лідера українських конструктивістів-спіралістів.

Сам В. Поліщук у своєму покаянному листі, надрукованому в «Комуністі» від 4 грудня 1929 р., доводив хибність своєї «філософії» і звертався до радянського суспільства з проханням «не розглядати його — пролетписменника, що схибив, але визнає свої помилки і засудив їх, — не розглядати як ворога», — сам Поліщук визнав, що він через оту хибну «філософію» «об'єктивно став речником сил проти пролетарських», не вважаючи на те, що має «десять літ радянської літературної праці», що випустив двадцять п'ять книжок такого змісту, де в міру його «розуміння й таланту підпирається ідея комунізму».

Виходить, що справа з отією *хатньою філософією* вже досить ясна.

В. Поліщук гадав, «до глибокого розуміння» його філософії Україна доросте аж «через двадцять років», а виявилось, що не Україні треба «доростати», щоб зрозуміти В. Поліщука, а навпаки — Поліщуківі треба доростати, щоб зрозуміти Радянську Україну.

Повіriamo в щирість Поліщуківого каяття й «призначимо» йому відповідний термін для доростання. Так нині стоїть справа з Поліщуківим «ухилом».

Але ж В. Поліщук відомий у нас не тільки як автор отих афоризмів, а як поет, і поет найпродуктивніший. Як же тепер радянське суспільство мусить ставитися до його літературного доробку, до його літературного обличчя?

Метою нашої статті буде простежити ті цюпаси¹, що їх пройшов В. Поліщук у своїй творчості. Одним із головних наших завдань буде виявлення суті Поліщуківого конструктивізму.

¹ Тобто етапи. — Ред.

Уже з самого заголовка нашої статті можна догадатися, що ми будем брати під сумнів Поліщуків конструктивізм. Літературний конструктивізм на Україні ще й досі як слід не прищепився. Деякі вправи В. Поліщука і його бажання бути літературним лідером спричинилися до утворення мистецької групи «Авангард», що, по суті, не встигла створити літературного напрямку, а була лише неформальним об'єднанням людей, що співчують конструктивному напрямкові в мистецтві. Лідер цієї групи В. Поліщук більше дбав про власну «геніальність», ніж про інтереси напрямку, й ніколи не вагався нехтувати ці інтереси. Поліщук увесь час намагався йти шляхами старого футуризму: скандалізував суспільність різними викрутасами, ухилявся від заглиблювання соціальних проблем, задовольняючись футуристичною поверховістю та футуристичним егоцентризмом.

Відділя й пішла ота страшенна самозакоханість, отой упертий нарцисизм, що не дає Поліщуківі можливості перевіряти свою літературну продукцію на огнях самокритики, як це робили й роблять всі справді талановиті творці.

Внаслідок цього Поліщук і посів у сучасній радянській поезії, може, найбільш відосібнене місце — він занадто відійшов від основних літературних груп і кілька років даремно намагається створити власну групу, а в поезії — навіть власну школу, але тут йому щастить найменше: в творчості він самотній.

Таким він, власне, пройшов цілий свій творчий шлях, розвиваючи (а не затираючи) риси своєї своєрідності, ті риси, що деякі з них, безумовно, доводиться поцінювати негативно.

* * *

Поліщуківі поетична юність припадає на перші дні революції, а саме на ті дні, коли російські й українські символісти встигли вже одгукнутися на революційні вибухи, встигли зафіксувати в поетичних образах «лик революції». О. Блок, А. Бєлий і С. Єсенін сприйняли

революцію як чудо: їм здалося, що на грішну землю спустився сам Христос, довгожданний Месія, спустився, щоб узяти під своє авторитетне керування революційну боротьбу.

В українській літературі менш було поетичних богоносців та богоприїмців, проте теж не обійшлося без Христа. Наш Олесь ще на руїнах революції 1905 року примусив Христа зійти на землю, на поле розгрому, вжахнути-ся крові й у розпачі зарізатися ножем. Вдруге Христос «народився» на Україні в «Сонячних кларнетах» Павла Тичини, народився, щоб тут же під час громадянської війни й померти.

В. Поліщук, що в дні своєї поетичної юності сказав мудрі слова: «Блажен, хто може горіти, бо після нього залишиться попіл, а не гній», сам не загорівся, а почав метушитися й із двадцятилітнім запалом поспішати, щоб усе відчуті й на все реагувати. Треба було якось реагувати й на поетичних Христів. І Поліщук реагує, проголошує в «Гроні» (1920 р.) «нові часи»:

Ударом грому
До преісподньої розкидано богів.
І замість парфюмерних магазинів, —
Ряд будівель — минулого могил,
Вже непотрібних більш нікому...

В. Поліщук не був містиком. Але без бога й він не обійшовся. Не зумівши глибоко відчуті моменти «скидання богів», Поліщук попадає в лабети залітературних античних образів, що й призводить його до зниження теми. Він показує нового бога — Воскреслого Діоніса. І Поліщук задоволений: це ж зовсім не містичний християнський бог, а справжній античний, веселий бог — переможець Діоніс, що не знає сумнівів та розпачу й, оточений вакханками, урочисто святкує перемогу, творить радість і благословляє веселі оргії на землі.

І не був би Поліщук Поліщуком, коли б узяв та так просто, як його попередники воскрешали Христа, воскресив Діоніса. Ні, Поліщук так не зробив. Він, що хотів

наслідувати знаменитого американського барда Уолта Уїтмена, й не міг так зробити. Уїтменові здавалося колось, що на своєму лиці в дзеркалі він бачить бога, а чому ж би його не побачити й В. Поліщуківі на своєму лиці?

Ви говорите, що серед людей єсть іще такі, що хочуть підперти революцію божим авторитетом? Бога треба? Христа? Діоніса? — Будь ласка!.. Я, Валер'ян Поліщук, можу вам зійти за бога:

Я — Діоніс, — я родився наново.
Революція скинула старого, бородатого бога
Саваофа, —
Я несу обнову.

Будь ласка. Мітичний Діоніс помер в Елевзисі, а я, В. Поліщук, — новий Діоніс, сучасний, революційний! І «вже гомонять круг мене жінки, наче цикади, і радість у серці». Ось погляньте:

Вінок виноградний квітчає мої кучері.
Груди хочуть увільнитись зовсім від одеж...
З очами блискучими
Іде новий кортеж.
Одна з новітніх вакханок мене уквітчала.
Вона жриця моя:
Вона, як і я,
Хоче одягнутись у сонячної радості поновлені
шати...

Товариші! Ви хочете кинутись «сторч головою в боротьбу» — кидайтесь, але «борня борнею: дайте мені дихнути», дайте зупинитись, щоб на кладовищі старої культури утворити нові оази, якісь нові цінності, бо, мовляв, «ми юнаки» не можемо дихати отим кладовищем і «хочемо поза війною творити, взявши у революції одноденний одпуск». От Діоніс, такий демократичний, безтурботний та лояльний, що навіть заяву про одпуск подає. Будь ласка, санкціонуйте цей одпуск, дайте перепустку, щоб міг проїхати вакхічний кортеж, а потім ми «підемо знов у боротьбу».

Можна сказати, що в вірші «Воскресіння Діоніса» — коли й не весь Поліщук, то є дуже багато натяків на майбутнього Поліщука. Тут досить яскраво виявився світогляд і основні лейтмотиви його творчості: любов до фраз, індивідуалізм, універсалізм, поверховий філософізм, безтурботність і еротизм; виявився навіть особистий характер поета, що потім розвинувся в напрямку своєрідного, лише Поліщуківі притаманного кустарного американізму.

Ще 1925 року В. Поліщук написав вірша за назвою «Порядок денний мій» (дивись «Громохкий слід», стор. 73), в якому так окреслив свій живий портрет:

Книгарня — (Ерн, Хоткевич і Тичинка),
По ставки до «Вістей»,
А там до Тані знов;
Музей Сковороди, в друкарню на хвилинку
За «Книгою повстань».
Гей, браво — вийшла-таки врешті!
Юрко приніс.
І швидко зник...
Чого б йому?
Ах так, він пригадав вчорашнє —
І глейко став над горлом,
Як хлібний ком, язик.
Навіщо це?
Що він кохає Ліду?
То й я ж її люблю,
(Згадав — тепло мені).
А що вона у Київ не поїде,
То я тут в стороні...
Писать почав одно,
А зупинивсь на чому!..
На тому, що мій день лама,
Як буруни стерно.
Забув про лист, Літком, білизну, Київ, книги,
Бо знаю, що життя минеться все одно.
Тільки любов,
Як той забутий колос

На вижатому полі,
Пребуде ще віка.

Оцей життєвий і літературний «мюр-мериліз»¹, оздоблений еротикою, властивий у нас лише Валер'янові Поліщуківі, що вже на початку своєї літературної кар'єри почав на літературі якісь «діла» робити, заводити ноп², дипломатію, вимірювати градусником «натхнення», брати на облік час і вважати себе за справжнього українського янкі.

Поліщуківова спритність походить не з млявої природи розмагніченого російського різночинця, а з універсализму Уолта Уїтмена.

Вплив Уолта Уїтмена досить солідні сліди залишив у перших двох книжках В. Поліщука, особливо в «Книзі повстань». У цій збірці є не тільки ідеї, не тільки образи, а цілі уривки, що їх Поліщук запозичив у американського поета-філософа.

Є у В. Поліщука поезія під назвою «Мій дух». Вона починається словами:

Живу я так, як пахне фіалка,
Просто, без мудрого лукавства —
І все ясно, ясно мені,
Як весною цвіт вишневий.
А ясно через те, що дух мій розійшовсь
міжзоряним етером
По безмежах всесвіту.

З самого початку цей «дух» починає скидатися на дух Уїтмена, бо наскрізь пронизаний його пантеїзмом, а далі вже повторюється не тільки «дух», а й самий вірш.

Пам'ятаєте вірш Уїтмена — в перекладі К. Чуковського — «Это стол, накрытый для всех». Або другий вірш — «Чистое контральто поет в церковном хоре»? Наведу з останнього уривок, а потім адекватний уривок з В. Поліщука.

¹ Натяк на відомий універсальний магазин у Москві фірми «Мюр і Мериліз» (після революції — ЦУМ). — *Ред.*

² Тобто наукову організацію праці. — *Ред.*

В Уїтмена:

Маляр пишет вывеску лазурью и золотом;
Проститутка влачит свою шаль по земле, шляпка
висит у нее на пьяной
прыщавой шее, толпа хохочет над ее неприличною
бранью, мужчины
глумятся, друг другу подмигивая (жалкая, я не смеюсь
над твоей не-
приличною бранью и не глумлюсь над тобой);
Штукатуры дом штукатурят, кровельщик кроет крышу,
каменщики
кричат, чтобы им дали известки;
По площади, дружно обнявшись, чинно шествуют
три величавых матроны;
Осень за легом идет, пахарь пашет, косит косарь, и озимь
сыплется наземь;
Патриархи сидят за столом с сынами и сынами сынов
и сыновних сынов
сынами;
В палатках отдыхают охотники после охоты,
Город спит, и деревня спит.
Живые спят, сколько надо, и мертвые спят, сколько
надо,
Старый муж спит со своею женою, и молодой муж спит
со своею женою,
И все они льются в меня, и я выливаюсь в них,
И все они — я.
Из них изо всех и из каждого я тку эту песнь о себе.

Цей уривок попав у Поліщуків «твір» у такій редакції:

І кожду людину і гурт — я цілую в душі:
Я мислю про них, я відбився у кожному з вас.
Ти, робітнику, що йдеш засмальцований,
Ти, докторе, що крізь окуляри дивишся на світ,
як на тканину тіла
перед операцією,

Ти, жінко, що дитину кормиш своєю груддю, сидючи
й продаючи з кошика
маковники, що сама наробила,
Ти, агітаторе, — запальна машина революції,
Ти, проститутко, замучена, з фарбою на губах
і сухотами в грудях,
Ти, вояко завзятий, що несеш комуну на Захід,
Ти, людино — пручателю в бурних хвилях життя, —
Всім я вам близький, в кожному частка моя.
Для цього гурту — для всієї людності —
Я живу.
У вчинках своїх я не маю вагань,
Бо всюди господар я
І складова частина всього.

Свого часу цей уривок робив велике враження на людей, що не читали Уїтмена.

Не помітила цього вірша наша критика (а може, й вона була захоплена), не помітила й того, що еротика в творах В. Поліщука розпочалася з наслідування того ж таки уїтменівського еротизму.

На наших критиках, а зокрема на В. Корякові, лежить величезна вина за псування Поліщука-початківця. Молодого поета, що не встиг вибитися з-під чужого впливу, «произвели» у високий чин «Гомера Революції» й цим назавжди прищепили йому безтурботність, нарцисизм і негативне ставлення до самокритики.

Коли згодом неприхильна критика почала відносно Поліщука перегинати палицю в другий бік і доводити, що його світогляд і його образи беруть свій початок у селянській стихії, доводити брак обдарованості, то самозакоханий Поліщук уже просто не вірив і пішов своєю дорогою, ставши поетом без критики і без самокритики.

Запозичуючи в У. Уїтмена образи й цілі вірші, Поліщук запозичив у нього і свій ранній стиль: відціля Поліщуків верлібр, що не визнає навіть тих законів, що утворює для поезії сам Поліщук; відціля ж і розхристані поліщуківські прозаїзми, що нічого спільного не мають з методом інтервенції сюжету (запровадження в поезії

засобів прози), якого вживають російські конструктивісти. Правда, Поліщуків прозаїзми більш усього наближаються не до Уїтмена, а до його російського перекладача К. Чуковського. Але це зовнішній бік справи.

Ідеологічна залежність В. Поліщука від Уїтмена безсумнівна протягом перших двох книжок. Любов до фізичної сили й фізіологічної радості, філософський ухил і американізм, — все оце почалось у Поліщука з великої любові до Уїтмена.

Навіть еротизм В. Поліщука, як я вже зазначав, має багато спільного з еротизмом Уїтмена. Щоб уникнути голослівності, наведу один приклад. В Уїтмена є вірш про те, як двадцять вісім молодих мужчин купаються на березі, а гарна жінка з вікна стежить за ними й «любить їх», «плецється» з ними й «торкається» до них. У В. Поліщука, у вірші «На простори («Книга повстань», стор. 31)», ця тема повторюється в такій редакції:

А очі дівчат слідкують за мною
І за товаришами, що на піску себе в'ялять.
І теплову енергію вбирають в м'язи.
І кожна з них так само тулиться до кожного із нас
по черзі...

Зробивши ставку на У. Уїтмена, В. Поліщук мав усі шанси, підходячи до проблем революції, обійти ті помилки, що робила українська й російська інтелігенція: він міг би використати раціоналізм У. Уїтмена проти впливів націонал-народницьких ідей й оригінально поставитися до проблем революції.

На жаль, цього не трапилось. Поліщук поверхово сприйняв Уїтмена. Поліщуків американізм — це зовнішній американізм того дядька з Волині що, поблукавши кілька років по Америці «без язика», тільки й спромігся засвоїти метушню американського життя, навчитися носити шляпу та зав'язувати краватку.

Добре засвоївши оці зовнішні прикмети американізму, Поліщук не засвоїв уїтменівського радісного світогляду й того здорового духу, що черпав Уїтмен із почуття постійного зв'язку з своїм колективом.

Гасла «співця майбутньої демократії», що, безумовно, мали прогресивне значення для другої половини ХІХ століття, робилися реакційними, коли В. Поліщук став їх пристосовувати до Жовтневої революції. Поліщук злякався й із другої своєї книжки («Радіо в житах») почав одрікатися від свого вчителя:

Ні, я не Уїтмен,
 Новий я, ще незнаний,
 Що бунтом полоснув між хвилями знамен.
 Я духом розійшовсь і втілюся між вами,
 Щоб людський дух, ширяючи пророчими вітрами,
 До сонця всіх доніс, коли настане день.
 Ні, я не Уїтмен.
 Новий я, невідомий,
 В мені-бо сила й біль працюючих рамен.
 Я йду в передній лаві з тими,
 Хто поступом стихійним серед грому
 Іде мільйони літ, без ліку, без імен.

В цьому вірші, присвяченому критикові Петру Єфремову, Поліщук, здавалось, підійшов до тієї основної проблеми, що перш за все мусив вирішити для себе революційний поет, до проблеми зв'язку з колективом, з певною соціальною класою, інтереси якої стали б інтересами поетовими. І здавалось, що Поліщук вибере собі орієнтацію на робітничу класу, але він тільки потоптався біля цієї ідеї й закінчив вірша таки в стилі запозиченого в Уїтмена поверхового універсалізму:

Ні, я не Уїтмен,
 Хоч, як і він, веселий,
 Бо сонячний привіт мою жагу втиша.
 Мені всміхаються по всій країні села:
 Волинський давній ліс і степові могили,
 Карпатських гір зелені полонини,
 І слобожанські хутори, і заводі Дніпрові,
 І вогкі шелести козацької діброви, —
 Робочої України живе в мені душа,
 І їй моя любов, як пісня комиша.

Це той саме «дух», що про нього ми вже згадували раніш, та сама безперспективність людини, що в момент напруженої соціальної боротьби шмигає поміж двома таборами й тішить себе думкою про те, що живе «для всієї людності».

Ми тут не заперечуємо Поліщукової суб'єктивної революційності, що до цього моменту виявилася вже в низці віршів про Жовтневу революцію, про революційну силу, робітничу працю та робітничі свята, а тільки хочемо сказати, що відсутність міцного зв'язку з робітничою класою й нахил до обслуговування «всієї людності» обумовили Поліщуків еклектизм, призвели його суб'єктивну революційність до угодивства з психікою дрібнобуржуазних прошарувань отієї «всієї людності». Це обумовило Поліщуків дуалізм: суб'єктивно він прагне революції, береться оспівувати робітничу класу, а об'єктивно — не може остаточно розірвати зв'язків з отими соціальними прошаруваннями, що просто бояться революції¹.

І от, оспівуючи «Всесвітню революцію», радіючи з того, що:

Поїхали натхненні делегати
До з'їзду Рад, чи, може, на конгрес,
Щоб звідти віхтями огонь,
Як сіно, розкидати
По гноблених країнах, —

Поліщуківі доводиться ще когось заспокоювати, що, мовляв, не вічно ж буде ота революція, а так тільки, тимчасово, поки буде знищений «чорний холодець із гніту та покори», а там дадуть вам і «дихнути», дадуть не «одноденний одпуск» від революції, а значно довший, бо революція — це ж тільки доти, поки знищено отой «чорний холодець», а потім буде вже людське життя:

А потім
Буде спокій,

¹ На цьому ґрунті очевидячки й з'явився псевдонім «Філософ з головою хлопчика». Треба підкреслити, що цей «хлопчик» пише, головним чином, ідеологічно невитримані речі. — К. Б.

Праця,
Рівновага.

Революція не втихомирюється, соціальні противенства гострішають, Поліщук не може вирішити питання, як йому удержатися на чолі отієї «всієї людності», і йому стає сумно. Збірка «Радіо в житах» вже не має тієї революційної сили, що була в «Книзі повстань», і насичена всяким елегійним сумом: тут уже є і «Весняна елегія», і «Осішня елегія», і навіть «Передосіння елегія».

Від соціальних мотивів, від боротьби Поліщука ще більше потягло до природи, до космосу, до розв'язування «вічних проблем». І тут нашого проводиря «всього людства» вжахнули «нерозгадані таємниці космосу». Він почав приблизно так міркувати: люди живуть, працюють, провадять жорстоку боротьбу за існування, роблять революції, а навіщо це все, коли кінець один: небуття?

І полилася з-під Поліщукового пера «Скорбна пісня»:

М'ятним холодом повіяла печаль,
Усередині шумує, мов в бору,
Біль пече мене, — умру чи не умру,
Та для мене вже уста твої мовчать.

Коли рядом із цими елегіями та «скорбними піснями» про смерть в одній збірці Поліщук друкує низку революційних поезій, то читач, а особливо робітничий читач, починає обережно ставитися до їх революційності: ця революційність іде не з нутра, а від надуманості, і тому часто буває вульгарною. Яскравим прикладом вульгаризації революції є вірш «Поступ», на початку якого автор досить пристойно оспівує «нових керманічів» — робітників, що «в науку мозок свій несуть», а потім їхню радість перемоги офарблює в міщанські кольори:

І ці нові володарі
Здолають керувати, гей, цілими світами.
І радій запряжуть у двигуни,
Як огородник ослиюка.
А одпрацьовані й розм'яклі
За сотні літ (вареним буряком)

Безмозкі голови дворян і крамарів
Примусять мазати машини
Перед польотом за кордони атмосфери,
А ні — на смалець перетоплять
І чоботи намажуть.

Коли б Поліщук глибше відчував соціальні протиривства й не втікав за порятунком в нетрі всецілющої природи, у височінь чужого (уїтменівського) космосу, то давно б уже мусив пережити цю свою «трагедію» — переболіти банкрутство свого індивідуалістичного світовідчування, відмовитися від нього й органічно засвоїти *пролетарський* світогляд. Поліщук спробував обійти трагедію, звернув на лінію «найменшого опору» й надалі залишився з двома душами: він став революційним поетом, що не забуває подбати й про інтереси та смаки отієї міщанської дрібновласницької маси, складної та універсальної, як універсалізм кустарних промислів, соціальної категорії, що все ще носить у поета високу назву «всієї людності».

Це обумовило дуалізм поета і його еклектичний стиль.

Звичайно, що в наші часи дуже важко пробивати собі дорогу, маючи на плечах такий незграбний оберемок, як «уся людність». Важко було й Поліщуку. Але йому допомагала ота американізована спритність, отой волинський янкізм, що на тлі нашої «медлительності» міг здаватися неабияким досягненням. Там, де тісно проходити, Поліщук зупинявся, роздивлявся, обмірковував, обраховував на пальцях: глянь, а він уже й прошмигнув!.. Так часто шмигають і його герої: обходять усякі драматичні колізії, «примазуються» до релігії, бо гадають, що «хто живий, той зможе їсти» («Червоний потік»).

Його Ярина Курнатовська, що нібито з дворянок стає революціонеркою, по суті, така ж легковажна, як і ті панночки, що ловили собі чоловіків серед «комісарів»: вона так легко віддається представникові нової класи, так легко та швидко засвоює усяку революційну мудрість, що просто заздрість бере, як люди добре вміють жити на світі.

Наша критика часто порівнювала Поліщука з одним із його персонажів з «Ярини Курнатовської» — поетом Сиволаньом, а мені здається, що краще вже порівняти (коли такі порівняння когось цікавлять) автора з самою Яриною Курнатовською. Вона так говорить про себе:

«... Та до того ще й біда
Научила міркувати,
Приглядатись —
І відчула я,
Що мені Вкраїна не чужа.
Ось недавно
Я Грушевського читала,
Коцюбинського люблю,
А Олесь — міщанин»...
І змішалась.
«Бачите, я зразу стала
Викладати, що я знаю».

«Універсалізм» Ярини Курнатовської — це універсалізм самого Поліщука: він теж поспішає, щоб хутчій повикладати все, що він знає.

Навидававши багато літературних векселів і проголосивши себе революційним і пролетарським поетом, В. Поліщук розпочав шалену гонитву за новими революційними темами. А після революції, що перевернула все догори ногами, кожна тема стала новою й про все треба було сказати нове слово. А хто ж устигне на все одгукнутися, коли не він, наш волинський янкі? І Поліщук поспішає: працює похапцем, не зупиняється перед думкою, що масовий читач не сприйме його творів, й вигадує на цей випадок цілу теорію про те, що революція дала художникові 1000 образів, а пересічній людині — тільки три образи. За Поліщуком виходило так, що коли художник, озброєний тисячею образів, почне творити, то пересічна людина його не зрозуміє, не зрозуміє доти, доки не засвоїть решти 997 образів. Не треба, значить, звертати уваги на масового читача, нехай він доганяє заклопотаного Поліщука, що творить на повну тисячу образів,

що поспішає використати всі образи революції, поспішає не на користь, а на зло своїм творам, що починають носити на собі наслідки отієї похапливості та невитриманості. Поліщук становиться найпродуктивнішим поетом, поспішає друкувати кожен написаний рядок, переганяє на валюту кожну свою думку. Отак — у гонитві за новими темами, в гонитві не за якістю, а за кількістю, — й з'явилося на світ «15 поем».

Протягом цих п'ятнадцяти поем Поліщук розминувся з своїм учителем У. Уїтменом, досить яскраво виявив свій ультраматеріалістичний світогляд і оголосив себе борцем за майбутній комуністичний лад. Проте своє парі з рядовим (цебто масовим) читачем програв: масовому читачеві доняло ганяти за швидким В. Поліщуком, масовий читач перестав довіряти Поліщуківі й кинув за ним стежити. Одночасно кваліфікований читач-критик почав висловлювати сумніви щодо Поліщуківі майстерності.

Коли в отаку ситуацію Поліщук викинув на ринок свою нову «надзвичайну поему» — «Європу на вулкані», то ця річ, безумовно, краща за всі твори, що Поліщук написав до того часу, — літературної події вже не утворила.

Для характеристики творчості В. Поліщука «Європа на вулкані» має особливе значення. Ця річ робить підсумок Поліщуківих досягнень за другий період його творчості, період шукання власного обличчя та власного творчого шляху, період наближення поетового до матеріалістичного пролетарського світогляду.

«Європа на вулкані» продовжує ті ідеологічні традиції в Поліщуківій творчості, що почалися в «Думі про Бармашиху» та в поемі «Ленін». З ідеологічного боку тут цілковите захоплення комуністичним світоглядом, а з формального — «Європа на вулкані» являє собою такий же революційний плакат, таку саму революційну агітку, якими були «Дума про Бармашиху» та «Ленін». Тільки тут уже і сам світогляд поета, і засоби його літературного оформлення стали міцнішими й дозрілішими.

Протягом «Європи на вулкані» автор виявив правильне розуміння класової боротьби, вірно змалював міжнародний характер боротьби окремих імперіалістів поміж собою за колонії.

Правда, і в «Європі на вулкані» Поліщук не спромігся розв'язати соціальну проблему на рахунок самих соціально-революційних засобів і мас і знову кинувся за допомогою до природи, до бурхливої стихії, що й розв'язує конфлікт двох класів силою землетрусу, який тут звучить точнісінько так, як *deus ex machina*¹ в античній трагедії.

Правда, оцей землетрус — данина свіжому ще в пам'яті читачевій японському землетрусові, не являє собою уткання від боротьби, а «допомагає» в боротьбі. Злободенність стихійного явища врятовує поему від нарікань, особливо, коли пригадаєш Поліщукову вдачу — швидше за всіх одгукнутися на «злобу дня».

Той факт, що Троцький, один із героїв «Європи на вулкані», опинився поза межами нашого Союзу, не міг би ще сам по собі негативно вплинути на оцінку намірів поета, що, пишучи 1923 року свою «надзвичайну поему», міг і не знати, яка небезпека загрожує цій «надзвичайній поемі» з боку Троцького, що своїми антирадянськими вчинками зіпсував потім не один поетичний твір. Вина Поліщукова відносно Троцького — це загальна вина: надмірна ідеалізація окремих видатних людей. А Поліщук страшенно любить утворювати культи героїв і ватажків. У своїй поемі «Ленін» Поліщук не спромігся показати нам того великого через свою велику простоту і ясність Леніна, який вів трудящі маси до ясної і зрозумілої їм мети, й надав ватажкові світової революції прикмет біблейського пророка, що «розбризкує громокиплячі сили в пророчому вогні». Нахил до ідеалізації героїв походить у Поліщука з того революційно-індивідуалістичного світогляду, що його Поліщук не позбувся ще й досі.

Героєм, що веде дію в «Європі на вулкані», є Мануїльський, що його пригоди під час «нелегальної» подорожі

¹ Бог з машини (латин.). — Ред.

до Парижа в справі виконання директиви Комінтерну ув'язують головну сюжетну лінію. Розробка сюжету (досить складного й цікавого) досягає в «Європі на вулкані» справжньої майстерності і досить вигідно демонструє Поліщуківі успіхи в боротьбі за сюжетну поезію.

Вище я назвав «Європу на вулкані» агіткою. По суті, Поліщук у нас поки що єдиний майстер віршованої агітки. «Європа на вулкані» як агітка стоїть вище за агітки російських поетів Асеева («Семен Проскаков») і Безименського («Комсомолія»). Добре розроблений сюжет і міцний монтаж роблять поему «читабельною», а простий вірш і відсутність особливих словесних трюків та експериментів свідчать про те, що пишучи цю річ, Поліщук уже не дивився на «пересічну людину» з жахливої височини своїх 1000 образів, а просто по-своєму думав про інтереси масового читача.

Але Поліщук і в цій поемі все-таки переборщив: він подбав не тільки про те, щоб зрозуміти світогляд масового читача й дати такий твір, щоб відповідав цьому світоглядові, а навіть поклопотався і про те, щоб особисто «догодити» цим читачам, щоб забезпечити їх відпочинком і «всякими зручностями»:

Стомились читачі од заколоту ритмів.
Од тих напружень боротьби двох клас.
Спочиньте на хвилину у сонові м'якому,
Якого шпик Зоба невільно сотворив.

Далі розповідається сон Зоби — казка, вигадана спеціально для розваги читачів. Оце найвнє підлабузнювання до читача свідчить все ж про те, що Поліщук із високості своїх «тисячі образів» почав спускатися на землю.

З «Європи на вулкані» Поліщук розпочав новий етап у своїй творчості, етап конструктивізму. «Європу на вулкані» змонтовано вже з настановленням на конструктивізм, що тоді саме почав ширитися в російській літературі. Коли ж «Європа на вулкані» не зробила бажаного ефекту, авторові довелося в момент літературної дискусії, що центром уваги її були питання про підвищення

кваліфікації письменника, узятися за науку, за розроблювання поетики конструктивізму, за пропаганду конструктивізму в українській літературі. Обидві праці В. Поліщука — «Літературний авангард» та «Пульс епохи» мають претензійну тенденцію розроблювання «марксівської поетики», проте вони такі суб'єктивні, що визнати за ними наукові заслуги ні в якому разі не можна. Значення цих двох книжечок полягає в тім, що вони спричинилися до розроблювання теорії конструктивізму в нашій літературі.

Основну ж користь зазначені дві теоретичні праці В. Поліщука принесли самому авторові: йому довелось подумати над хибами власного вірша, часто розхристаного, неорганізованого, насиченого вульгаризмами.

Довелось продумати необхідність організації словесного матеріалу й зробити з цього деякі висновки щодо власної практики. З цього моменту Поліщук починає випускати більш оброблені речі, більш дбає про організацію свого верлібру.

Наш самотутній, несправимий, універсальний і універсально-розхристаний Поліщук спробував переродитися: узявши курс на конструктивізм, він мусив насамперед подбати про реконструкцію своєї творчості. І він подбав. Наша критика, що за останній час не дуже жалувала В. Поліщука своєю прихильністю, не помітила цієї спроби переродження й ніяк на неї не одгукнулася. Критика вже почала вибивати Поліщука з позицій пролетарської літератури. Навіть такі молоді марксистки, як М. Доленго, почали зовсім не марксистськими засобами доводити «дрібнобуржуазність Поліщуківського стилю», та ще доводити на тому факті, що «буржуазного духу класичної Західної Європи В. Поліщук уникає, як рідко хто з наших хоч трохи освічених письменників». Пробачте мені, тов. Доленго, я тут не розумію: «правая, левая где сторона?».

До речі: нам здається, що М. Доленго, спробувавши в «Гарті» пояснити стиль В. Поліщука самим «селянським, дрібнобуржуазним походженням», так обкарнав

Поліщука, так його селозував, що навіть здискредитував свій метод. Сказати, що збірка «Металевий тембр» наочно показує, що «Вал. Поліщук одходить од старої дрібнобуржуазної всесприймальності в бік інтелігентської індивідуалістичності й обмеженості» — це значить: нічого не сказати. Бо хто з нас може погодитись з твердженням, що до «Металевого тембру» В. Поліщук не був інтелігентом-індивідуалістом, а бовтався в селянській дрібновласницькій стихії і аж з оцієї збірки почав убиватися в індивідуалістичні колодочки?

Далі М. Доленго так аналізує стиль В. Поліщука:

Ворожість або просто нечулість цього стилю до ідеологічних впливів буржуазного та феодального порядку визначає брак у ньому (в стилі) низки більш-менш характерних і досі для письменницького загалу особливостей.

Яких же саме особливостей? А от:

Поліщуків стиль позбавлено *символістичності, загадковості, темноти*, глибини, і щодо цього всього він становить якнайвиразнішу протилежність до стилю П. Тичини¹.

Виходить, що Поліщуків стиль — дрібнобуржуазний тому, що не має в собі отієї «загадковості» та «темноти». Значить, протилежний стиль, стиль пролетарський, мусять насамперед набратися символістичності, загадковості та темноти?

Ми дивуємося, що Доленго не помітив на Поліщуків впливів буржуазної поезії. А відкіля ж тоді взявся у Поліщука отой нахил до оспівування різних видатних одиниць, до оспівування героїв, а не маси, до повторювання так званих світових сюжетів? А Поліщуків еротизм? Хіба цей еротизм, узявши початок від еротизму У. Уїтмена, не пройшов школи Мопассана, Франса та Фрейда?

Дивуємося ми також і тому, що, протиставляючи стиль П. Тичини стилеві В. Поліщука, т. Доленго не помітив того, на нашу думку, досить негативного факту,

¹ Доленго М. Валер'ян Поліщук — лірик // Гарт. — 1927. — №№ 2–3.

який ми маємо внаслідок порівнювання стилю цих поетів. Еклектик Поліщук досить часто наслідує Тичину і наслідує так, що й пальці знати. Бо коли П. Тичина пише про революцію

Одчиняйте двері —
Наречена йде, —

то В. Поліщук у «Ярині Курнатовській» повторює:

Вже революція прийшла,
Як наречена в стару хату.

І коли П. Тичина у «В космічному оркестрі» дає образ:

Мов пущене ядро з гармати,
Земля круг Сонця творить цикл, —

то В. Поліщук у «Європі на вулкані» цілком повторює цей образ:

Свистить в двигтінні Геркулеса
Ядро солоної землі...

Отакі факти є, і вони свідчать не на користь В. Поліщука, як міг би гадати т. Доленго, а навпаки. Залежність В. Поліщука від П. Тичини набула систематичного характеру, і її треба поцінювати лише як негативне й шкідливе для Поліщука явище. Нам здається, що наслідком цієї залежності й з'явилася в Поліщука охота до змагання з Тичиною на «сковородинському фронті». Щодо Поліщуківих «афоризмів», то ми певні, що вони з'явилися внаслідок того, що лаври Тичининих «Замість сонетів і октав» не давали Поліщуківі спати, аж поки не написав він і собі «філософіческих упражненьї».

На зауваження т. Доленга треба сказати, що Поліщук справді висловлюється досить ясно й точно: коли в нього буває тенденція, то вона завжди вибирає, завжди гола. Навіть свої шкідливі думки Поліщук висловлює ясно й не пробує сховати їх у словесній тканині. А в своїх теоретичних міркуваннях В. Поліщук довів, що в питаннях стилю він давно вже обігнав вимоги М. Доленга.

«Загадковість» та «темнота» — це все такі поетичні аксесуари, що їх не тільки конструктивісти, а й загалом усе сучасне літературознавство викидає за борт поетики.

Ознаки ясності мають дві дальші книжки В. Поліщука: «Геніальні кристали» й «Металевий тембр» — продукція Поліщука-конструктивіста. На цих книжках позначилася дозріла думка, майстерність та мистецька ощадність. Немає вульгаризмів і майже ніякої розхристаності.

Обидві книжки зібрано за принципом єдиного поетичного устремління.

У «Геніальних кристалах» зібрано чотири цикли поезій філософського характеру, об'єднаних єдиною темою: людина і природа. Поета цікавить місце людини в природі, боротьба людини з природою, філософія природи. Стоячи на ґрунті сучасного природознавства й уникаючи ідеалістичного ахання та охання перед нерозгаданими таємницями природи (правда, це йому не завжди вдається), поет зумів обійтися без прописних істин та менторського тону і дав поезію правди, поезію, за мотто¹ до якої можна було б узяти вірш з назвою «Запити сина». Син питає:

— Тату, скажи,
Чи то правда, що зорі вмиваються в морі?

Далі він питає, чому «сяєво моря світиться тихо, мов світлячок, що під кущиком гасне»:

Тату, там, певно,
Ціле рядно світлячків?

Потім йому здається, що мис Плака «зорі у морі вилочує вічно». І коли батько на всі питання синові дає ясні й прості відповіді, то малий ідеаліст завважає:

— Е-е, ти нецікаво розказуєш, тату,
Все ти береш і мені розбиваєш.
Видно, ти зовсім нічого не знаєш.
І казки про зорі складати не в силі.

¹ Епіграф (з *ит.*). — *Ред.*

І батько-поет відповідає:

— Сину мій славний,
Не мчися за примхою.
Правда зерниста — буйніша за казку.
Дійсність і мрію метку вигриває.
Казка над правдою — опар над морем.

Вся збірка «Геніальних кристалів» повна отакої ясності. Програмовим віршем цієї збірки є все ж таки ідеалістична поезія «Медуза-актинія».

Нам можуть закинути, що вірш «Медуза-актинія» своєю тематикою належить не до пролетарської поезії, а до «дрібновласницької» всесприймальності, бо це ж, мовляв, не пролетарські й не індустріальні мотиви, а якась «натурфілософія».

Річ не в тім, чи можна пролетарському поетові захоплюватися філософськими мотивами, чи ні, а в тім, щоб оці мотиви відповідали матеріалістичній філософії пролетаріату.

В. Поліщук якраз у філософію «Медузи-актинії», вірша, що має програмовий характер, вплив «ложку дьогтю»: отой його ідеалістичний «світовий великий розум» таке ж має відношення до філософії пролетаріату, як спіритуалізм до матеріалізму, а оті всякі «насіння людські» знижують тему до заялозеної «проблеми пола».

І все ж ми скажемо, що Поліщук має в цьому вірші неабиякі досягнення. Поліщук уже пережив якийсь «перелам». Насамперед він тут не так боїться смерті, як раніш, і навіть хоче «битись через смерть», а потім — це багато важить для Поліщука — він тут перестав гіпертрофувати свою власну особу. Чи надовго це — побачимо далі.

Недавно один із наших літературознавців в розмові зо мною про Поліщука нагадав мені, що Л. Толстой порівнював арифметичний дріб з тими людьми, що багато про себе думають: він порівнював людину з чисельником, а те, що про себе людина думає, зі знаменником, і робив висновок: чим більший знаменник, те, що людина про себе думає, тим менший чисельник — сама людина.

Поліщук роздував свій знаменник, не жалюючи сил, а тепер, як бачимо з «Медузи-актинії», він зменшив його до мінімуму.

Ви ж тільки подумайте: наш великий Поліщук, геній, велетень, Гомер революції, господар космосу, бог Діоніс, порівнює себе з якимись там нещасними створіннями: слонами, медузами і тощими мочками моху! Бог і тоща мочка моху! — нічого сказати: «дистанція огромного розміра!» Що не говоріть, а Поліщук росте: його чисельник збільшується.

Помітно цей зріст, як я вже зазначав, і в «Металевому тембрі». Тут зібрано «поезії індустріальної доби» — індустріальну лірику, свіжу, хорошу, добре опрацьовану. Починаючи з того, як

Гордий Ейфель замахнувся до блакитних піль,
Легким кружевом запіла горда сталь, —
І мені Венер Мілоських вже не жаль,
Хай надбиті затягаються в музейну цвіль, —

і проходячи через усі вірші, присвячені докам, динамо, пароплавам, залізницям, авто, й кінчаючи «Металеви ми віхами» — «гімнами» на честь міді, криці та алюмінію, що:

Праця захопить його
У свій мускулястий кулак.
Легкі будинки попливуть за хмари —
Ти будеш незломний скелет.
Хто ж проріже майбутнього двері? —
Тільки твій легкий стилет, —

проходячи через усю книжечку, почуваш сучасного поета, поета нашої індустріальної доби.

На жаль, і тут не обійшлося без «ложки дьогтю»: Поліщук не зміг забути про смерть навіть в епоху індустріалізації й написав свій заповіт, в якому дав точну директиву тій комісії од місцевкому письменників, що колись буде ховати колишнього «Гомера революції» й теперішню «верховенну частку медуз, слонів і тощих мочок моху».

Вірш цей зветься «Елегія», а звучить так:

У низинному Харкові,
 В слобожанських вітрах,
 Хай похований буде поет Революції.
 Я прохаю мене положити в труну
 Там, де поховані літуни в небо і в осяйну комуну.
 Нехай рано гудки прогудуть супокій
 Над моїми зітханнями з книги,
 І нехай робітництво на працю спішить
 Ходом танцю, а не згорбленим клигом.

Не можемо замовчати ще одного факту. Як у «Громохому сліді», так і в «Металевому тембрі» В. Поліщук дав кілька доказів, що коли він кидає свій обов'язковий верлібр, то вірш його від цього не гіршає, а навпаки, — часто виграє, бо набуває стройнішої ритмічності й організованості.

Взяти, наприклад, хоч би оцей звичайний чотирьохстоповий ямб:

Гримає ізранку темний док.
 В димку заглохла вогка завидь,
 І звуки наче б із вокзалу
 Чи з дон набиваних кадок.

Мов жили, тягнуть круки кранів
 З залізних велетнів — машин.
 Ремонт. Кричить іржава рана:
 «Пиляй хутчій або лиши!»

Хіба це гірше, ніж Поліщуків верлібр? Хіба заради отаких віршів не варто Поліщукові ще раз перевірити свою теорію про обов'язковість для нього верлібру? Ми гадаємо, що варто. Верлібр як гегемон починає сходити зі сцени разом із футуризмом: як футуризм досяг був універсального значення в епоху війни та революційних руйнацій, в епоху деструктивну, так і верлібр у ці ж часи став претендувати на гегемонію в поезії, виконуючи не організаційну, а деструктивну функцію. І російські конструктивісти, розроблюючи теорію тактового вірша,

вірша організованого й принципово ближчого до античних метрів, ніж до розхристаного верлібру, по суті, почали здавати гегемонію верлібру до архіву. Це зовсім не значить, що техніка віршування мусить «отступити на заранеє приготовленні позиції», а саме навпаки — мусить винаходити собі все новіші й новіші шляхи, шляхи до нових позицій, до нових обріїв. Верлібр мусить залишитися тільки на правах одного із розмірів, а не як «розмір»-гегемон.

* * *

Цього року нашої критиці доведеться ще говорити про В. Поліщука (він випускає щось біля п'яти нових книг — знайома вже нам гонитва за кількістю) і говорити не тільки погано, говорити уважніше, гостріше й серйозніше, ніж говорилося про нього досі.

Його дві нові речі: поема «Роден і Роза», що без трьох перших частин була надрукована вже в «Червоному шляху» і тепер виходить окремим виданням, і роман «Григорій Сковорода», що з'явився в виданні ДВУ, — свідчать про те, що Поліщук, узявши курс на організацію свого поетичного господарства, не зумів організувати своєї ідеології й спромігся тільки дати дві нові великі розміром речі, яким, можливо, на довший час доведеться затримати на собі увагу нашої критики.

Поема «Роден і Роза» — безумовно, найсильніша і разом із тим найзіпсованіша з усіх Поліщукових поем: в цій поемі добре розроблено сюжет, дано характери, старанно опрацьовано словесний матеріал і ритм вірша підпорядковано за вимогами основної теми, але цю поему дуже густо насичено тією еротикою, що сприймається у читача як порнографія.

Герой поеми є Огюст Роден — геніальний французький різьбяр-реаліст, автор «Мідяного віку», «Єви» і «Поцілунку», художник з багатою фантазією й великою експресією. Героїня — «модель», натурниця Роденова, Роза. Обох змальовано яскраво. Видно, що поет багато попрацював над вивченням біографії й творчості Роденової.

Тема: «гомін еротики — творче начало». Цікаво, відкіля взялась у Поліщука, що називає себе пролетарським поетом, отака екзотична тема? Відкіля отакі «занепадницькі ухили»? Нам здається, що якраз із отого «буржуазного духу класичної (й некласичної. — К. Б.) Західної Європи», що не «уникати» його Поліщук міг повчитися у свого суворого критика М. Доленга, щоб за допомогою усякої «темноти» свій стиль «врятувати» від різних дрібновласницьких ознак. «Гомін еротики — творче начало», — це не марксизм, навіть не американізм, а самий звичайнісінький фрейдизм, що ним тепер страшенно захоплюється буржуазна Європа. Що Поліщука привело до цієї теми, ми знаємо: він давно загруз в еротичі. Його еротизм веде своє походження від страху перед смертю: наш янкі, як ми вже зазначали, страшенно боїться вмерти. Йому дуже часто «смерті чорний пес іклом білим грозить», а він же (не пес, а янкі) хоче «вічно, безроздільно жити», кидається за порятунком до філософії, а там теж «як не крути, а вмерти треба». Де ж порятунок? Поліщуківі здається, що врятуватися від остаточної загибелі можна за допомогою продовження свого роду і творчості. Кохання дає дітей і стимулює творчість, — значить, вся справа залежить від Ероса, значить, треба писати про нього. Відціль і є оте «гомін еротики — творче начало», що його «прославив» Поліщук у своїй новій поемі «Роден і Роза».

Саме «прославлювання» провадиться в досить жагучому темпі. Геніальний Роден закоханий у своїй живій «моделі» Розі, що дає йому не тільки можливість споглядання своїх прекрасних форм — матеріал для творчості, а й свою чисту безкорисну любов, — так от до цієї «моделі» поліщукізований Роден так звертається на початку поеми:

— Белоно моя, осіянна красою,
Твое тіло співає, як мармур Атен,
Дзюрчить і в'ється тугими струями
Під велетенським різцем битія.

Вирками хвилястими у м'язах вуркоче,
То застигає в опуклостях, свіже й атласне,
Привабливе рукам і жарким поцілункам.

Це ще тільки, мовляв, лірика, поезія творчості. А в антрактах поміж «творчістю» ще більше отого похабного «творчого начала»: Роден і Роза, за шаблонами усіх еротоманів, звичайно, «нагі, як в Елладі», додолу падають «в паланні».

Тоді знов і знову гаряче
Тричі рало долину пороло,
А руки ловили холод грудей.
Зупинялося дихання.
Завмирили обоє.

Жаліючи смак читача, ми не наводимо повнотою опетизованих В. Поліщуком описів полових органів і фізіологічних актів.

Все лихо полягає в тім, що Поліщук, видаючи порнографію за поезію, свідомо псує свою поему, гадаючи, що так і треба. Він міри ніколи не знає й не догадується, що це незнання — для митця найбільша хиба. За Поліщуком виходить, що й Роден такий же був. В усякому разі обидва вони, виходить, визнають, що «гомін еротики — творче начало».

Коли Роза питає:

— Значить, я тілові розпал?
Тільки даю насолоду?
З чим ти до мене ідеш?

То Роден відповідає, як уже й Поліщук не раз говорив у своїх творах:

— Я йду по творчість...

А далі між ними відбувається такий діалог:

— «Використовуєш?
На мармур міняєш?
Ти мислиш: в ньому я бреню,
Як сяйво місячне у відбитку холоднім...

Так знай, не камінь твій нам сонцем,
 А душа людська.
 То вона освітлює тіло».
 Роден не сподівався наступу,
 Повіяв опір
 — «Душа творця роїть із тебе мрію,
 Яке їй діло, чи ти така, чи інша?»

Зав'язка зроблена, наголос поставлено на питанні, хто переможе? Роден чи Роза?

Роден, як запевняє нас Поліщук, не вміє нормально кохати: сильний, експресивний, пристрасний Роден нібито доходить у коханні до верхів'я розпусти, хоч і любить тільки доти, поки розпуста дає матеріал для творчості. Коли Роден захопився іншими темами й іншими моделями, він почав на очах у Рози, що з кожним днем все більше страждає з ревнощів, влаштовувати оргії з новими «моделями». Красуня Єва полонила талант і серце Роденові й починає відогравати для нього ті обидві ролі, що раніш відогравала Роза. Розиних страждань Роден не помічає. Скоро виявляється, що Єва — людина зовсім іншого ґатунку, ніж Роза. Єва кидає закоханого Родена, а без неї, без її тіла, без її кохання геніальний різьбяр, як запевняє Поліщук, не може творити. Тоді нещаслива в коханні Роза підноситься до героїчного вчинку — блаґає Єву повернутися до Родена, щоб урятувати артиста: бо ж Роден страждає, а плакати, як пересічний міщанин, приходиться «до Рози на коліна»:

А Роза серце краяла своє,
 А потім крадькома молила Єву
 Прийти і генія порятувать,
 Якому ще так мало люди вірять;
 Прийти поменшити його страждання.
 Вразила Єву та відданість
 Одного й другої.
 Рішила по-жіночи:
 Цікаво — чим скінчиться? —
 І знов до скульптора прийшла.

Єва повертається, щоб, виконавши ролю спасительки, розійтися з Роденом навіки. Про вчинок Рози Роден дізнається аж під час своєї глибокої старості, коли вже й Роза все життя своє прожила біля нього в ролі нещасної «моделі», дізнається і, зворушений, веде хвору Розу до мерії, щоб зареєструвати її як свою дружину. Після смерті своєї «музи» і сам Роден незабаром помирає, загодя відчувши, що:

— Тепер порожній зовсім я.
Пуста душа моя, як пустка.
Одна пішла, пішла і краща друга...

Без них не буде творчості, а «без творчості нема життя».

Хто ж переміг? Спочатку здається, що перемогла Роза, оте, мовляв, право жінки, бо це ж її, Розину, «душу» побачив і визнав Роден, це ж їй він заплатив «аліменти» отою буржуазною «мерією». Це тільки так здається. Роден умирає після того, як зажив безсмертної слави, як переміг смерть за допомогою Єроса. Виходить, що й Роден переміг. А там, де обидва, що боротьбу поміж собою ведуть, перемагають, там нема перемоги. Значить, проблема лишилася нерозв'язаною; ні для чого було й город городить.

Та взагалі й проблеми ніякої не було. Ми не станемо заперечувати право Поліщукове писати поему на тему отієї, не від нього вигаданої «істини», що «гомін еротики — творче начало», а скажемо тільки, що це — не наша тема. А коли вже взявся Поліщук за таку тему, то не слід було оте «творче начало» еротики змішувати з еротичною творчістю, не з тією творчістю, що має характер здорової, емоціональної еротики, а з тією, що свідомо орієнтується на еротіку.

Нам жалко цієї поеми, жалко, що еротична «темнота» заслонила поетові один дуже важливий момент із історії Роденової творчості. Я маю на увазі велику трагедію Роденову, що змогла б піднести й Поліщуківу поему набагато вище. Ця трагедія полягала в тім, що Роден не зміг в умовах отого капіталістичного «духу» виконати свій

монументальний твір «Пам'ятник Праці» (залишився тільки проект цього пам'ятника). В. Фріче у своїй «Соціології мистецтва» про цей проект говорить так:

Роден, що накреслив план архітектурної будови, де органічно мусили сполучитися окремі фігури (дня і ночі; різних професій; фігури «Праці» на вежі угорі), не міг зібрати грошей, потрібних для здійснення цього плану.

Французький художник Кар'єр висловився з цього приводу так:

Трагедія Родена в тім, що він не міг брати участі в будіванні собору, якого не було,

цебто в тім, — пояснює В. Фріче, — що

не було довкола потрібних умов, щоб створити велике синтетично-монументальне мистецтво¹.

На тлі отієї трагедії нам здається Роден зовсім іншою постаттю, ніж нам показав його В. Поліщук. Через усякі міщанські «орхідеї» Поліщук не спромігся надати своїй поемі соціального значення, а що він зумів би його надати — про це свідчить «Григорій Сковорода» — новий «біографічно-ліричний роман з перемінного болісного та веселого життя українського мандрівного філософа».

«Григорія Сковороду» Поліщук почав був писати ще 1922 року — очевидно, змагаючись на цій темі з П. Тичиною. Та які б там не були мотиви, що прислужилися Поліщукові за стимул, для нас неважно. Минуло сім років, і роман нарешті з'явився в світ.

Поліщуків Сковорода — не революціонер. Тичині, як я вже зазначав у своїй статті «Боротьба за радість» («Червоний шлях», № 7, 1929 р.), заманулося зробити з Сковороди революціонера-повстанця, щоб остаточно подолати в собі впливи сковородинської містичної філософії, що досить яскраво відбилася колись в «Сонячних кларнетах». Поліщук, що ніколи не був містиком

¹ Фріче В. Соціологія мистецтва. — ДВУ, 1929. — С. 65.

і прихильником філософії Г. Сковороди, не міг, просто органічно не зміг уявити собі Сковороду в ролі революціонера. Він дав того трафаретного Сковороду, якого світ ловив і нібито не піймав, того мандрівного філософа, що поза живою й кипучою дійсністю промандрував усе життя своє, шукаючи якоїсь абстрактної істини.

Роман починається з «Інтродукції» в якій автор веде розмову з читачем: про те, що він (автор) «вирішив було розпочати свій роман малюнком того тихого літнього вечора, коли Сковорода з угорського міста Офена з саквою на плечі, де був шматок хліба, кілька книжок і біблія єврейською мовою, вирушив на Україну» й т. д. А потім переходить до завдання свого роману та оцінки філософії Г. Сковороди. Ця інтродукція є не що інше, як передмова. В ній Поліщук так говорить про свій роман.

«Я малюю епоху, коли господарство натуральне перетворюється в торговельне, і тому заводять (хто заводить? — *К. Б.*) кріпацтво на робочі руки. Дві сили борються: працівники, козацтво, підсусідки й інш., та пани, козака старшина, духівництво, бюрократи. Ці дві сили в своїх інтересах все більше й більше розходяться. На тлі цієї ще не викресленої боротьби і змагання за земне життя проходить Сковорода, одірваний од обох і взявший од обох. Він хилитається між тими і другими, а найчастіше одходить вбік, не прийнятий ні тими, ні другими». Про Сковороду ще Поліщук так висловлюється: «Сковорода прекрасний навіть у своїх помилках, але що нам з того? Ми хочемо бути живими не в помилках».

Власне роман починається з того моменту, коли Сковорода, перейшовши Карпати, повернувся із-за кордону на Україну й побачив тут ту соціальну неправду, якої зазнавало покріпачене селянство й кандидати на кріпаків — нащадки колишніх козаків. Соціальний стан України того часу й бюрократично-державну машину Поліщук змалював добре. Поліщуків Сковорода стає трафаретним з того моменту, коли він, спокійно сприйнявши сумну вість про смерть свого батька, спокійно віддається своїй філософській роботі навіть тоді, коли кругом

бачить неправду: ходить по селах, в маєтках та колегіюмах учить «добронравія».

Поліщук прекрасно змалював «учнів» Сковороди, особливо Ковалинського, дав яскравий диспут і добре «подав» роман мандрівного філософа та селянської дівчини Оленки. Грішний на еротику Поліщук знайшов у собі сили, щоб змалювати цей роман чистими й ніжними фарбами. Зверніть увагу хоч на оцей маленький уривок:

Зустрілася Оленка й несміливо похилилась.
Здригнув, закрокував до неї швидше,
Обняв, щоб потім дівчину смутити
Своїм несмілим поцілунком.
Любов і страх. Любов і вдячність.
І якось непомітно сам для себе
Сковорода зробився женихом.

Зробився женихом, щоб потім — із-під вінця — втекти до абстрактних істин, втекти від молодой, від суєти мирської, від живого життя. Оця любовна пригода, що її в Поліщука описано ніжно, світло й талановито, свідчить про те, що коли Поліщук має здорову соціальну тему, то в описуванні взаємин чоловіка й жінки може прекрасно обійтися без усякої міщансько-індивідуалістичної брутальності. У нього досить здібності, щоб стати серйозним письменником й раз назавжди кинути оте розмінювання себе на дрібниці та життепустяки. Поліщуківі здається, що Сковорода свою філософію ставить вище над усе. Але життя примусило й Поліщуківого Сковороду на деякий час стати протестантом і новатором не тільки в галузі поезики, а й переглянути норми самого «добронравія», закричати на всю повну великого панства залу:

— «Увесь мир спить».

Це кульмінаційний момент у романі В. Поліщука. Після цього починається знижування протестантської ролі Г. Сковороди.

Картаючи сильних миру цього, Сковорода не стає революціонером, а лише домагається, щоб вони перестали

дбати про земні блага й почали дбати про блага духовні. Це нічого. Але з такими ж вимогами Поліщук примушує Сквороду ставитися й до простого народу:

— Мої брати і сестри,
Всередині душі засмоктане хворіє щастя.
Розрухайте його і підійміть на світло, —
Пізнайте самі себе,
А радості усім настачить,
Бо кожному по його силі бог дає.
Земнії ж блага — тля.

Само собою розуміється, що коли оця філософія зустрілася з філософією «реального народу», колишніх козаків, що, рятуючи себе від закріпачення, взяли за зброю, то Поліщукві довелося вкласти в уста цього народу таку відповідь на адресу мандрівного філософа і протестанта:

— Прокляття тим,
Що дурманяць нам мозок,
Що бідному надію
На бога закладають,
Бо пан новий на шиї далі їздить
Та біяком безправ'я поганяє.
Геть, геть од нас, тумане солоденький!

Не знадобилася, мовляв, сквородинська філософія Турбаям — козацькому селу, що повстало було перед загрозою закріпачення й загинуло в нерівній боротьбі. Поліщук підкреслює, що Турбаї лише важкою хмарою пройшли через свідомість Сквороди. Цим автор хотів довести, що Скворода розминувся й на цей раз із живим життям, щоб не забруднити своєї надто ясної філософії, щоб піти умирати не в боротьбі, а в тихих затишках своїх колишніх учнів, що давно вже повиростали, про блага земні подбали й дослужилися до високих чинів. Виходить так, що Скворода перед смертю перейшов нібито на бік панства.

Отакий Скворода в Поліщука, той саме Скворода, яким уявляла його собі буржуазія, той, мовляв, Скворода,

що завжди славив бога, завжди був вдячний і молитовний, що вмів побороти світове лихо своєю внутрішньою радістю й не дав мирові себе піймати. Словом, «історичний» Сковорода.

Але він нас цікавить не своєю псевдоісторичністю, а тим, що Поліщук окутав його цілим багатством лірики й показав на соціальному тлі тодішньої України.

Повна лірики, світла постать на чорному-чорному тлі.

Ось один із силуетів Поліщукового Сковороди — один, пересічний, не на вибір узятий, вираз мандрівного філософа:

На склі морознії узорі,
Мов сниться ліс передзавічний
Чи водорість пішла з водою.
Стоїть Сковорода у Харкові на вулиці
І загляда в вікно.
Листя прозоре і таке невинне.
Хрустить — здається, і чекає гордо
В гущавині прадавньої пори.
А обернувся — темінь навалилась
Далека холодом прозорим,
А в ній байдужий пил —
Та золота тріна¹ в небі.
І думка так мережить:
Тіло зостанеться тут — тільки порох.
А зорі у небі навіки,
Навіки той пил золотий.

Отака постать. А ось і тло, на якому історія поставила цю постать, чорне тло соціального гніту, грабіжництва, знуцання:

Були часи тоді.
Шляхетство з хама
Все перлося до двору вгору хамом.

¹ Потерть, порохня. — *Ред.*

Базікало та в'юнко вигиналося по канцеляріях.
І, вирікшись чумарки й шароварів,
Мукою пику обсипало,
Щоб уподобатись тим насланим з Москви хлюстам.
Це ще не все... Що?
Вкраїна по закутках пригнічена запіла,
Крізь зуби гнів цідили села,
Коли пани в ридванах проїжджали
Чи постояльці в хату зазирали...
А то гонили бідних на паради,
На зустрічі цариці та вельмож.
Війна турецька виснажила тіло.
Усі податки на Україну впали.
Озів, Очаків — всю молодь проковтнули,
А хто вертався, знищений і хворий,
На батьківські лани,
Той заставав на них господаря чужого —
Шляхетську пиху та ярмо —
Загублені права та орендарський примус.
На кого доля гостро налітала,
Ті утікали на поспільство,
А другі втягувались у воронку часу
І осідали аж на дно —
У саме справжнє кріпацтво,
Без права вільних переходів.
А царське слово помаленько
Всю Україну поділило,
Стиснуло Запоріжжя у мішкові,
Поволі землі зазіхало,
Поспільський ліс все меншав і лякався —
І тільки вільно ще жилось десь у ярах
Чи в лісі вогкому по галявах на пасіках,
Аж у крейдяних слобожанських пуцах.
Поволі вузол затягався.

У центрі цього тла розпусна цариця Катерина II, що, коли їй «представив» губернатор Сковороду, то спромоглася тільки спитати, чого він такий чорний. Блискучий

коханок царицин Потьомкін, що йде на всяке мошенство, щоб закріпачити собі колишнє козацьке село; панство, що, як грабіжники серед білого дня, й собі про це ж тільки дбає; духівництво, що за слово християнської ж «істини» готове розіпнути Сковороду; поліція, що служить панству і за бидло вважає простий народ; пани Базилевські, що до смерті закатовують своїх ще свіжих кріпаків. Вся оця наволоч, з одного боку, і неорганізовані й темні кріпаки або кандидати на кріпаків — з другого.

А поміж ними, десь посередині, старчик Григорій Сковорода зі словами своєї абстрактної «істини», — добрий, світлий і ліричний Сковорода.

Словом, Поліщук хотів був зробити «ідеологічно витриманий» роман. Поліщукові хотілося досягти такого ефекту, щоб сучасному пролетарському читачеві раптом же ясно стало, що на світі захлинулись у жорстокій боротьбі правда й кривда. А ще якась друга «правда» — нікчемна «правда» угодівства, яке мусить репрезентувати Г. Сковорода, — стоїть осторонь, не втручається в боротьбу, хоче навіть допомогти першій правді, але допомагає порадою, щоб та, перша, правда покинула свою зброю. Поліщук розраховує на дешевий ефект, на те, що сучасний робітничо-селянський читач не витерпить і, мовляв, в патосі революційного захоплення закричить, як кричать у Поліщука турбаївські повстанці: «Не вір! Бо це — не правда, а якийсь туман!» (Турбаївці кажуть: «солоденький туман»).

Взагалі треба сказати, що кращі місця роману — це ліричні місця. Де ж Поліщук починає мудрувати, там починається вульгаризація постаті нашого «мандрівного філософа».

Самі турбаївські повстанці, хоч і дуже осучаснені, хоч і дуже схожі на наших партизанів, все ж таки вийшли з-під Поліщукового пера живими людьми. Вони в боротьбі своїй такі прості, ясні й класично здорові, що не боються вмирати. Не боїться з ними смерті й В. Поліщук.

Протягом цілого роману «смерті чорний пес» жодного разу не гавкнув на нашого смертебоягузливого поета, що на тлі здорового соціального оточення почуває себе здоровою людиною, такою здоровою, що навіть не помітно, чи й є він на світі, отой автор. Це добре. На таких темах і зовсім можна одужати. Прочитавши «Григорія Сковороду» до того, поки ми не знали ще Поліщуківих афоризмів у «Калейдоскопі», нам здавалося навіть, що Поліщук уже одужав, що він ніколи вже не повернеться до отих колишніх еротично-смертельних мотивів. Нам навіть здавалося, хотілося так думати, що Поліщук ще і в «Родені і Розі» почав був одужувати, коли ставив питання про те, хто переможе: «душа» Розі чи еротизм Роденів, та тільки не зумів правильно накреслити проблему, а тому й не зміг підійти до її правильної розв'язки.

Проте треба зазначити, що як «Роден і Роза», так і «Григорій Сковорода» свідчать, що В. Поліщук значно виріс. Але цей зріст помічається лише на його поетичній техніці. Ідеологічно ж Поліщук ще й досі користується з ідеалістичного багажу «філософа з головою хлопчика», а негативні риси цього «симпатичного мальчонки», як сказав колись М. Хвильовий, теж ростуть.

«Філософ з головою хлопчика» — цей ідеологічний Митрофанушка — завів Поліщука до тієї «последней черты», до якої забрів колись Арцибашев і за якою вже нема літератури, а починається бульварщина, порнографія, гнилизна.

Нашу думку про те, що Поліщук почав був одужувати від еротики та страху перед смертю, сам же він і зруйнував своїми останніми «афоризмами».

Я засинаю і прокидаюся із содрогання од думки про небуття, про смерть, про розпад моїх клітин свідомості й розуму», — говорить він в одному з цих «афоризмів», а в другому пояснює: «Треба плодитися, розвиватися, щоб не згасла свідомість і мудрість світу — вселюдство.

Поза цим Поліщук нічого не бачить. Оце і є та «остання черта», до якої простував Поліщук через уся свою творчість і нарешті дійшов.

Далі — загибель.

Проте я гадаю, що Поліщук не піде шляхом загибелі, і щиро хочу, щоб ота саме буря громадського протесту, яка недавно пронеслася понад головою В. Поліщука, спричинилася до переродження поетового, бо вірю, що громадський голос може бути цілющою «живительною встряской».

АВТОРИ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ СТАТЕЙ

Білецький Олександр (1884–1961) — український літературознавець, критик, теоретик й історик літератури, академік АН УРСР. Навчався у Харківському університеті. Автор численних наукових розвідок про українських та російських письменників, синтетичних праць «Двадцять років нової української лірики» (1924), «Проза взагалі і наша проза 1925 р.», а також більших досліджень, серед яких «В майстерні художника слова» (1923), «Старовинний театр в Росії» (1923), «До побудови теорії літературних стилів» (1931), «Шевченко і світова література» (1939), літературно-критичних нарисів «Павло Тичина» (1957), «Творчість Максима Рильського» (1960) та ін.

Буревій Кость (справжнє прізвище Сопляк, 1888–1934) — поет, критик, драматург, театрознавець, публіцист. Автор драми «Павло Полуботок» (1928), а також праць «Поэт белого знамени (А. Блок)» (1921), «Амвросій Бучма» (1933). 1931 року надрукував розвідку «Три поети» — про творчість П. Тичини, М. Семенка, В. Поліщука. Долучився до літературної дискусії 1925–1928 рр. брошурою «Європа чи Росія. Про шляхи розвитку сучасної літератури» (1926). Під псевдонімом Едвард Стріха друкував сатирико-пародійні твори («Зозендропія»), театральні ревію для театру «Березіль» («Опортунія», 1930; «Чотири Чемберлени», 1931).

Державин Володимир (1899–1964) — український літературознавець і мовознавець, історик і теоретик літератури, перекладач, автор численних розвідок про світове письменство, а також рецензій на твори іноземних авторів, котрі перекладалися в Україні. Навчався у Петербурзькому та Харківському університетах, кандидат історичних наук (1941). Після Другої світової війни емігрував до Німеччини, де став учасником МУРу, викладав в Українському вільному університеті, дійсний член НТШ та УВАН у США. Автор книг «Курс загального мовознавства» (1947), «Три роки літературного життя на еміграції» (1948), «Афоризми» (1966).

Єфремов Петро (1883–?) — український критик, літературознавець, перекладач. Навчався у Київському університеті

Св. Володимира. Друкувався у першій українській газеті «Рада», пізніше — у виданнях Катеринослава («Народне життя», «Республіканці», «Споживач») та Києва («Книгар»). 1919 року виступив ініціатором щомісячника «Січ», залучивши до співпраці В. Підмогильного, Г. Чупринку, В. Поліщука. Завдяки зусиллям В. Поліщука, В. Підмогильного та П. Єфремова 1921 року вийшов літературно-мистецький збірник «Вир революції». Викладач і професор університету в м. Катеринослав. Разом із братом Сергієм Єфремовим арештований 1929 року у справі СВУ. Дата і місце смерті невідомі.

Йогансен Майк (Михайло) (1895–1937) — український поет, прозаїк, автор шести книжок нарисів, теоретичних праць «Елементарні закони версифікації» та «Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків». Входив до літературних організацій «Гарт» і ВАПЛІТЕ, а відійшовши від останньої, став очільником «Техно-мистецької групи “А”». Під тиском політичних обставин вступив до Спілки радянських письменників України. Був ініціатором появи «Літературного ярмарку» та «Універсального журналу».

Лейтес Абрам (Олександр) (1899–1976) — український критик, літературознавець, поет. Автор поетичної збірки «Твоїх ночей» (1920), а також праць «Жовтень і західна література» (1924), «Ренесанс української літератури» (1925), «Силуети Заходу» (1925), «Наш літературний урбанізм» (1927), «Від Барбюса до Ремарка» (1930) та ін. Разом із М. Яшеком підготував бібліографічний довідник «Десять років української літератури (1917–1927). Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури» (вийшло два із трьох запланованих томів). Належав до організацій «Гарт», ВАПЛІТЕ, «ВУСПП». На початку 1930-х років переїхав до Москви.

Омельчук Олеся (1974) — науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України. Упорядниця поетичної збірки Євгена Маланюка «Лірика степу» (2007). Авторка монографії «Літературні ідеали українського вістниківства (1922–1939)» (2011). Готує збірник статей про український пролетарський дискурс.

Хвильовий Микола (справжнє прізвище Фітільов, 1893–1933) — український прозаїк, поет, публіцист, один із найбільш активних і помітних організаторів українського літературного

життя початку 1920-х років. Найвідоміший учасник літературної дискусії 1925–1928 рр., що виступив з численними памфлетами, в яких йшлося про актуальний та перспективний розвиток української культури. Належав до літературних організацій «Гарт», ВАПЛІТЕ, «Пролітфронт». Після вимушеної ліквідації ВАПЛІТЕ, а пізніше «Пролітфронт», вступив до Всеукраїнської спілки пролетарських письменників (ВУСПП). Був одним з ініціаторів створення журналів «Літературний ярмарок» (1928–1930) та «Пролітфронт» (1930–1931).

БІБЛІОГРАФІЯ

Твори Валер'яна Поліщука

Поліщук В. Авангард і вельмигонорні пани-товариші з ВУСПП'у // Бюлетень «Авангарду». — 1928. — С. 20.

Поліщук В. А все ж хуторянин... (Про альманах «Вапліте») // Плужанин. — 1927. — № 3. — С. 37–40.

Поліщук В. Автобіографія Леоніда Чернова — автора інтермедій, писана рукою Валер'яна Поліщука // Літературний ярмарок. — 1929. — № 4. — С. 1–4.

Поліщук В. Амальгама // Авангард. — 1929. — № 3. — С. 138–144.

Поліщук В. Андрей Александровіч «Угрунь». Білоруське Державне Видавництво, Мінськ, 1927, 130 с. // Плуг. — 1928. — № 2. — С. 74–75.

Поліщук В. Ан. Крїжаний. В брызках огняних поезії // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 255. — С. 4. Підпис: Валер'ян.

Поліщук В. Артур Рембо // Плужанин. — 1927. — № 5. — С. 38–39.

Поліщук В. Бездимний Есен чи хутір? // Літературна газета. — 1927. — № 7. — С. 1–2.

Поліщук В. Блажен, хто може горіти...: Автобіографія, щоденники, листи / Упор. Зіновій Суходуб. — Рівне: Азалія, 1997. — 131 с.

Поліщук В. Бризки мислі (Афоризми людини, яку життя приперчило) // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 56–59. Підпис: Філософ з головою хлопчика.

Поліщук В. Василь Єрмілов. — Харків: Рух, 1931. — 57 с.

Поліщук В. Великий невидимий (Про українське радіомовлення) // Червоний шлях. — 1928. — № 11. — С. 192–210.

Поліщук В. Верлібр і його соціальна основа // Культура і побут. — 1925. — № 28. — С. 2.

Поліщук В. Вечірка «Плуга» // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 286. — С. 3. Підпис: Міше-Нама.

Поліщук В. Вибухи сили: Поезії 1921 року. — Київ-Катеринослав/Січеслав, 1921. — 35 с.

Поліщук В. Вікна поволі розчиняються // Пflug. — 1928. — № 1. — С. 71–72. Підпис: *Сонцвіт В.*

Поліщук В. Віктор Ярина // *Ярина В.* Збірка творів. Повне посмертне видання. Редакція та вст. стаття Валеріяна Поліщука. — Харків: ДВУ, 1930. — С. 7–31.

Поліщук В. В. Мисик. «Трави». Поезії 1922–1926 рр. Бібліотека журналу «Вапліте». № 7, стор. 47 // Пflugжанин. — 1927. — № 9–10. — С. 80–81.

Поліщук В. Гастролю «Шевченківців» // Вісті ВУЦВК. — 1921. — № 8. — С. 4.

Поліщук В. Г. Байрон. Каїн. Переклад Є. Тимченка. К.: Слово, 1925 // Культура і побут. — 1925 — № 16. — С. 8. Підпис: *Сонцвіт В.*

Поліщук В. Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — 70 с.

Поліщук В. Гімни прийдешньому («В електричний вік», поема Миколи Хвильового. Вид. Всеукліткому, 1921 р., Харків) // Шляхи мистецтва. — 1921. — № 2. — С. 138–139.

Поліщук В. Гнат Хоткевич. Камінна душа: Повість. ДВУ, 1922 // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 300–301.

Поліщук В. Григорій Сковорода: Біографічно-ліричний роман з перемінного болісного та веселого життя українського мандрівного філософа. — Харків: ДВУ, 1929. — 117 с.

Поліщук В. Григорук як поет (критичний шкіц) // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 296. — С. 4. Підпис: *Сонцвіт В.*

Поліщук В. Грицько Коляда, Іван Сенченко, Олександр Копиленко. Штурм. Харків, 1923. Володимир Свідзінський. Ліричні поезії. ДВУ. Кам'янець, 1922 // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 301–303. Підпис: *Василій Сонцвіт.*

Поліщук В. Громохкий слід. — Харків: ДВУ, 1925. — 306 с.

Поліщук В. Деталі німецького кіно // Кіно. — 1926. — № 4. — С. 20–21.

Поліщук В. Деталі Парижа і Франції // Культура і побут. — 1925. — № 15. — С. 2–4.

Поліщук В. Джаз // Універсальний журнал. — 1929. — № 3. — С. 18.

Поліщук В. Динамізм у сучасній українській поезії // Вир революції. — 1921. — С. 84–92.

Поліщук В. Дім (мініатюра) // Нова думка. — Вип. 3. — С. 4–5.

Поліщук В. До редакції газети «Культура і побут» // Культура і побут. — 1928. — № 51. — С. 5–6.

Поліщук В. До столиці Норвегії (Дорожні нотатки) // Комсомолец України. — 1928. — № 301. — С. 3.

Поліщук В. Електрика над вухом // Універсальний журнал. — 1929. — № 4. — С. 74–80.

Поліщук В. Електричні заграви: Найновіші поезії. — Харків: Плужанин, 1929. — 47 с.

Поліщук В. Європа на вулкані: Надзвичайна поема. — Харків: Червоний шлях, 1925. — 125 с.

Поліщук В. Жмуток червоного: Збірка поезій 1923–1924 рр. — ДВУ, 1924. — 32 с.

Поліщук В. Заборонені теми // Література, наука, мистецтво. — 1923. — 14 жовтня. — С. 2.

Поліщук В. Завдання доби // Червоний шлях. — 1924. — № 7. — С. 191–197.

Поліщук В. «Завзятий вік»: Роман (Анотація). Харків, 1933 // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі — ІЛ). — Ф. 136. — Од. зб. 92.

Поліщук В. За джаз-банд і фокстрот // Бюлетень «Авангарду». — 1928. — С. 11–12. — Підпис: Сонцевіт В.

Поліщук В. Збірка поезій 1919–1922 рр. (Рукописна). — ІЛ. — Ф. 136. — Од. зб. 18.

Поліщук В. Зеніт людини. — Харків: ДВУ, 1930].

Поліщук В. Илья Садофьев. Огни. Поэма. Ленинград, 1924 // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 12. — С. 4. Підпис: Сонцевіт В.

Поліщук В. Історія трьох літдискусій // Коммунист. — 1926. — № 18. — С. 5. Підпис: С. Ч.

Поліщук В. Кадри Норвегії // Літературний ярмарок. — 1929. — № 8. — С. 87–121.

Поліщук В. Калейдоскоп (Ескізи, афоризми, листи) // Авангард. — 1929. — № 3. — С. 111–122.

Поліщук В. Книга повстань: Поезії 1919–1921 років. — Харків: Всеукраїтком, 1922. — 120 с.

Поліщук В. Книга повстань. — Харків: ДВУ, 1929. — [159]с.

Поліщук В. Козуб'ягід: Оповідання, афоризми, бризки мислі й творчості, стежки думок і алегорії людини, яку життя приперчило. — Харків: ДВУ, 1927. — 164 с.

Поліщук В. Коли жити — гордо жити! / Літературна спадщина. Спогади про Валер'яна Поліщука. У вінок поету / Упор. З. Суходуб. — Рівне: Азалія, 1997. — 182 с.

Поліщук В. Лист до редакції // Жовтень. — 1921. — С. 157.

Поліщук В. Лист до редакції «Вісті ВУЦВК» // Культура і побут. — 1928. — № 46. — С. 2.

Поліщук В. Літературний авангард. — Харків[: Видання автора], 1926. — 132 с.

Поліщук В. Мажор в пролетпоезії та черевики // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 26. — С. 2–3.

Поліщук В. Максим Рильський. Синя далечинь. К.: Слово, 1922 // Червоний шлях. — 1923. — № 3. — С. 293–294. Підпис: В. С.

Поліщук В. М. Доленго «Litteral» (Мое письмо). Харків, 1923; М. Доленго, «Блакитна жалоба», 1923; М. Доленго, «Об'єктивна лірика», 1922 // Книга. — 1923. — № 4. — С. 39–40. Підпис: Сонцевіт В.

Поліщук В. Металевий тембр: Поезії індустріальної доби. — Харків [: Вид. автора], 1927. — 60 с.

Поліщук В. Микола Коваленко. «В кривавім тумані» (поезії). Видавець Родіон Калюжний. Звенигородка, 1918 // Шлях. — 1918. — № 3. — С. 66–67.

Поліщук В. Микола Терещенко. Переклад вибраних творів Е. Верхарна, 1922 // Книга. — 1924. — № 1. — С. 50.

Поліщук В. Мінор і мажор в пролетлітературі та нові організаційні форми // Коммунист. — 1926. — № 13. — С. 5. Підпис: С. Ч.

Поліщук В. Над свіжою могилою // Шлях. — 1918. — № 3. — С. 23. Передрук: Культура і побут. — 1928. — № 26. — С. 2–3.

Поліщук В. Назадництво «Гарту» та заклик групи мистців «Авангарду». — Харків, 1926. — 23 с.

Поліщук В. На мистецькому полі // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 13. — С. 2–3; № 14. — С. 1–2; № 15. — С. 2–3; № 22. — С. 1–2; № 23. — С. 1–2; № 27. — С. 2–3.

Поліщук В. На передових позиціях // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 2. — С. 1.

Поліщук В. На шляху до Великого майбутнього: Роман-фантазія. Катеринослав, 1919 // ІЛ. — Ф. 136. — Од. зб. 95.

Поліщук В. Нове й старе // Плужанин. — 1927. — № 1. — С. 34–36.

Поліщук В. Одверті рядки до нечесної людини <до Г. Коляди> // Мистецькі матеріали «Авангарду». — 1929. — С. 78.

- Поліщук В.* Остання війна. — Харків: ДВУ, 1927. — 37 с.
- Поліщук В.* План лекцій з нової української літератури в комуністичному університеті ім. тов. Артема // *Плужанин*. — 1925. — № 5. — С. 8–11.
- Поліщук В.* Повість металу й вугілля: Книжка про Донбас. — Харків: Рух, 1931. — 215 с.
- Поліщук В.* Поезія праці. «Молодість», книга М. Хвильового // *Шляхи мистецтва*. — 1922. — № 2 (4). — С. 61–62. Підпис: *В. Сонцевіт*.
- Поліщук В.* Приклади образу // *Бюлетень «Авангарду»*. — 1928. — С. 17. Підпис: *Філософ з головою хлопчика*.
- Поліщук В.* Про критику й держплан мистецтва // *Бюлетень «Авангарду»*. — 1928. — С. 6–8.
- Поліщук В.* Пролетарський синтез і динаміка творчості // *Вісті ВУЦВК*. — 1921. — № 191. — С. 1.
- Поліщук В.* Прометей і людство. Оновлена легенда. — Харків: ДВУ, 1930. — 60 с.
- Поліщук В.* Пульс епохи. Літературні назадники чи конструктивний динамізм? — Харків: ДВУ, 1927. — 229 с.
- Поліщук В.* 15 поем. 1921–1924 рр. (Ленін. Адигейський співець. Ньютон. Капітан Шредер. Дума про Бармашиху. Ярина Курнатовська. Нова Мадонна. Людяна поема. В ярах. В монастирі. Дівчина. Пацанок. Коло. Франко в труні. Асканія Нова). — Харків: ДВУ, 1925. — 296 с.
- Поліщук В.* Радіо в житах. — Харків: Книгоспілка, 1923. — 48 с.
- Поліщук В.* Роден і Роза. — Харків: Книгоспілка, 1930. — 47 с.
- Поліщук В.* Розквіт української літератури // *Мистецькі матеріали «Авангарду»*. — 1929. — С. 62–66.
- Поліщук В.* Роскол Європи. — Художньо-соціальні та побутові нариси. — Харків: Книгоспілка, 1925. — 112 с.
- [*Поліщук В.*] Семенко на катафалкові // *Бюлетень «Авангарду»*. — 1928. — С. 14–15.
- Поліщук В.* Сині етюди (Нова книжка М. Хвильового) // *Вісті ВУЦВК*. — 1923. — № 21. — С. 2.
- Поліщук В.* Сказання давнее про те, як Ольга Коростень спалила (ліропоема). — Січеслав (Катеринослав), 1919. — 10 с.
- Поліщук В.* Сліпий сіяч // *Шлях*. — 1918. — № 3. — С. 24.
- Поліщук В.* Сонячна міць. — Київ, 1920. — 16 с.
- [*Поліщук В.*] Спіралізм // *Авангард*. — 1929. — № 3. — С. 82.

Поліщук В. Спресований час // Кіно. — 1926. — № 11. — С. 22.

Поліщук В. Студенти, еміграція, культура // Культура і побут. — 1925. — № 16. — С. 2.

Поліщук В. Т. Осьмачка. Круча. Київ, 1922 // Книга. — 1923. — № 2. — С. 47.

Поліщук В. Три листи до дружини // Авангард. — 1929. — № 3. — С. 122–125.

Поліщук В. Український літературний журнальний потік // Культура і побут. — 1925. — № 18. — С. 2–5.

Поліщук В. «Фавст» Гете в перекладах М. Улезка // Вісті ВУЦВК. — 1921. — № 246. — С. 4. Підпис: Сонцевіт В.

Поліщук В. Фальшивий «Арсенал» // Комсомолец України. — 1928. — № 296. — С. 4.

Поліщук В. Філігрань (оповідання) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 14. — С. 2.

Поліщук В. Франкові роковини та видання класиків взагалі // Коммунист. — 1926. — 14 лют. — С. 5.

Поліщук В. Хибні стежки сучасної української поезії // Арена. — 1922. — № 1. — С. 7–8. Підпис: Василій Сонцевіт.

Поліщук В. Художник індустріальних ритмів // Авангард. — 1929. — № 3. — С. 145–155. Підпис: Сонцевіт В.

Поліщук В. Ціпка Гартны. Песня Працы і змагання. Берліг, 1922 // Червоний шлях. — 1923. — № 9. — С. 250–252.

Поліщук В. Червоний потік: Роман. — Харків: Авангард, 1926. — 84 с.

Поліщук В. Что и как и почему // Радиус авангардовцев. — 1928. — С. 26–28.

Поліщук В. Чужії. Нездійснена автобіографічна повість на матеріалах листування і щоденника автора за 1917–1918 рр. Київ, 1921 // ІЛ. — Ф. 136. — Од. зб. 100.

Поліщук В. Як дивитись на мистецтво // Гроно. — 1920. — С. 75–78.

Поліщук В. Як писати вірші. Практичні поради для початку. — Харків, 1921. — 10 с.

Поліщук В. Якою українська культура вийде на міжнародний терен // Культура і побут. — 1926. — № 38. — С. 3–5.

Поліщук В. Я. Тугенгольд. Французьке мистецтво і малярство. Київ, 1921 // Жовтень. — 1921. — С. 151. Підпис: Gutta.

Паньків М., Поліщук В., Чернов Л. Мистецький вінегрет // Мистецькі матеріали «Авангарду». — 1929. — С. 71–78.

Поліщук В., Хвильовий М. 2. — Харків: Арена, 1922. — 35 с.

Ярина В., Поліщук В. Лист до тов. Скрипника // Бюлетень «Авангарду». — 1928. — С. 19.

Про Валер'яна Поліщука

А. К. Блок-нот. У «Гарті» // Культура і побут. — 1925. — № 16. — С. 7.

А. П. Мистецька хроніка // Шляхи мистецтва. — 1921. — № 2. — С. 142.

Беседи с приехавшими писателями // Известия ЦИК СССР. — 1929. — № 34. — С. 3.

Біла А. Літературний авангард. Пошуки, стильові напрямки. — К.: Смолоскип, 2006. — 464 с.

Білецький О. Валер'ян Поліщук. Радіо в життах. Поезії 1922–1923 р. // Червоний шлях. — 1923. — № 4–5. — С. 275–279.

Блок-нот. У «Гарті» // Культура і побут. — 1925. — № 9. — С. 7.

Буревій К. Конструктивізм «філософа з головою хлопчика» // Червоний шлях. — 1930. — № 7–8. — С. 93–113.

Буревій К. Три поети. — Харків: ЛіМ, 1931. — 88 с.

Буц О. Про вплив індустрії на телят, про верлібр та державні позики (фейлетон) // Культура і побут. — 1925. — № 29. — С. 3.

Василь Єрмілов. «Українське малярство». В-во «Рух», Харків, 1931 // Мистецтво. — 1932. — Зошит 1. — С. 32.

Вишня О. Літературні шаржі. Валер'ян Поліщук // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 68. Підпис: *Павло Грунський.*

Відкрите засідання Вищого Кіно-Репертуарного Комітету з представниками літерат[урних] і громадськ[их] організацій та преси в справі фільму «Звенигора» реж. О. Довженка // Нове мистецтво. — 1928. — № 1. — С. 12–13.

Війтівський А. Avanguardia // Літературна газета. — 1928. — № 21. — С. 2.

Д. Валеріян Поліщук. Геніальні кристали. Поезії. В-во «Маса», Київ // Гарт. — 1927. — № 8. — С. 85.

Державин В. Валер'ян Поліщук. Металевий тембр: Поезії індустріальної доби. Харків, 1927. Валер'ян Поліщук Геніальні кристали: Поезії. «Маса», 1927 // Червоний шлях. — 1928. — № 2. — С. 117–118, 153–154.

Дніпровський І. Наш «Плуг» // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 288. — С. 4.

- Доленго М. В. Поліщук — лірик // Гарт. — 1927. — № 2.
- Доленго М. Валер'ян Поліщук. Геніальні кристали: Поезії // Критика. — 1928. — № 1. — С. 189–191.
- Доленго М. Валер'ян Поліщук. Європа на вулкані // Культура і побут. — 1924. — № 1. — С. 8.
- Доленго М. Проблема життєрадісності // Арена. — 1922. — № 1. — С. 5–7.
- Дорошкевич О. Літературний рух на Україні в 1924 році // Життя й революція. — 1925. — № 1–2. — С. 71.
- Еллан (Блакитний) В. Не про «заборонені теми», а про елементарні засади (Відповідь товаришеві Сонцвітові) // Еллан (Блакитний) В. Твори: у 2 т. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1958. — Т. 2.
- Єфремов С. Історія українського письменства. Видання четверте з одмінами й додатками. — Нью-Йорк (передрук з видання «Української Накладні» Київ-Ляйпціг), 1991. — Т. 2. — 382–383, 417–419.
- Єфремов П. Од ясної Панночки до Уолта Уїтмена // Вир революції. — 1921. — С. 102–114. Підпис: Тромов П. Е.
- «Жовтневе коло» в Празі // Плужанин. — 1925. — № 6. — С. 33.
- Зеров М. Іван Капустянський. Валер'ян Поліщук // Життя й революція. — № 8. — 1925. — С. 89–90.
- І. Л. Літературні нотатки (З приводу книжки В. Поліщука «Пульс епохи») // Життя й революція. — № 6. — 1927.
- Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Перекл. з англ. Рая Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.
- Йогансен М. В. Поліщук. «Ленін». Видання Всеукр[аїнського] Упр[авління] Селянських Будинків. Поема. Харків, 1922 // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 271. — С. 3.
- Йогансен М. Еротизм в новій українській поезії («Онан» Поліщука, «Блакитний роман» Гната Михайличенка) // Жовтень. — 1921. — С. 98–99.
- Капустянський І. Валер'ян Поліщук. — Харків: ДВУ, 1925. — 172 с.
- Касьяненко Є. Болячка // Культура і побут. — 1928. — № 44. — С. 2–3.
- Касьяненко Є. Відповідь // Культура і побут. — 1928. — № 46. — С. 2–4.
- Касьяненко Є. Цвіль є цвіль // Культура і побут. — 1928. — № 51. — С. 2–3.

К. З. Літературний диспут в будинку літератури ім. В. Блакитного // Пflug. — 1928. — № 3. — С. 72–76.

Ковалевський Б. В. Поліщук балакає // Літературна газета. — 1928. — № 5. — С. 6.

Коваленко Б. Валер'ян Поліщук. «Червоний потік»: Роман. «Авангард». Харків, 1926 // Життя й революція. — 1926. — № 8. — С. 117–118.

Коваленко Б. На літературній біржі // Літературна газета. — 1929. — № 23. — С. 2–3.

Коряк В. Література чи саж? (Валер'ян Поліщук. Літературний Авангард. Нео-Ліф) // Культура і побут. — 1926. — № 2. — С. 1.

Крикуненко В. «Філософ з головою хлопчика»: (за маловідомими сторінками творчої спадщини Валер'яна Поліщука): До 100-річчя від дня народження Поета. — Москва: Видав[ничий] центр БУЛ, 1997. — 64 с.

Кулик І. За большевистскую бдительность // Литературная газета. — 1933. — № 16 (5 апр.). — С. 4.

Кулик І. Нахабство, що не візьме города // Гарт. — 1929. — № 12. — С. 126–131.

Лебідь Ан. Валер'ян Поліщук (З приводу «15 поем») // Життя й революція. — 1925. — № 1–2. — С. 81–85.

Лейтес А. Валериан Полищук // Полищук В. Адыгейский певец. — Харьков: Государственное издательство Украины, 1928. — С. 5–9.

Лейтес А. Ренесанс української літератури. — Харків: ДВУ, 1925. — 34 с.

Лейтес А. Три книжки (П. Тичина, «Вітер з України»; Мих. Йогансен, «Доробок»; В. Поліщук, «15 поем») // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 46. — С. 2–3.

Літературна середа в Естраді Літо Всеукрліткама // Вісті ВУЦВК. — 1921. — № 193. — С. 4.

Літературні пародії, шаржі, епіграми, акростиhi, фейлетони, гуморески, афоризми й карикатури / Упор. В. Атаманюк. — К.: Маса, 1927. — 248 с.

Літературно-мистецька хроніка // Червоний шлях. — 1923. — № 1. — С. 250, 261.

Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні. 1917–1934. — К.: Гелікон, 2000. — 248 с.

Маловічко І. Проблема собачої старості // Нова генерація. — 1929. — № 12. — С. 40–49.

М. Д. Аркадій Любченко. «Зяма». М. Йогансен. «Пролог до комуни». Валер'ян Поліщук. «Жмуток червоного». Жовтнева бібліотека. ДВУ, 1924 // Червоний шлях. — 1925. — № 1–2. — С. 366–367.

Меженко Ю. «Ленін»: Поема В. Поліщука // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 276. — С. 2.

Мельників Р. Штрихи до портрета Валер'яна Поліщука // Український письменник Валер'ян Поліщук (1897–1937): Бібліографічний покажчик / Харк. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка; Уклад. Н. Л. Манова. — Х., 2004. — С. 4–23.

Мельник П. Валер'ян Поліщук. «Зеніт людини»: Поезії. ДВУ, 1930 // Життя й революція. — 1930. — № 11–12. — С. 159–161.

Мистецька хроніка // Гроно. — 1920. — С. 87–90.

Мистецько-наукова хроніка // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 257.

Неделя украинской культуры // Известия ЦИК СССР. — 1929. — № 38. — С. 3.

Норд В. В. Поліщук. «Електричні заграви»: Найновіші поезії. Плужанин, 1929 // Плуг. — 1929. — № 11–12. — С. 99–100.

Овчаренко І. Бездрик-кумедрик та комахка-горопашка // Молодняк. — № 3. — 1927. — С. 122–123.

Овчаров Г. Проти міщанських вихваток у літературі (З приводу «Авангарду») // Критика. — 1930. — № 1. — С. 9–29.

Орисіо Т. Літературні пародії та епіграми. В. Поліщук // Плуг. — 1930. — № 2. — С. 72.

Панів А. Поліщук В. «Бездрик-кумедрик та комахка-горопашка» // Плужанин. — 1927. — № 2. — С. 21–22.

Перелік в'язнів-українців з «Першого соловецького етапу», розстріляних 3 листопада 1937 р. — Режим доступу: <http://incognita.day.kiev.ua/do-richniczi-masovix-rozstriliv-ukrayinskoji-inteligencziyi-v-sandarmoxu.html>

Пилипенко С. В. Поліщук. Остання війна: Збірка військових поезій. ДВУ, 1927 // Плужанин. — 1927. — № 6. — С. 27.

Пилипенко С. Теж з тов. Леніна тягне // Плуг. — 1928. — № 12. — С. 64–65.

Плужанин. Нотатки на полях // Плуг. — 1928. — № 12. — С. 65.

Полторацький Ол. Вал. Поліщук. «Козуб'ягід»: Оповідання, афоризми, бризки мислі й творчості, стежки думок і алегорії людини, яку життя приперчило. ДВУ, 1927 // Життя й революція. — 1928. — № 4. — С. 177–179.

Радіонов В. Спіралізм чи «кізяковий дим»? // Гарт. — 1929. — № 5. — С. 128–140.

Романченко Ів. В. Поліщук та його конструктивний динамізм (Бюлетень «Авангарду», Харків, 1928) // Червоний шлях. — 1928. — № 12. — С. 236–238.

Самуш М. Жінка революції у творчості Володимира Сосюри й Валер'яна Поліщука // Службовець. — 1929. — № 9. — С. 10.

Сачук М. Мандрівний філософ у кривому дзеркалі (В. Поліщук, «Григорій Сковорода») // Літературна газета. — 1929. — № 17. — С. 5–6.

Сенченко І. Два листи (до В. Поліщука) // Бюлетень «Авангарду». — 1928. — С. 8–11.

Сенченко І. Спіралі і петлі // Вапліте. — 1927. — № 4. — С. 202–222.

Сінченко О. Конструктивістські принципи літературної теорії Валер'яна Поліщука // Літературознавчі обрії: Праці молодих вчених України. — Вип. 15. — Київ, 2009. — С. 58–62.

Сорокін О. Про вільний вірш // Червоний шлях. — 1929. — № 7. — С. 115–140.

Степняк М. Валер'ян Поліщук. Козуб ягід. ДВУ, 1927 // Червоний шлях. — 1928. — № 9–10. — С. 257–259.

Театр-Музика-Кіно // Коммунист. — 1926. — № 23. — С. 4.

Франко Т. Валер'ян Поліщук. Ярина Курнатовська: Ритмований роман. Харків: Всеукраїнськом, 1921 // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 1. — С. 72.

Х. З діяльності хору ім. Леонтовича // Культура і побут. — 1925. — № 7. — С. 7.

Хвильовий М. «Ахтанабіль» сучасності, або Валер'ян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету // Хвильовий М. Новели, оповідання. «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи»: Роман. Поетичні твори. Памфлети. / Вступ. ст., упор. В. П. Агеєвої; Ред. тому М. Г. Жулинський. — К.: Наук. думка, 1995. — С. 692–714.

Хвильовий М. «Ленін» — поема В. Поліщука // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 287. — С. 4.

Хвильовий М. Перші сонячні вибухи // Жовтень. — 1921. — С. 100–105. Підпис: М. Тростянецький.

Хроніка // Жовтень. — 1921. — С. 154.

Хроніка // Вир революції. — 1921. — С. 124.

Хроніка // Червоний шлях. — 1924. — № 8–9. — С. 319.

Хроніка літературного життя // Червоний шлях. — 1927. — № 12. — С. 186–187.

Хроніка. «Поліщукіяда» // Гарт. — 1929. — № 12. — С. 174–177.

Хроніка. У школі червоних старшин // Червоний шлях. — 1924. — № 1–2. — С. 221, 223.

Чернов Л. Сонце й серце // Мистецькі матеріали «Авангарду». — 1929. — С. 34–37.

Якубовський Ф. Валер'ян Поліщук. «Розкол Європи» // Життя й революція. — 1925. — № 10. — С. 113–114.

Яловий М. Валер'ян Поліщук. «Розкол Європи»: Художньо-соціальні та побутові нариси. Книгоспілка, 1925 // Червоний шлях. — 1926. — № 1. — С. 270–271.

Аве. Двохсотрічний ювілей Сквороди // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 292. — С. 3.

Бібліографічні покажчики

Захаркін С., Сінченко О., Цимбал Я. Бібліографічні довідки про авторів «Авангарду». Проект «Відкритий архів»: електронні матеріали з історії української культури / Вип. 4: «Авангард» (1928–1929). — К.: Критика, 2007.

Лейтес А., Яшек М. Поліщук Валер'ян Львович // Десять років української літератури (1917–1927) / За ред. С. Пилипенка. — Харків: ДВУ, 1928. — Т. 1. — С. 386–396.

Покажчик творів В. Поліщука // Капустянський І. Валер'ян Поліщук. — Харків: ДВУ, 1925. — С. 162–170.

Поліщук В. Бібліографія В. Поліщука. — 1918–1934 рр. // ІЛ. — Ф. 136. — Од. зб. 108.

Поліщук В. Mea scripta: Бібліографія. 1928–1930 рр. // ІЛ. — Ф. 136. — Од. зб. 109.

Український письменник Валер'ян Поліщук (1897–1937): Бібліографічний покажчик / Харк. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка; Уклад. Н. Л. Манова. — Х., 2004. — 115 с.

ПРИМІТКИ

До цього видання увійшли вибрані поезії, маніфестографія, критичні, теоретичні і культурні студії Валер'яна Львовича Поліщука (1891–1937), а також літературно-критичні статті про письменника його сучасників. Тексти публікуються відповідно до нинішніх правописних норм (за деякими винятками), проте зі збереженням особливостей індивідуального стилю автора.

ВИБРАНІ ТВОРИ

ПОЕЗІЇ, ПОЕМИ

«Геліос». — Друкується за вид.: *Поліщук В., Хвильовий М.* 2. — Харків: Арена, 1922. — С. 34–35. Цей вірш увійшов у «Людяну поему» (1922) як VIII розділ.

«Голодна мати». — Друкується за: *Поліщук В.* Рукописна збірка поезій 1919–1922 рр. — Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі — ІЛ.). — Ф. 136. — Од. зб. 18. — С. 114–115.

«На простори». — Друкується за вид.: *Вир революції.* — 1921. — С. 14–15. Вірш увійшов до збірки «Книга повстань» (1922).

«Мій дух». — Друкується за вид.: *Вир революції.* — 1921. — С. 15. Вірш увійшов до збірки «Книга повстань» (1922).

«Літнє». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Книга повстань: Поезії 1919–1921 років. — Харків: Всеукрлітком, 1922. — С. 11–12.

«Воскресіння Діоніса». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Книга повстань: Поезії 1919–1921 років. — Харків: Всеукрлітком, 1922. — С. 14–15.

«Вона». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Книга повстань: Поезії 1919–1921 років. — Харків: Всеукрлітком, 1922. — С. 26–27.

«Сучасне місто». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Книга повстань: Поезії 1919–1921 років. — Харків: Всеукрлітком, 1922. — С. 48–50.

«Онан». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Книга повстань: Поезії 1919–1921 років. — Харків: Всеукрлітком, 1922. — С. 73–84. Була включена до збірки «Вибухи сили» (1921). До другого видання «Книги повстань» (1929) поема не увійшла.

«Кенояль». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Громохкий слід. — Харків: ДВУ, 1925. — С. 66–67.

«Передосіння елегія». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Громохкий слід. — Харків: ДВУ, 1925. — С. 204–205.

«Я» («Ні, я не Уїтмен...»). — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Громохкий слід. — Харків: ДВУ, 1925. — С. 258–259.

«Порядок денний мій». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Громохкий слід. — Харків: ДВУ, 1925. — С. 73–74.

«Коли збагнув». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Громохкий слід. — Харків: ДВУ, 1925. — С. 230–231. Вірш також увійшов до збірки «Радіо в житах» (1923).

«Схід сонця з моря». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 7.

«Можливості». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 10–11.

«Звуки прибою». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 16.

«Піна». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 17.

«Пінисті дерева». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 22.

«Над головою сонце». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 23–24.

«Вітрило». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 25.

«Медуза-актинія». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 49–51.

«**Ступені**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 52.

«**Кристал живого**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 53.

«**Народження поета**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 69–70.

«**Бунт матері**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Геніальні кристали. — К.: Маса, 1927. — С. 54–55.

«**Боротьба**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Електричні заграви: Найновіші поезії. — Плучанин, 1929. — С. 45.

«**Благословенний сірий ранку мій...**». — Друкується за журн.: Плуг. — 1928. — № 2. — С. 15. Вірш увійшов до збірки «Електричні заграви» (1929).

«**Контраст**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Книга повстань. — Харків: ДВУ, 1929. — С. 24. Вірш друкувався також у збірці «Сонячна міць» (1920).

«**Людині**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Книга повстань. — Харків: ДВУ, 1929. — С. 72–73.

«**Під ноги**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Книга повстань. — Харків: ДВУ, 1929. — С. 85–87.

«**Четвертий вимір**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Книга повстань. — Харків: ДВУ, 1929. — С. 95–96.

«**Хай йде дощ...**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Книга повстань. — Харків: ДВУ, 1929. — С. 101–102.

«**Галюцинація**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Книга повстань. — Харків: ДВУ, 1929. — С. 154.

«**Безодні**». — Друкується за журн.: Червоний шлях. — № 8–9. — 1929. — С. 5–7.

«**Водяні лінзи**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Zenit людини. — Харків: ДВУ [1930]. — С. 36–37.

«**Творчий мент**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Zenit людини. — Харків: ДВУ [1930]. — С. 49–51.

«**В моїй лабораторії**». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Zenit людини. — Харків: ДВУ [1930]. — С. 52–53.

«Незрівнянна». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Zenit людини. — Харків: ДВУ [1930]. — С. 60.

«Акварель». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Zenit людини. — Харків: ДВУ [1930]. — С. 61.

«Відбиток». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Zenit людини. — Харків: ДВУ [1930]. — С. 41–42.

«Танки про цвіт черемхи в дощ». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Zenit людини. — Харків: ДВУ [1930]. — С. 70.

«Аеронавігація». — Друкується за вид.: Мистецькі матеріали «Авангарду». — 1929. — С. 26.

«Просьба». — Друкується за журн.: Авангард. — 1929. — № 3. — С. 120.

«Роден і Роза». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Роден і Роза. — Харків: Книгоспілка, 1930. — 48 с.

«Прометей і людство». — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Прометей і людство. — Харків: ДВУ, 1930. — 60 с.

МАНІФЕСТОГРАФІЯ

Новітній напрям. — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Коли жити — гордо жити! // Літературна спадщина. Спогади про Валер'яна Поліщука. У вінок поету / Упор. З. Суходуб. — Рівне: Азалія, 1997. — С. 10.

Credo [літературно-мистецької групи «Гроно»]. — Друкується за альманахом: Гроно. — 1920. — С. 3–4. Див. також: «Дальше “Гроно”» // *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури (1917–1927). — Харків: ДВУ, 1928. — Т. 2. — С. 35–36.

Декларація Всеукраїнської федерації пролетарських письменників і митців. — Друкується за журн.: Арена. — 1922. — С. 3–4.

Чому я кинув «Гарт» (до ЦК «Гарту» одвертий лист). — Друкується за вид.: Назадництво «Гарту» та заклик групи митців «Авангард». — Харків, 1926. — С. 3–20.

Заклик групи митців «Авангард». — Друкується за вид.: Назадництво «Гарту» та заклик групи митців «Авангард». — Харків, 1926. — С. 21–23.

Прокламація «Авангарду». — Друкується за часописом.: Бюлетень «Авангарду». — 1928. — С. 1–6.

КРИТИКА, ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, КУЛЬТУРНІ СТУДІЇ

Як дивитись на мистецтво. — Друкується за альманахом.: Гроно. — 1920. — С. 75–78.

Динамізм у сучасній українській поезії. — Друкується за вид.: Вир революції. — 1921. — С. 84–92.

Літературний Авангард (Перспективи розвитку української культури, полеміка і теорія поезії). — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Літературний авангард. — Харків [: Видання автора], 1926. — 132 с.

Пульс епохи. Літературні назадники чи конструктивний динамізм? — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Пульс епохи. Літературні назадники чи конструктивний динамізм? — Харків: ДВУ, 1927. — 229 с.

За джаз-банд і фокстрот. — Друкується за часописом: Бюлетень «Авангарду». — 1928. — С. 11–12. Підпис: *Василій Сонцвіт*. На сторінці 11, поруч із текстом статті, поміщено три написи: «Кожна доба має свої, тільки їй належні, мистецькі форми»; «Хай живе доба ватажкування пролетаріату й індустрії»; «Яка насолода сприймати організований рух».

Джаз. — Друкується за журн.: Універсальний журнал. — 1929. — № 3. — С. 18.

Спіралізм. — Друкується за журн.: Авангард. — 1929. — № 3. — С. 82. Без підпису.

Автобіографія Леоніда Чернова — автора інтермедій, писана рукою Валер'яна Поліщука. — Друкується за журн.: Літературний ярмарок. — 1929. — № 4. — С. 1–4.

Віктор Ярина. — Друкується за вид.: *Ярина В.* Збірка творів: Повне посмертне видання. Ред. та вступ. ст. Валеріяна Поліщука. — Харків: ДВУ, 1930. — С. 7–31.

Василь Єрмілов. — Друкується за вид.: *Поліщук В.* Василь Єрмілов. — Харків: Рух, 1931. — 57 с.

ДОДАТКИ

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ СТАТТІ

Микола Хвильовий. «Ленін» — поема В. Поліщука.

Друкується за газ.: Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 287. — С. 4.

Рецензія не увійшла до п'ятитомного видання творів М. Хвильового (Нью-Йорк–Балтімор–Торонто, 1983).

Статтю супроводжує редакційна примітка: «На думку редакції, рецензія тов. Хвильового, як і рецензія т. Меженка, не вичерпали теми, а дали лише формальну оцінку поеми “Ленін” В. Поліщука».

На відміну від рецензій М. Хвильового і М. Йогансена, відгук Ю. Меженка про поему, також надрукований у «Вістях ВУЦВК», був негативним. Крім цього, її розкритикував О. Дорошкевич у статті «Літературний рух на Україні в 1924 році». Дорошкевич солідаризувався з критичним відгуком про Поліщука у статті Г. Шкурупія, яка відкривала «Ленінський декламатор».

Майк Йогансен. Еротизм в новій українській поезії («Онан» Поліщука, «Блакитний роман» Гната Михайличенка).

Друкується за вид.: Жовтень. — 1921. — С. 98–99.

Статтю супроводжує редакційна примітка: «Стаття дискусійна».

Проти самої можливості порівняння творів Поліщука та Михайличенка виступив В. Гадзінський у статті «Символіка “Блакитного роману”» (Див.: Шляхи мистецтва. — 1921. — № 2. — С. 129–134), полемізуючи з цією статтею М. Йогансена.

Петро Єфремов. Од ясної Панночки до Волта Вітмена.

Друкується за вид.: Вир революції. — 1921. — С. 102–114.

Підпис: П. Тромов.

Олександр Білецький. Валер'ян Поліщук. «Радіо в житах».

Рецензія на кн.: Поліщук В. Радіо в житах: Поезії 1922–1923 р. — Харків: Книгоспілка, 1923. — 48 с.

Друкується за журн.: Червоний шлях. — 1923. — № 4–5. — С. 275–279.

Володимир Державин. Валер'ян Поліщук. «Металевий тембр: Поезії індустріальної доби». «Геніальні кристали».

Рецензія на кн.: *Поліщук В.* Металевий тембр. Поезії індустріальної доби. — Харків, 1927; *Поліщук В.* Геніальні кристали: Поезії. — Харків: Маса, 1927.

Друкується за журн.: Червоний шлях. — 1928. — № 2. — С. 153–154.

Абрам Лейтес. Валер'ян Поліщук.

Друкується за вид.: *Поліщук В.* Адыгейский певец. — Харьков: Государственное издательство Украины, 1928. — С. 5–9. Переклад українською Олесі Омельчук.

Кость Буревій. Конструктивізм «філософа з головою хлопчика».

Друкується за журн.: Червоний шлях. — 1930. — № 7–8. — С. 93–113.

ФОТОМАТЕРІАЛИ

Сторінка 667:

В. Поліщук — учень 7 класу Катеринославської Першої класичної гімназії. Катеринослав, 15.01.1916 р. Фото зберігається: Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Фонд 136. — Од. зб. 355.

В. Поліщук. Петроград, 31.08.1917 р. На звороті картки напис: «На спомин про Петроград і роботу грузчиком». Фото зберігається: Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Фонд 136. — Од. зб. 359.

В. Поліщук. [1920 р.] Напис на звороті рукою письменника: «Часу “Трона”». Фото зберігається: Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Фонд 136. — Од. зб. 363.

Фотолистівка з портретом В. Поліщука роботи А. Петрицького. Київ, 1921 р. Фото зберігається: Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Фонд 136. — Од. зб. 364.

Сторінка 668:

Портрет В. Поліщука, виконаний О. Богомазовим. Ялта, 25.11.23 р. Поруч із малюнком рукою Поліщука напис дружині: «Йольцю! Це мене пробував намалювати проф. Академії мистець Богомазов, але не дуже вдало. Проте, як пізнаєш, то візьми». Фото зберігається: Відділ рукописних фондів

і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Фонд 136. — Од. зб. 369.

Дружній шарж «Динамічний льот В. Поліщука». Автор: Сашко <Олександр Довженко>. Подається за вид.: Література, Наука, Мистецтво. — 1924. — № 14. — С. 1.

Сторінка 669:

Зліва направо: В. Поліщук, О. Досвітній, П. Тичина. Фото супроводжується написом: «Командировані Наркомосвітою УСРР і “Гартом” письменники-гартованці: Валеріян Поліщук, Омелько Досвітній і Павло Тичина за кордон, мають метою ознайомлення з усіма галузями мистецтва Західньої Європи й Америки, а саме: поезія, малярство, театр, архітектура, кіно, друкарське діло й инш., а також ознайомлення з побутом буржуазних країн в теперішній час, оскільки це буде можливо. Одним з головних моментів їхньої подорожі є, хоч побіжно, приглануться до стану сучасної індустрії та життя робітництва Заходу. Письменники мають бути також в місцях скупчення української еміграції, де можуть бути влаштовані відповідальні виступи. Крім того, оскільки дозволять обставини, згадані письменники подбають навязати зносини з близькими нам поетичними угрупованнями й окремими письменниками західніх літератур». Подається за вид.: Червоний шлях. — 1924. — № 11–12. — С. 264.

Шарж. Підпис під малюнком: «Чемпіон легкої боротьби, знавець європейської техніки (верлібр) і арапського прийому (“Авангард”), прозваний за це славнозвісним борцем М. Хвильовим “Ахтонобілем сучасности” (не плутать із колишньою кличкою “Гомер Революції”)), широким масам літдискусантів відомий як Валерррріян Поллліщук!!!». Подається за вид.: Глобус. — 1926. — № 5.

Сторінка 670:

Мандат делегата Всеукраїнського з'їзду пролетарських письменників В. Поліщука. 1927 р. Фото зберігається: Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Фонд 136. — Од. зб. 301.

Реклама-шарж. Друкується за вид.: Літературні пародії, шаржі, епіграми, акростиhi, фейлетони, гуморески, афоризми й карикатури / Упор. В. Атаманюк. — К.: «Маса», 1927. — С. 205–206.

Сторінка 671:

Українські і білоруські письменники в Наркомоса БСРР тов. Балицького. Зліва на право сидять: В. Поліщук, С. Пилипенко, тов. Балицький, І. Кулик, А. Любченко, В. Сосюра.

Стоять: Н. Дудар, А. Панів, П. Панч, П. Тичина, А. Вольни, А. Александрович, А. Сташевський, П. Усенко, І. Барашка. Подається за вид.: Критика. — 1928. — № 5.

Подорож українських письменників до Білорусі. На вокзалі перед від'їздом. В. Поліщук стоїть третій ліворуч в першому ряду. Фото передує стаття І. Кулика «Білорусь культурна (До подорожи українських письменників до Б.С.Р.Р.)». Подається за вид.: Критика. — 1928. — № 5.

Сторінка 672:

Обкладинка збірки В. Поліщука «Радіо в житах» (1923) роботи В. Єрмілова.

Обкладинка брошури «Назадництво Гарту та заклик групи митців Авангард» (1926).

Обкладинка книжки В. Поліщука «Літературний авангард» (1926).

Обкладинка журналу «Бюлетень Авангарду». Оформлення: В. Єрмілов, О. Левада.

Сторінка 673:

Реклама. «Бюлетень Авангарду», 1928 р.

Дружній шарж. Супроводжується написами: «Протягом 1929 року видавництва України мають видати багато повістей та романів»; «З візком В. Поліщук, на дитячому візкові сидить Л. Первомайський, везе Кунзіч, погрожує кулаком Пилипенко, перед ним Антоненко-Давидович, далі П. Тичина, вгорі Ів. Ле і І. Микитенко». Подається за вид.: Літературна газета. — 1929. — № 1. — С. 5.

Обкладинка роману-поєми В. Поліщука «Григорій Скорода» (1929).

Обкладинка книги В. Поліщука «Прометей і людство» (1930).

Сторінка 674:

Справа наліво: Поліщук В., Чернов Л. Ялта, 1932 р. Фото зберігається: Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Фонд 136. — Од. зб. 381.

В. Поліщук. Харків, 10.09.1933 р. Фото зберігається: Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Фонд 136. — Од. зб. 385.

На обкладинці: В. Поліщук. Харків, 10.09.1933 р. Фото зберігається: відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Фонд 136. — Од. зб. 386.

ФОТОМАТЕРІАЛИ



*В. Поліщук — учень.
1916 р.*



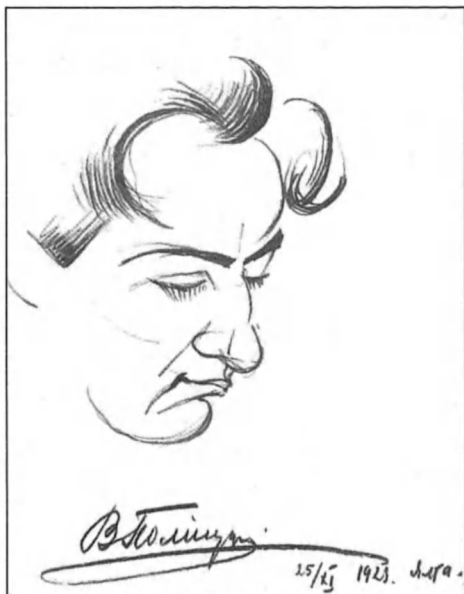
*В. Поліщук. Петроград,
1917 р.*



*Фотолистівка з портретом
В. Поліщука. 1921 р.*



В. Поліщук. 1920 р.



Портрет
В. Поліщука,
виконаний
О. Богомазовим.
Ялта, 25.11.23 р.



Дружній шарж
«Динамічний льот
В. Поліщука».
Автор: Сашко
<Олександр
Довженко>



Зліва направо: В. Поліщук, О. Досвітній, П. Тичина



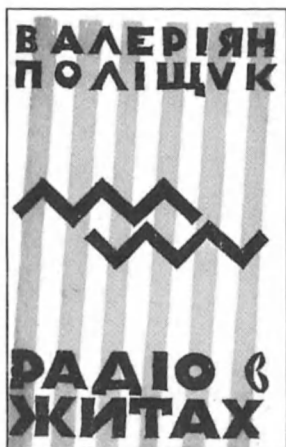
Шарж



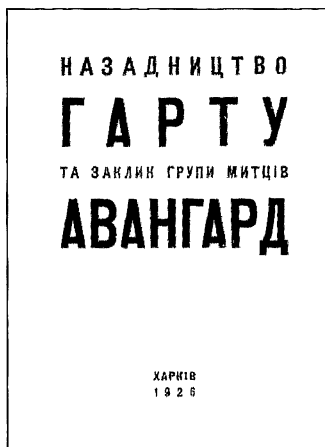
Українські і білоруські письменники в Наркомоса БСРР тов. Балицького. Зліва на право сидять: В. Поліщук, С. Пилипенко, тов. Балицький, І. Кулик, А. Любченко, В. Сосюра. Стоять: Н. Дудар, А. Панів, П. Панч, П. Тичина, А. Вольни, А. Александрович, А. Сташевський, П. Усенко, І. Барашка



Подорож українських письменників до Білорусі. В. Поліщук стоїть третій ліворуч в першому ряду



Обкладинка збірки
В. Поліщука «Радіо
в житах» (1923)
роботи В. Єрмілова



Обкладинка брошури
«Назадництво Гарту
та заклик групи митців
Авангард» (1926)



Обкладинка книжки
В. Поліщука
«Літературний авангард»
(1926)



Обкладинка журналу
«Бюлетень Авангарду».
Оформлення: В. Єрмілов,
О. Левада

*Справа наліво:
Поліщук В.,
Чернов Л.
Ялта, 1932 р.*



*В. Поліщук. Харків,
10.09.1933 р.*

ЗМІСТ

Асиметрія і Плоть у літературному світі	
Валер'яна Поліщука. <i>Олеся Омельчук</i>	5
Валер'ян Львович Поліщук. Хроніка життя і творчості.	
<i>Олеся Омельчук</i>	19

ВИБРАНІ ТВОРИ

ПОЕЗІЇ, ПОЕМИ

Геліос	47
Голодна мати	48
На простори	49
Мій дух	50
Літне	52
Воскресіння Діоніса	53
Вона	54
Сучасне місто	56
Онан (поема)	58
Кенояль	68
Передосіння елегія	69
Я («Ні, я не Уїтмен...»)	70
Порядок денний мій	71
Коли збагнув	72
Схід сонця з моря	73
Можливості	73
Звуки прибою	75
Піна	76
Пінисті дерева	76
Над головою сонце	76
Вітрило	77
Медуза-Актинія	78
Ступені	80

Кристал живого	80
Народження поета	81
Бунт матерії	82
Боротьба	84
Благословенний сірий ранку мій...	84
Контраст	85
Людині.	86
Під ноги	87
Четвертий вимір	89
«Хай йде дощ...»	90
Галюцинація	91
Бездні.	92
Водяні лінзи	95
Творчий мент	96
В моїй лабораторії.	98
Незрівнянна	99
Акварель	100
Відбиток	101
Танки про цвіт черемхи в дощ	102
Аеронавігація	102
Просьба	105
Роден і Роза (поема)	105
Прометей і людство (поема)	143

МАНІФЕСТОГРАФІЯ

Новітній напрям	187
Credo [літературно-мистецької групи «Гроно»]	189
Декларація Всеукраїнської федерації пролетарських письменників і митців	191
Чому я кинув «Гарт» (до ЦК «Гарту» одвертий лист)	195
Заклик групи митців «Авангард»	208
Прокламація «Авангарду»	210

КРИТИКА, ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ,

КУЛЬТУРНІ СТУДІЇ

Як дивитись на мистецтво	225
Динамізм у сучасній українській поезії	231
Літературний авангард.	250

Пульс епохи	336
За джаз-банд і фокстрот	486
Джаз	490
Спіралізм.	492
Автобіографія Леоніда Чернова — автора інтермедій, писана рукою Валер'яна Поліщука.	495
Віктор Ярина.	499
Василь Єрмілов	527

ДОДАТКИ

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ СТАТТІ

«Ленін» — поема В. Поліщука. <i>Микола Хвильовий</i>	549
Еротизм в новій українській поезії («Онан» Поліщука, «Блакитний роман» Гната Михайличенка). <i>Майк Йогансен</i>	553
Од ясної Панночки до Уолта Уїтмена. <i>Петро Єфремов</i>	556
Валер'ян Поліщук. «Радіо в житах». <i>Олександр Білецький</i>	587
Валер'ян Поліщук. «Металевий тембр: Поезії індустріальної доби». «Геніальні кристали». <i>Володимир Державин</i>	594
Валер'ян Поліщук. <i>Абрам Лейтес</i>	598
Конструктивізм «філософа з головою хлопчика». <i>Кость Буревій</i>	602

АВТОРИ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ СТАТЕЙ

	641
--	-----

БІБЛІОГРАФІЯ

	645
--	-----

ПРИМІТКИ

	657
--	-----

ФОТОМАТЕРІАЛИ

	667
--	-----

Літературно-художнє видання

Валер'ян Поліщук
ВИБРАНІ ТВОРИ

Упорядник *Олеся Омельчук*

Відповідальний за випуск *Осип Зінкевич*
Випусковий редактор *Наталія Ксьондзик*
Коректор *Лариса Білик*
Макет і верстка *Наталії Патоли*
Дизайн обкладинки *Уляни Мельникової*
Художня обробка фото *Євгена Нужного*

Підписано до друку 10.01.2014.
Формат 84×108 1/32.
Папір офсетний. Друк офсетний.
Наклад 1000 прим.

ТОВ «Смолоскип»
04071, Київ, вул. Межигірська, 21.
Тел. і факс (044) 425-23-93.
E-mail: mbf.smoloskyp@gmail.com
www.smoloskyp.org.ua
Державний реєстраційний номер
2348 від 21.11.2005

Віддруковано на ПАТ «Білоцерківська книжкова фабрика»,
09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.
Свідоцтво серія ДК № 4063 від 11.05.2011р.
Впроваджена система управління якістю
згідно з міжнародним стандартом DIN EN ISO 9001:2000

Поліщук, Валер'ян.

П 50 Вибрані твори / Валер'ян Поліщук ; упор. Олеся Омельчук. — К. : Смолоскип, 2014. — 680 с. — (Серія «Розстріляне відродження», ISBN 978-966-2164-28-2).

ISBN 978-966-2164-52-7

Пропонуємо увазі читачів вибрані твори Валер'яна Поліщука (1897–1937) – поета, автора теоретичних розвідок та статей про українську літературну ситуацію 1920-х років, засновника та активного учасника різних літературних організацій, передусім відомого як ініціатора літературної групи «Авангард». Запропонована антологія містить найбільш відомі та репрезентативні твори письменника, значна частина яких друкується вперше з часу їхньої появи.

Книга стане у пригоді студентам, викладачам, широкому колу зацікавлених осіб. Видання може бути використане як навчальний посібник.

УДК 821.161.2(081.2)
ББК 84(4Укр)5

Валер'ян Поліщук

Вибрані Твори

До глибокого
розуміння мене —
Валеріяна Поліщука —
Україна доросте через
двадцять років. Кажу
це сьогодні на початку
1929 року, коли літературна
творчість наша масово росте,
але з боку форм
масово регресує.
Я ж регресувати
не збираюсь.

ISBN 978-966-2164-52-7



"Смолоскип"