ДМИТРО ЗАГУЛ

ЛІТЕРАТУРА

ЧИ

ЛІТЕРАТУРНИЦТВА

1

1926

ВИДАННЯ

ГЛОБУС

В. Д-к.

БІБЛІОТЕКА „ГЛОБУС“

Дмитро ЗАГУЛ

ЛІТЕРАТУРА ЧИ ЛІТЕРАТУРЩИНА?

(Про українських „неокласиків“)

ч. 1.

КИЇВ—1926

Київ. Окрліт ч. 14657. Зам. 710—3000

Трест „Київ-Друк", 6-та друкарня, вул. Леніна 19

І.

ЛІТЕРАТУРА ЧИ ЛІТЕРАТУРЩИНА?

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

„Du opferstanf zertrümmerten altären
Der Aftermuse, die wirnicht mehr elhen",
(Schiller, An „Gaethe").

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Надія на кінець «немилосердной» і «бесчеловечной» революції, надія на кінець «насильства», надія на колишню життєву «гармонию человеческих душ» — це надія на кінець класової диктатури пролетаріяту, надія, що зародилася з запровадженням нової економічної політики, надія на «гармонійне» закінчення класової бо-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Зостались навік нестриманий Проперцій,
Овідий сміливий та многомудрий Флакк...
А кілька рядків до цього ще й
Вергілій і Тибулл, жалібний Вальгій, Басс
І Галла смутна тінь... («Камена», стор. 32).

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

придворну авантуру заточив у далеку провінцію над Чорне море. І ось, як колись поет Овідій, так зараз і Зеров почуває себе на чужині. Він відчуває «чорний сум» і «безмовний жаль», на «скитських перелогах», серед «північного снігу», що немає тут на «рапсодій», ні «еклог», ні грецької «калагатії». «Гостра розпука й біль» проймає його серце, що немає зараз чисто-класичного «строгого стилю» і замінняти його мусить середньовічна «ясна, дзвінка закінченість сонета» (там же стор. 22). Вся творчість Зерова поділяється на переклади з римлян, на наслідування, переспіви та переробки з них, або ще на вільні переклади та перерібки з французького парнасця д'Ередія.

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

лицарі, пани мисливці, старі замки і, взагалі, вся «синя далечінь» минулого. «Класичним» в українському історичному житті Рильський вважає тільки чумаків.

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

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

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

вони влаштовують в залях Академії вечірки «неокласичної літератури», вони пишуть на твори неокласиків «восторженные» рецензії, вони утворюють ту читацьку базу, що на ній ґрунтується *літературна течія, що будує свою творчість на ґрунті чистого класицизма.*

II.

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

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

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

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

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

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

«До ідеалу чистого мистецтва—каже Плеханов (Ли-

тературные взгляды Белинского),—найбільш найближа ється грецьке мистецтво, але й воно брало свій зміст з релігії й суспільного життя», бо й тоді була боротьба класів, бо й тоді суспільство було розколене на різні верстви й стани, а мистецтво тодішнє служило інтересам пануючої класи.

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

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

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

Співа, *що* хоче, і співа *як* хоче,
Хоч би й сто раз казали *це* і *так*
Йому Белінський, Лесінг і Коряк.
(Рильський. «Чумаки» 1-а пісня).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Пасеїсти приймають досконаліcть форми не в її історичному аспекті, а позаісторично, як формальну досконаліcть, придатну всюди, завжди й для всіх. Жодна строго наукова позиція не може виправдати такого погляду». В цьому Арватов має слушність («Маркс о художеств. реставрации» «Леф» ч. 3, 1924 г.). Такими пасеїстами були свого часу французькі парнасці. Вони, за часів Другої імперії, взялися до «чистого мистецтва», до переспівування античних сюжетів, тем і мотивів, як це робили французькі псевдо-класики віку Людовика XIV-го і як роблять у нас зараз неокласичні поети.

III.

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

Про французьких псевдо-класиків правду сказали бр. Гонкури в «Етюді про художника Буше»: «Ні великий вік, не великий король не любили правди в мистецтві. Заохота з Версалю й оплески громадської опінії спонукували літературу й усе мистецво, всі потуги умів і талантів шукати вигаданої величи й умовної поваги. А що такої величи й поваги при королівському дворі між легковажними дворянами Франції не було, то з'явилась потреба наслідувати античність. Витворилась рутина, мистецький шаблон, і французька публіка гадала, «що в цій фіктивній величі й ховається абсолютний ідеал мистецтва». Отже псевдо-класика — це було невдале наслідування античної класики.

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

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

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

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

«Класицизм, — як каже Брюсов у своїй статті «Смысл современной поэзии»,—розвивався у вузькому середовищі придворної шляхти, що на ті часи складала культурне громадянство Европи. Шляхта була міжнародня й скрізь однакова; її інтереси були обмежені рямками військового доспіху й придворних інтриг. Письменники й читачі належали до одної й тієї самої верстви й були тісно звязані між собою спільністю життєвих умов, навиків, мови. Письменники були забезпечені й мали багато вільного часу, щоб займатися літературою». На цьому ґрунті виріс і французькиї псевдо-класицизм.

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

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

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

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

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

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

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

До того часу такої формули ще не було. Енциклопедісти (Вольтер, Дідро) вважали, що мистецтво повинно служити доброчинності, моральному вихованню. Кінець XVII віку додав до цієї формули ще й слугування волі (1789 рік, Шеньє й ин.). На переломі XVIII—XIX віків мистецтво має вже завдання бути засобом політичної пропаганди. Навіть ще на початку XIX віку романтизм, устами Гюґо, вимагає од поезії слугування «соціяльно-політичним цілям». Аж 1824 року Т. Готьє проголошує «незаінтересованість мистецтва», себ-то безцільність його, й обмежує поезію тільки «музикою й ритмом», бо вона «не повинна ні доказувати, ні розповідати».

У нас, після спаду революційної хвилі в Европі, після запровадження нової економічної політики на території Союзу, починають знову лунати голоси про «абсолютні цінности» в мистецтві, про те, що мистецтво — це якась «архиспецифічна галузь культури» то-що, а звідсіля не далеко вже й до безцільности в мистецтві, до формули «мистецтво для мистецтва», що її поки-що захищають зараз лише наші неокласики.

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

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

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

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

пише тоді Шіллер.

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

Стільки про німецьку неокласику, що захопилась була естетикою еллінізму. Ця естетика воскресла була

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

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

IV.

В українській літературі формулу «мистецтво для мистецтва» вперше підняли дореволюційні поети Вороний, Чупринка, Хоткевич і «молодомузці» (Карманський, Пачовський, Яцків, Твердохліб, Луцький і инш.). Вони всі виступили були разом з «Українською Хатою» та «Будуччиною» проти своєрідного міщанства й просвітянства в нашій літературі, бо вважали себе «аристократами духа», людьми з гарно розвинутим мистецьким смаком та европейським інтелектом. Але їх «аристократизм» не дав нашій нації нічого особливого, бо й самі вони потонули в тому ж самому міщанстві, що проти нього гадали воювати. Їх боротьба з міщанством не виходила по-за рямки суто українського «мо-

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

Я не обвинувачую ні «молодомузців», ні «молодоукраїнців» у тому, що вони втікали від реального життя в країну мрій за прикладом инших «аристократів духа» в Европі—Леопарді, Ленауа, Лілієнкрона, Пшибишевського й т. п. В них була певна причина поступати й писати так, а не инакше. Не обвинувачую я й наших сьогоднішніх «аристократів духа» (Рильського, Зерова й инш.), але нам здається, що в цих останніх зараз далеко менше права бути незадоволеними нашою громадською дійсністю, ніж це було в їх попередників.

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

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

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

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

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

(Камена. Зеров).

Зеров дивиться на нашу сучасність і зітхає:

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

(Там же, стр. 26).

Филипович і Рильський тільки скаржаться на свою самотність:

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

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

V.

В своїй літературній практиці наші неокласики лірики. Крім двох-трьох оповіданнів Рильського, вся творчість їх обмежується ліричними віршами, (як що можна їх такими вважати, бо емотивність їх лірики надто мізерна). Чому власне лірика? Та тому, що лірика дає більше волі індивідуалізмові автора, бо вона для де-кого є цариною найчистішого поетичного мистецтва, бо це мистецтво передає переважно особисті настрої, переживання й почування митця. Тому то 8-ий пункт декларації російських неокласиків «главной областью художественного творчества утверждает лирику».

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

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

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

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

(Крізь бурю й сніг, стр. 66).

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

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

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

В Зерова: *Струнка,* мов промінь, чиста *Навсикая*...

в Рильського: ...Ніжна *Навзикая, струнка* дочка феацького царя...

в Зерова: феацький квіте, серце *Навсикає*...

в Рильського: Співець рибалок, меду й *Навзикаї*...

Що-ж, обидва закохані однаково в Навзикаю й обидва однаково її виспівують! Воно й зрозуміло, бо їх смаки на прочуд зходяться між собою. Ось, хоч би дівочі брови! Вони і в Рильського і в Зерова виходять «стрільчастими».

«Під чарами *стрільчастих брів*...» Зеров, то й Рильського мусять так само чарувати.

«*Стрільчатих брів сліпучі* блискавиці».

В Зерова «море *вечоріє*, а в Филиповича «*повечорілий* шлях»..

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

Вживає Рильський виразу «посох» замість «ціпок»:

«І білий *посох* розцвіте в руках»..., то будьте певні, що й Зеров не забуде його вжити:

«Твій *посох* поламавсь і світоч твій погас»... і т. д. Це дрібниці, але вони як раз і характеризують літературщину. Головне—це тотожність тем, настроїв, мотивів, однакова стилізація вичитаних сюжетів і т п. Зразу й не вгадаєш, хто з них написав цього чи иншого вірша на літературну тему,—така подібність маніри.

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

VI.

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

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

(Крізь бурю й сніг. стор. 38).

Одже-ж творчість—це огнені язики над чолами апостолів, що коли вони займуться, то людина починає розмовляти чужими язиками, незрозумілими для маси читачів. Тоді людина починає вживати слав'янізмів, латинізмів, елінізмів та полонізмів, і творити «здорове греко-римське мистецтво». «Голубиця-душа» поета стрепенеться як зарізана курка на жертовнику богині Музи, і «жезл Аарона» розцвіте, як у скинії заповіту. Чом не хороший образ? Тільки один Филипович одкидає цю «істину», що, мовляв, у всій його творчости вин на якась грецька «муза», чи латинська «камена». Він каже:

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

(Простір. стор. 33).

Нетактовна дескридитація віри своїх товаришів! Ад-жеж і сам він снить «Мрійника мудрий сон»!

9-й пункт російських неокласиків «утверждает искусство, как творческую стихию, совершенно автономную и чуждую утилитаризма», а 11-й пункт—«са-

модовлеющую самоценность индивидуальности творца». Ми могли-б багато де-чого сказати про цю «самодов. леющую самоценность», але залишимо це на инший раз. Оця «самоценность» надто мізерна, вона чужа живій душі творця. Адже-ж не даром так зворушливо-лірично каже Рильський:

«Хіба твоя даремна постать
Тобі самому не чужа?
Хіба не міст облудний мостить
Твоя заблукана душа?
(Крізь бурю й сніг. стор. 67).

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

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

Дійсно розпачливий поклик заблуканої душі, одчайне «Камо грядеши» тільки не з харківського, а з київського Олімпу. Ми поділяємо тугу наших неокласиків до цільних поетів з цільною душею. Ми знаємо, що ці цільні душі були колись у здоровому греко-римському мистецтві. Але ми знаємо, що це було в старовину і в середні віки, коли класова боротьба не була такою запеклою, як зараз. Гайне каже, що «тоді були й поети з цільною душею». Але «кожне наслідування їм в наші часи є *брехнею,* ясною для кожного здорового ока, брехнею, що не може уникнути нашого глузування».

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

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

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

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

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

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

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

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

На цьому й кінчу.

Ціна 25 к.

555

ПРОВЕРЕНО — 89

(29)