Рк Ш5(2=Ук)
Ю72

ВОЛОДИМИР ЮРИНЕЦЬ

# ПАВЛО ТИЧИНА

СПРОБА
КРИТИЧНОЇ
АНАЛІЗИ

КНИГОСПІЛКА

А 317 053

# КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

**Шифр** Рк Ш15(2=Ук) Ю-72 **Інв.№** 2110690

**Автор** Юринець, Володимир.

**Назва** Павло Тичина: Спроба критичної аналізи.

**Місце, рік видання** [Х. 1928].

**Кіл-ть стор.** 115, [1] с.

**-\\- окр. листів**

**-\\- ілюстрацій** [1] арк. портр.

**-\\- карт**

**-\\- схем**

**Том** **частина** **вип.**

**Конволют**

**Примітка:** 7.07.2008,
Київ —

КРИТИКА Й ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

ВОЛОДИМИР ЮРИНЕЦЬ

# ПАВЛО ТИЧИНА

СПРОБА КРИТИЧНОЇ АНАЛІЗИ

КНИГОСПІЛКА

Бібліографічний опис та шифри для бібліотечних каталогів на цю книгу вміщено в журналі «Літопис Українського Друку» та «Картковому репертуарі» Української Книжкової Палати.

Упрліт № 1046-к. Харків
Зам. № 1428 Тир. 2095
Літ.-друкарня
КНИГОСПІЛКИ
Харків, Нетеч.
наб., 14
1928

Павло Тичина

# ПАВЛО ТИЧИНА

Не можна собі уявити активнішого серед сучасних українських поетів, ніж Павло Тичина, активного не в значінні кількісного обсягу його творчости (бо обсяг цей порівняно невеликий), а в значінні безнастанної напруженої боротьби із стихійним ліризмом, та безвільним розпливанням як основним духовним станом, під прапором культури, тоб-то сприйняття кожного даного психічного факту чи переживання з повним його усвідомленням і перекованням у тривку частину свойого „я“, що вічно твориться, а ніколи не дається в готовому вигляді у кожного визначного письменника.

Це моє твердження може здаватися комусь за парадокс: бо ж пречінь труїзмом стало, що Тичина—лірик par excellence, лірик формою й змістом своїх почувань, а поняття культури включає в себе ідею розумової праці, свідомого приглушення природних згуків, що таяться десь у підсвідомих глибинах душі.

Над нашим думанням тяжить іще з силою забобону поділ творчости на наївну й сантиментальну, що його проголосив Шілер за специфічних культурно-історичних обставин і з точно визначеною метою (він хотів усвідомити собі тип своєї й Гетової музи); ми забуваємо часто, що наївність—теж певна культурна позиція, плід упертої праці, що „наївною“ була поза культурної людини французьких салонів XVII сторіччя, з її напу-

дрованими перуками й широким жестом, або бомбастичність маринізму, і навпаки—дуже „сантиментальними“ були „наївні“ буколіки Вергілія, або весь буколізм епохи Відродження. Хоч як би ми ставилися до концепції грецької культури, що її дав Ніцше (і що з її соціологічними висновками ми, очевидячки, ніяк не можемо погодитись), проте треба визнати, що грецька славнозвісна наївність мала дуже довгу й дуже болючу „передісторію“.

Гегель дав у своїх могутніх творах, у „Феноменології“, цій ідеалістичній новочасній одисеї людського духу (особливо в передмові та в розділі: „Сумління, прекрасна душа, зло і його прощення“) і в „Науці логіки“—прегарний ключ для вирішення тайни такої наївности. Там він запроваджує поняття безпосереднього й опосередкованого. Кожний предмет дається нам спочатку безпосередньо у всій його голизні з б‘ючим пульсом натурального існування; праця суб‘єкта, що пізнає той предмет, перетворює його, вириває його із зв‘язків безпосереднього натуралізму, предмет природи переміняє на предмет для поняття; він неначе тоне у вогні думки, розтоплюється, попеліє, щоб, нарешті, викристалізуватися й стати перед нами знову в свойому первісному одязі, але вже як результат довгого розумового опрацювання. Він знову стоїть перед нами у всій своїй наївній безпосередності, але це безпосередність вищого порядку, безпосередність опосередкована. Маркс розвинув далі ці думки Гегеля і показав, як найбуденніші явища на ринку, предмет мудрости й здорового розуму вульгарних економістів, є тільки наслідок довгого процесу опосередковань. І коли цю роботу опосередкування провести до кінця, вся система заживає нараз своїм власним життям, пульс думки виявляється тільки

відзеркаленням пульсу дійсности, у вічній мінливості вимальовуються контури нової архітектоніки, що давніше щезала в невиразних сплетіннях первісної безпосередности. Те, що немов би відірвалося од дійсности, є більш дійсне, ніж дійсність наївної безпосередности.

Ліриком такої вищої форми і є Тичина, і хоч він часто збочує з накресленого шляху, блукає, іде туди, куди манить золоте, елементарне щебетання птиць, або вогневий блиск скоку зайчика,—він після недовгого вагання повертає назад до своєї лабораторії, продовжує знов свою уперту працю, випростовує пружини закладених у ньому тенденцій і весь цей стихійний світ природи дихає на нас теплими штрихами пастелів, вабить око свіжими фарбами акварели. І тому Тичина є в нас такою велетенською культурною потенцією, що побувала на верховинах, на які підносився Куліш та інші невтомні піонери української культури, і аналіза відношення його творчости до української пролетарської культури, що народжується в муках пологів і полум'ї принципової полеміки та борні,— є насушна справа дня.

Це „культурництво" Тичини, ця уперта праця над відшуканням адекватного, точного вислову свого переживання, цей ліричний „матеріялізм" і є причина того, що проблема форми стає в нього більш, ніж у інших сучасних українських поетів у центрі його змагань і дум (формалізм інших поетів є вульгарна раціоналістика, панування рефлексії над творчим процесом, а не сама динаміка цього процесу), що власне на творчості Тичини ми де-далі більше переконуємось, що проблема поезії є власне проблема форми, а не щось інше. Правда, поняття форми не треба брати в такому зовнішньому значінні цього слова, як це звичайно ро-

биться. Не треба її розуміти механістично. Таке розуміння доводить до поширеного протиставлення формальної критики критиці соціологічній.

Проти цього протиставлення виступає дуже яскраво, в безперечно цінній і сумлінній роботі про Тичину, Ф. Майфет: „1. Єдиним об'єктивним фактом поетичної творчости для читача є форма твору, з якої аналізою читач дістає низку таких елементів: стилістики (куди входить: поетична фонетика, метрика, поетична семасіологія, поетична синтакса то-що), тематики, композиції (будова твору) і т. ін. Старе ж протиставлення змісту—формі не можна вважати за наукове. Безумовно, інша також річ, яким засобом провадиться цю „абстракцію" „змісту" з форми,—але ясно тільки те, що критиці, щоб бути об'єктивною, треба в своїх висновках виходити з об'єктивної ж аналізи форми; 2. Безсумнівним є й те, що самою формальною методою в оцінці вартости поетичного твору обмежитись не можна. Сюди треба притягти соціологічну аналізу твору, ця аналіза встановлює зв'язок твору з соціяльним грунтом, Отже, ця соціологічна аналіза мусить користатися матеріялом не з джерел суб'єктивно-імпресіоністичної (а тому і ні для кого не обов'язкової) критики, а з наслідків науково-обгрунтованого студіювання поетичної мови".

Виходячи, цілком правильно, з засади неприпустимости такого протиставлення, він на ділі його провадить, бо й форму і зміст він трактує однобічно, абстрактно, метафізично. Форму розуміє він дуже широко, соціологічну ж аналізу ставить у зв'язок з поетичною мовою, поняттям, і, на думку автора, вужчим, ніж форма взагалі. Діялектична метода трактування всіх явищ дійсности говорить, що таке протиставлення є наслідок рефлексії, що обидва ці

моменти творять єдність протилежностей і взаємопроникаються.

Аналогія з іншими царинами явищ визначить точніше мою думку: рух визначається в фізиці в повній взаємочинності часу до простору, що нарешті виявляється в певних кривих руху, але рух—це ні простір, ні час, а ні, нарешті, крива, а щось єдине, що абстракція розбиває на окремі моменти; таке абстрактне розуміння руху повело власне до відомих апорій Зенона, що мали за мету заперечити будь-яку можливість існування руху. Або другий приклад: творилом історичного процесу є економічна структура суспільства, певна цілокупність вирібничих взаємин, що залежать од даного рівня витворчих сил. Витворчі сили є зміст, виробничі взаємини—форма. Але витворчі сили не існують поза виробничими взаєминами; вони в них виявляються, і самі виробничі взаємини є витворча сила. Коли ми в аналізі відокремимо абсолютно витворчі сили, ми матимемо статистику, а не соціологію, і дійсно—духом статистики, пройнято всі сторінки роботи Майфета. Саме соціологічне трактування є вже формальне трактування, бо воно розглядає людські взаємини із специфічного погляду їхнього виявлення (наприклад, не фізичного, хемічного, фізіологічного).

Двояке ставлення Майфета до проблеми: зміст—форма виникає тому, що в нього переважає рефлексія. І ще за другою причиною Маркс проводить точну межу між формою досліду і формою викладу: у процесі досліду ми йдемо, звичайно, під гаслом аналізи, штучно відмежовуємо різні явища, що в дійсності творять одно ціле; в процесі викладу ми їх синтезуємо, відбудовуємо знову ціле; відпадає все допоміжне рештування рефлексії, і зміст, і форма, покриваються. Про цю дрібницю й забув Майфет.

Коли ми станемо так чітко відокремлювати форму від змісту, ми можемо натрапити на питання, що їх нам аж ніяк не дасться розв'язати: що нам робити тоді, коли зміст якогось твору буде дуже цінний, а форма його—слаба? Чи можливий буде тоді чисто аритметичний, кількісний перехід до справи, чи можна знайти якісь критерії, що дали б нам результанту цих двох моментів? Ніяк, ніколи. І саме ототожнювання змісту з соціологічною аналізою твору не витримує ніякої критики і може бути за причину багатьох неясностей. Як розуміти соціологічну аналізу? Чи як аналізу самого соціяльного змісту твору, чи того соціяльного тла, що породив даний зміст? Це дві дуже різні речі.

Супроти цього ми ще раз з усією силою стверджуємо, що художня творчість має справу тільки з формою, що зміст твору - оце і є його форма. Порівняймо два романи з життя пролетаріяту в умовах капіталізму; якийсь натуралістичний роман типу Золя й роман пролетарського письменника. Припустімо, що тема роману буде одна: пригнічення пролетаріяту. Що до змісту, вони будуть абсолютно ідентичні—скаже хто-небудь.

Чи справді так? Ні. Натуралістичний роман буде виходити з преміс натуралістичної філософії, він буде розглядати стан і боротьбу пролетаріяту, як одну з форм, один із етапів всесвітньої еволюції (автор, імовірно, й буде оперувати дарвінівськими термінами). Він поставиться до свого матеріялу з науковим „об'єктивізмом" і тільки легка усмішка всерозуміючої, засохлої іронії (що є такий же об'єктивний факт, як і інші факти, списані автором) скаже нам щось про інтуїції та аспірації авторові.

Інакше поводиться з своїм матеріялом пролетарський письменник; будучи також зовсім „об'єктивним", він

у своїому матеріялі відкриє такі тенденції, що про них навіть і не мріялось першому згаданому письменникові.

Чи ці два романи мають один зміст? Ні, не мають. Бо їхнім змістом є власне їхня форма, спосіб сприймати даний фактичний матеріял. Так само $^{9}/_{10}$ творів, де оспівують пролетаріят, не є пролетарська література, і ніяка література взагалі, бо цілковитий брак внутрішньої напруженості, що становить, власне, форму твору, ставить їх зразу поза рямки всяких літературних категорій. Коли ми з незвичайною впертістю виступаємо проти формалізму неокласиків, то робимо це не тому, що вони культивують форму або черпають зміст для своїх творів із минувшини, з другого типу суспільного життя, а тому, що форма їхньої творчости є спосіб ставлення до всіх явищ, як до предмету чистого споглядання, де людська воля є непотрібна й шкідлива; вони лишилися б такими самими неокласиками, коли б нараз узялись за пролетарські теми, димарі й трансмісії; і тоді вони теж були б такими ж шкідниками у виноградниках пролетарської літератури.

Справа тут не в формі й змістові, а в тім, що „зміст“ їхніх творів є специфічна суворо-визначена форма. Бо ж неправда,—щоб зразу усунути всякі непорозуміння, — ніби пролетарська література не буде чіпати класичних тем, ніби мимо їхнього духового зору пройдуть колосальні процеси, що створили архітектуру Тірінса й Орхомена, діялектику Геракліта, скульптуру Праксітеля, геометрію Евкліда, політичну (зміст!) комедію Арістофана, аристократичнний комунізм Платона; історико-культурне почуття пролетаріяту занадто широке, щоб усі ці явища зникли з його обріїв. Пролетаріят матиме свою античну поезію, як мала її колись революційна буржуазія. Це, певно, є неминуче. Але в ній не

буде нічого спільного з салонною грацією неокласиків, бо змістом твору є форма його.

Письменники, літературні критики, рецензенти, ви всі, для кого дорога справа викорінювання чортополоху й будяків нашої націоналістичної літератури, киньте цю поверхову, шаблонну полеміку з неокласиками; тут потрібна глибша, далекозоріша, серйозніша критика, тут треба рвати не з окремим, індивідуальним, локальним, сучасним явищем, а з цілим культурним нашаруванням, що розвивалося й міцніло довго, протягом століття. Письменники! Киньте димарі й трансмісії, бо це—пункт найслабішого опору, царина, де пролетаріят найміцніше стоїть на ногах, бо ці димарі стали вже за амулетів, як усі амулети — за розсадників заскорузлости й лінивства; чи не бачите інших проблем: сім ї, проблеми будування в нетрах пролетаріяту конструктивної психології вільного робітника, що без ніякого натиску працюватиме на найвищому рівні витворчих сил, проблеми переведення селянства на рейки соціялізму, не як теорії, а як внутрішнього переживання гегемона-пролетаря й селянина, проблеми кохання, що завжди буде глибокою соціяльною проблемою і одним із факторів творення психіки молодого покоління. Чи супроти цього не стали вже трафаретом усі ці димарі? Сказав колись Достоєвський, що дійсність складніша за всяку літературу, але прірва між дійсністю й літературою не була ніколи така зловісна, як нині в нас.

Прибічники чистої формальної методи критики покликаються, звичайно, на авторитет Плеханова, насамперед на відомі його слова про те, що поруч відкриття соціологічного еквіваленту твору треба дати чисто естетичну його оцінку й характеристику. Така їхня

апологія формалізму має під собою, однак, підстави дуже формальні в найгіршому значінні цього слова, бо ж Плеханов не говорить ніде, що цю критику треба провадити двома окремими річищами, а виступає тільки проти тенденційної критики, що намагається вилущити з твору якусь „науку“, „мораль“ і нічого більше. Форму, що є за предмет літературної критики, вони змішують з формою, що є предметом поетики й поетичної техніки. Так робить і Майфет. Практика—а вона є критерій останньої інстанції—творів Плеханова на літературні й художні теми є доказ того, що таке відокремлення—неможливе.

Ми сказали раніше, що проблема форми є в Тичини осередок усіх його змагань; одночасно ми сказали, що художня творчість є формотворчість par excelence. Здається, що між цими двома нашими твердженнями є якесь протиріччя. Чому з приводу Тичини підкреслювати спеціяльно момент форми, коли він є стихія поетичної творчости взагалі? На це треба відповісти, що форма має різні ступені свого виявлення.

Теорія історичного матеріялізму проводить чітку межу між суспільною психологією й ідеологією. Суспільна психологія це—аморфна цілокупність класових, групових настроїв, неясних і хитких, що не знають ні свого походження ані меж. Це—бурхливий мінливий океан, що свавільно грає міріядами відтінків, б'є в гладкий кремінь і золотавий пісок узбережжя, зміняючи щоденно свої межі й свої контури. Це—лабораторія, де в реторти виробничих відносин вливаються тисячі настроїв, почувань, принесених частково й з інших груп та клас, настроїв, що бурлять і перетоплюються, творять нові хемічні синтези, які, однак, не досягли ще оптимуму хемічної рівноваги. Тільки ідеологія дає остаточний вираз і

певну тривку систематизацію цим новотворам, надає їм форми.

Найбільша частина письменників, особливо ліриків, не виходить поза галасливий дзенькіт психології. Їхня форма це—безформність її пошумів, натяків, півслів. Як полотна Бекліна, вона та форма дає нам почуття тайни творчости, але не саму тайну.

Творчість Тичини не припускає такої напівтемряви, недоговорення. Навіть у його недоговореннях логіку недоговорення доведено до кінця. Немає в нього настрою, так собі пропущеного крізь пальці, перевитого з безжурною байдужістю почуття внутрішнього багатства, а завжди є неймовірний контроль над собою, могутній естетичний аскетизм. Мелодійність творів Тичини, незрівняний їхній чар є, власне, хвиля перегинань цієї художньої аскези.

Яке значіння має лірика, як поетична форма, і з якими мірилами повинні підходити до неї ми, марксисти? Як находити її соціяльний еквівалент, так, щоб не забрести в сухе, випалене пісковиння вульгаризації і спрощення?

Відповідь на це—не легка, і в марксистській літературі не знайдеш дороговказів, особливо в такій матерії, як лірика, особливо для таких її форм, що відкидають усяку тенденцію, що соціяльний зміст їхній зосереджується в прозорих, кришталевих, блідо-блакитних, ледве-помітних шпилях індивідуалізації.

Який критерій прикласти до Тичини, що його проф. Білецький у своїй прекрасній передмові до російського видання творів дорівнює до Верлена й Рембо, а вони, однак, рівняючи до Тичини—додамо вже від себе,—видаються: Верлен—замало музикальний, Рембо ж—занадто вже настирливий.

Відповідь на це питання спирається на проблему значіння поетичних образів і емоцій для цілокупности психічного життя збірної людини (бо фактично абсолютного індивідууму немає й бути не може). Але, на жаль, цю частину психології ще не розроблено, навіть у чисто-описовій, фактичній її формі, не говорячи вже про наукове обгрунтування психології, як такої взагалі. Недавні дискусії навколо питання про психологію й рефлексологію довели, скільки тут неясности, плутанини, вовчих ям, а то й просто незнання. Однак, навіть ті дані, що є вже в нас, дозволяють накреслити кілька, хоча б дуже загальних і тому не цілком достатніх перспектив.

Отже, по-перше: немає чистих форм уявлення, фантазії, понять, емоцій; вони більшою або меншою мірою мають свій моторний, руховий еквівалент. Хоч як там розглядати значіння великого мозку для психічних процесів, проте не підлягає сумніву, що його роля полягає в передаванні енергії, яку ми одержуємо від зовнішніх подразників у наші моторові кінцеві апарати. Кожний процес у сірій корі нашого мозку є вже потенціяльний початковий рух не в загальному значінні цього слова (бо тоді кожний процес буде рухом), а в значінні нашої практичної реакції що до оточення. Після таких праць, як праці Рібо або сучасних рефлексологів (чи реактологів), це можна вважати за аксіому.

У такому аспекті лірика, як певна система образів, сильно насичених емоціями, має колосальне практичне значіння, вона визволяє масу можливих установок збірної людини до світу. Власне, емоції будуть тою посередньою ланкою, що світ пасивного споглядання наблизять до світу дії. Супроти цього треба раз назавжди закінчити з легендою, ніби лірична емоція—

щось пасивне, тільки егоцентричне, а не центробіжне, що захоплює, пориває у свій вир оточення. Коли додержуватись погляду вазомоторної теорії емоцій Джемса,—цей практичний характер емоцій стане ясніший.

Кожний поетичний образ тоне в емоції, кожна емоція—в моторовому еквіваленті. Всі ці моторові еквіваленти входять у різноманітні форми взаємин. Вони або зміцняють себе, або послабляють, одним словом—між ними відбуваються тисячі процесів інтерференцій, що дають деяку основну результанту, одну основну установку. Іноді такої установки нема, і тоді ліричний твір є схиблений. Лірика не діє на нас своїм змістом у буквальному розумінні цього слова, а здатністю збагачувати наші практичні установки, схеми діяння. І в цьому—її велика культурна вага, коли під культурою розуміти багатство можливих складних реакцій. На ці реакції впливає й те, що ми називаємо технікою вірша, його композицією, бо й ці зовнішньоформальні моменти теж мають свої емоціяльні еквіваленти.

Мета й суть композиції, як форми, є власне в тім, щоб своїм емоціональним еквівалентом дати загальні рямки для інших емоціональних еквівалентів, „вкласти“ їх у себе таким чином, щоб між ними витворилася певна гармонія. І тут знову не можна підходити до справи спрощено, схематично, в дусі старої прописної морали, про „збігання“ форми й змісту. Можуть бути випадки, коли форма своєю складністю, непередбаченістю мусить раніш „розвихрити“ наш психічний світ, розірвати тривкі ланцюги категорій нашої психіки, відшлямувати, видмухати буру накипів нашого зшаблонізованого, буденно-соціяльного „я“, щоб мати спромогу

для чистого несфальшованого сприймання, до гармонії на вищому щаблі, що відрізняється від гармоній рівноваги нашого щоденного життя, яке ускладняючись, таких нових гармоній вимагає. Фактичне „збігання“ „форми“ й „змісту“ може бути, отже, формальним „розбіганням“. У цьому і є революційне значіння поезії, щоб усьому байдужому надати форми, шукати її там, що до тепер видавалось неформальним.

І тут заслуга Тичини немала Поняття енгармонійного, поняття космосу—це в нього не поетичні прикраси, не поетична фразеологія, а символ праці над де-далі новими практичними установками людини, які видавались до тепер зайвими, неможливими. Тичина показує нам, в яких неймовірних географічних широтах і висотах може жити людина.

Думки наші про значіння лірики можна пояснити ще інакше, хоча й попередній їхній хід показував на практичне значіння лірики, яке може бути за вихідну точку марксистської аналізи. Кожному відомо, яке велетенське значіння має індивідуальна й видова пам‘ять у нашому психічному житті. Фактично ми сприймаємо безпосередньо дуже мало, стільки, скільки потрібно нам, щоб накреслити координатну систему нашої можливої дії. Уже Фіхте сказав: Keine Tatsache alles eine Fathandlüng, а Маркс надав цій думці соціяльно-матеріялістичного виразу. Коли ми щось читаємо, ми бачимо справді дуже малу частину надрукованих літер; кілька таких літер вистачає, щоб відтворити пам‘ятовий еквівалент слова; ця обставина є великий плюс для нашої життьової економії. Тому ми й не помічаємо багатьох друкарських помилок.

Усе наше сприймання обростає твердим м‘ясом пам‘яти, тоне в ньому. Це можливо однак тоді, коли

моменти сприймання чергуються так, що на них легко накладати сітковину пам'яти. І тут емоція відограє важливу ролю посередника. Справа набирає зовсім іншого характеру, коли нам щастить відхилити хоча б частково, важке покриття пам'яти і впустити широкий струмінь безпосереднього сприймання. Звичайних категорій пам'яти не вистачає; психіка мусить притягати що-разу віддаленіші резерви пам'яти, але поки це вдається, ми переживаємо фазу безпосередньости, що являє собою фазу специфічно ліричного (із попереднього видно, що таким безпосереднім може бути стан дуже опосередкований). Ця думка відбивається в твердженні, що лірик мусить бачити світ очима дитини. Психіка, що завжди мусить бути економна, заб'є нарешті струмінем чистого сприймання, вона викличе весь арсенал пам'яти, далекі образи, які ніколи ще не були цеглинами наших психічних процесів. І цей факт, власне, збагачує нас, підвищує, втягає в господарство душі нові елементи, що, обтяжені новими, незвичайними емоціональними потенціями, поширюють практику людини. І тут, власне, лежить глибоке діялектичне творило лірики, над яким марксистам треба замислитись. Лірик хоче дати чисте сприймання, викинути за борт пам'ять, а фактично він втягає нові, нечувані шари пам'яти, які, комбінуючись із елементами сприймання, дають нові моторові комплекси. Очевидячки, це стосується не тільки лірики, але тут цей момент виступає яскравіше.

У „Передмові" до „Критики політичної економії" Маркс говорить про чар грецького мистецтва і пояснює його „дитинним станом" тодішньої суспільної психіки. Тайну його великого впливу на нас він добачає в потягові людини до епохи дитинства взагалі. З цієї критики різні критики робили різні висновки; критики фройдистського

напрямку намагались ці слова Маркса зв'язати із своїм ученням про велике значіння інфантилізму в твореннi нашої психіки; деякі наші горе-марксисти намагались цими словами обґрунтувати raison dètre нашої неокласики. Думка Марксова була інша. У грецькій збірній психіці, історично порівняно молодій, чисте сприймання не було завалене покладами пам'яти до такої міри, як у нас, і тому їхнє світосприймання мусило бути „поетичніше" (я тут навмисне даю тільти схему, ця „поетичність" має передусім соціяльні основи, на які там таки натякає й сам Маркс).

Бути „греком" за Марксом, це не стилізувати Грецію, як це залюбки роблять наші й чужі „ренесансові" натури, а в твориві сучасної багатої, скомплікованої психіки відмітати сміття „обиходных" психомоторових шаблонів, втискати їх у темне прошарування підсвідомости, щоб дати імпульс свіжим силам і нахилам. Це значить, побачити себе в дійсності, в неповторному незайманому творенні, а не у відзеркаленнях тисячі призвиклих схем. Тут немає нічого індивідуалістичного, як можуть подумати вульгаризатори. Тут глибокі сили колективу, що не вийшли ще поза стадію соціяльної психології, змагаються вийти на поверхню, показати своє обличчя, відкрити тисячі практичних можливостей, дійових позицій класи. Є позиції, установки класи, байдужі, зісхематизовані вже до такої міри, що їхнім повним власником є вже вся класа, вони—її тривкий капітал, життьова проза; є такі, які ще сплять, які треба розбудити, вкласти ще в схему можливого іхнього діяння.

Це робить поезія, це робить лірика. І той буде найбільшим лiриком, хто найбільше собі це усвідомлює хто найменше поступається перед настроями, може

навіть дуже поетичними, але не здібними підняти цілинні нашарування душі. Тим то таким чаром віє від англійської лірики, лірики Бровнінга, Кітса, цієї „класичної", „грецької", „античної" лірики сучасности. Вона ніколи не боялась бути на момент у розладі із своїм оточенням, знаючи, що цим розладом вона збагачує нарешті це оточення. Усяка ж поверхова „співзвучність" з оточенням, наш милий, уславлений хуторянський унісон—є вже заздалегідь компроміс із суспільним зубожінням і яловістю.

Отже ми знайшли критерій для марксистської оцінки лірики: вилущити з нас ті можливі практичні установки, що виникають із викликаних нею емоцій, проаналізувати, чи є вони знаряддям, що озброює волю пролетаріяту, чи навпаки—доводить його до внутрішніх і зовнішніх поразок та компромісів; цієї аналізи не можна провадити в дусі американського прагматизму, що шукає безпосередніх практичних наслідків, якоїсь теоретичної чи емоціональної позиції, а в дусі того переконання, що наслідки ці можуть проходити цілі ланцюги опосередкування, виявитись там, де ми їх найменше сподіваємось.

З такою міркою підходимо ми й до творчости Тичини. Ми вже сказали раніш, що для Тичини творчість є освідомлена форма, творчість то є таке опанування змісту, щоб він був чіткою власністю його „я". Уже звідси виникає, що його творчість мусить бути внутрішньо дуже багата й насичена, зовнішньо вона мусить охоплювати дуже велику царину проблем, тем. І дійсно: немає жодного сучасного лірика і не було раніш на Україні жодного лірика, якого творчість була б така насичена, як у Тичини. Цього не можна сказати ні про Лесю Українку, ні навіть про Франка, у якого

„проблематика“ набувала заздалегідь раціоналістичного, розумового характеру. Ми мусимо погодитись із такими твердженнями проф. Білецького: „Украинская критика отвела ему первое место на современном украинском Парнасе, и его собратья по перу признают, что великие предшественники поета—Шевченко, Франко, Леся Українка в техническом отношении не могут с ним равняться“. Ми мусимо цю думку поширити: справа йде не лише про техніку; техніка тут тільки претекст, символ чогось іншого: а власне того, що в Тичини вперше дуже широка школа культурних становищ знайшла свій дійсно поетичний вираз без усякої домішки проповідництва, яке так помітне особливо в Шевченка й Франка. І тому їхня „ідейність“ є наслідок української заскорузлости, европеїзм Франка дуже часто дхне відрізаною від усього культурного світу Галичиною, Тичина ж, який у безпосередній формі не кидав ідей, є найідейніший творець епохи.

Із-за цього його виїмкового становища критика наша повинна бути незвичайно сувора, непоблажлива й рішуча. Це говорить не Тичина, а весь складний, трагічний, багатобарвний, протирічливий, повний мук, катастроф, поразок, перемог, дивний процес, що зветься революційним визволенням українського народу. Аналіза Тичини—це аналіза того, що ми є, звідки вийшли й куди прямуємо. Такого трактування вимагає й сам Тичина, що освідомив цю велетенську свою ролю в словах:

За всіх скажу, за всіх переболію,
Я кожен час на звіт іду, на суд.
Глибинами не втану, не змілію,
Верхівлями розкрилено росту.

Ми вже раніш підкреслили, що діяпазон сприймання Тичини дуже широкий, що немає жодного з головних

виявлень дійсности, що не стало б у нього за момент внутрішнього переживання, особистого досвіду. Цей екстенсивно дуже скромний пост,—багатий своєю інтенсивністю, нечуваною концентрацією емоції, класичною економістю, яка є—на думку Лібермана—за найціннішу прикмету митця. Ця інтенсивність дозволяє йому охоплювати такі грандіозні цикли проблем, про які рідко кому й снилося в нашій літературі. Починаючи від могутніх процесів космосу, пітагорійської музики сфер, через сонячне життя нижчого органічного світу, примітивні, первісні тривоги людини, його інтимний світ на вищих щаблях розвитку, і кінчаючи велетенськими акордами історичного процесу—оце широкий дантовий світ, через який пройшов Тичина; то з муками болю вижидання, то з меланхолійно-теплою задумою спомину, то з роздираючим криком розпачу, гнівними хмарами обурення, радісним тріюмфом перемоги.

Метода, якої ми додержуватимемось, буде така, що ми розглянемо всі ці головні проблеми за їхньою еволюційною чергою. Вона—на нашу думку—може найкраще виявити істоту його творчости і дозволить зорієнтуватись у соціяльному їхньому значінні.

Проблема відчування космосу, як цілого, червоною ниткою тягнеться через творчість нашого поета. Нею починається збірка „Сонячні кларнети“, вона вистрілює гострими шпилями, струнками тополями у вітровинні „Вітру з України“. Вона дає нам це найширше тло, що на ньому розвиваються подальші процеси, загальне тло, що відтінює деталі малюнку його творчости.

Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух—
Лиш Сонячні Кларнети,
У танці я, ритмічний рух,
В безсмертнім—всі планети.

Я був — не Я. Лиш мрія, сон,
Навколо — дзвонні згуки,
І пітьми творчої хітон,
І благовісні руки.
Прокинувсь я — і я вже Ти:
Над мною, підо мною
Горять світи, біжать світи
Музичною рікою.
І стежив я, і я веснів:
Акордились планети.
Навік я взнав, що Ти не Гнів,—
Лиш Соняшні Кларнети.

Головне, в зв'язку з цим віршем говорять про музикальність поезії Тичини, не як про зовнішню її форму, а немов би метафізику автора. Про неї говорить і проф. Білецький: „Но у Тичини мы имеем нечто большее, чем исполнение требования — музыкальности стиля. Музыкальность пропитала все его мировосприятия и самое слово сделалось для поэта не столько способом высказывания тех или иных мыслей и чувств, сколько путем к выявлению звука, который сам по себе рождает мысли и чувства. Из духа музыки родилась эта лирика, эти радостные дифирамбы природе и любви, эти песни во славу солнца, дождя, тумана и ветра".

У цих словах є дуже багато правди, але не вся правда. Радісні дитирамби ще нічого не пояснюють, і поняття музикальности—бліде й хитливе. Музика відограє тут у Тичини ролю музики в Ніцше і вона є праджерело аполонівського й діонізійського, спокійного „атичного" образу й горіння непокою. І як у Ніцше музикальний оргіязм викликає з одного боку видіння бога, а з другого боку — переживання його мук і смертельного смутку, так і в Тичини яскраво виступає антитетика мрії, сну з повним розлиттям „я" в безру-

ховому споглядданні і яви з розірванням я, шматуванням його в голосні акорди світової музики, що є музика болю, безупинного бігу, саморозтерзання. У сні мрії, що є найвища насолода і найбільше багатство, де „я“ стане „не я“, бо воно поширюється до кінцевих обріїв космосу,—відбувається й процес втрати цього „я“, що ставши багатим цілим світом, втратило само себе. Повне буття стало нічим.

Хто не бачить тут поетичної транспозиції тверджень Гегеля в його логіці буття, що чисте буття дорівнюється ніщо, і що буття і ніщо єднаються у великому процесі ставання (становлення)? Принцип протиріччя—є вже з початку домінати творчости Тичини. Його помітив проф. Білецький і визначив, як протиріччя сонячних кларнетів і вітру; але професор відсунув його на пізніший час; тимчасом ми бачимо, що принцип цей закладено вже з самого початку.

Уже сам симбол сонячних кларнетів говорить багато за себе: він говорить про золоте сонце, тиху повну радість його багатства, але одночасно й про музику, про тремтливе прагнення вниз, перехід за рямки самовпевненого вдоволення до туги. У цьому понятті змагаються елементи скульптури й музики, статичного образу й рухливого, неспокійного патосу. Автор намагається знайти якийсь величний симбол для свого космічного відчування: перед ним стоять для вибору великі космічні концепції минулих віків: олімпійська, що персоніфікується в Зевсі, орфічна—в Пані, і гностично-християнська—в ідеї духу, як синтези класичного тілесного, евклідового елінізму з підземним елінізмом містерій. Які принадні вони! Безперечно, автор кожну з них пережив раніше до кінця, а тут виступають вони тільки як відгуки минулого. Він не вибирає жодної з них. Ні

далекі образи Елади, ні метафізичний гнозис, що таїть у собі відгуки і платонізму і великої юліянської системи не полонили його. Сонячні кларнети—це щось ніби нове, атеїстичне, безбожне, воно нагадує сонячні концепції фейєрбахіянської школи, коли німецькі інтелігенти—ідеологи революційої буржуазії поривались до історичного діла. Так би здавалося на перший погляд.

Але чи так є в дійсності? Ні. Під зовнішнім покровом чогось нового, повним поривання теологічного світогляду, криються рештки старого. Тичина не дає нам одноцільної поетичної космічної концепції: деякі рядки („Я був не Я, лиш мрія, сон...“) говорять про пантеїстичну концепцію в будійській її формі, може бути в транспозиції Шелінга (абсолют, як байдужість протилежностей), інші („і пітьми творчої хітон“)—типово християнські, в стилі Беме. Як там не є, а певне одно, що проблема космосу стоїть перед ним, як релігійна проблема. Він намагається пірнути в грайливі хвилі безжурного, ясного натуралізму, стежить за світовими акордами, але ці акорди є акорди музичні, викликають моральні ремінісце її і хоч автор твердить, що джерело світу—не гнів, проте хітон творчої пітьми говорить за те, що космічний гнів існує. Автор тільки не хоче бачити його, але свідомість його існування невідступною тінню кладеться на цей світ сонця, і у веселих акордах кларнетів грають трагічні обертони.

Сонце стане для Тичини за регулятивний Кантівський принцип, до якого він прагнутиме, але він сам—зовсім не сонячна натура. Він бачит сонячне навкруги, стежить за його відблисками, тому, що в нього його немає. Як Гельдерлін відкрив нам весь чар Греції, завдяки тому, що він його перепалив усім своїм ненаситним вогнем туги, так і пітагорійська гармонія сфер у Тичини є тільки

мрія. З цього й ота внутрішня метушня, непевність— звідки йому виходити: чи від сонної мрії, що дала б йому повне забуття, спокійну візію, чи від діяльного прагнення з його небезпеками.

Ця антитеза зрозуміла історично, як антитеза в душі українського інтелігента в дні перших акордів великої революції. Українська література передреволюційної доби розвивалась під гаслом симболізму, мрійливости; великий процес капіталістичного розвитку робив на Україні своє діло: відбувалася велика суспільна диференціяція, створювався суспільний поділ праці, виділявся шар інтелігенції, якої завданням було творити ілюзії зверхньої класи про саму себе: автоматизм капіталістичного розвитку, впевненість необхідности, природнього характеру йго прогресу давав підстави для становищ чистого споглядання. Усе було ясне, певне, і гомеричне сонце світило над землею. Прийшов вихор революції, він показав, який хисткий цей історичний автоматизм, які безпідставні теорії органічного зросту, до якої міри все залежить від діяльної позиції людини, з усією її непевністю й страхіттям. Ясне сонце вкривається туманами.

У поезіях „Сонячні кларнети" виступає Тичина, як поет міри, хоч ця міра дається йому, не як самовпевнена інтуїція, а як слід великого зусилля волі над собою, свідомої елімінації всього того, що могло цю міру б порушити. Космічний його малюнок нагадує Пітагора, Арістотеля, а в новітні часи—Кеплера. Автор свідомо затушковує всяку перспективу в нескінчене. Якась ієрархічність панує в цьому космосі, крізь біг планет пливе світове осанна, фіміям хвали великому єству. Це релігійний світогляд більш католицької форми, аніж якоїсь іншої. Динаміки великих міжпланетарних сил тут ніяк відчути

не можна. Світовий акорд, як симбол закону, нічого не говорить нам про закон. Ідея гніву, якоїсь світової провини, das radicale Böse, як сказав би Кант, приспівує цим космічним акордам.

Ще два слова про музичність віршу, про яку так часто говорять. Він є музичний, а не музикальний; музичний в значінні концепції світу, як великого акорду, немузикальний через брак музикальної експресії. Звук тут ще не є самоцінність, родиво думки й чуття до такої міри, як це гадає проф. Білецький. Музикальність повною сил з'являється в Тичини пізніше. Власне, це розбігання між музичною концепцією віршу і його немузикальністю є для мене за доказ, що „сонячність" Тичини є тим часом більш ідеал, ніж дійсність.

До космічних проблем повертає Тичина знову, передусім у збірці „Вітер з України", у своїй прекрасній серії „В космічному оркестрі". У автора відбувся кардинальний перелом, поза ним розтягається далекий шлях еволюції, дозрівання. Цей перелом можна пояснити так: від символічно-релігійного світовідчування автор перейшов до відчування математично-динамічного, матеріялістичної поезії, хоч і в ній помітні далекі відблиски ідеалізму. У ньому відбився не тільки могутній процес революції, і то революції не лише національної, а й соціяльної, не тільки глибокий патос марксівського матеріялізму, а й усе наукове мислення сучасного людства. Математично-фізична прецизія знайшла в Тичині свого півця.

Благословенні:
Матерія і просторінь, число і міра,
Благословенні кольори і тембри, і огонь,
Огонь, тональність всього світу,
Огонь і рух, огонь і рух.

Тут говорить зовсім інший Тичина. Огневим полум'ям розлизав він усі світові межі, і рух набирає вже не Аристотелевих форм вічного колового руху, що повторюється безупинно й дає ілюзію абсолютної мертвоти, якогось гімну, що нараз замерз і світить хрусталями блискучого холоду, а новочасної форми безконечної експанзії. Тут справді все грає кольорами і звуками, і тональність перестає бути порожнім словом. Вулкани вогню показують на те, що космос—не тривка система, а повна потенціяльних вибухових сил. Коли читаєш рядки „Космічного оркестру", то зразу ж відчуваєш, що Тичина свідомо живе в епоху Айнштайна, Планка, Резерфорда й Бора, і що сучасна колосальна революція в фізиці не проходить повз нього. І ще одно: емоції розривають його, як розривають ідеї сучасну фізику, творячи хаос родючих суперечностей, які вирішить, згармонізує тільки майбутнє. Гармонії старого стилю нам не потрібні, навпаки дизгармонія є тільки вищий щабель гармонії. За таку гармонію є число, значіння якого в квантомеханіці виявилось з нового боку. Емоція поета зосередковується на двох окрайностях космосу: нескінченній просторіні й атомі, які правлять дійсно за вісь сучасного фізичного світогляду. Проблема просторони така ясна, починаючи від славнозвісного твору Ньютона про математичні основи натуральної філософії, тепер у досвідах Айнштайна виступила о п у к л о в своїй неясності, проблематичності, сплутаності; а атом у електронній теорії дав нам малюнок нового мікрокосму, переносячи загадку безкінечно-великого в безконечно-мале. Все це відчуває Тичина, хоч із його твору не видно, якої з сучасних фізичних картин світу він дотримується: чи етерно-неокартезіянської, чи айнштайнівської, чи якої іншої. Це кінець-кінцем не важливе для нього й для нас.

Коли говорити точно, він не дотримується жодної з них, а віддає патос усіх. Революція, що змагається до зведення всякої якости до кількости (ми тут говоримо про тенденції, а не про можливість такого зведення до кінця), знайшла в Тичині глибоко-співзвучного представника. Говорилось багато про сцієнтизм у поезії за кордоном і в нас; у нас робились його спроби. Тичина дав нам перший таку сцієнтифічну поезію, де не говорять, а дріжать, грають, співають думки, тому власне, що він не намагався давати сцієнтифічну поезію що до змісту.

Був колись час, за епохи ренесансу, за бурхливої доби пробудження революційної буржуазної свідомости, коли природознавство, визволяючись із лабет сухої схоластики, створило натурфілософську романтику, напоюючи чисто фізичні категорії шумуючим вином поезії, іскрами надхнення. За таких представників був і Бруно, і багато інших піонерів. Нова думка мусила заграти хамелеонами фантазії, щоб викликати ентузіязм, це ліричне настановлення, яке потрібне було для боротьби із старим. Цей напівліричний патос позначає всю велику буржуазну метафізику XVI й XVII сторіччя, системи Декарта, Лейбніца і інших. Потрібний був якийсь позанауковий розмах, щоб угрунтувати, зробити близькою тодішній психічній структурі людини науку.

Тепер інші часи, забреніли інші пісні. Власне, сувора прецизійність, непоетичність науки дає поетичний тембр. Порівняйте плач Шілера, що наука вбила поезію, що умерли в деревах веселі дріяди, та космічний оркестр Тичини і ви побачите новий щабель розвитку, нову соціяльну психологію, таку відмінну од психології, що її репрезентував цей представник німецької революційної

буржуазії. Революційна свідомість сама зробила скок уго-ру. Кінець-кінцем тут непотрібний для аналогії і Шілер. Як за основним біогенетичним законом кожний індивід повторює всю історію розвитку свого виду і всіх видів узагалі від аморфного п р а с в і т а н н я первісної про-топлазми, так і Тичина в своїх космічних поезіях у згу-щеній формі повторює основні космологічні думки люд-ства, від насичених ідеями провини, гріха й гніву гре-цьких космогоній до фізичного малюнка світу наших днів.

Як, одначе, робить Тичина ці космічні далині поетич-ними? Ми знаємо, що проблема величного, як предмет естетичної насолоди, була в свій час яблуком жвавих суперечок і свар, особливо поміж Кантом та Гегелем. Гегель твердив проти Канта, що світова безконечність, масивність, як чисто кількісна категорія, нас нарешті втомлює, і доводить до запаморочення голови, а не те, що дає нам естетичну насолоду. Кант погоджувався з тим. Одначе він говорив, що поняття безконечного само—є витвір людського інтелекту, бо споглядання просторони є апріорна категорія суб'єкта. У космічному величному людина неначе сама собі віддає хвалу, безмежність природи перенэсить у безмежні можли-вості людського духу. Ясно, що таке вирішення проблеми було наскрізь ідеалістичне, воно могло знайти відгук у романтиці, а ніяк у свідомості новітньої людини, спів-учасника соціяльної революції. Тичина вирішає цю справу, абстрагуючи од відхилень, про які нам іще доведеться говорити, інакше і дуже влучно. Він дає космічні „моделі", що нагадують нам моделі техніки нашого буденного життя, а з другого боку, знаходить для космічних аналогій аналогії соціяльні.

Ось ці дві царини правлять за цей intermundium, посереднє царство, яке далеко наближує до звичного.

Підхід з поетичного боку цілком правильний, хоч тут можливі деякі застереження. Хороводи атомів, бренкіт їхніх сполучень, плигання електронів із орбіти на орбіту, космічний пил нагадують йому хори автомобілів, їхнє пахкотіння по сучасних улицях—артеріях і орбітах наших міст, дзявкотіння й радісний стогін, белькотання в сучасних вуликах-гаражах; то знову сонячну пісню повітряних ескадриль, прозорі блиски алюмінію:

Ти перед всім світом руки звів, немов перед пю-
пітром, тло
Пропелерами загуло,
Хаос у танці завертіло
і десь тромбонами в бездонних коридорах оддало.
.
Я—дух-рушій, я танк-такт; автомобілів хори,
моторами двигтить мій двір-гараж.
І я так легко, мов дітей на пляж,
Веду титанів у простори.

Ця майстерня й світова гамарня не справляє, проте, враження якогось абсолютного механізму. Тичина говорить, що він своїм світовим елементам дає теми. Значить, у світі твориться щось принципово нове, виринають, нові якості. Це цілком у згоді з діялектичним світоглядом, що кладе межі безумовному механізмові, і в згоді з сучасною фізикою, що в статистичній методі трактування фізичних процесів дає зовсім новий вигляд поняттю закону. „Світ, як ціле, має напрям“,—так говорить закон ентропії. Куди? До світової смерти, чи до вічного життя? Фізика в сьогоднішньому вигляді цього розв'язувати не може, хоч досліди й висновки Смолюховського, Нернста (які вже передбачив Енгельс у своїй „Діялектиці природи“) ніби не припускають такої смерти. Але Тичині це байдуже. Поки нестримно пливуть аеро-

літні потоки, поки можуть творитись федерації, прийдешні синтези. Бадьорість і оптимізм віє з його строф; комети ржуть і баско мчаться, і вихор зустрічного етеру вичаровує червону фарбу тріумфу, перемоги на обличчі нашого міжпланетарного шофера. „Avanti sempre, avanti sempre"—його девіз.

Тичина відкриває в космосі дивні симпатії; черствість там невідома:

Не давайте значіння Сатурновим вінцям,
доволі жить для себе, черство!
Усім планетам, всім сонцям
свобода, рівність і братерство!

За всієї краси цих строф не можна, одначе, забувати, що панує в них (у перших двох віршах „В Космічному оркестрі") якась домішка космічного лібералізму a la Marinetti. У деяких місцях проривається засада: жити й дати жити іншому, laisser faire, laisser passer, що можливо не є вираз настрою поета, а безмежної грайливої сваволі. Світова федерація не зовсім нагадує федерацію соціялістичну. Ідеологія інтелігентського анархізму, космічної драгоманівщини не зовсім стерла свої сліди.

Допіру ми сказали, що космічні поезії „Вітру з України" родяться з духу матеріялізму й діялектики. Але ж ми й сказали про Тичину—космічного шофера. У нашому твердженні треба зробити деякі застереження. У Тичини навіть останніх часів подибуємо ідеалістичні нотки, що часами затушковуються, іноді ж у розпалі творчости, палахкотять червоними вогнями. До кінця Тичина від ідеалізму не визволився, і проблеми ідеалізму мучать нашого автора. У деяких місцях ці ідеалістичні мотиви можна зрозуміти фігурально:

Дух, що пройняв єси все,
Хто ти єсть?
Чи звать тебе спокоєм? Вітром?
Сліпою силою машин?
Чи слухом атомів, ігрою порошин?

Особливо багата на такі ідеалістичні мотиви друга частина. Там Тичина говорить про себе, як про духа вічности, духа-рушія, від енергії якого залежить увесь рух космосу:

І от уже летять,
через потоки плинуть.
Аж поки не потонуть,
не встану, не піду.

Я навмисне згадав про розуміння величного Кантом: він переносить його з оточення природи, в людський суб'єкт. Величний суб'єкт тому, що він уміє й може думати безконечне, бо по суті справи (в дусі Кантового апріоризму) він є творець і законодавець ствіту. Цю кантівську думку розвинув далі Фіхте; для нього „не я" (світ) був продовження „я" без останку. Світ створило, за Фіхте, „я", як моральна істота, бо тільки в боротьбі з опором матерії наше „я" може виявити власне цю моральну суть. Або, як він сказав: „Світ є предмет нашого обов'язку". Такі самі думки трапляються в Тичини: виразніше вони виступають у „Сонячних кларнетах", де відбувається гра понять „я" і „не я". У „Вітрі з України" вони виступають, як слаба ремінісценція. Я не знаю, якими способами засвоїв собі Тичина основне настановлення великого німецького народнього трибуна-ідеаліста. Я думаю, що тут не обійшлося безо впливів польського романтизму, особливо Міцкевича. Коли порівняти його „Оду до молодости" і відому „імпровізацію" в поемі „Dziady", ми зустрінемось з місцями, що майже

дослівно нагадують строфи Тичини, навіть що до техніки віршу.

Іншого тону взяв Тичина в третій частині „Космічного оркестру“. Тоді тим часом як раніш він підкреслював вабливі, непевні перспективи безконечности, тепер він упертіше висуває ідею залізного закону. Нема в космічній системі ні початку, ні кінця, ні вечора, ні ранку, а проте кожен знає свою орбіту і всім володіє закон— соціялізм. Від настрою патосу безмежного розгортання деякої космічної романтики поет переходить до бадьорого добровільно-обмеженого певними рямками настрою конструктивізму. Нема чого заперечувати, що нова епоха відбудови сказала тут своє слово. Ідея плану, ідея соціяльної необхідности, що є єдино можлива форма свободи, ідея зрозумілого, дисципліни панує над усім.

Коли читаєш ці строфи, мимохіть пригадуєш незабутні слова Леніна: „Нам не нужны истерические выкрики, нам нужна мирная поступь железных батальонов пролетариата“. Ці строфи мають надзвичайно велике й симптоматичне значіння в розвиткові української громадської думки: кількість перейшла тут на якість і в суспільній еволюції позначилась глибоким зламом. Український інтелігент, революціонер-бунтар з традиціями хуторянської сваволі й геніяльної байдужости до твердої мови історії, наближається до духу пролетарського соціялізму. Робітник, що його дисциплінує фабрика, краще й швидче суб‘єктивно-психологічно, емоційно переживає потреби роконструкції. Його ставлення до суворої закономірности соціялізму має певні римські, велично-сухі риси (ось тема для нового класицизму), яких інтелігент спочатку не може ні відчути, ні сприйняти. Потрібна велика праця над собою, переміна не тільки розумових, а й емоційних нашарувань душі, по-

трібні, нарешті, і, може бути, насамперед, нові соціяльні факти, щоб для нього революція зійшла з неба на землю, з царини аморфного, прекрасного, але невільничого захоплення перейшла в стихію такого напруженого ентузіязму. У цих строфах Тичини цього досягнено, тільки на мить. Тут, справді, Україна стає Европою, і п'яний гук безобрійного степу зміняється на ритмічне, мірне чергування залізної мови праці. Український кармазинник, що іноді промовляв словами революціонера, згинув навіки.

Щоб опукліше ще висловити свою думку, я хотів би провести деякі історичні аналогії. Кому невідома трагічна й велична історія італійського ресорджименто, незрівнаний змах італійського революційного чину й думки? Хто не запалювався вогневими постатями Мадзіні й Гарібальді? У свій час вони зробили велике діло, що, одначе, було великим для однієї тільки епохи. Мальовнича велич їхнього діла мала й свій негативний бік. Італійський соціялізм, що виростав у процесі визволення від ілюзій буржуазної свободи, був спочатку забарвлений маринізмом. Стихійний революціонізм затемнював логіку діялектичного розвитку історії. Величний історичний жест шкодив справі.

Те саме можна сказати про шкідливий вплив деяких ремінісценцій Великої французької революції на всю психічну структуру Жореса й жоресизму. Ми знаємо також, яке негативне значіння мав революціонізм і соціялізм Міцкевича епохи „Trybuny ludow" на розвиток польської соціялістичної думки і як завзято мусила боротися з цими рештками польська соціял-демократія. Тільки наближення цього інтелігентського „шляхетського" революціонізму до класової пролетарської боротьби, насичення його властивою пролетаріятові організованістю,

може зробити з інтелігенції корисних будівників соціялізму.

Тичина намагається зробити це, і результат цих змагань об'єктивувався в згаданих рядках. Проте, треба додати, що ця рівновага ще далеко не тривка, у ній помітні серйозні відхилення, що зрозуміння й відчуття якогось процесу не є ще повна асиміляція. Сліди довгої історичної традиції не легко викреслити.

З цієї лінії Тичина, проте, збочує в наступних строфах. Він ніби робить ще загальний огляд пройдених шляхів, ставить усе під сумнів, приглядається до своєї блідої, переляканої думки, що сховалась десь у кутку перед страхіттям космічної бурі, її біль—не тільки особистий, це—біль усесвіту. Коли Тичина раніше споглядав планетні хороводи зовні, він тепер переходить у їхню середину, силами творчої симпатії намагається збагнути те, що зверху піниться бризками розпаленої, шаленої матерії. Що це? Це біль, біль творення й зросту, радість муки самознищення для самотворення. Світ ридає, рвучись динамітно, щоб викинути з себе нові форми. Що ж, порівняно до цього болю, зойки й зідхання землі? Що ж, нарешті, вся земля, ця маленька крапка в писанні цілого? А люди?

І вся людскість хіба не єсть інфузорії
(Пожирай, пожирай себе в краплі води).
Під парасолькою власної атмосфери,
Під хмарами дурману і брехні
Земля плекає душі парасольні,
Які ніколи не розберуться в мапі Космоса.
Мозок їх ледве ворушить віками угноєну грядку.
Століття чергової омани злегка притрусять канаву
забобонів
А там існову випари й туман,
А там існову войни й тюрма.

Протиставлення світового величного болю, трагедії росту Космосу в безвісті й парасолькової перспективи людства,—геніяльні. Тільки одного не помітив Тичина: це гіобівське, можливо, й оправдане було б лише тоді, коли людськість була б тільки продовженням інфузорії, виключно біологічним явищем. Човен автора, що відплив у далеку мандрівку етеровими течіями, чомусь проплив повз острів, де родився homo fabor, що в знарядді знайшов можливий засіб визволитися. Прометейний корабель Тичини дійсно не повернеться ніколи туди, звідки він одплив, бо з ним відбувся стрибок на такі вершини, відкіль вороття вже нема. Corsi recorsi Віко—тільки фантазія неаполітанського самітника, що жив далеко від широких шляхів історії. Тичина доходить до кінця, знаходить усе, щоб заперечити людину, не залишити нічого непорушеним, розтерти все в первісне мряковиння, що організує нові синтези. Усієї передньої історії його еволюції ми, на жаль, не бачимо, може бути й тому, що весь цей плач і нарікання були тільки поверховою шкарлупою, де сидить міцне, повне довір'я ядро. Власне, цей раптовий перехід дає більш сили переконання, аподиктичности. Проїжджена беззуба мудрість скептика місяця не вдіє нічого, проти того, що земля мчить уперед, як пущений набій гармати, родить без упину велетнів. Давнього коловороту, повторення старого вже немає, бо на зміну упалим ідуть нові.

Народи йдуть, червоно мають:
Свободі путь! свободі путь!
І кров'ю землю напоюють
і знов у землю тліть ідуть.
Але на зміну їм у муці
Другі встають під дзенькіт куль,
що движуть сили революцій
В новий октябрь, новий іюль.

Розшарпаний раніше вірш переходить на спокійні, скупчені каденції рівноваги.

Не раз ми вже казали, що у Тичини вперше в українській літературі думка стала емоцією. Він дав нам те, що в західніх літературах дали Шелі, Байрон, Каспрович. Я не хочу робити буквальних порівнань що до обхвату й сили експресії у цих поетів і в нашого, надто ж тому, що Тичина, ми цього певні, не сказав ще й у цій царині останнього слова. А таке слово потрібне. Тичина в зазначеній галузі не є цілковитий представник ідеології пролетаріяту. Його космічна поезія—глибокий натуралізм, але не матеріялізм. Тут і там блимають ще релігійні й ідеалістичні огні, думка ломиться, хиляється в боротьбі з традицією. Природа є в нього часто аргумент проти історії і поступається тільки перед занадто вже очевидними соціяльними фактами. В основному космічному сприйманні зробив Тичина великий крок уперед: романтично-симболічна, лінива розпливчастість поступилася скоординованій бадьорості, геніяльному відчуттю глибокого такту.

Але чи прецизія Тичини другої доби не є почасти надумана, накинена собі, не абсорбована органічно? Мені здається, що так. Це питання непокоїть нас тут, і непокоїтиме в інших царинах. Проф. Білецький говорить, що в „Сонячних кларнетах“ Тичина індивідуаліст, у „Вітрі з України“—колективіст (стор. 24—25). Чи з цим можна погодитись у загальному формулюванні,—тут тяжко відповісти: відповідь дасть нам аналіза всіх сторін його творчости.

У „Космізмі“ Тичини індивідуалізму не видно, а коли й видно, то він виступає власне у „Вітрі з України“. Дух-рух, гасло: „земле, велетнів роди“ є відгук віри не в індивідуалізм, а в велике значіння героя. Скільки тут

впливів дрібно-буржуазної „суб'єктивної" соціології (що її сліди помітні будуть у мотиві Мойсея), скільки справді пролетарського революційного погляду на значіння ватажка,—нині теж дарма відповідати, бо поки ми чіпаємо матерію, де цю проблему не міг автор розгорнути на всю повноту. Психічна структура Тичини наскрізь громадська і тому власне він може бути великим ліриком, цеб-то розв'язувати питання суспільства, як особисті питання. Тому він лірик, а не звичайний співець, бо іншої дороги до лірики, як через конкретизоване загальне,нема.

Коли ми перейдемо до природи Тичини, ми побачимо знову, що нам доводиться відкинути всі навиклі шаблони. Природа була за найслабше місце в українській літературі. До неї брались розхристано, вона нам просто давалась, рятувала від небезпек і підводного каміння психічних провалів, дикої безкультурности. Дзвеніла там, де не могла дзвеніти душа, наводила тугу та солодкавий серпанок задуми, що виправдував повний брак думки, або ставала за символ, знаряддя, що з його допомогою найлегше було ухилитися від мужнього ставлення питань. Це все та брак багатої малярської культури було причиною того, що природа в нашій поезії майже не існувала, а тільки трафаретні її схеми.

В европейській літературі (не в безпосередньо народній творчості, бо там природа відіграє зовсім окрему ролю) природа виступає, як могутний, суттьовий фактор тільки від того часу, коли суспільство почало творити природу, коли почала розвиватись інтенсивна сільськогосподарська культура. Поетична природа дуже великою мірою є дочка агрономії. Згадайте тільки Вордсворта й Кольрайджа на тлі розвитку англійського сільсько-

господарського капіталізму, або пейзаж школи Барбізона—витвір XIX століття.

Взагалі природа—це збірне ім'я, що різних епох відогравало різну ролю. У ній відбивались далекосяглі соціяльно-психологічні процеси, нові суспільні нашарування виявляли нові прйоми трактування природи в поезії, нові форми її сприймання. Досить пригадати собі блискучі думки Плеханова на цю тему. Він бере приклади з історії французької літератури. Як відомо, французька псевдо-класична поезія не віддавала багато місця природі, хоча вона й говорила дуже багато про природність, природні права поетики то-що. Чим це з'ясувати? Французька абсолютна монархія, тло псевдо-класичної поезії, склалась у наслідок гугенотських воєн, розгрому революційної буржуазії французьких комун. Природа нагадувала переляканій аристократії, що вже встигла покинути свої маєтки і сконцентруватись у пишному Версалі, про всі небезпеки й труднощі гугенотських воєн, партизанських рейдів серед непроходимих гір, докучливе бівакування на лоні голих, диких скель, обережні переходи повз густі ліси, засідок гугенотів центрів зради й несподіваних наскоків. Очевидячки, тут не могло бути й мови про якісь естетичні переживання, і збентежена дворянська психіка втікала залюбки в теплі interieur розкішних салонів великих міст. Навпаки, в 19 століття, епоху імпресіонізму, художники втікали з великих міст на лоно природи. Вони відпочивали тут від протиріч тогочасного суспільства, забували про них, бо боротись із ними вони не могли з класових причин, розв'язати їх, хоча б теоретично, їм було понад сили, бо вони були цілковито підо впливом ідеології панівної класи.

І „природа" Тичини не суцільної категорії: вона проходить багато етапів розвитку, чисто-формальні моменти

борються в ній з ідеологічними. Взагалі, що-далі, то меншу ролю вона відіграє в його творчості, поступаючись суспільній людині й техніці. Це й зрозуміло для поета, що од світогляду селянина переходив до світогляду пролетаря. Щоб знайти ключ для зрозуміння значіння природи, її форми в першу епоху, епоху „Сонячних кларнетів", треба звернути увагу на ось яку строфу:

Світає...
Промінням схід ранить ніч, мов мечами.
Хмарки золоті поспішають на битву.
Безмовні тумани тремтять над полями,
І з ними стаю я на ранню молитву:
О, згляньсь над нами!
Защо нас ти раниш у серце мечами?

Треба глибоко вдуматись у ці вірші й відкинути все, що справи не нестосується: передусім аналогію між раненням у природі і в автора. По-друге, деякі класичні ремінісценції, порівнання променів із стрілами, які ми зустрічаємо вже в Гомера. Це вже наслідок поетичної культури, і вони не є причина, а привід образу поета. В стару форму він вкладає нове світовідчування. Природа ранить. Це значить, що естезійний апарат автора такий ніжний, такий „мімозний", що найслабше тремтіння природи викликає вже біль. Чи це—органічна вада автора, чи певне свідоме ставлення його? Безперечно це—друге. Бо інші місця з других збірок говорять про зовсім різне ставлення до природи. Автор неначе оголює свою сенсорну систему, щоб природа могла діяти на нього так, як вона є, без посередництва всіх інших органів, які могли б це діяння послабити або змодифікувати. „Рана" природи—не вираз болю автора, а вираз сили й „дівочости" її діяння. Автор хоче знати,

що є природа сама собою, як поетична потенція, а не як додаток для його суб'єктивних настроїв. Велике значіння Тичини полягає в тім, що він поетично поставив проблему природи, як чогось самовистачального. Він створив нову форму природи. Правда, його творчість не визволилась ще від жужелиці й намулу минулого, і сміле шукання форм часто натикається на опір нашої літературної спадщини, особливо романтики.

Тичина повторює в поезії процес, що перед віками відбувся в науці і кінець-кінцем довів до філософського матеріялізму. Ми знаємо, що Декарт був дуаліст: духовій субстанції він приписував пріоритет, у ній він бачив вище „боже" начало; але тому власне він старанно відокремлював її від матерії, так далеко, що не припускав ніякого втручання її у матеріяльні процеси: тим самим і матерія стала самовистачальна, дістала свої окремі закони, свою логіку, яка згодом стала логікою науки взагалі. Так класовий розум переміг забобони релігії. Абсурдний Декартів конгломерат очистився і засяяв промінням матеріялізму Спінози.

Такого „очищення" природи в поезії ще не було. Поет приходив до природи завжди з якимись готовими категоріями: це були або категорії „краси" взагалі, або якоїсь первісної стихійної доброти на противагу людській злобі, або великі символи божого чи людського. Вона була великим резервуаром, куди текли струмені туги, бурхливі струміння соціяльного обурення, де тихими плесами бились сором'язливі нотки самопризнання, сповіди, сороміцька піна полових бажань.

Але, як і всюди, і тут процес диференціяції—неминучий. Це прагнення до відокремлення й самостійного трактування природи, як поетичної форми, виступає в конструктивістів і експресіоністів. У них природа хоче

заговорити сама: на жаль, у перших вона говорить складними категоріями природознавства, цеб-то систематизованої техніки, вона перестає бути природою в первісному значінні цього слова; у других вона є замаскована людська монада: зовнішній перехід від природи до людини, в дійсності є регрес від людини до природи. Тичина дає тут великий з а ч и н і він увійде, як немаловажний фактор, у міжнародню світову поезію.

Передусім із його „природних" строф б'є повна безжурність природи, чудовий аморалізм, gioia, що не може знайти свого вислову в людській мові, а тільки в тремтячих переливах поетичної форми. Пан царює над такою природою, звірячими ніжками гасаючи по лісах, з очима, грайливими, але фактично непорушними, без виразу, як на полотнах Врубеля. Особливо помітні такі рядки:

Я йду, іду—
Зворушений.
Когось все жду—
Співаючи.
Співаючи—кохаючи
Під тихий шепіт трав
Голублячий

Прошу звернути увагу на фразу: „Когось все жду, співаючи". Здавалось би на перший погляд, що вона не поетична, бо надто вже абстрактна. Але справді це не так. Поет стає тут сам частиною природи й підлягає випадковості природи, яка є відворотною медалею необхідности. Енгельс учив нас про об'єктивне значіння випадковости, що, будучи по суті викликана якоюсь причиною, в даному випадку не йде головними магістралями причиновости. У такому розумінні цього слова вся природа є випадкова, бо в кожній її площині маємо безмежну кількість складових елементів. Кожна її точка

є рівновартна, нема там (як у іншому місці говорить Тичина) ніяких верхів, ні низів. Уся наука, як говорить той самий Енгельс, є геоцентрична й антропоцентрична, і практикою своєю кує людина щільні й міцні ланцюги необхідности. Сама по собі вона є необхідність, випадкова гра безмежних можливостей. Цей настрій віддає в своїй концепції природи Тичина. Він, безперечно, новий і позбавлений цілковито всякого антропоморфізму. Я не знаю, чи висловлююсь достатньо ясно, бо тут іде про психічну форму, що не була ще висловлена логічно в розгорненому вигляді, про певні змісти, що вперше знайшли свій вислів в українській літературі. Я подбаю знайти деякі аналогії. Тичину в психічній формі, а не в сюжеті можна—в цьому вузькому секторі—порівняти з Беклiном. Читачі дарують мені порівнання поета з індивідуальністю, яка малюючи, не була малярською, а поетичною. А може, навпаки, порівнання від цього виграє. Беклін дуже гарно передає настрій очікування в порожнечі, там, де цього очікування наче й не видно. Простір між деревами в лісі насичений якимись невидимими силами, в ньому нагромаджуються якісь природні потенції. Навколо хоч і тиша, та вона діє. Тільки якась випадкова звірина, пробігаючи і вслухаючись, доводить, що це не пуста просторінь. Тут нема нічого містичного, саме такий настрій іде лінією останнього слова науки, яка говорить, що простір бере участь у фізичному процесі. Кожна, наймаловажніша, випадкова точка природи чогось чекає, бо вона є мікрокосм, не в „поетичному“ і тому вже доволі звульгаризованому в поезії значінні цього слова (таким „поетичним“ „landator naturae“ Тичина бути не хоче), а в тому, що вона є нескінченна і тому тремтить випадковістю. Це, власне, тремтіння випадковости є тим, що часто нази-

вають музикальністю Тичини. Справа йде тут не про якісь акорди, гармонії, бо вони ставили б природу в якийсь визначений план, вичерпували б її, не про зовнішній слуховий сектор акорду, а про його тремтіння. Музицизм, а не музикальність. Білецький говорить, що кожне слово має в Тичини передусім звукове значіння; звук слова, його тембр, викликає відтак емоції, думки. Правильно, все ж таки головного відтінку не схоплено: не звук має значіння для Тичини, а те, що він може викликати думки, емоції, що кількість і якість їх a priori невизначена. Це є для нього природа: радість багатства, дисциплінована, що не переливається через край, музика, як arithmetica auditiva, а не пасивне, а тому обмежене в зовнішній безконечності чергування хвилювань туги. Момент очікування невизначених можливостей зустрічається, як культурний факт, двічі на протязі історії: це передусім у казковості музульманського сходу, в тому, що Шпенглер назвав магічною душею. Він розглядає життя, як мандрівку, де все може трапитись людині, все можна відкрити: зачаровані міста, каміння, плодотворні фантастичні оази існують серед білого дня в зареєстрованих географічно як-найточніше місцях. Я не буду давати тут соціологічної аналізи цього явища, воно звязане в з а г а л і з специфічним східнім феодалізмом. Подібне становище повторилося в англійському пуританізмі й виявлено найяскравіше в The pilgrims progress Боньяна: все в житті й усюди є мандрівка й пригода. Це не теологія (яка зрештою в пуритан дуже щільно приставала до виробничих потреб), а практична філософія здобувців нового континенту. Я думаю, що деякими формами такого трактування природи старається Тичина ввести нову культуру казковости в красне письменство (я ще не говорю тут про дитячу казковість у нього, про

яку доведеться говорити окремо). І хвала йому за те. Казковість у літературі потрібна для пролетаріяту: вона буде зовнішнім виявленням нескінчених можливостей його сну, повітрям, потрібним його могутнім легеням. Такою казковістю, позитивною, була з багатьох оглядів романтика для революційної буржуазії. У пролетарській літературі вона мусить виходити з ідеї необхідности, але мусить „здійняти", діялектично заперечити цю мертву необхідність. Може бути несміливі спроби Тичини дадуть імпульс для якоїсь пролетарської тисячі й одної ночи, що своїм блиском розсіє нудні pompes funebres, якими хоче годувати пролетаріят література. Казковість—річ немаловажна; досить згадати, що вона була протогоністом і попутником англійського імперіялізму. Хай пролетарська казковість буде прапором революційної експансії.

Цю самовистачальність, байдужість природи, свою власну іманентність, що не ,вважає на людські критерії і має власну логіку—виражає Тичина й тим, що вона не визнає неперервности, тяглости якогось настрою. Те, що ми називаємо радістю й сумом, для неї неістотне: вона—вища за них; вони чергуються в ній як усі інші факти. Краса природи полягає власне в цій працьовитій байдужості викидання із себе різноманітних змістів.

Буде бій.
Вогневий!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий

Вдумайтеся в ці рядки й побачите, що тут не кладеться ніякого наголосу ні на сміх ні на плач, так, що навіть прикметник перламутровий не стосується спеціяльно ні першого ні другого, не дає їм емоціональної

оцінки, а тільки виявляє факт мінливости між сміхом і плачем, немає ніякого звичного категоріяльного звязку, в роді причини й наслідку. Вони співпоставлені. Чи можна краще виявити поетично сувору об'єктивність природи. Але тут є й друге. В природі чергуються протиріччя. І це не тільки в згаданій цитаті, а й у десятках інших: сріблясті паруси радости виростають із темних заток суму, і на червоному мокриві рани цвіте квітка бадьорости. Тичина—діялектик і вміє цю діялектику відкривати в природі. Краще сказати, він її не відкриває, а вона сама йому дається, бо вона така ненадумана, така проста, така самоочевидна, виділяється без ніякого апломбу, автоматично. Діялектичність природи—теж тільки факт, для свого виявлення вона не потребує якихось спеціяльних ситуацій, виїмкових хвилин, коментарів. Імовірно треба було великої праці над собою, щоб створити в собі внутрішній орган, придатний для такого власне оглядання й відчування природи. Ця здібність не далася відразу і муки протиріч у космічних поезіях є цьому доказ. Цікаво для марксистської теорії творчости й критики було б розв'язати питання, який механізм уможливлює таке діялектичне відчування природи. Я говорю відчування, а не розуміння, бо це дві різні речі, і саме теоретичне його розуміння не дає ще поетичного відчування. Це питання поставив і намагався розв'язати в дусі психо-аналітичної методи Фройд. Виходячи з клінічних фактів школи Шарко, досвідів Жане про виправданість поділу нашого психічного життя на несвідоме й свідоме, Фройд намагається довести, що наше несвідоме, як аморальне й асоціяльне, не може прокрастися через цензуру дисциплінованої соціяльно свідомости інакше, як тільки в спосіб повного перефарбування. Несвідоме аморальне прикривається, пере-

ходячи на свідоме, ширмою морального ригоризму, цеб-то є власним своїм протиріччям. Таким чином, наша психіка є протиріччя по суті, і цим протиріччям вона забарвлює в художній творчості своє світосприймання. В своїй написаній російською мовою статті („Под знаменем марксизма" 1924 № 8—9 стор. 51—63) я намагався викрити всі слабкі місця цієї фройдівської концепції, неясність поняття несвідомого й методологічну розбіжність з марксизмом. Це питання треба оперти на ґрунт об'єктивної психології, зберігаючи ідеї несвідомого в творчості, але даючи цьому поняттю матеріялістичний, а не фройдівський напівмістичний характер. Так намагається підійти до питання Валеріян Полянський („Вопросы современной критики"). Він твердить теж, що основна концепція художнього твору виникає несвідомо, раптово, ніби без ніякого підготовлення: „История литературы, живописи и музыки дает много фактов, свидетельствующих, что афективный тон произведения складывается часто как будто неожиданно, от случайных впечатлений, вдруг, сразу. В этот момент познавательные и интеллектуальные элементы сводятся к минимуму, только в дальнейших стадиях творческого процесса они выступают ярче и с большей силой. Гете, например, передает следующее предание о Шекспире: „первая мысль о „Гамлете" пришла Шекспиру, когда дух всего произведения, как целого, неожиданно предстал его душе, и он в приподнятом настроении сразу окинул взглядом отдельные ситуации, характеры и развязку всей драмы". А. Федоров в своих воспоминаниях об А. Чехове рассказывает, как он сам описывал творческий момент: „Посмотриш на жизнь, на людей... Потом гуляеш где-нибудь в Ялте на набережной, вдруг пружинка в голове „чик",—и готов рассказ". Этот

таинственный процесс совершается где-то глубоко в подсознательном, но он совершается по указанным выше психо-физическим законам, организуя в единое прежние и новые ощущения и представления... Мы не знаем, какую силу сопротивления или помощи и в каких комбинациях оказывает сознание или простое раздражение на ассоциативную способность узловых клеток и отбор, но в этом процессе надо искать ключ к разрешению факта, что иногда художник, враждебно настроенный к новым настроениям и формам жизни, т. е. в силу физиологической необработанности своей нервной системы, неспособен понять современность, в подсознательном формирует аффективный тон, который, разрастаясь, бурно выявляется наружу, разрушая старые навыки и привыки узловых клеток и создавя новые". Поміж свідомими й несвідомими може початися боротьба, при чім революційну ролю може відогравати або несвідоме (пролетар із класового становища „інстинктивно" багне до пролетарської ідеології, але їй протидіє накинена дрібно-буржуазна ідеологія), або свідоме (інтелігент свідомо виковує в собі ідеологію пролетарську, якій ставить опір дрібно-буржуазне несвідоме). Цей конфлікт може об'єктивізуватись, як конфлікт у природі, надто тому, що індивід, як арена психологічних процесів, є частинно сам частиною природи. Без сумніву, частину діялектичних процесів у природі треба покласти на карб таких внутрішніх конфліктів. Доказом цього є хоч би одна властивість таких Тичинівських діялектичних переходів: негативний їхній полюс, звичайно непластичний, загальниково-аморфний, що відповідає афективному несвідомому, зате позитивний полюс образовий, пластичний peudant свідомого. („В душі я ставлю світлий парус, бо

в мене в серці с у м... Сум—но, сам я, с в і т л и й с о н... Ц в і т е в е с е л к а дум... Сум серце тисне... і т. ін.). Як видно, прийняття соціяльної революції і нових форм життя далось Тичині не без внутрішнього опору: як ми визначимо далі цей процес не дійшов ще до краю, і темне мряковиння навиків часто б'є ще молотом у тверді скрижалі свідомости.

Для аналізи питомої ваги природи в ліриці Тичини не без значіння буде вірш: „Десь надходила весна". Він з цього погляду дуже істотний, і нам доведеться уважніше на ньому зупинитися: отже наводимо його цілком:

Десь надходила весна.—Я сказав їй ти—весна!
Сизокрилими голубками
У куточках на вустах
Їй спурхнуло щось усмішками
Й потонуло у душі...
Наливалися жита. Я сказав їй: золота!
Гнівно брівоньки зламалися.
Одвернулася. Пішла.
Тільки довго оглядалася
Мов-би кликала: іди!
Почали тумани йти.—Я сказав: не любиш ти!
Стала. Глянула.
Промовила.
От і осінь вже прийшла.
Так любить?—Кажи.
Та швидче ж бо!
Блиснув сміх їй, мов кінджал...
Зажурився під снігом гай.—Я сказав їй: щож...
прощай!
Враз сердечним теплим сяєвом
щось їй бризнуло з очей...
Сизокрилою голубкою
на моїх вона вустах.

Композиція вірша майстерна: вона опирається на аналогії між порою року й еротичним станом поета,

що зараз же проходить у своє протиріччя. Любов наростає неначе відворотно пропорціонально до подій природи. Людські процеси відбуваються навідворот процесам природнім. Ліричний прийом дуже оригінальний. Звичайно, психіка поета неначе „вростала“ в природу й відбивала луною її музику. Тичина дає музику a rebours, унезалежнюється від природньої течії. Він пориває цілковито з „наївністю“, інстинктивним симбіозом, з оточенням. Я думаю, що цей прийом Тичини— абсолютно пролетарський. Вся новітня історія що-раз виразніше виявляє своє окреме ставлення до природи. Бекон, що сміливо накреслював історичну програму новітньої людини (а такою був тоді буржуа, більш авантурник аніж продуцент; для порівнення візмьмім хоч би особу Дрейка) говорив, що природою треба оволодіти й часами піддавати тортурам, коли вона не хоче добровільно відкрити своїх таємниць. Таке нове ставлення до природи було і д е о л о г і ч н о ю передумовою можливости створення новітнього природознавства. Пролетаріят, що для нього активність, практика є звична стихія, ще далі посуне таке природовідчування. Суспільство є частина природи, але за допомогою знаряддя воно протиставляє природу природі. Пролетаріят, як свідомий організатор техніки й економіки, завжди буде сильно відчувати опір природи, який треба перемогти, не тільки зовні, а й у середині людини. Тому в нього не буде фетишизму природи, що поетично виявлятиметься як цілковита самостійність психічних процесів по відношенню до природи, паралельно з залежністю від створених самою ж людиною умов оточення. Це буде й кінець романтиці. Тичина, що сам вийшов із романтики й симболізму, тут, у даний мент, б'є по цій романтиці, намагається емансипуватися від її рутини. Цим

він утрудняє й собі і всім тим, хто буде творити після нього--творчу працю. Комплекс—природа людина—дав на протязі віків стільки готових, виношених шаблонів, що творчість по цій лінії була творчістю вельми сумнівною. Що-ж? Творчість буде дійсно що-раз трудніша, складніша і своїм внутрішнім напруженням відповідатиме великому тягареві відповідальности людини епохи комунізму за долю суспільства. Вірш: „десь надходила весна“, що я назвав би Тичиновим а rebours—знаменний тим, що в ньому немає емоційної дифузії, розливности, він „діловий“ у шляхетному розумінні цього слова. Емоції стріляють, як блиски кінджалу і без переходів змінюються на інші. Незвичайний драматизм є ніби зверхній символ цього емоційного прагматизму. Тичина залишає на боці весь механізм підсвідомих переживань, у цих „жіночих“ строфаф відсуває все „жіноче“, рве природні асоціяції, ламає відповідно до поставленої собі мети. Він тут найменш „органічний“, у кожну хвилю він може перетяти нитку звязку з любою, піти геть, і нові блиски нових емоцій будуть освітлювати його шлях. Вільна людина. Але не вільна, як безжурна летючя птиця, а як сила, що лезу необхідности протиставить лезо необхідного зусилля. Але зусиллям він керує так майстерно, що болюча радість прощання переходить у граціозну усмішку радісного болю.

У цьому розумінні, як і в багатьох інших, Тичина буде великим учителем молодої генерації українських ліриків, що розгорнуть далі покладені в ньому, може бути тільки в ембріональному стані,—тенденції. Він переломить нашу панську розхристаність і примусить лірика працювати над собою так, як працює робітник над своїм матеріялом. Новітня праця не припускає

геніяльної нахідливости „с божьего наития", а синтезує її з прецизією знання. Поет не може відставати від робітника—а таке відставання є тепер правилом, навіть у Тичини,—інакше він не буде членом робітничого суспільства. Цій праці виховання повинна допомагати критика: вона повинна вишукувати непомітні творчі потенції автора, виявляти їх, пропускати через побільшувальне шкло, щоб вони могли стати широким соціяльним фактом. Вона не може бути популярна в тім значінні, що поширюватиме звичні вже суспільству психічні настановлення (а майже вся сучасна критика вправляється в цім реместві), а буде намагатися найти соціяльне в найбільш зіндивідуалізованих формах, щоб зробити його власністю суспільства, насамперед—пролетаріяту.

Творчість Тичини, особливо в першу добу, визначається неймовірними зигзагами, що виявляють невсипущу енергію шукання своїх шляхів. У цій праці ми надибуємо дуже часто зловісні рецидиви, коли свідоме я, знесилене від натиску самоконтролю, паралізується, і на поверхню психіки виринають безвільно, автоматично асоціяції, що своїм корінням досягають трясовинних багнищ духового рабства давніх віків. Усі зрозуміють, що я маю на увазі описання бурі у віршу: „Іще пташки". Буря забарвлена тут тонами якогось первісного жаху, що охоплює не тільки природу, а й людину. Властиво, вона не забарвлена, бо цей первісний жах виявлено з такою ірраціональною, позалогічною динамікою, з такою силою експресії, що сам автор відступає на задній план і гнеться—кориться під напором розбурханої стихії. Вся природа набуває первісно-релігійного відтінку: через бурю промовляє гнів господній, він роздирає небесну ризу хмар, б'є

громами, розливається дощем, примушує в панічному страху гнутися звірину й людину. Вони—безпомічне, слабеньке знаряддя в руках Творця. І серед цих диких шумів, серед клекотіння громовиці й блискотіння небесної луни слабко дзвонить дзвін—символ повної немочи людини. Тичина геніяльно віддає панічний настрій, стихійний звіринний жах первісного суспільства; коли ми читаємо його рядки, ми розуміємо слова Епікура-Лукреція—Timor fecit deos. І цей бог Тичини—деспот старих східніх деспотій, де людина була річчю, німим інструментом його безглуздого, свавільного, сліпого теж, як сила природи—хотіння. Село Тичини—не наше село, а якась первісна садиба, де людина не переступила ще порога звіринного існування. Настрій приземного, покірного жаху проймає все її думання, алогічного, незвязливого, паралізованого у свойому вільному розгортанні одною центральною ідеєю. З її очей б'є безпросвітна тупість, не розвіяна світлом опертої на техніку свободи. Тичина майстерно передає колективні, заразливі форми первісного думання: сумна звістка про гнів господній рефлекторно передається від рослини до рослини, від звірини до людини, викликаючи анестезійний стовбняк загального оніміння. Вірш Тичини про бурю є не тільки чистий опис динаміки сил природи, а певне credo автора. Сріблясті голуби в небесах віщують кінець бурі: опис бурі є тільки символ боротьби матеріяльного й духового начала, і загальний його теологічний тон треба приймати буквально. Тому ми говорили про зигзаги Тичини і в даному випадку про наявний регрес. Візії стисненого жахом безпорадности мозку не можуть бути для нас дороговказом. І голуб-дух, що з початку збірки ніби-то щезає, а тепер знову з'являється на сцену—явище для

еволюції автора невідрадне. Відрадне те, що автор не спинився на даному щаблі „еволюції". Цікаво було б простежити на всьому протязі нашої літератури мотив глухої „вістки", „чутки". Вона має двояке коріння: вона є або „вістка" божого гніву, що має свою основу в технічній слабості людини, в нерозумінні великих сил природи (цей бік „вістки" зарисував Тичина); друге коріння—це історичне лихоліття українського народу: переможні кочові сили, добре озброєні (порівняй Плеханівську характеристику їхньої військової техніки в „Истории русской общественной мысли") безнастанно рушали із сходу на мирні селянські українські оселі; український селянин бачив пожежі своїх селищ, чув гуркіт нищення Києва Батиєм і, як Тичинина трава, прилягав у глибинах рік і озер; „вістка" про татарські походи наповнювала його напіврелігійним, панічним жахом; потім пішли походи турецькі, неописана траге-дія дикого поля, а з культурного заходу залунали панські п'яні жарти польських короленят. Примітивне недорозвинене суспільство могло протиставити тільки дуже слабі сили цій навалі. „Вістка" набрала тому характеру чогось пасивного, що пророчить тільки нещастя. Український національний колектив чутко сторошив вуха, звідки йде нещастя, в сліпі ночі глядів на вогні смоляних віх, що вказували напрями турецького нападу. Потім пішли „вістки" інші: концентрований капіталізм ударив на село, революціонував його, викидав на невідому певну іграшку долі цілі його шари. Заздрими, притаєними, непевними очима дивилася чавунка у важку темряву українського села: „вістка" йшла з міста. Ця історична доля викликала цілі поклади пасивности в українському селі. Тепер її історично-соціяльне коріння вирвано до щенту, село заграло вільним життям:

нема вже зловісного, неясного мурчання капіталістичного ринку, над селянською спиною не лунає свист панського батога. Але ідеології, колективні настрої переживають довго свою соціяльну основу. І „глуха вістка“ грає ще в нашому селі — милу ролю „вістки“ про дивні чуда якихось нових пророків, „вістки“, що передається так само рефлекторно, так само епідемічно, як колись, і час од часу електризує наше село. І над ним повисає панічний жах, як над прикляклим до землі первісним кланом. Наша література повинна протидіяти таким явищам, надто тому, що змінені економічні основи полегшують цю справу. Згаданий вірш Тичини цього не робить і його настрій шкутильгає далеко за настроєм нашого села, що все таки посунулось далеко вперед у справі визволення від релігійної влади паніки. В цьому—його регресивність.

Все таки релігійність Тичини у сприйманні природи—тимчасова й перехідна. Болючу дань оточенню, старим звичкам, обставинам—віддано, і автор іде далі. Іде до заперечення зачарованого царства людей з їхніми божками. Це заперечення він вбачає, власне, в природі. І цікаво: — відкинення всього релігійного відбувається через медіум радісної праці. Тичиною керує тут непохибний інстинкт: боротьба з релігійними інстинктами не точиться в нього, на манеру старої романтаки, через внутрішні катаклізми, ідеологічні бої, патос терпіння; бога не знищує нездійснена надія, розчарування—негативні моменти, а позитивний процес праці. У перемозі релігії—Тичина конструктивіст. Радість у праці, радість взагалі—та стихія, де не збурюється релігія, а зникає мов би сама від себе, не даючи місця для релігійної категорії. Цей безжурний атеїзм проєктує він у природу:

Зоставайтеся, люде,
З своїми божками.
Соняшники горять...
— сама як струна—
Метеликів дуети...
— а на лапках мед —
Ромашка. — Здрастуй!
І вона тихо: Здрастуй!
І згучить земля,
Як орган.

Тисячі емоцій грають у цих рядках і всі вони заливаються сміхом, почуттям чогось бадьорого. Всі процеси в цьому малому секторі природи відбуваються так, що вони збурюють усяку ідею порядку, а тим самим і творця такого порядку. Тут панує поетичний хаос. Він виявляється в тім, що поет перескакує від одного враження до другого, не покінчивши з першим, перериває один ланцюг, щоб із інших сплітати нові візерунки. Сказати точніше: цього не робить поет, а сама природа: вона ж не знає нашої зашкаралупілої логіки, не знає ні початку, ні кінця, сміється з нашої архітектоніки думок. Тільки наша вбога логіка, що порушується в кількох загальних схемах—веде до ідеї якоїсь первопричини. Причина є тут наслідок і навпаки. Тичина має ясне око й чуткий слух для дрібних, мікроскопічних процесів, що ми їх звичайно не помічаємо: він дивиться на них ніби через побільшувальне шкло й розсуває мікрокосми в макрокосми. Духовно він співзгучний з нашою епохою спектроскопії в фізиці, з дослідами над дрібним життям електронів, яке, однак, таїть у собі стільки енергії. І цей веселий хаос, творчий непорядок, взаємне притягування й відштовхування,—чи не виявляє воно поетично сути, наприклад, кінетичної теорії газів, де певний „ефект"—величина натиску газу

на стінки посуду є сумацією „випадкових“ рухів окремих атомів? Процеси „в малому“, як говорять у математиці й фізиці, відограють колосальну ролю, не меншу й у царині суспільства. Коли ж, нарешті, з'явиться в нас поет що побачить ці малі, молекулярні, міжатомні процеси творення, що відбуваються в нас, і відтворить їх не в аспекті повзучої черепашиною ходою сірої буденщини, а в аспекті невсипущої динаміки? Коли ж у наших митців з'явиться, нарешті, зброя соціяльної спектроскопії? Куди не кинеш оком, на розлоги природи чи історії, бачиш пам'ятники повільної, невсипущої праці, почавши від коралових рифів, кінчаючи римськими віядуками, запиленими коридорами Ескуріяла чи корпусами гігантських фабрик. Це—скелети, за якими криються поклади праці колосального людського муравлиння і з яких марксист вичитує лінії історії людства. Ми, звичайно, нехтуємо нашим внутрішнім зором цей терпеливий процес праці й дивимося тільки на її ефектні продукти. У нас нема почуття темпу. І зараз ми б хотіли бачити в нас соціялістичну зверх-Америку, мільйони димарів, могутній ритм праці Херсону, Одеси, Маріуполя. Цей зверх-індустріяльний поетичний настрій, що бачить тільки речі, не хоче бачити людини, величної в своїй дрібній праці. Наші поети хотіли б, у нервовій нетерплячці, перескочити через необхідне, марнуючи по дорозі ці блискучі брильянти повільної перебудови, передусім мільйонів людей. Це—фетишизм, хвороба орічевлення суспільних взаємин, спадщина буржуазної психіки. Непорозуміння, — що в цьому виявляється величне. Інші митці хочуть через охоплення великих об'єктів неначе автоматично підносити внутрішній настрій ентузіязмом над об'єктивізованою працею, гасити внутрішній порив до праці. Це хуторянство навиворіт, індустріяльна

романтика, де свист трансмісій заступає місце квиління бандур, вид соціяльної мімікрії нашої трухлої психіки, що ніколи не хоче взятися до роботи. Пролетаріят створить своє величне, якого контурів ми зараз і передбачити не можемо; в усякому разі і воно не матиме екстенсивного характеру, не буде апотеозом камінних мішків, бо містами-садами будуть міста епохи розвиненої пролетарської архітектури, що стремітиме наблизити місто до села, перемогти „ідіотизм села". І фабрики матимуть інший вигляд, коли їх годуватиме централізована електрична енергія і кожний варстат матиме свій мотор.

Цей соціяльний настрій характеризує й більшість віршів, що зібрані під наголовками „Енгармонійне" й „Пастелі". Ці обидві групи поезій визначаються цікавим психічним становищем поета. Основний тон першої групи—це відповідність процесів, що виникають у різних точках природи, взаємно себе вияснюють—доповнюють. Візьмім, наприклад, вірш „Сонце". Основний скелет його, це—сонце—око: він виявляється то як зелене вино, то як око тафлі розпрозореного озера, то як полум'я квітки. Немов би різні градації одної функції зору. Причім зір звернено то в минуле, то в майбутнє, в тінь, що вже давно пройшла, і в тугу-мрію дівчини за синком. У цій концепції Тичини природа виступає в образі окремих монад, що мають кожна свою окрему історію, розгортаються з власного лона, але на підставі п е р е д у с т а н о в л е н о ї гармонії „натякають" на себе, в різних формах виявляють одну суть. Тут лежить спроба якоїсь синтези монізму різноманітности. Треба додати, що в цих поезіях поодинокі слова відограють часто подвійну ролю: наприклад, слово „тінь" має й образове, значіння і, як таке, є антитеза сонця, і чисто звукове

(як „дзень“ в інших поезіях) і нагадує кування косарів, про яких іде мова далі. Це різноманітне використовування одного слова виявиться пізніше, як одна з характерних рис поезій Тичини. Нема тут часто й звязаних фраз, а тільки поодинокі слова, що або концентрують цілий ряд думок, або є слова-плани, що в потенціяльній формі містять у собі всю дію, яка тільки опісля розгорнеться (птах—ріка—зелена вика і т. і.) Це було причиною, що Майфет заговорив про пуантилізм поета. Може бути в нього була й інша мета: відтворюючи події в природі, Тичина намагався відтворити й природню мову,—зовнішню шату первісної думки. І дійсно: ці пуантилістичні слова таять у собі невичерпні запаси емоцій і просяклих емоціями думок. Координація асоціяцій, думок, замість логічної субординації, була—за Леві-Брюлем, одною з основних рис первісної „mentalite“. Тичина хоче мову конвенансів і обумовленостей, зробити точним знаряддям опису і тому ломить звичну синтаксу, щоб застосувати її до дійсности. На. приклад, у фразі: „А на воді в чиїйсь руці гадюки пнуться... Сон. До дна“, яку ми б висловили приблизно так: „гадюки пнуться до дна, де був (панував) сон“, він пориває з традиційною будовою фрази, щоб правильно передати річ. Його мова тут—поетична, тому, власне, що не хоче бути поетичною, а строго-прозаїчно-описовою. На перший погляд, ця мова—примітив, просте нанизування слів—а фактично—це найкращий виразник надзвичайно швидкого темпу нашої обсервації й швидкости темпу природнього процесу. Тільки Тичина скромний: він не хоче виявляти цієї швидкости нашими звичайними, ефектними трафаретами.

Тяжко сказати, які настрої намагався виобразити Тичина своїми пастелями. В усякім разі, він у них

стилізує природу, пропускає через призму висококультурного „я“. Вони повні й літературних і малярських ремінісценцій: тут знайдеш і нотки Гамсуна й Ніцше і спомини про Вечір і Ніч Мікель Анджело. На мою думку, вони споріднені з циклом „Енгармонійне“ одним задумом: це також пуантилізм, але його елемент не є точка, а лінія, штрих, як у пастелях. Автор, звичайно, дає нам одну звязну дію, що розгортається швидко, в енергійному чергуванні окремих, рішучих моментів, зарисовування—„сухе“, без ніяких двозначностей. Основний задум автора кульмінує, на мою думку, в фразі: „Півні чорний плащ ночи вогняними нитками сточують“, де як-найяскравіше висловлено цю лінійну рішучість. До цих циклів наближається й „хор лісових дзвіночків“, уривок із поеми, як каже автор, на жаль, незакінченої. Ми вже раніше зазначали тенденцію Тичини в свойому трактуванні природи дати голос немов би самій природі, відсунутись на задній план і дивитися як розгортаються її сили. Завдяки цьому природа виступає в дуже оригінальних барвах, відкриває такі деталі, що їх досі не примічали в поезії. Я хотів би звернути увагу ще на один момент у трактуванні природи, що виявився з особливою виразністю у вірші „З кохання плакав я...“

З кохання плакав я. ридав
(Над бором хмари муром)
Той плач між нею, мною став—
(Мармуровим муром...)

Уже десь випали сніги.
(Над бором хмари муром)
Розбиті ніжні вороги —
(Мармуровим муром...)

Я тут абстрагую прийом поета „a rebours“, про який я вже говорив раніше, про протиставлення діяльного,

рухового моменту в психіці автора й непорушности природи. Нас у даному разі цікавить сама природа. В наведених образах виявив Тичина те, що можна б назвати Der Geist der Schwere природи. Вона. що раніше гралась тисячами барв і тонів, тепер застигає, закриває все рухливе і виступає, як одна солідна, недиференційована важка маса. З усіх її сил залишилась тільки сила тяжіння. А пречінь вона є найголовніша її сила, її істота. Природа начеб-то визріває, і після довгих еволюцій повертає до свого первісного стану, що водночас є станом повної стиглости. Це—синтеза, що витворилася довгим шляхом протиріч, консолідація, найкращий вираз матеріяльности. Колись грали в ній ембріональні сили життя, але вона їх викинула з свого лона, щоб дати їм іти своєю стежкою дальшого розвитку, розгортати теж свою суть, сама ж повертає в своє лоно, щоб стати перед ними в своєму чистому виді. Принцип антитези панує й тут. Відокремитись, провести по всій лінії різниці, щоб дати самостійне життя новим силам, які вже сами можуть стати на ноги. Це не плоскувата непомітна еволюція, а еволюція серед болю, еволюція, що містить у собі революційний момент. У коротких фразах Тичини виявлено спокійну необхідність такої великої еволюції. Важкі хмари не притискують поета, він просто передає їх вагу і навкруги цього передавання вітає холодне, але прозоре до кінця повітря спокою. Самітність віє од темних брил матерії, самітність од душі поета, але ні тут, ні там не знайдете елегійного тону.

Ні один вірш не нагадує до такої міри „Смерти Ази“ Гріга, як цей. І там глухе чергування звуків, що не є тони, а сконденсоване гудіння передає мудрий спокій повного знання.

Нірвана—скаже скептик, дух розкладу, мертвоти, стан повної байдужости. Ні в яким разі. Ця „байдужість“—витвір великої праці й передумова психічного стану, що без нього не може бути великого п о е т а — в и т в і р ц і к а в о с т и. Кожний поет, що хоче бути справжнім поетом, мусить хотіти й уміти бачити, втягнути в себе як-найбільше змісту. А це можливо тільки в атмосфері як-найвищої об‘єктивности, коли поет мов би виростає понад себе і дивиться на себе збоку. Нема небезпечніших і безглуздіших легенд, аніж ті, що створились навколо поетових переживань. Звичайна схема говорить, що поет переливає просто на папір певні суб‘єктивні переживання. Це, одначе, неможливо. Він мусить їх пережити, а потім вийти з них і побачити їх, як щось чуже, зовнішнє. Між переживанням і переживанням, як предметом поетичної експресії, мусить витворитися певна дистанція, стан специфічного об‘єктивізму (відмінного од наукового), або словами Тичини: план мусить стати мармуровим муром між автором і об‘єктом його творчости. Треба (знову словами Тичини) розбити ніжних ворогів патетичного звязку з предметом, щоб бути в стані виразити його П а т е т и к у. Це треба особливо підкреслити, бо в марксистській критиці виросло стихійно неправильне поняття про відношення переживання до його вираження (з цього—й метафізична постановка питання про відношення „форми“ до „змісту“) трактування цього відношення, як безпосереднього звязку. Відношення поета до предмету мусить бути споглядальне—тут нічого не вдіють фрази про „волю“, її з а н и к а н н я, холодність; суть справи в тім, чи первісне переживання, що є вже предметом постійного споглядання, не було вже само спогляданням, як, наприклад, у неокласиків? Воля поета виявляється не

в закликах до волі, що можуть бути безвільною декламацією й пустою бляшаною риторикою, а у волі адекватного відтворення предмету.

Раніше ми вже згадували, що в Тичиновій поезії, де менше виступає природа, як якийсь окремий фактор, і соціяльні проблеми висуваються на передній план. Природа сама по собі перестає бути канвою поетичної експресії. Цей факт можна вияснити собі, як поривання автора з романтизмом і симболізмом, з яким із початку своєї творчости була тісно сплетена поетова муза. Колосальні суспільні проблеми, що їх поставила епоха, особливо перед свідомістю українського інтелігента, цілковито виправдують таку еволюцію. Не можна сказати, що природа заникає в нього цілковито, але по-перше вона тісніше вплітається в сферу інших переживань і емоцій, а по-друге—в ній переважає один мотив, що в різних варіяціях проймає собою особливо останню збірку. Цим мотивом є вітер,—символ розбурханої стихії революції, нестримного руху мас, невчасного запалу одиниць. Мотив вітру, вітровиння, мотив вітряного руху ми можемо знайти вже в попередніх збірках. „Женуть вітри, мов буйні тури". Але система образів у ті часи така, що вітер є образовий посередник для інших комплексів образів, передусім—селянського значіння, або акцесуаром для виявлення його ідеї музики („тополі арфи гнуть"). Тепер вітер втрачає свою конкретну матеріяльність, він немов би стерилізується, проймаючи все, стає якимось всюдисутнім, метафізичним принципом. Без сумніву, він нагадує бергсонівський elan vital, що його трудно описати, визначити нашим розумом, треба доходити його інтуїтивно. Його описує в своїй статті: „Зріст і сила творчости Павла Тичини" („Червоний Шлях", 1925, № 3) І. Майдан: „Що ж то за вітер такий

з України? Пригадую собі перший вірш другої книжки: „Вітер—не вітер. Буря". Це революція. Отож творчість Тичини—це арфи тополь українського поля, що на них революційний вихор награє свої мелодії і посилає їх то на „захід, як вулканний лан", де Барбюс і Ролан, або на схід, де Рабіндранат Тагор. До цих титанів слова співає український вітер. Це не „дума про трьох вітрів", як було на кінці першої книжки, це—про той третій вітер, що „мобілізував тополі" в другій збірці, а в цій останній, де відбито „епоху нашу вітряну" жене, мов божевільний, по наших степах, упирається в грузлу (селянську) ріллю, піддає вагонам (робітництва) волі і гонить їх рельсами в краще майбутнє. Характеристика Майдана влучна, але нас цікавить друга сторона справи, те, що вітер не є тільки символ, щось допоміжне, а суть річей. Він—щось найзагальніше, невисказане, свавільне, скажене, що викидає з себе усе конкретне: й оспинені пруги хмар і революцію.

Пругами хмари оспинились.
Колесом лист по дорозі—
і весь парус блакитний
душу мою круглу
на веслах у безконечність—
— мелодіє моя —

Ви відчуваєте цей дивний алогізм вітру, що с у б ' є к т и в н о, для Тичини, є рівноважник його непереходового значіння. Вітряний шал-відгомін космічного оркестру—найпевніша дійсность для нашого поета. Цей нюанс, самовистачальність вітру, що вже п о т і м може стати за символ чогось іншого (в данім разі—соціялістичної революції) має велике значіння, бо він—барометр, що виказує, до якої міри Тичина зрісся з революцією. Коли б для Тичини вітер був т і л ь к и

символом революції, то це значило б, що революція є для нього лише один із засобів поетичної експресії, від якого він може перейти до іншого. Коли ж вітер є якийсь метафізичний „prius“ (я говорю в т е р м і н о л о г і ї розвитку Тичини), тоді й революція, як одне з його виявлень є угрунтована глибоко, і мусить стати вирішальним фактором у психічному житті Тичини. Тичина йде в поетичній експресії (в дійсному житті це було напевно навпаки) від вітру до революції. З теоретичного боку цей прийом—неправильний, але з боку Тичини, як поета, що його громадським ділом є власна, п о е т и ч н а е к с п р е с і я, він—доказ, що Тичина серйозно хоче вжитися, позитивно сприймати нашу соціялістичну революцію. Логічна нев'язка є доказ сердечности, щирости його творчих намірів. Велике, суттєве значіння космізму для Тичини (не для нас), ототожнювання його в даному разі з вітром і виведення з нього революції, ця п о е т и ч н а логіка (що нас соціологічно н е м о ж е задоволити)—є доказ того, що Тичина тривко перейшов на певний шлях. Усунення з образу вітру всякої зовнішньої символіки, знеображення його, усунення елегійности, заведення моментів сліпого космічного алогізму, повний переворот у його трактуванні—не може не бути відзеркаленням дійсного душевного перевороту. Це не значить, що Тичина цілковито сприйняв соціялістичну революцію (вже хоч би різне поетичне трактування соціялізму, на яке ми вже звертали увагу, і про яке нам ще доведеться говорити—доводить протилежне), він намагається її сприйняти, і робить що до цього велетенські помилки. Вітер—суть може стати ще символом. Нам не важно те, як часто Тичина говорить у ентузіястичних тонах про революцію, а як глибоко засіла вона в його психічному

механізмі. Мотив вітру говорить, що вона є його незамінна частина. Чи буде вона цілим маханізмом—покаже майбутнє.

Нема нічого легшого в нашій літературі, ніж брати мотиви вітру—невідступного друга нашої народньої й індивідуальної творчости. Нема нічого легшого для українського інтелігента, ніж бути революціонером узагалі. Скільки „революційности“ в морально-полових проблемах Винниченка, в патосі краси анархізуючого Євшана. Але як трудно зробити вітер загальною стихією, не тільки співдругом специфічних українських дум, чимсь дорослим і на український лад цивілізованим, солодкавою мелодією за осінніми вікнами, коли сидиш у теплій сухій кімнаті, як тяжко від революції взагалі перейти до соціялістичної революції. Тичина хоче знайти для неї поетичну експресію, хоче ж и т и нею. Критика повинна не констатувати, заохочувати автора йти далі, але водночас—і тому, власне,—повинна вона відкривати всі небезпеки, що чигають звідусіль, корчувати бур'яни й чортове зілля з його дороги. Тичина є в нас така велика культурна сила. що хотілось би, щоб поезія його іскрилась чистим алмазом пролетарської ідеології, щоб на ньому не було ніякої с к а з и, щоб глибина його творчого сприймання розпрозорилась промінням цього великого факту, подібного якому не знає історія.

Наша аналіза природи в Тичини доходить кінця. ми знаємо, що далеко не вичерпано всіх сторін цієї форми його творчости. Нам хотілось зупинитись на найосновніших, найбільш для нього характерних; особливо ж звернути увагу на те, як під плащем тональности, музикальности, мелодійности, що на них у першу чергу звертала увагу критика, криється невидане раніше в нас багатство різноманітних можливих відношень до

природи, яка багата й багатострунна авторова природа сама. Говорив колись Кант, що любов природи є показник людської доброти; нам сьогодні ж доводиться підписуватись під цими рядками філософа доброго буржуа, з епохи, коли ідеологи буржуазії хотіли створити ідеальний тип своєї класи. Але не треба забувати про те, що природа буде величним фактором пролетарської культури: міста-сади, робітничі виселки, фізкультура, традиції природознавства, що натискатимуть із що-раз більшим напором на свідомість пролетаря, використання для орнаментики строкатого світу найпростіших організмів—все це поведе за собою необхідність перевороту в поетичному сприйманні природи, глибокої культивації всіх цих моментів поетами, створення міцних підвалин культури природи, природи, як культури. Розглядання Тичиною природи в акварельному пастельному аспекті є, може бути, ф о р м а л ь н а данина старому, але по суті справи це—шукання нового. Етеровий вітер жене човен Тичини в певну пристань. На закінчення цього питання я хотів би ще зовсім коротко зупинитися на трьох явищах: 1) Тичина виявляє глибоке розуміння процесу росту природи, її „наливання" (приклад: „сум росте мов колос"). Це почуття іманентного багатства природи, того, що Золя назвав би fecondité, іде в нього в парі з розумінням зовнішньої пишноти („ще половіє злотом хвиль на сонці жита риза"). Це, правда, пишність бароку, до якого, як то видно з деяких рядків у Сковороді, тягне нашого автора, але пишність, що є водночас внутрішньою повнотою. Вона свідчить про широкий в і д д и х творчости поета, що формально може виявитися в ширших поетичних концепціях. Волюти бароку, те що німці називають das Aufgebauschte бароку є вияв його могутньої внутрішньої

дисциплінованої динаміки. Ця пишність є е п і ч н и й момент у Тичини і може виявитись у нових, непрактикованих ще ним, поетичних формах. 2) Тичина глибоко відчуває „здоров'я" природи й це здоров'я виявляється в нього анорганічними формами („залізний день"). Я не знаю, скільки с в і д о м е це запозичення в Гамсуна (воно зустрічається й у Хвильового), але тут маємо зародок більш поміркованого, поетично зрівноваженого використання „стилю" індустріялізму, що в нас справляв справді вакхічні оргії. Реакція тут була потрібна. Коли вже приглянутися вдумливіше до цього нашого індустріялізму, то треба з усією рішучістю зазначити, що він є специфічна форма виявлення селянської стихії в нашому пролетарському письменстві, яка в світі промисловости бачить тільки це зовнішнє, що найбільше контрастує з селом, хапається за кілька найбільш яскравих образів, не відчуваючи внутрішньої ритміки й іманентної логіки індустріялізму. Вона змальовує тільки його кістяк, позбавлений м'яснів і кровообігу, глядить на нього в статиці, а не динаміці. Характерно для нашої „індустріяльної" літератури, що в ній майже не змальовано процесу праці, як такого, або змальовано дуже бідно. Чи є у нас хоч би один письменник, що дав би нам поетичний образ раціоналізації виробництва, не тільки з технічного, а й з людського боку? Різні методи праці, різні форми заробітної платні—цей великий і важливий шмат робітничого побуту—існує поза обрієм нашої літератури. А преціньь—це галузь, де витворюються нові верстви класової психології, галузь, де пролетаріят, хоч би на виробничих нарадах, висловлює безліч цікавих думок і спостережень, це творення н о в о г о типу продуцента, якого ми, на жаль, не помічаємо. І тут також література стоїть нижче за життя

й життю вона нічого дати не може. Ми дуже часто говорили, що робітник неохоче читає нашу пролетарську літературу; а не читає тому, що він не бачить у ній себе в своєму щоденному підйомі; не бачить блискучих кришталів нового побуту, який родиться з таким трудом, як зрештою все велике й тривке в історії, а тільки фетишизацію машини, над якою він панує, яку він контролює. Одним словом, він не бачить робітничого активізму. „Все машина"—бренить монотонний і нудний рефрен у Андреєва, але це рефрен епохи капіталізму. Наш рефрен інший: все людина, що корить собі машину. В щоденній практиці робітника більше історичного матеріялізму, ніж у страшно індустріяльних наших поемах. Робота Тичини в цій галузі поки-що невелика, ці питання наче б стоять поза обрієм його сприймання, видно він іще не вріс всіми фібрами в складну нервову систему робітничого міста. Він робить скромнішу, а проте корисну роботу. Своїм „анорганічним" трактуванням природи. „розтинанням" її органічних звязків він пориває з сільською стихією. Він творить перші передумовини справжнього сприймання індустріялізму, починає від розм'якшення найбільш затверділих прошарувань нашої збірної психології. Ця праця — грунтовніша і обіцяє більші результати. Індустріялізм це—не тільки ряди фабричних корпусів, але й інтенсифікація, машинізація нашого сільського господарства, яка є conditio sinequa non соціялізму. Треба, щоб нарешті наші поети побачили й село, як один могутній варстат і надхненними образами манили селянство в край, де лунає чистий, голосний дзенькіт збірної праці. Геть із мальовничими бур'янами й поетично-поламаними тинами, бо з-за них виглядає заздре, несите, вовче око сільського глитая. Село, де іскрить

електрична лямпа, що її дав п р о л е т а р - г е г е м о н— похоронна пісня для глитая,—такого села ми ще не бачимо в нашій літературі, як поширеного типу.

Що воно важко, доводить і творчість Тичини, у цьому секторі, який ми зараз розглядаємо, у секторі природи. Тут ми подибуємо дивні рецидиви минулого, переспіви давно забутих мотивів. Ось таке:

Ой, не крийся, природо, не крийся,
Що ти в тузі за літом, у тузі:
У туманах ти сниш... А чогось так сичі
Розридалися в лузі.

Ці рядки, повні давніх ремінісценцій—витвір просто психічного автоматизму, а не напруженсї творчости. Або навіть дуже „бурні“ образи:

В моїм серці і бурі, і грози,
Й рокотання, ридання бандур...

що нагадують Метлинського або Шашкевича.

Такі формальні рецидиви свідчать, як глибоко вріс Тичина у світ нашої романтики, і зрозуміліші стають всі труднощі, з якими йому доводиться боротись для справжнього визволення свого „я“ від усіх пройдених уже історією становищ. Не можна сказати, що ці рецидиви романтизму є якесь свідоме прагнення до неоромантики, як це було, наприклад, у польській літературі, особливо у Виспянського, що в свої драми вводив навіть великі постаті польського романтизму (наприклад Міцкевича). Правда, у Тичини, є слабкі натяки на такі спроби, а власне на спробу використати особу Шевченка („На могилі Шевченка“). Але тут Шевченко—загальне тло, що на ньому відбувається драма сучасности, активним її учасником він не виступає. Виразна прямолінійність Шевченкової ідеології національно-селянської революції контрастувала з тодішнім психічним

становищем Тичини, що починав уже тоді розуміти й поетично сприймати єство соціялістичної революції і сходив із вузьких позицій чисто селянського руху. З другого боку, хай це буде тільки моєю здогадкою, „плебейський“ характер Шевченкової ідеології (плебейський“ в такому значінні, як його розуміє Маркс і Ленін), кривава мова мас у його поезії, заводила б чужу рису в світ естетизму Тичини, від якого він не визволився ні тоді, ні сьогодні, від деякого „салонного“ трактування грізних історичних процесів, притаманної авторової завади стилізації революційного вітру у вітровиння, бурі—у завивання, що не пориває нас у свій вир, а ставить десь осторонь, щоб тільки з насолодою прислухуватись до його мелодій. Якщо вже вжити трафаретного слова—тут лежить одна з „традицій“ інтелігенції, одірваної від матеріяльного продукційного процесу. Всі великі історичні події, вона, навіть симпатизуючи їм, сприймає зразу в категоріях краси, то є в категоріях споглядання, в естетичних аналогіях і споминах, справжній порив розбивається на часткові явища, що лежать у різних площинах і втрачають свою первісну експансивність. Сплітаючись у сітку певних формальних звичок, певного культурного багажу автора, вони запозичають чужі шати й приглушують свою безпосередню „грубу“ динаміку. Інтелігент—за дуже малими винятками—не вів революції, а „бачив“ її, хоча б і беручи в ній дуже діяльну участь. І навіть у виявленні „грубости“ (читачі зрозуміють, що це слово я беру умовно) він буде стилізувати (гама цієї стилізації доволі широка: від вибухів звіря-хижака до брутальної радости свідомого нищення). Є різниця між реальністю, що створила Марсельєзу і реальністю в симфоніях Бетговена, пошумах нової епохи й нової людини. Тільки глибоке

теоретичне розуміння суспільних процесів укупі з емоційно-практичним співжиттям із ними людини може розбити цю спілку. Це бачимо в творах Маркса і Енгельса, де революція живе й її гострі канти упоюють нас як ознаки класової рішимости. Тому таке велетенське значіння для нашої пролетарської літератури має грунтовна марксо-ленінська теоретична освіта наших письменників, любов до теорії, що ввіллє нові струмені в емоційне сприймання революції. Це—не заклик до просвітянства, до дешевої популяризації. Навпаки. Марксизм, ленінізм—не популярні. Це складна наукова структура, що має свої кам'яні башти, які можна здобути тільки великим трудом; це відбиття найскладнішого процесу, що охоплює найширші маси з мільйонами ниток взаємин. Я мрію про час, коли марксизм, ленінізм, як теорія в її чудовому мереживі думки, зробиться справжньою зброєю, власністю наших письменників, потрібним повітрям, де переломлюватимуться всі історичні перспективи, тим великим посудом, де кипітиме їхня емоційна, революційна пристрасть. Особливо це стосується українського письменства, де творення кадру письменників із пролетаріяту буде довгим, повільним процесом, бо ж творення українського пролетаріяту—то ж не справа однієї днини, а епохи де інтелігент-письменник довго буде посідати немаловажне місце. Інтелігент—це ідеологічний стан, як говорить Маркс. У тайниках його душі живе неосвідомлене переконання, що це його думка, його пристрасть посуває наперед історію, що всі перемоги й поразки мас є тільки відбиття його внутрішнього піднесення й занепаду. Історія, як низка жертв інтелігентної одиниці,—ось яка природня її філософія історії. Цей мотив жертви виступає іноді дуже

чітко і в Тичини, він переноситься навіть у відчування природи („там тополі у полі“... і т. д.) і є глибоко несоціялістична риса його творчости. Надто тому, що він викликає в автора багато релігійних, „фіміямових“ асоціяцій, що спиняють безсумнівний процес зросту й мужнього зміцнювання нашого великого поета.

Кохання, як відомо, відограє в ліричній поезії на абияку ролю, і нам було б цікаво простежити, як виявляється воно в творчості Тичини. Це питання має ще більшу вагу, бо проблема кохання наболіла серед нашого молодого покоління, і що багато в його дальшому розвиткові залежить від того, які еротичні ідеали переважають за молодого його віку. Справа ця дуже поважна, дарма, що нею так легковажить наше суспільство і пересуває її десь у завулки своєї ідеології. В літературі що до цього маємо повну дезорієнтацію і дуже широкий діяпазон її вирішень, починаючи від звичайненької собі полової істерики до прямолінійного, абстрактного. бездушного полового ригоризму. Тим часом, такий лібералізм у цих справах надовго неприпустимий, і література повинна взяти якусь певну лінію. Тут мало говорити про те, що царина кохання—ірраціональна і не вкладається ні в які рямки. Великі літератори великих клас виховували своє суспільство й у цій ділянці: я згадаю тільки про англійський буржуазний роман, про драму Дідро, про те, що пише на ці теми Кант або Гегель. Хоч як там є, а переможні класи мають завжди сувору полову мораль. Поняття familia у римського аристократа мало сильне емоційне офарблення, що давало стимули і в політиці, і у війні. Звісно, я не ідеалізую цього поняття, а вказую тільки на історичні аналогії. Скільки ниток веде, наприклад, від світу полового співжиття до питань англійського імперіялізму

в романах Мередіта? Як сформуються остаточно ці справи в робітничому суспільстві, зараз сказати не можна, але зараз же сказати можна, що лейтмотивом полових взаємин буде об'єктивний факт творення нового кадру продуцентів, що ідея творення нового покоління й ідея продукції взагалі зіллються в один якийсь синтез, де не буде місця всьому тому, що буржуазний світ називав еротикою. Але тим часом тут є не малі небезпеки: по-перше: нервуюча атмосфера революції, атмосфера нечуваного напруження—була причиною певного порушення внутрішньої рівноваги, надмірної вразливости, що виявляється і в половому житті: її приклади ми подибуємо і в французькій революції. Ця надмірна вразливість може бути й одною з причин, що в нас так дуже поширюється фройдистська течія. По-друге: наша революція висунула на авансцену колосальні маси, створила міську робітничу демократію, надала специфічного характеру нашій вулиці, нового, незрівняного з попереднім її виглядом, куди одначе просякло де-що з демократії великих міських середовищ буржуазної культури. Справжнє зрівняння жінки з чоловіком дали передумови для більш серйозних, повних людської пошани, взаємин між ними, але водночас— і деякі елементи легкодухости. Між цими полюсами хитається діялектика нашого часу і справжнього синтезу життя ще не знайшло.

Слід зразу зазначити, що проблема особистої любови не посідає великого місця в поезії Тичини, який залюбки віддається іншим, ширшим темам. Але й те, що сказав автор у цій справі—дуже цікаве, бо воно кидає світло на інші сторони його творчости і пояснює багато дечого, що з іншого не було б таке зрозуміле. Я зверну увагу на один вірш.

На схід сонця грають грози—
Будуть знову сльози!
Встали мати, встали й татко:
Де ластовенятко?
А я тут в саду, на лавці,
Де квітки-ласкавці...
Що скажу їм?—Все помітно:
Яблуневоквітно.

Хто не погодиться з моїм твердженням, що це найслабший, з ідейного боку, вірш Тичини? Хуторянська ідилія, українські Герман і Доротея? Не хочеться вірити, що таке вийшло з під пера Тичини. На жаль, так воно є. Весь спертий дух „порядної“ міщанської сім'ї, солодкава до млости респектабельність дхне на нас із цих рядків. Дарма, що на цей сплісніли й к а д о в б міщанської морали навішано чудове намисто авторової словотьорчости (яблуневоквітно). Одрадно тільки, що цей мотив більше не повторюється в автора, хоч його відгуки й можна надибати в трактуванні інших тем.

Ставлення Тичини до жінки, так, як воно виявлено в його поезії,—якесь роздвоєне, непевне. У нього можна спостерегти два точно визначені типи жінки (я не говорю тут про жінок, що символізують певні громадські тенденції): це—або сільська дівчина, здорова, у якої це здоров'я переливається в мрію про дитину:

Перса дівчини спросоння:
Спи... синок...

чи дівчина-робітниця, у якої кохання є продовження творчої праці, виявлення жвавої, енергійної експансії, стримана самообмежена радість творення:

В її—напнуті перса!
Він ввесь—локомотив!—
Назустріч їм заводи,
води, жита...

Як стомляться,—обнявшись,
на спадень знову спать.
Од тіла їх пахучого
росяний піт.

Кохання, як мрія після працьовитої втоми, ласкавого самовдоволення, коли бачиш свою цінність у продукційному процесі. Еротичний ідеал не походить мов би сам із себе, а з суспільної вартости одиниці. Ці рядки Тичини, де такий ідеал пробивається,—для нас будуть цінні, бо вони визначають новий підхід до кохання. Є в них якась тиха героїчна поезія й непорівняна скромна гордість, любов дхне працею і праця насичується моментами еротизму. Я не сказав би, що в цьому зовсім уже нема впливів сільської обмежености й сільського сімейного консерватизму, але ж тон, що його взяв Тичина—правильний і оригінальний. Він, правда, не грає ще повними симфоніями, автор сам не може справитись, поладнати з своїми інтуїціями, бо сам він тільки тривожно шукає шляхів, а не дає самовпевненого вирішення. Ці мотиви, що без сумніву близькі серцеві автора, розгорнуться, я певен, пізніше, коли в нього закінчиться процес кристалізації й самовизначення. Цьому стоїть, одначе, на перешкоді другий мотив кохання, який іде паралельно першому й виростає в нове розгалуження еротичного ідеалу. Який тип жінки є його носієм?

Елади карта, Коцюбинський,
на етажерці лебідь:
оце і вся моя кімната,—
заходьте коли небудь
Прийдіть сьогодні: в мене вдома
лиш я сама та квіти.
Я цілий вечір буду ждати,
боятись і радіти...

Перед нами стоїть сучасна інтелігентна жінка з нахилами до тонкого inferieur, музики й поезії, жінка з

„проблемами“, як багато з героїнь Ібсена. Карта Елади говорить про прагнення до гармонії й тиші духовного споживання, Коцюбинський, про те, що й суспільні інтереси їй не чужі, але вони переломлюються в неї крізь фальшиву призму естетичного гуманізму. Нема розкоші в її кімнаті, а ніжна граціозність, що годується матеріяльним і інтелектуальним обрієм земця. Це ласто-венятко попереднього вірша, що батьки його виховали в ньому нахил до праці для „суспільного добра“, тип доволі поширений колись серед українського суспільства, один із важливих джерел соціяльної брехні. Піт життьової прози (життя—не жарт...)дуже легко випаровує тут у фіміям розсантименталізованої прекрасної душі. Скільки бісерів доводиться їй кидати в багно, скільки виступати в народніх костюмах у народніх же театрах, скільки битись об каміння незрозуміння меншим братом, якого вона так любить і духовно до себе пригортає. Ніщо!.. прийде час і цей менший зрозуміє ціну вкладеної для нього праці. Існує ж прогрес... Він робить за плечима прекрасних одиниць своє діло, а тим часом можна сидіти на шпилях, блукати по стежках незрівняного грецького χαλκαγαδια розсипати мрійливо-сніжний, м‘який, лебединий пух снів, що розпливаються по кімнаті, як придушені відгомони романсу тихого, ненаелектризованого пристрастями літнього вечора.

Уже в наведених вище рядках можна подибати дуже цікаву властивість творчости Тичини в ділянці його по-етичного сприймання кохання, властивість, що її можна схарактеризувати, як своєрідний е г о ц е н т р и з м. Полягає він у тому, що кохання не є фактом, що з‘єднує двох осіб, створює між ними цілу низку взаємин, настроїв, прагнень, конфліктів, а навпаки, локалізується тільки в душі автора, є тільки зовнішній привід, що так або інакше

впливає на власні авторові переживання, не змінюючи їх по суті, а поглиблюючи їх, розгортаючи, надаючи їм своєрідного відтінку. Кохання Тичини не виходить ніколи поза його особу, а є неначе проєкція її сутности. Без сумніву це становище глибоко ліричне, хоч таїть у собі небезпеки, про які ми ще згадаємо. Тим-то й у описанні попереднього, де говориться про Еладу й Коцюбинського, ми не певні, чи автор говорить про себе, чи про свою знайому: так тісно переплетено навіть і зовнішні подробиці з психічною історією самого Тичини. Суб'єкт—об'єкт зливаються в одно, все поїдає невтомно працьовитий, у собі самому заглиблений суб'єкт. Є в ньому певна доза творчого, несвідомого егоїзму, що йому одначе бракує певного активного напруження. Рецептивність, а не активність грає тут першу скрипку. Вона доходить іноді до стану цілковитого безвілля, де предмет кохання авторового втрачає всякі контури, губиться зовсім. Це особливо виразно виступає в такому вірші Тичини:

О, панно Інно, панно Інно!
Я—сам, вікно, сніги...
Сестру я Вашу так любив—
Дитинно, злотоцінно.
Любив?—Давно цвіли луги...
О, панно Інно, панно Інно,
Любови усміх квітне раз—ще й тлінно.
Сніги, сніги, сніги...
Я Ваші очі пам'ятаю,
Як музику, як спів.
Зимовий вечір. Тиша. Ми.
Я вам чужий—я знаю,
А хтось кричить: ти рідну стрів!
І раптом—небо... шепіт гаю...
О, ні, то очі Ваші!—Я ридаю.
Сестра чи Ви?—Любив...

Зверніть увагу на два факти: на колисковість форми вірша, що притупляє всі почуття, переводить їх у стан напівсонної мрії, втрачає визначену конкретність, стає музикою, або, ліпше сказати, натяком на музику, родивом музики, і на наявність audition colorée, змішання згукових і зорових вражінь. Сучасна психологія доводить, що таке змішання має місце в хвилини повного відчуження від світу, психологічної пасивности. Автор, що кохає, затоплений тільки в собі і майстерно, формально дуже влучно, виявляє це самозатоплення, самозацікавлення. І наслідок цього мусить бути такий, на який нам вказує автор: предмет кохання в нього гине десь у далині, переходить від одної особи до іншої, стає загальним символом, що втілюється в різні постаті. Рецептивність Тичини доходить до того, що він питає себе сам, чи він кохав чи ні. І коли, нарешті, автор дає відповідь: кохав..., то ця відповідь має характер не бадьорого потвердження, а спомину якогось психічного стану взагалі... Неначе впала краплина й порушила течію дзвінкої тиші... А потім тиша починає говорити далі...

Ніде кохання не стає в Тичини самоціллю, а претекстом для дум.

Я ввечері цілую рожу
І кличу сум.

У коханні він завжди лишається сам:

Буду вічно сам я, в чорному акорді.

Тут він блукає завжди десь на краях Нірвани. В еротиці Тичини тут нема ні тіни фізіології, тілесности. Явище небезпечне. А прецінь було в нього інше: прецінь перед його очима маяли можливі синтези праці, тіла й кохання. І пізніше повипаровуються вони, але вже не в чистій формі, а як симболи певних соціяльних явищ

(Грішна Мадона). У трактуванні кохання Тичина добився верхів ідеалізму фіхтеанського толку: світ став у нього тільки проєкцією власного „я“. Різниця лише в тім, що у Фіхте це проєктування було наслідком самодіяльного активізму, а тут і проєктування відбувається без співучасти власного „я“, що в мрійних переживаннях настроїв не хоче вийти за свої межі і стає сіткою пасивних психічних комплексів. Цей еротичний махізм—найслабше місце поезії Тичини.

Можна мені зробити такий закид, що, мовляв, кохання виявляється й тим, що певні прикмети іншої особи, які здаються нам вартісними, ми втілюємо в свій психічний організм, і що вони стають нашою власністю. Кохання по суті мусить бути егоцентричне, надто в лірика, що говорить настроями, станами par excellence суб‘єктивними. Навіть Гегель бачив у коханні найяскравіший приклад втіленння об‘єкту в суб‘єкт. Гаразд. Але ж у того самого Гегеля процес втілення не йде рівно, а шляхом діялектичної борні. У Тичини це втілення є завжди минулий факт, спомин. Самого процесу ми ніколи не бачимо. Тичина що до цього такий „монадичний“, „непроникливий“, що про втілення в буквальному значінні цього слова навіть не може бути мови. Самі зміни внутрішніх його переживань є лише натяк, що зовні існує якась сила, що діє на них. До справ кохання Тичина підходить дуже обережно; він боїться, щоб воно не вдарило сильнішою хвилею, щоб воно не було станом сучасним, а зараз же одійшло в минуле, щоб воно не виявилось у ньому само, в своїй чистій формі, а передяглось, сублімувалось би в щось інше: або в юнацьке геройство („я хочу бути вічно-юним, незломно-молодим“), або в солодкавий сум самотности. Тому й втрата кохання не викликає в ньому

одчаю, а зрівноважену резиньяцію. Я скажу більше: для Тичини втрата кохання є факт додатній, бо вона викликає в нього сум і думи самотности. Цікаво, що автор не любить самотности самої по собі, не витримує тягару, а самітність серед снів і дум.

Я ввечері цілую рожу
І кличу сум.
Чому, чому я жить не можу,
Та сам, без дум?

Сумно, сам я, світлий сон.

Це не значить, що Тичина є тому „колективна людина", що самітність може бути впливом власне дуже колективної течії. Навпаки. Ця самотність з товаришкою-думою, як форма відчуждення од світу,— є глибоко антиколективна. І водночас вона є періодом творчого сну, краси без сили, внутрішнього розпруження. Про неї говорить Бодлер, коли каже, що її посиляє диявол.

Бувають у творчому житті хвилі присмерків, коли в душі грають придушені тони, біль щемить ласкавим лоскотанням, втрата манить рівним сяєвом лагідних надій. Якісь казкові обличчя мають навколо й кличуть. Куди? Про що говорить самітність присмерків? Чи вона дивиться в минуле, нанизує мережива того, що вже було й радіє тому, що було,— чи самотність ця — творча порожнеча, що й собі нові світи, нові закони. Чи не побоїшся такої самотности? Тичина її боїться. І йде в самотність, з її другом—спогадом кохання.

Є в Тичини ще один тип кохання, правда не чистий, бо він симболізує певні громадські прагнення й ідеали; але все таки слід і про нього згадати тут. Це кохання— грішне, його симбол--не лілея, а рожа. Воно є протест проти пісного аскетизму „чистої душі", апотеоз

посейбічності, мови землі. Без сумніву, що соціяльно така реакція проти еротичного прерафаелітизму в автора є явище додаткове, не менше ж правда, що символ грішного кохання — анархічний і буржуазний. Підкреслювання гріховности кохання мало рацію що до феодальної релігійної культури, але ніяким чином не має воно підстав у атмосфері культури соціялістичної. Прийняття грішного кохання переносить нас у 40-ві роки в Німеччині і в берлінський гурток вільних, звідки вийшов Бауер і Фоєрбах. Грішне кохання є в Тичини виявлення суспільного протесту, революціонування психіки, але що ж думати про автора, який в обставинах соціялістичної революції протестує в такий спосіб? Це не соціялізм пролетарський, це, в найкращому випадку, соціялізм дрібнобуржуазний. Я розумію ще цю гріховність, як pendant чорної крови, палючої лави соціяльної пристрасти; на жаль, ми ніде не спостерігаємо її кипіння.

Зрезюмуємо: на тлі еротичного естетизму, трактування кохання як радісного спогаду суму, вечірньої солодкої туги, відтінюється одна сильна еротична ідея: ідея тілесної любови, що в почутті своєї плодючости є продовження процесу праці. Еротична оцінка збігається там із оцінкою значіння даної одиниці у витворчій системі суспільства; тут є зародки еротизму соціялістичної культури, хоч у самого автора вона йде більше лінією селянських пережитків. Це більше прудонізм, аніж соціялізм.

Останні рядки мимохіть ставлять перед нами питання: як відбився в поезії Тичини велетенський революційний процес у різних його фазах, свідками й діячами якого є ми всі і який проорав глибоку борозну між історичним учора й сьогодні? Чим стала для нього наша соціялі-

стична революція і як переломився в творчості процес творення, виникання нової України? Чи сказав він тут нове слово, чи йде він у ногу з передовими суспільними силами, пливе свідомо з його потоком, чи може, як пожовтіле листя минулих днів, він метушиться на його поверхні, втративши компас і почуття керунку великих сил історії? Наше молоде покоління, що з великою пошаною дивиться на поета, шукає для себе в нього дороговказів, перспектив. Чи знайде їх?

З усією рішучістю треба зазначити, що Тичина йде в революцію на Україні, в її першу націонал-революційну фазу, без повної свідомости її цілей, можливостей, без розрахунку всіх сил, що беруть у ній участь, особливо тих, що поведуть її далі, поза межі національно-визвольної боротьби. Він входить у революцію одним боком свого єства — відгомоном давніх романтично-політичних традицій і своїх музикальних концепцій. Революція вливає один новий акорд у його внутрішню музику, музика йде далі за старими лейтмотивами.

І цікаво, що логіка історії, логіка революції підлягає логіці його внутрішніх акордів. Перед ним стає перспектива якогось історичного нещастя, фатуму, катастрофи, що з'являється немов би фіналом сонати.

Моя пісня вогниста, шалена
(Креше небо й котить свій гнів),
Ах, розбийся на світлі акорди,
Р о з р и д а й с ь — і з а т и х н и,
як г р і м...

Що до революції взагалі, то Тичина зразу ж посідає фальшиве становище, і воно не залишає його зовсім ніколи, хоч боротьба з ним—основне ядро його дальшої творчости. Тичина боїться історії, трактує її як об'єкт історії, а не її суб'єкт, бо вона нагадує йому

музичний фінал. Він сидить глибоко в тенетах світогляду українського інтелігента, що для нього історія—це спомини бандур, сліпих лірників, поезія, слово. Нещастя українського народу стали для нього емблемою й панацеєю. Перші „історичні“ поезії Тичини нагадують квиління рапсодів при руйнуванні Трої. Вся плоскість усіх українських історично-політичних програм, від українського хуторянського „марксизму“, цього нечуваного амальгаму соціології, ібсенізму, естетизму, до українського радянства — с в і т о г л я д у і с т о р и ч н о г о є в н у х а, трагічним способом відбилася на Тичині. В його історизмі нема ні одної конструктивної риси. Тут він зовсім—не діялектик. Він не може зрозуміти, що процес бурення є, мусить бути моментом процесу будування. Він злітає вгору, сягає до громів, вслухується в їхні рокотання, тому, що вони є з а п о р у к а т и ш і й м е р т в о т и, що піде слідом за ними. Очевидячки, що всі музичні аналогії і ї х н е о б х і д н о с т і є тільки зовнішня ширма, параван, яким затуляється залякане серце. Тичина йде по рівнинах історії, як серед могил. В його історичній концепції відограють немаловажну ролю біблійські, релігійні мотиви.

Хтось гладив ниви, все гладив ниви,
Ходив у гніві і сіяв співи:
О, дайте грому, о, дайте зливи!

Сліпучі тони—і дика воля!
Ой, хтось заплакав посеред поля.
Зловісна доля, жорстока доля,
Здаля сміялась струнка тополя.
Сліпучі тони—й смутні волошки...

Згаданий фаталізм Тичини дуже яскраво виявляється в цих рядках: пружиною історії є „хтось“, таємна сила, що грає суспільствами, як маріонетками. У Тичини це не

є таємнича сила ринку, що страшить буржуа й заганяє його в тенета містицизму, це безпорадність дрібного буржуа, що с а м історично безплідний хитається, як колос, між основними класами суспільства. Дрібному буржуа завжди притаманні ефектні, театральні історичні скоки: н е о б х і д н і с т ь перебувати на загуменках історії викликає в нього лютість і гнів, що може маскуватись революційним запалом, повна його революційна безплідність,—як с а м о с т і й н о ї групи, кидає його в безодні відчаю, страху, прострації. І в плодовитому дощі революції він бачить кров.

Із долин до неба
Простяглися руки.
О, позичте грози,
Зливної блакити!—
Враз
Вниз
Впали краплі крови!

Хтось горів світанно
Колінопреклонно:
Дай нам, земле, шуму,
Шуму—божевілля!—
Ніч.
Плач.
Смерть шумить косою!
Смерть шумить косою...

Зверну увагу на дивний факт, що в Тичини нема мотиву барикади, що було б дуже природнє в революційній ліриці. Видно, що Тичину не вабить вулиця революційного руху в момент найвищого напруження й палахкотіння революційної бурі. Мотив стріляниии трапляється рідко і то в момент спаду хвилі бунту й повстання; його трактування чисто елегійне. Не здобуття позицій у запальному бої зосереджує увагу

автора, а застрелення дитини, що йде по хліб. І с т о р и ч н и й л і р и з м, історична пасивність поетова заслоняє йому всі інші картини. Хвиля ослаблення тонусу революції полонить його, і зоране поле побойовища, зграї гайвороння стають для нього символом соціяльного, масового піднесення. Інтелігентський індивідуалізм змушує його шкодіти страти однієї дитини й відвертається від шумливого походу маси, що йде, мусить іти по трупах. Тут виявляється мале цінування Тичиною історії як великого збірного явища: яке значіння можуть мати наші історичні категорії, коли ось гине крихке життя. що по суті є мікрокосм, чи цей дрібненький факт можуть виправдати великі гасла визволення? Тичина лірично не доріс ще навіть до національно-революційних рухів, і його квиління, гуманітарне толстовство, Wellischmerz, має своє коріння в інтелігентському атомізмі. Є тонка іронія в такій історичній елегійності, і навіть певна доза цинізму—невідступного брата ліризму. І бойовище має свою поезію, що випливає з життя і йде в життя, і тиша віє над ним, і її г у т і р особливо помітний, коли класи піднимаються знову на історичну прю. Чи чує Тичина, як поет національної революції, стриману мову Берестечка, Корсуня, Жовтих вод, гомін Коліївщини—великих бойовищ українського плебсу? Ні! Його заглушує чорне лопотіння крил гайвороння. Розкидані ручки дитини виростають у пелюстки троянди. Релігійний мотив болю, рани, що промінює гірлянди квітів—повторюються знову. Вічна краса! Вона стає посередником відкуплення й золотим сяєвом мучеництва виправдує „брудну повідь“ класових інтересів, групових пристрастей.

Релігійні мотиви у Тичини в звязку з трактуванням української революції! Скільки атраменту вилилось на переспіви мотивів цих мотивів, від Ніковського,

Поліщука до львівського попа Костельника! І коли останній, винюхує в Тичини натуралістичний атеїзм, то справді варто приглянутись до справи ближче. А передусім серйозніше. Енгельс називав лютерівський хорал „Eine feste Burg ist unser Gott“ марсельєзою XVI сторіччя. Прекрасна аналогія, унікум у хроніці історичних аналогій. Очевидячки, що марсельєзи XX сторіччя, коли вони марсельєзи—навіть не соціялістичні, а національ-революційні, не сміють приймати релігійної шати. Релігійність мотивів Тичини роздмухав особливо Ніковський у своїй характеристиці Тичини (Vita nova, стор. 30—31), з приводу вірша: „Одчиняйте двері“: „До цієї ж групи музичної будови вірша треба віднести і той, який єдиний у всій нашій сучасній поезії дає нечувано-виразну й геніяльно-пластичну картину нашої української революції. Ефект цього вірша заснований теж на церковній ремінісценції, на ефекті того момента, коли наречена входить до церкви: закриті двері, хор зупиняється, люди обертаються до дверей. У церкві—сутінки, тихо. Враз розчиняються двері, хор гремить: „Гряди, гряди, голубице моя...“, в церкву вливається світло, гомін, у квадраті дверей горить блакить неба, і в центрі уваги—молода, ясна наречена, біла голубка. Павло Тичина скористувався цим глибоким ефектом, що походить від р у й н а ц і ї з в и ч н о ї з г а д к и; він на найвищім ступні ламає звичну асоціяцію і замість ясного образа при „гряди, голубице моя“, дає образ чорної зливи, дикої бурі. Ось він увесь, цей найкращий вірш нашої поезії про українське відродження, про перші наші ясні сподіванки й почуття національного щастя та дальші соціяльні й політичні бурі, анархію, кров“.

Коли говорити про релігійність Тичини у звязку з цим віршом, то релігійність ця — неглибокого характеру,

скоріш церковність, ніж релігійність. Порівнення з акцесуарами одруження тут безперечно випадкове й зовнішнє; сама ідея вірша не виходить за межі ідей катастрофи, на які я звертав увагу попередньо; вся різниця в тім, що цю ідею одягнено тут у трохи відмінну шату, відмінну не по суті; бо й тут мотив співу, музикального, лишається головним мереживом. Глибокого релігійного відчуття тут нема. Найкраще можна б тут сказати про б і б л і й с ь к і с т ь Тичини, в такому її вигляді, як вона була притаманна іноді Шевченкові. Інша річ, звідки вона береться, яке її соціяльне коріння: коли вчитатися уважніше в рядки Тичини, ми побачимо не тільки біблійський мотив, але відчуваємо й біблійський дух, що віє з їх образів, біблійський у розумінні соціяльної структури: це стара патріярхальна родина з рештками старої авторитарности. Навіть церковщина відсувається на задній план, а в центрі стає селянська сім'я з її „устоями". І звідси слабість вірша, глибокий патріотизм, що його так гаряче вихваляє Ніковський; його український патріотизм був би зрозумілий ще, коли б він був новочасний, коли б його грунтом була велика капіталістична трансформація українського села; її в Тичини нема; тому й вихвалений патріотизм Тичини, автора цього вірша, є назадницький, він спирається на сили, що їх уже тоді, в перших акордах революції, випередило життя. В цьому вірші Тичина не є ще навіть ідеолог національної революції, він тягне нас назад, далеко поза її вихідні точки. Тому він у своїй трагічності є о б ' є к т и в н о незвичайно правдивий м и м о в о л і а в т о р а; в ньому гине старий уклад, який не доріс навіть до національної революції. Хто хоче йти в національну революцію в XX сторіччі в ім'я допотопної патріярхальщини, той може бути тільки її бардом,

в тому значінні цього слова, як його вживає Маркс про Улянда й інших поміщицьких бардів 1848 року—учасників франкфуртського парламенту. Якщо вже говорити про релігійність Тичини ех ге „Нареченої", то це буде первісна тупа релігійність стихійного грому й темряви, цього первісного nonsens, що за нього згадує Енгельс, а не релігійність у тій формі, як її створила буржуазія. Ясно, що тому власне від революційности Тичини відмежовується й Костельник, у якого, за правильним зауваженням Сенченка, є тонкий нюх; Костельник, якому потрібний більш рафінований, сучасний боженько в такому костюмі, як його спрепарували ось хоч би неокантіянці. Тичина його компромітує, з своєю релігійністю крааля.

Інша річ, коли ми від „Нареченої" перейдемо до циклу „Скорбна мати". Тут ми можемо вже говорити про релігійність, не тільки в розумінні настрою, а й широкої концепції, що звязана й з новою історіософічною концепцією Тичини що до українського народу і тому виявляє одночасно й новий етап у його розумінні українського революційного процесу. Ніковський, як відомо, приписує її повстання „Крутянській Голготі" й проводить паралель між нею й знаменитою композицією Дж. Росіні: „Stabat Mater" (меса „Mater dolorosa"). Він яскраво висуває католицький характер поеми. Що до католицького характеру її--я з Ніковським погодитись не можу, але ж певно, що в ній релігійна ідея є й набирає характеру українського месіянізму. Україна— Христос народів, тут він родився, родився вдруге. Коли учні Христа шукають його, Марія їм каже:

Не до Юдеї шлях Вам,
Вертайте й з Галілеї,
Ідіте на Вкраїну,
Заходьте в кожну хату—
Ачей вам там покажуть
Хоть тінь його розп'яту.

Ідея месіянізму в літературі з'явилась не вперше якраз у Тичини. Месіянізм—думки про специфічне післанництво якогось народу, або народів були дуже популярні в 30-40 роках в Європі за епохи романтизму. Був це час, коли існувала Молода Італія, Молода Польща, Молода Німеччина. Ідеалістична думка того часу вірила, що існують якісь душі народів, понадіндивідуальні психічні комплекси з своєрідною логікою й історичною долею. Всі ці ідеї виводились властиво від Гегеля, що кожній історичній нації визначав якесь окреме місце в процесі саморозвитку абсолютної ідеї. З цієї гегелівської концепції виводився й італійський месіянізм, і месіянізм польський, що вперше знайшов яскравий вираз у учня Гегеля Цешковського, автора великої історіософічної роботи: „Отче наш". Ідеї месіянізму в Польщі розвивав далі Міцкевич, що й прозвав Польщу Христом народів. Коли продумати це питання уважніше, то на дні цих месіяністичних концепцій ми найдемо, правда, в дуже викривленій ідеологічній формі, приспану національну свідомість буржуазії. Такий релігійно-забарвлений месіянізм набрав потім, з епохи імперіялізму, більш „наукових" шат і виродився в різних расових, етничних теоріях, тощо.

Коли порівняти месіянізм, наприклад, Міцкевича або сучасного польського драматурга Виспянського з месіянізмом Тичини, ми побачимо, що є між ними певна істотна різниця, а краще, що месіянізм Тичини набуває різних форм, залежно від історичного моменту. Месіянізм Міцкевича, рівняючи Польщу з Христом народів, ставить наголос на моменті воскресіння Христа і з цього виводить віру в конечну потребу відбудувати Польщу. У Тичини, спочатку, на його духовому обрії тяжить навпаки ідея Христової смерти. Українська

нація—Христос народів, умирає, замучена як Христос. Руїна, обов'язково звязана з революцією, наводить Тичину на ремінісценції повного занепаду й розкладу; революційна пожежа готує для неї хрест розп'яття. Це розп'яття—безглузде; воно не має ніякої своєї логіки. Власне кажучи, коли Тичина думає про революцію в звязку з своїми христологічними ідеями, він несвідомо має на увазі дикий мотлох Голготи, що вимагав Христової крови; революція уявляється йому, як п'яний звіробій, в чисто зоологічних категоріях. І знову, як раніше, тільки краса квітів, що виростають з цієї крови, „спасає" ситуацію. Краса, як свідомість і наслідок поразки. Цей „звіробій", зоологічна візія революції вириває з Тичининих грудей страшний крик про збіднення людського серця:

Як страшно!.. людське серце
До краю обідніло.

Звідки береться це нарікання Тичини на збіднення людського серця? Воно—відгомін глибоких соціяльних процесів, початку аграрної революції, що йшла паралельно з „офіціяльною", декларативною революцією „соціялістичної" Центральної Ради. Поліщук називає Тичину бардом Центральної Ради. В такій абсолютній формі висловлене твердження—неслушне, ми пізніше постараємося виявити, наскільки в поезії Тичини переломилася „революційна" політика Центральної Ради. Та проте, твердження Поліщука не позбавлене певної підстави: Тичина хоче бачити тільки зовнішній, „сонячний", ефектний бік революції, про який тоді так прегарно говорили ритори радикальної інтелігенції; він одвертається від вибухів народнього гніву, нагромадженого впродовж віків; розгроми поміщицьких маєтків він розглядає як вияви дикости, темний

звіробій. Його притягає революційна фраза, уквітчана тисячами історичних спогадів, те, що революція думає, а не те, що вона робить; такий сам собою очевидний факт, як експропріяція нагарбаного добра з гуркотом розгромів – невідмінних етапів збудження класової свідомости, ображає Тичину своєю прямолінійністю, що видається йому внутрішнім зубоженням. Власне, цінним фактом у першому етапі української революції була революція аграрна низів—вона й була національною революцією мимо волі Центральної Ради, що по суті, і на національну революцію не хотіла йти, а до неї штовхали її обставини при опорі компромісовости й хуторянства. Не можна ж назвати національною революцією міражу декларацій Центральної Ради, що на словах давала селянам землю, а тим часом робила все, щоб ніщо не порушило „порядку", гальмувала виявлення волі народніх мас, відкладаючи розв'язання всіх цих неприємних справ до часу, коли втихомириться розколихане народнє море.

Коли в 1846 році польський „хлоп" кинувся на свою шляхту, вирізаючи її сотнями й помщаючись за століття безправ'я й перебування в стані німого „бидла",—поет Корнель Уейський звернув свої очі до неба й написав свій відомий хорал. Порушення прав святої приватної власности якимсь дивним способом протоптало зараз стежки до таємниць христової мартирології. Аналогічне явище викликає й у Тичини до життя весь механізм Христових мук і Христової смерти. Тут є „релігійність", без сумніву, але релігійність, роздягнена аж до всіх ідеологічних шат, релігійний зоологізм, „звіробій". Це—правдива релігійність, хоч не її мали на увазі Сенченко й інші. „Скорбна мати"—поема надзвичайно цінна, але тим, що вона нам показує, яке „земне" тло

мають часто небесні злети, містерне кружляння месіянізму, весь цей блискучий скарб музикальности, що про нього з таким надхненням говорить Ніковський. Шкода тільки, що цей же Ніковський не каже нам, чому Тичина—поет національного відродження так перелякався „цього початку руїнницького терору на Україні".

Ми згадували вже, що Тичина, як українська культурна фігура, перебував на тих шпилях, де бував Куліш, колос української історії. І він, будитель української національної свідомости, ненавидить „руїну"—і відвернувся б від неї, коли б йому довелось бачити її на власні очі. І він—щоб розвіяти мариво руїни, вичаровував прегарні візії культурного мусульманства чи польського шляхетства. „Культурність" Куліша була формою його „релігії", як тичинівська христологія і пливла з цих самих джерел. Коли тільки розгинав спину „менший брат",—зараз же на небосхилі ідеолога українського відродження з'являлися опирі й марива руїни. Бідніє людське серце, і над цвинтарями історії лине скигління чорного гайвороння. Галки опускають свої зниділі крила на мокрі спорохнявілі рамена похиленого хреста, де шугає тінь розп'ятого—пристановище всіх утікачів історії. Месіянізм, що колись відограв революційну ролю, є тепер симбол історичного банкротства, навіть на тлі революції національної В епоху „Скорбної матери" Тичина ще не є ідеолог національної революції, а ідеолог інтелігентських психічних зігзагів з приводу неї. Що Тичина тоді не засвоїв ще джерел національної революції, це доводить і „Дума про трьох вітрів". У своїх зауваженнях про неї Ніковський розкидає дуже цікаві думки про можливість українського епосу на тему великих революційних

подій останньої доби й про характерні формальні риси Тичининої думи. Його порівняння „Думи про трьох вітрів“ з гомерівським епосом не позбавлені дуже вдалих спостережень. „Український епос“, так само як і події недавнього минулого, не може легко вкладатися в один певний ритм, не може виливатися в легкому, спокійному, безжурному речитативі, як епос грецький. Між кінцем „Троянської війни“ й завершенням гомерівського циклу минуло багато більше часу, ніж між подіями наших дум і створенням цього нашого епосу. А що важніше, що справді події „Троянської війни“ в свідомості грека VII—VIII століття відійшли навіки в сиву й далеку минувшину: адже то була боротьба з рештками егейського світу, з останньою твердинею старої, колись сильної, культури, якої елементи елін собі непомітно засвоїв, перетравив, переробив, пристосував до свого побуту. Далі він пережив досить і нових народніх перегрупувань і пригод, і державних пертурбацій, мав перед очима нових конкурентів на сході і сферу колонізації на північ—отже, справді, можна було про великі героїчні пригоди й людей „Троянської війни“ оповідати закам'янілим ритмом гексаметру. Зате близька минувшина, не пережиті ще наслідки, незабутні лиха степового українського сусідства та аналогічні погрози з півночі чути в недосконалім, химернім, розбіжнім ритмі українських народніх дум. Цей неодноцільний ритм дум дав авторові для сучасного епосу нервовий характер, а вражіння музичного супроводу добуваються із перехідних акордів, словесних акордів. Ніковський дуже яскраво й дуже правильно спостеріг нервовість думи, намагається звязати її з розбіжною химерною будовою української думи в минулому і на карб наслідування Тичиною старовини кладе властивості його

думи. Я гадаю, що ця розкиданість думи Тичини походить із іншого джерела: з дезорієнтації його в сутності національної революції. Без сумніву, національна революція—явище незвичайно складне; вона захоплює в коло діяння дуже багато побічних моментів, наростає великою лавиною; але той, хто зрозуміє її кістяк, аграрну революцію, зрозуміє і все інше. Тичина цього кістяка не розуміє, не хоче розуміти, і тому весь український народній рух уявляється йому формально, поверхово, як рух за рідну мову. Революція ж—боротьба тільки зовнішніх сил, засідок недоброго північного сусіда, що говорить по-чужому, революція більш дипломатична, аніж вибух великих соціяльних потенцій, революція кабінетів, а не мас.

Ой не буть, видно, весні, як об Різдві грому,
Коли до нас говорять по-чужому.

Найяскравіше виявляється це зовнішнє, формалістичне трактування революції в характеристиці Безжурного Буровія—потенціяльного бандита. Революція для нього—протекст і можливість погуляти та потішити душу. Бандит—вічний, абсолютний тип, „удалой молодец», не звязаний ні з якими конкретними соціяльними умовами. Становище Тичини нагадує деякі вислови Толстого про революцію 1905 року, в якій він бачив, передусім, вибух молодих, жвавих, свіжих юнацьких сил. Правда, поет мусить індивідуалізувати, він не може виводити на сцену соціологічних схем; з другого боку, індивідуальний, суб'єктивний фактор відограє немаловажну ролю в історичному процесі; але й тут, у поетичній експресії, треба вміти заховати певну міру, індивід мусить бути типовим і вростати в певне середовище. А то ми можемо повернути до світогляду французьких матеріялістів XVIII сторіччя або утопічних соціялістів, що в

„людській природі“ вбачали ключ для розуміння історичних подій. Не можна сказати, що земля—як нерв народньої революції, є тільки акцесуар до рідної мови:

То ж третій Вітер летить, співає,
До всіх із ласкою та по-рідному промовляє,
Жодного села, хатинки не минає,
У драну шибку ще й пучками поторохкає-погpає:
„А вставайте,—каже,—люди. Сонце вам усміхається,
Вашого плуга земля дожидається“.

А що ж, коли нараз рідним словом промовить Скоропадський, чи й тоді український селянин міг би заглибити свій плуг у його землю? Національна революція в уяві Тичини цієї епохи має чисто культурницький характер, навіяний в значній мірі й елементами етнографізму. Це є революція зверху, а не знизу. Матеріяльно-продукційний бік революції тільки злегка торкається свідомости Тичини і тоне в сонячнім сяєві словесної ідилії. Не можна оминути того факту, що в такому трактуванні революції висловлюється глибока класова інтуїція інтелігента, для якого мова—один із найголовніших засобів його суспільної продукції. Дрібна буржуазія завжди висуває гасло рідної мови, як могутній струмент у конкуренційній боротьбі. Досить згадати тільки Австрію, де проблема мови затемнювала всі інші, дуже важливі питання. В уяві інтелігента, в його ідеологічній, викривленій свідомості, це веде до метафізики слова, до відривання його з його соціологічного комплексу. Словотворчість Тичини, про яку ми будемо ще говорити, опирається одним своїм боком на таку метафізику слова.

Культурницьке трактування революції замкнулось і втілилось у певну прегарну систему поетичних образів і навіяних поетичною інтуїцією думок у „Золотому

гомоні"—пісні пісень Тичини про національну революцію, в апотеозі духу універсалів Центральної Ради. Три головні поетичні мотиви домінують у ньому й визначають собою все інше: це час, грецький хронос, як історичне сумління, регулятор історичних нещасть і історичних тріумфів-перемог, золотий патос Лаври й Софії з постаттю Андрія Первозванного й Чумацький Шлях, не як певна реальність, а увічнений символ. Ці три моменти ллються наче струмком золотого етеру й зливаються в один голубий небозвід апотеозу України. Перед нашими очима відбувається якась дивна, містична транссубстанція усього земного в прозорий серпанок духового, всі реальності втрачають свій безпосередній зміст, відчиняють вікно в світ непередбачених перспектив. І Київ перестав бути відомим усім нам містом, перетворюється на казкову візію, як Петербург Достоєвського, з тією тільки різницею, що в того ця візія хворости й маячливого верзіння. Національне відродження в Тичини—позаісторичний факт, час пливе в нього поза хронологічним часом.

Над Сивоусими небесними ланами Час проходить
Час засіває.
Падають
Зерна
Кришталевої музики.
З глибин вічности падають зерна
В душу.

Це не реальна історія, а метафізика історії, логіка історії, що є водночас її онтологією. Це ідеальна історія, про яку мріяв Джованні Віко. Мотиви космізму Тичини повторюються тут, тільки в іншому одязі і то не йому на користь. Коли „Сонячні кларнети" були все ж повні творчого руху, і з борні „я" й „не-я" сипались іскри нового виникнення,—тут космічна музика часу

зміняється зараз же на кристал непорушного. Іде якийсь вічний діялог між міжпланетними просторами й самотною душею, якого кінець дано вже нам одночасно з його початком. Час пливе, але так, як він пливе в calendarium astrologicum. Символ його—не метушня сучасности, а клепсидра старовини, що її можна перевернути і все наступне зробити попереднім. Над образом часу в Тичини тяжить постать старого Хроноса, що родить і зараз же пожирає своїх дітей—носіїв нових можливостей. Час проходить над сивоусими небесними ланами й не знижується до землі. Він не йде вперед, а своїми акордами розквітає в очах предків. Десь у хрусталевих високостях відбувається небесний ареопаг, де розподіляються історичні ролі. Земна історія, царство тіней, недосконалий відблиск платонівських ідей. Дійсно: „Золотий гомін“ багатьма сторонами є втілення платонізму, тільки що непорушні ідеї Платонові сиплються тут еонами Плотіна, даними від віків і тому позаісторичними.

Другим опорним пунктом національного відродження в уявленні Тичини є Лавра, Софія, Андрій Первозванний. Тичина хоче виправдати відродження України давниною української культури, її звязком із візантійською культурою.

Десь в небі плинуть ріки,
Потужні ріки дзвону Лаври і Софії!..
Човни золотії
Із сивої-сивої давнини причалюють.
... Опромінений,
Ласкою в серце зранений,
Виходить Андрій Первозванний.

Візантійсько-грецька культура єднається в уяві Тичини з чимсь ясним, промінним, свіжим, як золоті

куполи київських храмів. Ласка радости дхне від них, промені освіти пронизують безнадійну наддніпрянську темряву. Автор викликає до життя старий, золотоверхий Київ, предмет подиву чужих послів. Викликає ту культуру, що створила Слово про Ігореве військо, народній епос тоді, коли по привітній Правансії не лилась іще пінява пісня трубадурів, у похмурій Бретанії почали тільки складатись фрагменти великого епосу про Граля, короля Артура й інших, сформовані лише пізніше Хретієном де-Труа, Гофрідом Штрасбурзьким. Він тільки забуває, що золотий гомін к о п у л був сигналом грецьких купецьких колоній, грецьких факторій, що свої кораблі навантажували добром, зідраним князями—вітязями з українського народу; золотий гомін копул був тільки відгомоном „стону холопів". Автор лине до культури київського князівства. Слів нема, вона робила великі діла; сильною рукою, лезом меча ламала підвалини патріярхалізму, натурального господарства примітивних племен — деревлян, в'ятичів, та інших. Ми не сантименталісти; ми розуміємо невблаганну мову історії, і за Марксом, твердо пам'ятаємо, що насильство часто є економічною потенцією. Чому не згадав Тичина про все це в творі, що по суті є історіософський? Коли вже стояти навіть на ідеологічних позиціях Тичини, він таким способом збагатився б ідейно, набрав би серйозної історичної правди, перестав би бути показним, яким він зараз є. Тичина мріє про воскресіння типу грецько-візантійської культури в українському переломленні, виходячи, мабуть, з правильної по суті засади, що дуже часто культура, яка в даній країні є вже симптом загниття й розкладу, перенесена на тло іншого, молодого суспільства (Тичина в цій же поемі часто відзначає молодість української поезії),

стає явищем прогресивним. Без сумніву, грецька культура йде на Україну по лінії. Слова про Ігореве військо, але ж не треба забувати, що вона йде й по лінії патерика печерського та проповідей Іларіона, по лінії похвали кагану нашому Володимирові, по лінії візантинізму вже в його чистій, замертвілій формі. І вмів же сам Тичина пізніше, коли на нього повіяв гострий подих соціялістичної революції, знайти й зворотний бік медали культури, що створила Слово про Ігореве військо. Софія—значить мудрість, і вона в Тичини в'яжеться не тільки з симболом храму, а й із розмірeними, спокійними, зімкнутими державно-творчими мотивами Київської епохи; це та мудрість, що говорить устами Мономаха в його заповітах. Цей золотий гомін мудрости державної творчости має відтінити—цього не висловлює Тичина, але це випливає з його строф,—своєрідний тип соціяльно-історичної психіки українства, порівняно до збірної психіки інших слов'янських племен. Відси його повторення й підкреслювання, що українці—народ молодий, повний сил, який щось нове може дати історії, причому історична перспектива пересувається в Тичини так, що ми не певні, чи він говорить про його молодість тоді, коли на київських узгір'ях підносилась золота курява першого будівництва, чи тепер, коли вона вплітається в дзвінкий поклик „слава" на майдані Софії. І поклик цей якийсь непевний що до свого змісту: чи це пошум схвалу князівської дружини, чи масовий виклик сучасних демократичних середовищ. І думка знов лине до часу, який не тече, де вся послідовність переходить у камінне nunc stans; візантинізм Софії, що мав дзвонити гучним дзвоном життя, дзвонить погребним дзвоном над цвинтарем історії, що хотів бути огородом історії...

Тичина, видко, не зовсім вірить у золоті луни візантійської культури, і сонце Софії стає в нього віддзеркаленням чогось старшого, поганського культу сонця в українців:

Предки.
Предки встали з могил;
Пішли по місту.
Предки жертви сонцю приносять—
І того золотий гомін.

Український дух старший за запозичення із скарбниці культури Гагії Софії. Сонце було йому відоме ще тоді, коли на київських узгір'ях не пролунало благословення Первозванного. Український народ—вічний, він може пережити й грецьку вістку й залишитись собою. Із світанків історії тече племінна мудрість, якої не витравить жодна катастрофа. Як огневий погляд Кардуччі бачив у Італії велике кладовище культури, в якій горді й вікові зводи католицького барока, католіцизму взагалі є тільки момент, що міг не існувати без шкоди для неї, бо у її колиски блискала колись г о с т р а тінь лікторів, так і в Тичини союз предків із сонцем є запорука тривалости українства. Культ сонця, є одним із ідейних центрів і повісти Франка „Захар Беркут", де він єднається з апотеозом первісного родового комунізму гуцулів. Коли порівняти Франка з Тичиною, всі плюси дістане перший. Франко ідеалізує; але ж у нього є ширший соціяльний ґрунт і симбол сонця родиться із сплетення широких суспільних взаємин. Тут він є тільки прекрасним поетичим мотивом. І в формальному розподіленні віршів у збірці „Сонячні кларнети" є певна логіка. Збірка починається сонцем і сонцем же кінчається. Історія України—сонячні кларнети на землі. Українська нація—не випад-

ковий історичний твір, а спадкоємець сутности космосу. Предки України, ті люди, що стояли на межі космосу й суспільства, перенесли цю світову таємницю в маси суспільства. Посередником цього перенесення є космічний час, що безпосередньо із світових просторів западає в душу. Тому й „Золотий гомін“ за уважнішого читання родить враження теогонії.

Тепер уже досить ясно, якою мірою Тичина стилізує українську національну революцію і як ця стилізація віддалює його від неї. Кривава борня, що її проклинає Тичина, зміняється на барвисте національне свято. Це щось на зразок українських панатеней і, сказав би, що ніде немає стільки подиху шляхетного атицизму, як у „Золотому гомоні“. Настрій тут не релігійний, не дивлячись на сусідство Софії, як нерелігійний був настрій героїв італійського відродження біля підніжжя копули Петра або Джованні Батіста. І теогонія—про яку я згадував раніш—не релігія, а національний міт. Уява Тичини поза міти тут не виходить, і міт, нарешті, стає дійсністю, а дійсність селянського руху—мітом.

Мотив свята виступає ще яскравіше, коли згадаємо, що немає ніяких станових і класових різниць.

Проходять:
Бідні, багаті, горді,
Молоді, закохані в хмари й музику—

Яке ідилічне зрівняння всіх, забуття соціяльних перегорок, яке воно фальшиве. Я не скажу, що неможливі були такі сцени всенароднього руху,—вони справді були. Були в ті дні, коли на руїнах Бастілії відбувалось свято французької нації. Маркс говорить, що був момент, коли французька буржуазія була французьким народом. Тільки маленька різниця: це сталось на руїнах Бастілії, на тлі героїчного поривання із старим; тут у такт національного походу дзвонять дзвони

давнини. І цей всенаціональний похід—ілюзорний, бо приспівують йому голосінням каліки:

Повзають, гугняв'ять, руки простягають

Дайте їм, дайте.
Їсти їм дайте,—хай звіря в собі не плекають,—
дайте.

Каліки, це не тільки каліки в фізичному значінні цього слова, а обездолені poor liffle people, як сказав би англійський буржуа 20—30 років XIX сторіччя. Скільки прихованої погорди таїться у згадці про внутрішнього звіря, погорди, що кидає тінь на сонце всенаціонального замирення і викриває його цілковиту химерність.

Третій мотив, що дзвенить у гімні апотеозу національного відродження—це Чумацький Шлях. Я вже сказав раніш, що його не треба брати дослівно, не розуміти під ним цих широких і далеких шляхів, що на них скрипіли тисячі возів із сіллю, вином та іншим кримським і турецьким багатством, а треба бачити в ньому символ українського міщанства, як носія українського руху, українського відродження. Чумацький Шлях веде до Києва, Лаври, не тільки Лаври—світанку українського державотворення, а Лаври Барока, про яку Тичина згадує в Сковороді, Лаври—символу нових національних ідей, нових соціяльних прошарювань. Інтуїція Тичини в даному випадку глибоко відповідає правді. Українську національну ідею він хоче заповнити новим змістом, що влив у неї український третій стан. Україна—край, що не тільки розвивався своєрідно, мав у собі окремого національного „духа", який давав і дає її патент на історичне існування,—Україна своїм корінням глибоко вростає в широкий грунт

суспільних сил, що всюди в Європі давав національне відродження. Ця сила—горожани. Тичина на свій спосіб намагається дати концепцію України-Європи, раніше, ніж залунало гасло „психологічної Европи". Чумацький Шлях—не артерія торгівлі; він лунає гомоном, що почався в борні гугенотських походів, завзятій боротьбі нідерландського міщанства, німецького Райнського чи Швабського союзу. Тичина тут не перший. Ніхто інший, як Драгоманів намагався „европеїзувати" українську історію, довести, що великий процес реформації — першої фази революції третього стану, продерся на Україну і в формі українського аріянства, в демократичних організаціях церковних братств змагався надати іншого змісту українським визвольним тенденціям. Це був той час, коли Франц Скорина видавав своє євангеліє „широким масам на поучення", і український третій стан стремів протиставити національному ренегатству української шляхти нову організацію церкви—кристалізаційного центру наростання української свідомости. Тичина короткими штрихами дає аромат цих віків. Зародження української буржуазії тих часів було задушене і конкуренцією польського торговельного капіталізму, і загальною політикою польської шляхетської аристократичної республіки, що низкою законів (нешавські статути тощо) вбила й своє міщанство.

Цікаво, що Тичина й тут, маючи на увазі українське національне відродження, дивиться не вперед, а назад. Українське міщанство в такій формі, як його символізує Чумацький Шлях, могло бути колись носієм національної революції, але тепер ним бути не може. Реально—тепер воно є носій з а ц о ф а н о с т и й регресу, культурно-ідеологічно носієм українського етнографізму в міському стилі, і ніяка ідеалізація Тичини нічого тут не вдіє.

Але в гармонійні акорди загального примирення вдираються крадькома тони дизгармонії, і золоті струни лютні зідхають скиглінням якихсь нових зворушень. І золотий гомін не може переважити пошумів соціяльної боротьби:

Чорнокрилля на голуби й сонце—
Чорнокрилля.
— Брате мій, пам'ятаєш дні весни на
світанні волі?
З тобою обнявшись, ходили ми по братніх
стежках,
Славили сонце!
А у всіх тоді (навіть у травинки) сміялись
сльози...
— Не пам'ятаю. Одійди.
— Любий мій, чом ти не смієшся, чом не
радієш?
Це ж я, твій брат, до тебе по-рідному
промовляю.
Невже ж ти не впізнав?
— Відступись! Уб'ю!

І цей момент буде поволі висуватись на перший план, спочатку, як болюча рана на організмі спогаду, потім— як акорд у новій синтезі, якої автор тим часом ще сприйняти й обняти не може, але яка вже глибоко засіла в його свідомість, спіє-визріває невпинно й невтомно і наблизить, нарешті, нашого автора до могутнього патосу соціялістичної революції.

Називають Тичину, звичайно, поетом національної революції, національного відродження. Це правильно для першого етапу його розвитку і правильно тільки частково. Треба конкретизувати більш, ніж то звичайно робиться, це поняття. Треба підкреслити, що Тичина охоплює тільки ідеологічні верхівлі, надбудову цієї революції, не спускаючись до тих приземних, первісних

механізмів, що розквітають квітами веселки надбудов. І цей факт не дає Тичині певного грунту, викликає дезорієнтацію зараз і дезорієнтацію в майбутньому; з нього пливуть всі зигзаги його творчости.

Тичині хотілося б вірити в надкласовий характер національної революції і в золотому гомоні він дає нам прегарну ілюзію такої надкласовости. Але ж тільки ілюзією вона лишається і дисонанси в самій поезії Тичини свідчать про це. Ілюзії Тичини виникають із того, що завжди існує якась панівна ідеологія, себ-то ідеологія панівної класи. Але ця ідеологія є власне панівна, то є вона панує на грунті змагання й боротьби. В невидних родивах історії зароджується вже нова ідеологія—і протиріччя між ними являють собою сутність і зміст історії.

Це культурницьке розуміння історичного процесу, що його можна назвати також ідеологічним, і є причина того довгого Тичининого хитання, коли йому довелося поетично віддзеркалювати нові етапи революції, що невпинно йшла вперед, ламала національні рямки й почала переростати в соціялістичну. Автор бачить щось нове, але в його негативній, а не позитивній формі. Воно стоїть перед ним як нагромадження явищ, що не мають звязку поміж собою. Таким лейтмотивом непевности, блукання й починається збірка „Плуг“,—об'єктивізація гевристично-критичного етапу Тичининої творчости. Віє революційний вітер, але який його напрям, яка мета, що змітає він, що повинен змести?

А на землі люди, звірі й сади,
А на землі боги і храми:
О, пройди, пройди над нами,
Розсуди—

кличе він в одчаї непевности.

Підслухайте уважливо цей тон, що бренить у останніх рядках, може краще, між рядками. В ньому зосереджена в надзвичайно сконденсованій формі (а Тичина вміє конденсувати, давати синтетичні відгуки цілих клубків настроїв)—є тисячі думок, безліч питань: як це розуміти, що бувають в історії моменти, коли щось, що наростало органічно впродовж століть, стає нараз симболом порожнечі й беззмістовности, Rumpelkammer der Geschinte, як говорить Енгельс, храми стають нагромадженням цеглин, боги спускаються з надхмарних високостей і блукають, як розгадана і через те нікому непотрібна загадка, поруч звірів. Що це таке історія? Чи може вона за один день покінчити, порвати з цим усім що стигло віками? Чи зникнуть боги й храми, або може вони змінять тільки свою форму і таємними шляхами історичної симболізації вкрадуться знову в збірну душу, прориваючи всі гальма людського бунту й змагання дати нове? Чи можна поховати старе в один момент геніяльним, потужним змахом волі, як думали колись французькі енциклопедисти з їхньою вірою в безкраю силу просвіти? Чи має ґрунт ця їхня віра, що так прегарно виявлена в Гегелівській „Феноменології“: „але будучи невидним і непомітним духом, просвіта цілковито проходить у всі шляхетні частини і скоро оволодіє й внутрішнім боком і членами несвідомого ідола, і в один прегарний ранок вона дає своєму товаришеві стусана ліктем, і трах! тарарах!—ідол лежить у поросі. Одного прегарного ранку, якого південь не буде кривавий, коли зараза пройшла в усі органи духовного життя, тільки пам‘ять зберігає ще, як історію, що виникла, невідомо яким чином,—мертвий образ попередньої форми духу, і нова змія мудрости, піднята для поклону, таким чином тільки безвільно складає з себе зів‘ялу шкуру“. Розум,

що мав роз'їсти бога, став сам богом розуму. Який їдкий факт, яка насмішка історичних сил („Що ти за сило єси?"—говорить Тичина) над самовпевненою, гордою парасольковою психікою людини. Смішні люди, каже Тичина, коли думаєте, буцім то ви щось робите. Правий Шопенгауер: історії нема, а вічне, нудне перекидання богів, храмів, звірів з місця на місце. А може ні? Може історія справді йде невпинно вперед, а історичний час не спливає в підземні печери темної ночи глухих провулків творення? Були в Європі часи такої темної ночи, коли вітер історичної бурі вкрив хмарами обрії, по лісах вили римські боги, скиглило завивання Пана, фасади римських портиків, храми ставали логовищами звірів, гніздами птиць. Коли на Європу сунули скопища нових народів і здавалось, що світ тане в якомусь божевільному потоці. Це був вітер, але була й історія, хоч храми й боги лишилися тільки нецікавою згадкою. Тичина хитається між двома історичними візіями: революції, як зламу всього попереднього, і революції, що втягає в себе всі попередні історичні сили і, вагітна ними, йде вперед. Хитається тому, що сприймає її ще ідеологічно, я сказав би, естетично, а для естетичного сприймання рівноцінні, однаково гарні, і перша й друга візія. Він бачить, що така поведінка заводить у нетрі гамлетизму, і вибухом ірраціональної волі він хоче порвати його сіті:

Будьте безумні—

кличе він, намагаючись безумну волю вплести в пасмо безумних, незрозумілих подій.

Цей поклик до волі, до зусилля, як породження одчаю, знаменний для Тичини цієї епохи. Тільки поверхова, популяризаторська критика може відшукати тут революційність. Воля є тут, навпаки, зворотня сторона

непевности. В ній не чується матеріяльної мови, опору речей, а містерійне павутиння думок, культурних спогадів. Справа все ще не в тім, щоб сприймати дійсність, а вибирати між кількома, рівноможливими, рівногарними психічними становищами, які не знати звідки беруться. Революційні ситауції, революційні перипетії не стоять перед автором, як своєрідні, самовистачальні факти, а переломлюються в певних культурних явищах

І Белий, і Блок, і Есенін, і Клюєв:
Росіє, Росіє, Росіє моя!
— Стоїть сто-розтерзаний Київ
І двіста розіп'ятий я.

Революція уявляється Тичині передусім, як нове пасмо культурно-літературних фактів-течій, а не як гігантський рух, що породив ці факти. Революція—літературна революція. Звідси виникають дві нові цікаві риси в Тичининому ставленні до неї. Літературні інтереси не дозволяють йому відірватися цілковито від старих літературних традицій. Людині, що в неї ці інтереси стоять на першому плані, історія видається за низку фактів однаково цікавих, з акцентом навіть переваги любови до старовини, як певної структури, що виявила вже все, осілася, скристалізувалася. Психіка перебуває в полоні минулого і не може сміливо йти вперед.

Крик в міжзоряному лоні:
Ми б цвіли, пили веселе!
Так душа, душа в полоні,
Леле.

Хто ж дійсно, відчуваючи мову культур, не стояв перед цією важливою дилемою? Хто не заглиблювався з любов'ю, наприклад, у культуру, що породила „Максіми" Шамфора, гостро-дотепні, як кінець меча, в лабі ринтові кружганку мудрости Піко-де-Мірандола, не блу-

кав темними стежками диявольського хисту Раймунда Лулла або не кохався хоч на хвилину в гойданкових перспективах Фрагонара, мріючи одночасно блідофіолетові, небесно-голубі мрії Ватто. Всі ми ходили на острів Кітеру, і питання для марксиста стоїть тільки так: чи його завданням є лише розуміти всі попередні культури, відкопувати життя, що родило їх і задовольнившись цією археологічною роботою, кувати нові вартості, що ростуть із нашого сьогодні,—чи, відкривши за мертвими культурними фактами тепле життя, що кружляло в них, вливати його в пульс сучасности. Бо культура взагалі була завжди певним творенням штучного середовища, проти сліпих сил природи, творенням історичної людини з людини зоологічної. На мою думку, ніщо з попередньої культури, що було справжньою культурою, не повинно зникнути для пролетаріяту, а засимілюватися, врости в м'ясиво його культури. Історичний приклад пояснить те, що я маю на думці. Як відомо, революційна буржуазія, що народжувалася в Европі, почала свій культурний розквіт із відродження класичної культури. Епоха ця обіймала доволі довгий час і іскрилась дуже різноманітними й багатими культурними явищами. Історики культури вже давно звернули увагу, що це відродження не було відродженням класичної культури в буквальному розумінні цього слова, а що під старими формами крилося щось нове, як і звичайнісіньке поняття руху в Галілея не мало нічого спільного з ідеєю про рух Аристотеля. Зовнішня перспектива ренесансу назад була в дійсності перспективою вперед. Правові римські поняття, пристосовані до потреб селянина-товаровласника, переносились у світ товаровласника-буржуа. Старі категорії, зберігаючись, давали імпульси для нового змісту. Так поставиться до всієї

попередньої культури пролетаріят. Метода історичного матеріялізму дозволить йому зрозуміти життьове, а не ідеологічне значіння кожного попереднього культурного явища, і цей життьовий його еквівалент він упряже в механізм своєї культури, підпорядковуючи його своїй перспективі й змінюючи його відповідно до її потреб. Для нього не пропаде дарма ні сувора гордість буржуа французьких комун XVI—XVII сторіччя, ні весела одчайдушність Бомарше; тільки перша буде гордістю переможця старого світу преісторії, друга—свідомістю безмежних перспектив, що виникає із знищення клас, і де-далі більшого уярмлення сил природи на користь всьому суспільству. Так розуміли цю справу і Маркс. і Енгельс, і Ленін, коли вони говорили, що пролетаріят буде спадкоємцем усієї попередньої культури; так дивився на цю справу Енгельс, коли він твердив, що німецький робітничий рух є дитя класичної німецької філософії. Всі вони припускали культурну спадковість, але розуміли її не формалістично, а діялектично. Володіючи правильною методою аналізи історичних і культурних явищ, вони бачили в них життьові факти, а не ілюзії про ці факти, і це зберігало їх від історичної літературщини, притаманної всім іншим ідеологам. Тому, дарма, що марксизм є щось невмолимо нове в історії думки, в його жилах пливе кров і Рікардо, і Сміта, і Гегеля. Тичина поки-що цього не розуміє: краса минулого так приковує, гіпнотизує його, що заполонене нею серце не може ясно глянути вперед, а коли й гляне, то бачить там лише мрію, що родиться з екстазу смерти. Він хитається між двома крайностями—або минуле у всій його повноті, або цілковита його загибіль. Знову починає в нього награвати мотив розпаду і смерти. Різниця тільки в тому, що смерть тепер родить мрію, як

запоруку можливої прийдешньої реальности, якої він зараз не може собі ще усвідомити. Негативне ставлення до виявлень класової боротьби, яке звучало в попередній збірці, викликало на авторові уста погордливу усмішку на тему звіринности людини, переходить теперь у ціну-вання цих виявлень, бо вони величні, як велична смерть, що родить у передсмертній агонії образи величного. Не може ж бути мізерним рух, що викидає на денне світло стільки тихого героїзму. Куди веде цей героїзм— автор поки-що не знає. Звідси його пуантилізм, не в значінні технічного прийому, а ідеології, філософії моменту. Врізали селянам поля, але немає їхніх голів. Між цими двома фактами точиться, починається і кінчається вся історія. Цей пуантилізм виявляється теж також в індивідуалізуючому трактуванні широких соціяльних явищ, як наприклад, у вірші: „На майдані".

На майдані коло церкви
Революція іде.
— Хай чабан!—усі гукнули:
За отамана буде.
Прощавайте, ждіте волі,—
Гей, на коні, всі у путь!
Закипіло, зашуміло—
Тільки прапори цвітуть...
На майдані коло церкви
Посмутились матері:
Та світи ж ти їм дорогу
Ясен місяць угорі.
На майдані пил спадає
Замовкає річ...
Вечір.
Ніч.

Ця поезія вдаряє нас, як якась новітня сага. Вона— дійсно одна ланка якоїсь велетенської епопеї. І Нібелунги, і Іліяда творилися з таких окремих образів і тільки

пізніше злились у велике ціле. Тільки це ціле існувало вже раніш у збірній народній свідомості; тут його нема. Революція йде на майдані, в момент вибору отамана, цеб-то в одному з пізніших її етапів; і революційну акцію символічно перериває, відрізує ніч. Куди ж у нічну безвість пливуть людські загони, в країну загадки, і не знати, коли вернуть вони й що принесуть. Я висловлююсь неправильно, бо цього навіть у автора нема. Нема навіть знаку запитання, що звязував би авторів малюнок із широким тлом революційного моря; він стоїть сам для себе, самовистачальний. Слід підкреслити незрівняну авторову поетичну інтуїцію, що підказує йому розглядати історико-революційні явища з погляду загальнолюдських відчувань, наприклад смутку матерів. Це правда. Тому „На майдані“ що до свого тону нагадує, наприклад, незрівняний Шілерів вірш про прощання Гектора з Андромахою, де страшна доля Трої на хвилину відступає на задній план перед трагедією розлуки. Але безперспективність вірша по суті в звязку з формальною безперспективністю є знаменна для тодішнього психічного стану автора.

Всю красу майбутнього відбивають очі мертві, то є такі, що бачити не можуть.

І тільки їх мертві, розплющені очі
Відбили всю красу нового дня!
Очі.

Майбутнє відбивається в очах, але живий промінь між майбутнім і очима—перетято. Знаменне те, що такий пуантилізм виявився навіть—безперечно несвідомо для автора—у назвах віршів, ось хоч би „Міжпланетні інтервали“ на місце космічного оркестру або гармонії, що виражають таку прірву тяглости.

Не посувають нас далі в цій справі ні поезії„ Сотворіння світу“, де хліборобська Адамова ідилія стоїть поетично безперечно вище за холоднавий патос третього віршу циклу, ні резонерські „Листи до поета“. Автор вживає тут чисто інтелектуалістичних засобів, переходить до лірики à thèse, що, своєю конструкцією. (а не змістом) нагадує творчість à thèse Ібсена і має таке ж дрібнобуржуазне джерело, переконує себе, а не відчуває й сприймає органічно соціялістичну революцію. Формальна самовпевненість автора є тільки сублімацією стихійної невпевнености й розгублення, що серпанком двозначности забарвлює багато його поезій тієї доби і вибухає іскорками цинізму, що має зовнішній вигляд революційної бадьорости й одчайдушности. („Це що горить: архів, музей? а підкладіть-но хмизу...“). Весь цикл „Псалом залізу“ є поетичним виразом такого психічного стану.

Тичина, що не зрісся з цим новим, що дає соціялістична революція, що має ще сам питання, на які не може відповісти собі, кидається à la Фіхте в моралізаторство, в бичування українських літературних відносин, причому, у нього ще дуже яскраво проглядають рештки давньої суб'єктивної соціології з месіяністичною вірою в героя.

Вся творчість Тичини цієї епохи не може бути аж ніяк названа елементом соціялістичної культури, коли ми не хочемо принизити цього глибокого поняття, хоча пропагандистське значіння цієї творчости й велике.

Тільки в збірці „Вітер з України“ вдарив він у другий відмінний по суті тон. Це виражається особливо в історіософських поезіях: „Ходить Фавст“, де роздвоєній гамлетівській душі Фавста, що механічно об'єднує

в собі і віру у факт, і релігійний містицизм (яке поетично-правдиве відтворення стовпів сучасної буржуазної культури, усіх цих Джемсів, Файгінгерів, Макдональдів!)—протиставляється суцільний тип комуніста—Прометея, для якого практика є теорією, теорія—практикою, а вільна праця остаточним критерієм історичної дійсности. „Ходить Фавст“ є одним звеном у ланцюзі глибокого ріософського думання Тичини, виявом якого є й „Сковорода“, якого ми, одначе, в цьому синтетичному нарисі трактувати не можемо з огляду на те, що автор над ним невпинно працює і не дав нам ще його в закінченій формі.

Ідея конвенціональної брехні сучасної буржуазної культури пронизує багато творів поета цієї доби і ще сильніше, відтіняє хрустальну чистість його соціялістичного ідеалу. Ідея комунізму стає органічним складником Тичини, як певного культурного типу. Цей факт находить свій вияв і в тому, що соціялістичне будівництво стає у нього сюжетом для побутового епізму („Надходить літо“ й частини „Кожум'яка“)—доказ внутрішнього зрівноваження психічних сил поета—і в тому, що в своїх „урбаністичних“ поезіях („Харків“, „Вулиця Кузнечна“) героїчний, пролетарський, спартанський ідеал самодисципліни вільного продуцента находить своє поетичне втілення. Вбогість на орнаментальність, економія слова, свідома прецизійність найкраще передають нам патос нового історичного ідеалу. І натяки на голод не дають уже авторові приводу для ліризму метушні, а, навпаки, ставлять ще сильніший акцент на психічному стані притакування до всього нового, що твориться в нашу незрівняну епоху.

Правда, у нашого автора справа не обходиться без капосних рецидивів. Вони мають особливо місце в най-

більш „комуністичних“ рядках поета: „Живем комуною“, де давні Тичинині ідеї музичних гармоній дивно сплітаються з фур'єрівськими утопійними ідеями суспільних гармоній. Але це тільки рецидиви. Прекрасна „Фуга“— і з формального боку етап у творчості Тичини—доказує, що автор має що-раз гостріше око для конструктивних процесів будування і що недіюче скиглення гробовища предісторії людства не заглушить у нього зеленого шуму нових історичних сил...

---

ВСЕУКРАЇНСЬКА КООПЕРАТИВНА КНИГОТОРГОВЕЛЬНА ТА ВИДАВНИЧА СПІЛКА

# КНИГОСПІЛКА

ХАРКІВ, ГОРЯЇНОВСЬКИЙ ПРОВ. 2. ТЕЛЕФОН № 3-07

## КРИТИКА, ІСТОРІЯ й ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

**Дерман А.** Писатели из народа и В. Г. Короленко. По материалам архива В. Г. Короленка. Ст. 180 . . . ц. 25 к.

**Зеров М.** Леся Українка. Критико-біографічний нарис. Стор. 64 . . . . . ц. 40 к.

**Йогансен М.** Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків. Ст. 145 . . . . . ц. 1 – 25 к.

**Коряк В.** Поет української інтелігенції М. Коцюбинський. З портретом М. Коцюбинського. Ст. 48 . . . ц. 20 к.

**Лейтес А.** Силуети Заходу. За редакцією В. Юринця. Стор. 157 . . . . . ц 2 крб.

**Луначарський А.** Історія Західньо-Европейської літератури. Переклад О. Єзерницького, ч. I і II. Ст. 377. . ц. 3 крб.

**Плеханов Г.** Мистецтво й суспільне життя. Ст. 64, ц. 5 крб.

**Петренко П.** Марксівська метода в літературознавстві. Стор. 182 . . . . . ц. 1—25 к.

**Самусь.** Троє...—Чумак, А. Заливчий, Г. Михайличенко. Критико-біографічні нариси. За ред. В. Юринця. Ст. 53, ц. 85 к.

**Ткаченко І.**—П. Куліш. Критико-біографічн. нарис. З портретом П. Куліша. Ст. 65 . . . . . ц. 70 к.

**Шевченко Т.** Щоденник. Уривки. Редакція, примітки і вступна стаття М. Плевако. З 2-ма портретами Т. Шевченка та 6 малюнками. Ст. 88 . . . . . ц. 65 к.

**„Шевченко та його доба“.** Збірник під редакцією акад. С. Єфремова, М. Новицького, П. Филиповича. I-II ч. . ц 2 крб.

**Франко І.** Збірник за загальною редакцією І. Лакіза, П. Филиповича, П. Кияниці. Ст. 366 . . . . ц. 4 крб.

---

## АДРЕСИ:

**Правління Книгоспілки:** Харків, Горяїновський пров., 2.
**Філій „** Київ, вул. Воровського, 48.
Одеса, вул. Лассаля, 12.
Дніпропетровське, просп. Карла Маркса, 103.

Ціна 1 крб. 25 коп.

A317053