

М. С Т Е П Н Я К

поети „молодої м у з и“

I

Кожен, хто стежить за літературним життям наших днів, не може не помітити, що проблема так званої „спадщини“ набуває на Україні певної актуальності. Відбуваються наради про видання й перевидання українських класиків, виходять дослідницькі роботи, що розглядають впливи дореволюційних українських письменників на представників літературної сучасності. Звичайно, ніяк не можна казати, що українське літературне минуле — в центрі уваги наших літературних та літературознавчих кіл — таке припущення різнило б із цілою радянською дійсністю, що в усіх галузях людської діяльності цікавиться насамперед теперішнім і майбутнім, а не минулим: але цілком можна казати, що перейдені до революції етапи українського літературного процесу сьогодні цікавлять дослідників більш, ніж кілька років тому.

Це й зрозуміло. По всіх літературах народів СРСР події революційних років призвели до революції в тематиці літературних творів, але на Україні ця „тематична революція“ супроводилася революцією художніх засобів. У російській літературі зараз після Жовтня не утворилося жодної нової стилістичної категорії, жодного нового формального напрямку (виникнення кількох нових літоб'єднань, озброєних маніфестами, не може змінити нашого твердження, бо сумнівно, щоб за маніфестом, напр., імажиністів, ховалась будь-яка суцільна поетика, якій відповідала б фактично - нова творча практика; **

* Вважаючи деякі авторські твердження за недостатньо класово-політично акцентовані, а деякі — за дискусійні, — редакція містить цю статтю в порядку обговорення, сподіваючись, що порушене в ній актуальне в площині сучасних громадсько-літературних інтересів питання літературної спадщини знайде відгук серед літературно-громадських кіл на сторінках нашого журналу.

Редакція

** Звичайно, в творчості окремих членів таких літоб'єднань — напр. С. Есєніна, що тоді був імажиністом — нові елементи стилю були, але вони не поширювалися на творчість цілого об'єднання. *М. Ст.*

російська жовтнева поезія на початку свого існування пішла річищами дореволюційного походження: символістичним, футуристичним і тим формально-невиразним, простолінійним і примітивним у своїх засобах, щодо революції було репрезентоване переважно газетними віршованими фейлетонами; шукання нового стилю, адекватного новим ідеологічним завданням, розпочалися в Росії пізніше. Не те було на Україні: тут „формальна“ революція в літературі навіть випередила „ідеологічну“. „Музагет“ був безоглядним розривом із усіма художніми традиціями дореволюційного українського письменства, але ставлення „музагетівців“ до соціальних і політичних проблем було неоднотайне, часто невиразне, подеколи суперечливе, в кожному разі воно в цілому не відзначалося тим категоричним відштовхуванням від „старого світу“, яке характеризує продукцію „Музагету“ (художню й критичну) в площині „формальній“. Що правда, ті стилістичні напрямки, що були властиві українській літературі перших революційних літ — сами від себе не нові: тут ми надібуємо, знов таки, символізм, футуризм, акмеїзм. Але новими ці напрямки були для української літератури, що за дореволюційних часів знала лише невиразні, схематичні відбитки тих течій, які панували в літературах краще розвинених — відбитки, позначені численними корективами спрощувального характеру. Звільнена від цензурного тиску, від потреби боронити самого права свого на існування — українська література 1917-19 р. велетенськими кроками почала наздоганяти європейську й російську літературну дійсність; отже не диво, що літературним діям тієї доби дореволюційне минуле українського письменства, фактично таке недавнє, стало здаватися якимось доісторичним періодом. Починаючи від 1920 р. від остаточного встановлення на Україні Радянської влади, в центрі літературного життя стають проблеми тематичні й ідеологічні, починається боротьба за організацію жовтневої літератури — й література дореволюційна робиться ще більш далекою, ще чужішою. „Ми, нові поети, йдемо в майбутнє не яко нова генерація на тлі старого мистецтва, а пориваючи всі зв'язки, заперечуючи всі дотеперішні традиції“ („Універсал до робітництва і пролетарських митців українських“ — збірник „Жовтень“) — про який інтерес до передреволюційного письменства, про яке почуття спорідненості з ним могла бути мова після таких рядків! „Змісту“ в дореволюційної літератури вчитися було не можна, бо цей зміст здебільшого чужий, а то й ворожий, „форми“, художніх засобів вчитися в неї було не треба, бо революційна українська література першими своїми паростками вже переросла художньо дореволюційну — таке було в загальних рисах найбільш поширене розв'язання „проблеми спадщини“ на Україні в перших роках радянського культурбудівництва. Момент художньої переваги, може, остаточно визначив це розв'язання. У

Росії діячі молодшої Жовтневої літератури опинилися перед фактом існування величезних художніх здобутків, що належали дореволюційному письменству — тому там проблема спадщини відразу ж стала гостро, виділивши з числа цих діячів розмірно невелику групу „напостівців“ і протиставивши напостовській ідеології повне чи часткове визнання „спадщини“, як матеріялу для вивчення з метою підвищити художню кваліфікацію. На Україні, в площині ставлення до „спадщини“, „напостівцями“ були всі, не виключаючи й „неоклясиків“: М. Зеров у своїх іронічних сонетах гудив „просвітянське“ й „хатянське“ минуле так само гостро, як В. Коряк, хоч і виходив з інших (переважно художніх, а не ідеологічних) підвалів. Ідеологічне й стилістичне відштовхування всіх пореволюційних українських літературних течій від передреволюційної отчизної художньої дійсності утворювало враження, нібито на Україні після 1917 р. почався новий літературний процес, нічим не зв'язаний із процесом попереднім.

Проте це не так. Безперечно, що революція поставила перед українською літературою цілком нові ідеологічні завдання, дала їй цілком нову тематику; що на широкий шлях мистецького розвитку ця література вийшла аж після 1917 р., що в процесі утворення нових художніх напрямків і досягнень ролю ферменту відігравали впливи російські (Блока, Гумільова, Мандельштама — на Рильського, Єсеніна — на Сосюру, Пастернака — з одного боку, на Бажана, з другого — на Доленга, Хлебнікова й Петнікова — на Доленга, почасти й на Йогансена, Маяковського — на Семенка й Шкурупія і т. п.), а почасти й безпосередні закордонні, іноді зовсім несподівані (напр. американських поетів на І. Кулика). Але не зменшуючи всім цим факторам ваги, треба все ж таки визнати, що передреволюційна українська література діяла різними своїми напрямками на пореволюційну; висловлюючись мовою математичних графіків, 1917 р. для кривої, що відображає процес розвитку українського письменства, став кутовою особливою точкою, але не місцем розриву безперервності. Дореволюційні літературні традиції в пореволюційній українській літературі трансформувалися, сполучалися з новими традиціями і тенденціями чи розчинялися в них — тому „голим оком“ справді нелегко буває в творчому обличчі сучасного українського письменника знайти риси, що ріднять його з якимнебудь представником „допереломного“ українського письменства. Але аналіз доводить існування таких рис; у добу зародження радянської української літератури їх не могли або не хотіли помічати, бо українська літературна дійсність попереднього періоду була безпосереднім ворогом, об'єктом боротьби; тоді серед українських читачів чимало було таких, що залишалися під владою „просвітянських“ чи „хатянських“ смаків і поглядів. Змагаючись за завоювання широких читачьких кіл, за нові ідеї й

нові творчі методи в письменстві, представники всіх ідеологічних і художніх напрямків, що були властиві цьому письменству наприкінці 10-х і на початку 20-х р. р. нашого віку, свідомо підкреслювали свою незалежність від безпосередніх національних попередників.

Але нині цілком зміцнилася гегемонія сучасної літератури в читацькому вжитку (мова тут, як і скрізь, іде, звичайно, про українського читача); цілком з'ясувався самостійний характер нового, післяреволюційного періоду українського письменства; з'явилися широкі кола нового читача, ідеологічно близького тому літературному рухові, що розпочали „перші хоробрі“, нарешті, й формальні „новини“ були прийняті, як явище закономірне, навіть художньо-консервативними літературними діями, більш-менш привичайся до них і широкий читач; мистецькі старовіри зробилися раритетом і ніякого помітного впливу на літературний процес не чинять. Ставлення до „літературної спадщини“ втратило значення чергового пекучого питання літературного життя й почало набувати значіння наукової проблеми; з завідування представників групової літературної критики воно перейшло до завідування літературознавців. Загальні твердження про нову добу в українській літературі, про виникнення в ній після 1917 р. невідомих раніш ідеологічних і стилістичних тенденцій та настановлень — не ревізувалися, здається, ніколи і органічно не даються зрев'ювати, але частковий перегляд стосунків поміж окремими до-й пореволюційними письменниками чи напрямками — можливий і потрібний. Тут існують дві сторони питання. Поперше, можлива аналіза сучасних літературних явищ з метою визначити їх відношення до певних явищ попереднього періоду (спробу такої аналізи являє собою перша частина нашої статті „До проблеми поетики Павла Тичини“, надрукована в журн. „Червоний Шлях“, 1930, № 5-6, стор. 129—146); подруге, можливе детальніше вивчення цих останніх явищ з метою визначити можливості й межі їхнього впливу на сучасну літературу.

У цій останній галузі зроблено ще мало. Довгий час увага дослідників та критиків, за нечисленними винятками, була звернена на літературу поточну. Це цілком законне явище, але в наслідок цього саму теперішню літературу освітлювано не зовсім повно, бо для цілковитого зрозуміння її рушійних сил, її притягань і відштовхувань, треба знати, що їй передувало. Обминена дослідниками українська літературна „спадщина“ була віддана бібліографам і авторам підручників. Поодинокі монографії залишаються занадто нечисленними й порізненими, щоб дати вичерпliwe уявлення — не кажемо вже про цілий літературний процес у ту чи іншу епоху, але й про окремий напрямок чи школу. Письменство XIX ст. розроблено краще, але єдиним, здається, джерелом для суджень про

деякі явища ХХ в. залишаються підручники. А в підручниках, принаймні на деяких ділянках, часто зберігає необмежену свою владу традиційність визначень, оцінок, мірил. Майбутнім дослідникам багато доведеться попрацювати над інтересним питанням про походження наших шкільних письменницьких репутацій, про час їх виникнення, про відношення їхнє до передреволюційних критичних висловлювань, до тверджень марксистської критики первісного періоду жовтневої літератури, до критики різних літературних угруповань, до окремих дослідчих монографій і т. п., а покищо ми можемо тільки зазначити, що багато чого з наших літературознавчих і організаційно-групових суперечок зовсім не відбилось на текстах підручників. М. Семенко міг у своїх поезіях глузувати з Олесь скільки хотіти — для підручників Олесь непохитно залишався першим персонажем в українській передреволюційній ліриці. Ми ніяк не збираємося заперечувати вельми значне місце Олесе в історії української поезії й ще менш збираємося вважати М. Семенка за безперечний критичний авторитет (та й взагалі абсурдно було б вимагати від авторів підручників, щоб вони міняли свої погляди під впливом кожного окремого досліджу чи кожного маніфесту нового літоб'єднання); але певного реагування (чи, щонайменш, реєстрування) на зміну поглядів та оцінок від навчальної літератури вимагати можна, а саме його ми часто й не знаходимо.

Та ще літературна „спадщина“ Наддніпрянська — в розмірно кращих умовах. Тут, хоч і повільно, відбувається перегляд загально прийнятих поглядів. Ол. Дорошкевичеві в 1924 р. („Підручник історії української літератури“) здавалося ще безсуперечним, що той самий Олесь — явище, аналогічне представникам російського символізму, „хоч трохи й одмінне“ від них у деталях; А. Шамрай, 1928 р. („Українська література“) уже досить чітко й переконливо відзначає ті риси, що різнять Олесе в поезії від поезій хоч би Блока. А ось творчість галицьких письменників майже не приваблює до себе уваги наших дослідників. Виняток робить тільки творчість Франка, хоч і тут мало вийшло праць, що мають аналітично-дослідчий характер; навіть таких популярних авторів, як Стефаник, Кобилянська, Яцків, наше літературознавство торкається вельми не часто. А тим часом галицька література має для української літературної сучасності інтерес далеко не тільки „академічний.“ Галицький літературний процес ніколи не зливався остаточно з наддніпрянським, але й ніколи (за винятком останніх років) не був від нього прикро відокремлений; галицькі впливи завжди позначалися в більшій чи меншій мірі на творах наддніпрянських авторів. Це твердження цілком можна пристосувати й до віршованої продукції тієї літературної групи, що відома під назвою „Молодої Музи“.

Справді, цілком очевидний, напр., вплив Петра Карманського на Володимира Кобилянського й Дмитра Загула—поетів, що прибули до нас із Галичини й до певної міри залишилися в наддніпрянській літературі галичанами. Істотний вплив Карманського на Загула доводиться, звичайно, обмежити першими двома збірками останнього; але, протилежно до Савченка, Слісаренка, Терещенка й інш., перехід Загула до нової тематики й ідеологічний його перелім не супроводився стилістичною кризою, і радикально Загул не пірвав зо своєю колишньою поетикою й після цього переламу; а що Загул і Кобилянський були одними з фундаторів новітньої української лірики,—існує певна лінія, що зв'язує нашу літературну сучасність з іменем Карманського, на перший погляд таким далеким. Так само можна вбачати (щоправда, не так безперечно) в цій новітній ліриці й сліди впливу Пачовського (напр., на „Соняшних Кларнетах“). Так, не маючи точного уявлення про єство поетичної творчости „молодомузців“, не можна й остаточно з'ясувати природи деяких явищ, що належать до новітньої, післяреволюційної української поезії—поезії нашої доби, хоч може й не сьогоднішнього дня.

Саме ж єство тієї поезії, що її головними репрезентантами є Петро Карманський, Богдан Лепкий і Василь Пачовський, досі майже не визначалося від наших дослідників—поза побіжними визначеннями підручників. Ми знаємо, що „Молода Муза“ виникла приблизно одночасно з першими виявами наддніпрянського „модернізму“; знаємо, що зустріч, учинена „молодомузцям“ і модерністам наддніпрянським, була однакова; знаємо, що „молодомузців“ охоче друкувала „Українська Хата“—модерністичний орган Наддніпрянщини; з усього цього природньо зробити висновок, що поезія „Молодої Музи“—це галицька відміна українського дореволюційного модернізму. Але вплив поети „молодомузці“ робили не так на наддніпрянських представників „хатянської генерації“, як на декого з „музагетівців“—представників генерації пізнішої. З цього можна зробити висновок, відмінний від попереднього,—що „молодомузці“ в своїй поезії йшли шляхом справжнього, неспрошеного символізму; більша близькість Галичини до західньо-європейської культури, безпосередніша обізнаність галицьких культурних верств з літературами німецькою й польською—нібито дають певне потвердження можливості такого висновку. Але подібні висновки—по суті апіорні; тільки аналіз дасть дослідникові можливість з фактами в руках відповісти на питання: що являє собою поезія „Молодої Музи“? Чи це є західньо-український прояв—нехай із місцевими корективами—того символістичного руху, що охопив наприкінці XIX сторіччя (а в деяких країнах—переважно на початку XX) усі галузі європейського мистецтва, чи тільки явище, подіоне до наддніпрянського

„модерну“, невиразного й поміркованого в своїх художніх тенденціях?

Шукаючи відповіді на це основне питання, сучасний читач чи дослідник може звернути увагу на статтю Дмитра Рудика — „Молодомузиці“ („Життя і Революція“ 1925. № 12 ст. 36-45), бо це, коли навіть не єдина, то одна з вельми нечисленних наших статтів, спеціально присвячених названій групі. Саме тому, що творчість ліриків „Молодої Музи“ досліджена в нас вельми мало, статтю Д. Рудика не можна вважати за зайву; але ще менше можна вважати її за вичерптиву. Вельми цінним моментом статті слід визнати те, що автор її вважає творчість „молодомузців“ за поезію деклясованої інтелігенції, а не великої буржуазії. Соціальна позиція „молодомузців“, виявлена в їхній творчості, цілком виправдує таке твердження. Але окремими твердженнями (хоч би й вельми влучними та важливими) не можна всебічно характеризувати складного літературного явища. Стилістичної аналізи поезій „молодомузців“ Д. Рудик не робить зовсім, а про їхні громадські позиції та їхню загальну роль в історії української літератури висловлює загальноприйняті думки, яким він, на наш погляд, занадто йме віри. „Молодомузиці“ були групою, що організовано намагалася перевести українську літературу на європейський лад. У цьому змаганні своєму „молодомузиці“ були явище позитивне. Та побіч цього внесли вони в українську літературу і те зло, що його мала західноєвропейська література часу занепаду“, „Західньо-український письменник пив воду з європейського все таки джерела“, „Відірваність від ґрунту, погорда до юрби, песимізм, самозакоханість, витончена форма віршу—це те, що є спільного у всіх поетів цієї групи“.

Мета нашої статті і є перевірити, чи справді галицькі модерністи - „молодомузиці“ прищепили українській літературі хвороби європейського „декадансу“ (зокрема, гасло „мистецтво для мистецтва“), і чи справді можна говорити про витонченість форми й європейську культуру слова в цих поетів; при цьому ми, всупереч поширеній, але поганій звичці нашої критики, виходитимемо не з програм та маніфестів групи, а тільки з її поетичної практики. Таким чином, заведення нашої статті до певної міри лежить у площині *ревізії*. Звичайно, ревізуванням звичних і частково застарілих поглядів ніяк не можна обмежити вивчення літературного явища; тому ми, не вважаючи статтю Д. Рудика за всебічну й вичерпливу, далекі від думки приписувати ці почесні властивості й нашій власній статті (напр., вдалі застереження Д. Рудика щодо соціальної природи „молодомузівської“ поезії—занадто побіжні, майбутньому дослідникові-соціологові доведеться, очевидно, розробити й поглибити ці застереження, бо в плян нашої статті, скерованої на ревізування певних

загальників, дальший розгляд цих застережень не входить). Але ми сподіваємося, що й наші обмежені завдання, якщо будуть виконані хоч трохи задовільно, можуть дати певну користь справі критичного вивчення української літературної „спадщини“.

II

Питання про взаємовідносини між поняттями „літературний стиль“, „літературна школа“ чи „літературне угруповання“ нині часто підпадає обговорюванню. Не розглядаючи тут цього питання, ми тільки *a priori* повинні відмовитися від „наївного реалізму“ тих дослідників, що ототожнюють літературний стиль із мистецькими об'єднаннями і в кожній недовгочасній групі вбачають окрему стилістичну одиницю. Безперечно, в літературні школи поетів об'єднує наявність спільної ідеології (що, проте, далеко не завжди виявляється в однаковій стилістичній системі), спільних смаків, спільних мистецьких ворогів, досить часто особисті стосунки і рідко коли наявність конкретної спільної поетики. Тому історики літератури майже завжди доводиться розділяти, розшаровувати літературні об'єднання на певні стилістичні компоненти. Звичайно, найдрібнішу стилістичну одиницю являє окремий поет, бо в кожного більш-менш обдарованого поета є щось такого, що відрізняє його від усіх інших, але й поза цим літературні школи здебільшого розкладаються на стилістичні одиниці більшого, ніж одна поетична індивідуальність, порядку і не часто самі бувають такими одиницями. Проте, щодо „Молодої Музи“, треба відзначити, що спільні стилістичні риси в її діячів є. До таких рис належать: обов'язкові морські пейзажі, любов до складної строфіки, зокрема до коди (рядка, що йде після кожної строфи, з жодною строфою не зв'язаний римами), до рефрену; лексична орієнтація на Італію й взагалі багатство на барбаризми (в Пачовського є навіть вірш, що закінчується цілим катреном, писаним польською мовою); дбання про інструментування поруч відносної байдужості до питань метрики у вузькому розумінні цього слова. Але всі ці деталі ще не утворюють окремого стилю, а поза ними та ще деякими „молодомузці“ мають багато чого відмінного (це зауважує й Д. Рудик). Серед них помічаються принаймні дві течії: поміркованіша, дальша від європейського символізму, що її головним представником був Петро Карманський — безперечно мистецька індивідуальність, і радикальніша, найдужче виявлена в творах Василя Пачовського. Розгляд поетичної творчості „молодомузців“ ми почнемо з П. Карманського (тобто з течії поміркованішої).

Петра Карманського, без сумніву, можна вважати за центральну постать групи. Його перший виступ з окремою

книжкою припадає на самий кінець минулого сторіччя; маємо на увазі „З теки самовбивці“ (1899). На цій книжці мимохідь зупинився проф. О. І. Білецький у своєму відомому „Двадцять років нової української лірики“. Ми не будемо в нашій статті торкатися цього дебютантського й, безперечно, нав'язного чужими зразками твору. Так само не розглядатимемо ми тут і сатиричної збірки „Al fresco“, що на неї рецензію дав у „Книгарі“ (ч. 16, 1918) Б. Якубський; розглядові нашому підпадуть три збірки ліричних поезій „Ой люлі, смутку“ (1906), „Блудні Огні“ (1907) та „Пливем по морі тьми“ (1909); усі ці збірки, попри деякі відміни, є явища того самого стилю. Поет живий і пише й нині; останні його твори нам невідомі. Та гадаємо, в умовах відірваності Галичини від України Радянської, ці твори слід вважати за явище місцевого галицького літературного процесу, а нас у цій статті цікавить участь Карманського у літ. процесі загально-українському.

Насамперед треба ревізувати одне твердження щодо ідеології поетової. Як відомо з біографії Карманського, він учився в єзуїтській колегії в Римі, а в післявоєнний період, як післанець, їде до Риму, „(до папи римського)“ (за Д. Рудиком); відціля критики, що не вміють відрізнити біографії письменника від його творчості, зробили висновок про містицизм і клерикалізм поета. Тим часом поетична продукція Карманського не дає підстав до такого висновку. Про відношення окремих релігійних елементів поезії Карманського (їх небагато) до містики символізму, нам доведеться говорити трохи згодом, а щодо клерикалізму (під яким ми розуміємо не просто релігійну церковність, а певні політичні ідеали в дусі католицької теократії) зараз таки відзначимо, що його у відомих нам збірках, за російським прислів'ям, „и в помине нет“. Замість нього ми надibuємо ноти виразного соціального протесту проти капіталістичної дійсності початку ХХ ст. Є письменники, напр. Леон Блуа, які з католицькою ортодоксальністю сполучають соціалістичні—звичайно, не в марксівській концепції—тенденції, але специфічно католицьких мотивів ми зовсім не знаходимо в українського вихованця єзуїтської школи. А соціальні тенденції проголошуються на першій сторінці книжки „Блудні Огні“: „Діла героїв може б розбудили у ваших жилах кров Залізників“ *). Залізник—не тільки національний герой, але й ватажок бідноти, герой повстання кріпаків проти панів, і поява цього імени в „Заспіві“ (так зветься цитований вірш) уже характеристична. Інший представник „Молодої Музи“—Василь Пачовський,—що в його творчості один час справді почувалися аристо-

* Галицький правопис ми змінюємо на сучасний академічний, крім тих випадків, коли він зв'язаний із ритмо-мелодикою віршу. *М. Ст.*

кратичні мотиви, називає в своїй патріотичній ліриці інші імена: Дорошенко, Богдан (Хмельницький), Мазепа — імена гетьманів, діячів козацької старшини. Але згадкою про Залізняка не обмежуються соціальні тенденції „Заспіву“; в тім самім вірші поет каже:

Я рад у вашу душу перелити
Розпуку всіх замучених рабів;
Може вона змогла б *перетопити*
Ваш вічний плач на грім грізних кличів.

У патріотичній поемі „Під дубом Т. Тасса“, присвяченій „авторові трагедії“ „Сон Української Ночі“ (тобто В. Пачовському), поет згадує ще одного героя — Джозеппе Гарібальді, як відомо, ворога клерикальної партії. А у вірші „Емігранти“, де поет змальовує злидні українських переселенців, є такі рядки:

Ой, доведеться важко платити
За кожную сльозу з хлопської вії!
Навчишся, кате, колись цінити
Кров-піт страдальців — пожди!

і такі:

... А там — хто знає...
А може й там не зле гуляє
Шляхоцький кнут?

А наприкінці книжки міститься цикл „З тюрми“, що його автор присвячує „Співтоваришам лютової голодівки“; в поезіях цього циклу дані цілком реалістичні малюнки тюремного життя, і тут ми читаємо такі слова, що якимось не еднаються з уявленням про Карманського, як про естета-індивідуаліста та скиглія:

Вам байдуже, що ми можемо рушити народ
І позвати мільйони до бою.
Розкошуйте жалем наших бідних батьків,
Що по селах банують за нами;
Бережіться лишень, щоб народ не схотів
Почислитись з своїми катами!

Цілу збірку „Блудні Огні“ цілком можна назвати збіркою соціальних поезій; особисті мотиви відіграють у ній другорядну роль і почасти теж відбуваються на тюремному тлі. Щоправда, „Блудним Огням“ належить окреме місце в поетовій творчості; ні попередня збірка, „Ой люлі, смутку“, ні дальша — „Пливем по морі тьми“ не містять у собі соціальних мотивів у такій кількості. Але наявність хоч би однієї такої книжки в списку авторових творів уже не дає права зачислити автора до поетів, позбавлених соціальної тематики. Тим паче, що протилежних мотивів ми в творчості Карманського не спостерігаємо зовсім. Якщо в передмові до наступної книжки „Пливем по морі тьми“ автор каже: „О суспільносте, зі щирого серця і дуже горджу тобою“, то, поперше, ці слова, за власним авторовим визнанням, „позичені в коханого Мульт-

татулі“, а покладати на автора відповідальність за думку вжитої в нього цитати навряд чи можна, подруге, це сказано в передмові, а не в поезії (в своїх передмовах і маніфестах „Молодомузці“ казали чимало слів, часом гарних, часом поганих, які проте зовсім не відповідали їхній літературній практиці), а потрете, з тексту цілої передмови цілком ясно, що ці слова стосуються до галицького дрібнобуржуазного суспільства. Отже, ми повинні визнати, що уявлення про Карманського, як про індивідуаліста, що підкреслено цурається громадських тем, виникає з штапованих загальних уявлень про символізм, без розбору й конкретизації застосовуваних до всіх течій, які звуться цим ім'ям, а не з конкретних особливостей його поезії. Як і всі поети національно-поневоленого народу, Карманський віддав досить значну данину громадським темам, а в них важко не торкнутися й тем суто соціальних.

Тепер нам залишається ревізувати інше твердження—про символізм і взагалі „європеїзм“ Карманського. Насамперед відзначимо, що поет „пив воду“ не тільки з європейського, але й із свого таки, галицького, і з східно-українського джерела. Вплив Франка досить таки помітний у громадських віршах поета. І не тільки Франка—в книжці „Ой люлі, смутку“ є вірш, що починається такими коломиївковими рядками:

Ой, нависли чорні хмари,
Сумно ворон криче;
Я по хав, ти забула—
Серце плаче, плаче.

У цьому дусі написано цілий вірш. Можна подумати, що це—стилізація. Але в другому катрені ми читаємо: „Стогнуть кедри, мірти гнуться“; закінчується вірш так:

Радше вийду ген на кручу
В Тибер повалюся.

Цілком ясно, що в народній пісні не може бути ні кедрів, ні міртів, ні Тибру. Очевидно, це не стилізація, а природня метода вислову в поета, і дісталася поетові ця метода не безпосередньо від народньої пісні, а від поезії галицьких (та й наддніпрянських) народовців, що використовували народню пісню не як матеріал для стилізації, а як найзручніший для них спосіб висловлювати свої думки. Виходить, у Карманського ще не порвано зв'язків із тим періодом, що його, теоретично міркуючи, поетова творчість повинна була б заперечувати.*

* Щоправда наведену цитату взято з ранньої збірки поета, але саме до цієї збірки додано програмову передмову Михайла Яцкова—отже самі „молодомузці“ вважали цю книжку за модерністичну. Тай справді поруч таких ремінісценцій попереднього періоду, в ній містяться найбільш символістичні вірші поетові. М. Ст.

Дуже помітно почувається в Карманського й інший, могутніший вплив — Т. Шевченка. Цього останнього, як відомо, народовці вважали за свого літературного батька, але справді вони перейняли в „батька Тараса“ тільки деякі його теми, розмір, окремі народні вислови та загальне настановлення на народню пісню. Петро Карманський належить до тих небагатьох поетів, що глибше відбивають особливості Шевченкового стилю. Одна з таких особливостей, що відразу впадає в очі кожному не зв'язаному традиційними уявленнями дослідникові, це надзвичайна своєрідність Шевченкової синтакси. Для Шевченка характеристичні несподівані вибухи емплази після спокійних, оповідних речень; така емплаза починається здебільшого в середині рядка, після enjambement'у. І таку побудову ми знаходимо в поемі Карманського „Під дубом Т. Тасса“ А в наступному вірші книжки „Блудні огні“, де синтаксис має такий самий характер, Шевченко нагадують і ритмічні модуляції, що теж починаються після enjambement'у в середині рядка. А одне місце цього віршу просто текстуально нагадує загально-відомий уривок з „Причинної“ („Така її доля“):

Боже мій, Боже! Защо та кара?
Защо ті муки впали на нас?
Защо плюгавить наш край отара
Хижих вовків? Ох, за що погас
Ясний наш світ?

А тюремні вірші, писані чергуванням чотиристових чоловічих і тристових жіночих анапестичних рядків, нагадують іншого — вже російського поета: саме Надсона. Тут треба бути вельми обережним: Надсон тяжив над усією не-символістичною російською поезією 90-их і 900-их р. р., і дослідникові, обізаному з російською лірикою, тінь Надсона ввижається в кожному анапесті. На модерністів наддніпрянських Надсон безперечно робив вплив, посиляємося, напр. на статтю проф. О. І. Білецького: „Микола Вороний“, („Червоний Шлях“, 1929, № 1, ст. 166) „Анапестичні елегії (М. Вороного М. Ст.) інколи видимо впадають в тон Надсонові і іншим російським вісімдесятникам-попередникам пізнішого модернізму“; але роля російської літератури й російської мови для культурного життя Галичини була незрівняно менша, тому ми й не наполягаємо на „надсонівському“ походженні тюремних поезій Карманського. Але, коли тут і нема впливу, то певна аналогія безперечно є, й аналогія знаменна. В книжці „Пливем по морі тьми“ ми також читаємо:

О не гудіть мене, що я співак зневіри
.....
Я син часу; дитя всіх ваших смутків, болів...

■ (Пор. надсонівське: „Не вини мене, друг мой, я сын наших дней“...)

Коли відняти залишки народівської поетики, вплив Франка, Шевченка, риси, аналогічні надсонівським, — то що ж залишиться, кінець-кінцем, від „Європи“? Насамперед, екзотичний пейзаж і лексичні барбаризми, що наївним читачам Галичини здавались європеїзмом найвищого тону. Критик М. Євшан („Л. Н. В.“ 1909, кн. VI)* пише: „Виріс між нами, а такий нам духом чужий, немов прийшов до нас з далеких світів. Українець родом — а так мало в його поезії українського елементу, *так віє з неї західня Європа* (підкреслення наше М. Ст.); дихав воздухом українських пісень, а в зільнику його не знайдете зеленого барвінку, ані васильків, але самі пасіфльори іриси, туї, кіпариси, туберози“. Поет залюбки пересипає свої вірші італіянствами, „*vorrei morir, Evviva la morte*, ставить епіграфи до віршів з Кардуччі, Стеккеті, Раппісарді. Наставлення на європеїзм видно відразу, але справжнього європеїзму це ще не утворює. Звичайно „лицем до Європи“ Карманського не обмежується туями та цитатами; важко припустити, щоб кохані ним італійські поети, яких він, очевидно, добре знав, зовсім не зробили на його впливу, (до згаданих вище імен, хотілось би додати ще ім'я Леонарді). Говорити про цей вплив докладніш автор цієї статті, на жаль, не може, бо не знає італійської мови, а міркувати про вплив на підставі перекладів — річ непевна й небезпечна. Крім італійських, можна припустити вплив французьких ліриків досимволістичної доби; інколи в „Пливем по морі тьми“ чувається Гайне, — можливо, під „сусідським“ впливом Пачовського — справжнього гайніянця.

Безумовно, поезія Карманського, як і інших „молодомузців“ була значним кроком до європейської культурності, як рівняти до поезії народівців. Але щодо європейського (чи російського, бо справжня російська культура могла відігравати для провінційної Галичини таку саму роль, як і європейська) *символізму*, то Карманський у ньому рішуче не винен. З усього, що було сказано про Карманського, одне є безперечне: Карманський, автор збірок „Ой люлі, смутку“ й „Пливем по морі тьми“ — дійсно, поет смутку, поет песиміст. А тимчасом песимізм зовсім не типовий для символізму, хоч підручники й дають іноді таке твердження. Ніцшеанська мораль дужих у Німеччині, католицький релігійний екстаз у Верлена та деяких французьких символістів, есхатологічні та месіаністські „чаяння“ в російських (Блок, Белий), нарешті, оргастична еротика, що властива хоч не всім, але більшості символістів, — усе це позбавляє настрої символізму безнадійності й безперспек-

* До речі в цій рецензії багато справедливих і вдумливих тверджень (зокрема про книжкове походження багатьох мотивів Карманського). Але в цілості ця рецензія хвибує на загальні гріхи української передреволюційної критики щодо модернізму — визнання за поезією Карманського витонченого артизму форми й закиди в антигромадськості. М. Ст.

тивності; останні властивості можуть з'явитися в процесі його розкладу (як це було частково в Блока), але не за доби його розквіту. Шопенгауерсько-буддистські мотиви знайшли собі в російській літературі найяскравіший вияв у поезії Голенищева-Кутузова, Мінського, Мережковського—ліриків передсимволістичної доби; з „справжніх“ російських символістів цілковитим песимістом був тільки Ф. Сологуб, що взагалі стояв трохи осторонь. Отже, нема рації ставити песимізм Карманського на кошт символізму, це — швидше спізнилі відгуки Weltschmerz'u (світової скорботи) початку XIX ст. та деяких напрямків романтизму, що знайшли собі посилення в безвідрадній галицькій дійсності. Символізм вбачали і в релігійності Карманського. Але поперше, чи така виразна ця релігійність у Карманського-поета (релігійні погляди Карманського-людини нас, звичайно, не обходять)? У книжці „Ой люлі, смутку“ справді є цикл „Надгробних стихир“, де відчувається безпосередня релігійність і вплив церковної поезії; але й у цій збірці є такі рядки:

І після довгих днів зневіри
Зложив би до молитви руки
І заглушив би плач розпуки
У задушевнім гимні віри.

Д. Рудик у своїй статті мимохідь робить дуже цінне стилістичне зауваження: про любов Карманського до умовних дієслівних форм. Справді, таких форм знаходимо ми багато: „пішов би“, „вникав би“, „будив би“, „читав би“, і між іншим, „зложив би до молитви руки“, „заглушив би плач розпуки“—отже це бажання віри, а не наявна віра. А в книжці „Блудні Огні“ читаємо: „Шукаю для душі богів“ (адже, шукають того, чого не мають), „І я стою, як придорожня Стара святиня без жерця“ (зовсім як у Рильського; „Чернець без божества і жрець без молитов“). Поза цим, у поезії Карманського є певні елементи релігійної фразеології, але, подруге, чому саме пояснювати їх символізмом? Хіба поети досимволістичних шкіл не писали релігійних віршів? Хіба таких віршів нема в молодого Шевченка, в П. Куліша, в Щоголева, в Пушкіна, Лермонтова, навіть Некрасова? То що, всі ці поети—символісти? А специфічно-символістичного трактування релігійних тем (філософського чи теософського підходу до них, використання образів із Апокаліпсиса, культової термінології, тощо) ми не спостерігаємо в Карманського. * Любовні поезії Карманського теж мають мало спільного з еротикою символізму. Ця еротика складається з двох протилежностей, що існують в окремих

* Це принципово-несимволістичне трактування тем містичних чи з містицизмом зв'язаних можна найкращим способом довести, порівнявши один із віршів Карманського з його російським перекладом:

поетів, або по-одиноці, або поруч: підкресленого сексуалізму, культу плоті—і асексуальної, безтілесної служби Вічній Жінності. Першого нема зовсім у ціломудреній поезії Карманського; щодо другого, то тут на перший погляд може здатися, ніби Карманський дійсно наближається до настроїв Блоківського характеру Справді, в пізнішій збірці галицького лірика „Пливем по морі тьми“ (цикл „А може по літах розлуки“), ми зустрічаємо такі вислови: „При тобі дух мій переобразився, як тіло бога на горі Таворі“, „Як у кивоті скрив я в тобі тайну моїх упоень широго кохання“, „І жаден храм не есть мені цінніший Над церков твого серця пресвятого“, „А херувими дивляться з висока І прикипають з піснею: Госанна!“ „Коли обгорну твій престол рукою, Тоді, здається, небо обнимаю; І серце плаче тихою тоскою, Як білий ангел на порозі раю“. Але справді між цими висловами й складною містикою „Стихов о Прекрасной Даме“ (збірку російського лірика обрано, як типовий приклад) існує значна різниця—і не тільки кількісна. „Прекрасная Дама“ Блока—це не людська істота: присвячені їй вірші міцно зв'язані з Соловйовською наукою про Софію, з настроями, що панували на початку нашого століття в певних колах російських містиків. Нехай „життьовий літній ріялом“ для першого тому Блока була закоханість молодого

Сповнилась чаша туги й суму,
Від вічних сліз померк мій зір
Пора співать останню думу:
Vorrei morir.

Vorrei morir. У книзі долі
Записаний вже весь папір
А кожда стрічка—злидні й болі:

Vorrei morir.
Колись я мріяв: духом злину
В надземний рай, до ясных зір...
Ох, даром! З зойком мчу в долині

Vorrei morir.
Остання зірка скрилась в хмарах
І ніч повила ввесь безмір;
Не довелось нам жити в парі,

Vorrei morir.
Сповнилась чаша туги й суму,
Від вічних сліз померк мій зір.
Пора співать останню думу:
Vorrei morir, per te morir.

Усвідомлюючи, що типове для символізму й що є в російському перекладі „якраз“ з нема в українському оригіналі: „святой потир“ (богослужбний термін) „по последнею любовью“ (зам. народівського „пора співать останню думу“), „Ночь, как адский пир“, „Один. Во тьме. На черном камне“ (типова для символізму переривчастість синтакси; в українським оригіналі цьому рядкові відповідає найвищо-прозаїчне „Не довелось нам жити в парі“). Перекладач—російський поет-символіст, хоч і другорядний, але добре обізнаний з справжнім символізмом—наситив його елементами український твір М. Ст.

Тоской, как ярко-красной кровью,
Наполнен мой святой потир.
Пою последнею любовью:
Vorrei morir.

Дописав
Тоскою свиток. В каждой строчке
Пожелаю, убившая мой мир.
Да кончатся, кончатся без точки...
Vorrei morir.

Мечтал: найду свою вершину,
Свой звездный мир, надземный мир,
И вот кричу, катаясь в долину:
Vorrei morir.

Звездой последней ты была мне.
Погасла... Ночь, как адский пир.
Один. Во тьме. На черном камне.
Vorrei morir.

Тоской, как жгуче-красной кровью,
Наполнен мой святой потир.
Спою я мертвою любовью:
Vorrei morir!

Перевод Ивана Рукавишников.

поета у доньку професора Менделєєва, зміст цього тому, навіть у більшості „сутолюбних“ його поезій, далеко ширший; мотиви любовні, безпосередньо релігійні, розумові (почасти навіть книжкові), філософські—утворюють тут єдиний психологічний комплекс. Тому-то поезія молодого Блока поєднує найглибшу інтимність з інтелектуалізмом: тому й той, хто підійде до цієї поезії з точки погляду Л. Д. Менделєєвої, і той, хто підійде до неї з точки погляду концепцій Соловйова, однаково одержать про цю поезію лише неповне уявлення, бо вона є водночас і історія юнацького кохання поета, й історія релігійно-філософських настроїв та сподівань його молодости, навіть історія російської інтелігентської думки в певний період її розвитку. Нічого подібного не знаходимо ми в вищенаведених висловах Карманського; з циклу „А може по літах розлуки“ цілком ясно, що та істота, до якої звертається поет—реальна (звичайно—не в біографічному сенсі: про останнє ми судити не маємо ні змоги, ані потреби) жінка, що цілий цикл—це історія кохання й нічого більше; порівняння релігійного характеру вживаються тут, сказати б, з декоративною метою: ними поет має прикрасити свою кохану, але надприродних властивостей вони надати цій коханій не можуть—та поет, очевидно, і не прагнув до цього. Безперечно, що такі порівняння були невідомі в галицькій літературі до виступу молодомузців; безперечно й те, що вони зв'язані генетично з світовим романтизмом і з культурою тієї країни, що дала світовому письменству постать Беатріче. Але, щоб вбачати в них явище, цілком аналогічне Блоківським „Стихам о Прекрасной Даме“, треба ставитися до літературних фактів досить некритично й наївно.

Якщо в тематиці Карманського нема нічого специфічного для символізму (хоч є риси, що їх можна зустріти й у символістів), *то нема такого й у його стилістиці*. Найлегше переймаються звичайно ритмо-мелодійні особливості символізму, але й у цій площині Карманський досить поміркований новатор. Єдина галузь, де він справді піднісся над поетикою попередньої доби,—це інструментування. Про нього взагалі дбали „молодомузці“, Карманський не є виняток. Є рядки, що доводять майстерність і виразність його інструментування: „Ой даром, рабе, ореш, сієш“, „Поснули віллі, і сповились млами, Як муслиновим серпанком навсі“, останній зразок нарадує сонорне інструментування Філянського. Але в Карманського це інструментування здебільшого залишається якимось не помітне через *прозовість його синтакси*, що на її тлі і це інструментування здається випадковим збігом звуків, а не мистецьким засобом. Специфічні властивості не тільки символістичної, а й взагалі віршової синтакси—ритмо-синтаксичний паралізм, анафора, тощо,—мало розвинені в Карманського; де-не-де зустрічається внутрішня рима („В якісь містичнім вічнім сні“, „І груди хвиль лосніють

та з розкошів аж мліють“.) Цікаво, що третя з тих, що ми їх тут розглядаємо, книжок, здавалося б—найдосконаліша, є найконсервативніша щодо метрики й строфіки. У попередніх є де-не-де зразки ритмічних модуляцій, дольників („Не тіла ради, не тіла“), строфіка складна: часто вживається кода, часто перший рядок катрену повторюється, як п'ятий, після нього—іноді з деякими варіаціями; в „Пливем по морі тьми“ автор якось стабілізувався на катрені, писаним рівностоповими рядками з жіночими римами, що надає ритмомелодії помітної одноманітності. Ніяких експериментів з римами Карманський не робить, задовольняючись з тієї кінцевої рими, що залишилася йому в спадщину від XIX-го ст. Щодо цього він навіть найконсервативніший з усіх „Молодомузців“. А семантика Карманського, з її цілковитим браком синоптичних образів, з її детальним описуванням природи, позбавленим будь-якого імпресіонізму, яке різниться від традиційно реалістичного тільки тим, що поет не шкодує дорогоцінних матеріалів: сапфіру, муслінів, рубінів, шовків, аметисту, та ще й тим, що іноді на тлі пейзажу з'являються фантастичні істоти (феї, духи з свічками)—уже зовсім далека від семантики символізму.

Звичайно, ми ніяк не можемо казати, що Карманський—слабкий поет. У нього є своє стилістичне обличчя, органічно властиве йому; в його тужливих мотивах є якась суцільність, однастайність, і вони можуть дати насадову аматорам тихої, закоханої в свій жаль поезії. Та й поодинокі вибухи гніву й протесту зовсім не завжди бувають кволі, чи реторично-декламаційні, як то прийнято гадати: млявий і розпливчастий, взагалі, поет іноді здібний утворити стислий, лаконічний афоризм: „Усе пусте—святий лиш людський біль“, „Поклін тобі, закований мій краю, Тверда коліска велетнів-рабів“, „Народ, що спас любов до волі, Достойний волі“. Зловживання преїскурантом мануфактурних і ювелірних магазинів не заважає все ж поетові відчувати природу, і окремі рядки про неї дійсно могли б трапитися в поезії справжнього символіста (напр., „В далекому скиті *проснулися звони* і звонять ярами світами“).

Ще менше збираємося ми заперечувати ролю Карманського, безсумнівно значну, в галицькому й загальноукраїнському літературному процесі. Ті обмеження, що їх, на наш погляд, треба додати до загально-прийнятих тверджень про Карманського, зводяться ось до чого 1) У поетичній *практиці* Карманського не було принципового, категоричного розриву ні з ідеологією, ні з стилістикою попереднього періоду—того розриву, який відзначив кінець XIX і початок XX ст. у російській поезії, коли з'явилися „декаденти“; були тільки окремі нові елементи, щоправда, в значній кількості. Власне кажучи, всі чи майже всі формальні досягнення Карманського відомі Франкові в його пізніших збірках (не дурно ж цьому остан-

ньому з правовірно-народовського табору зробили закид у „декадентстві“); різниця між Карманським і Франком-поетом переважно полягає в тому, що поперше Карманський систематизував окремі досягнення Франка* і підвів під ці досягнення певну теоретичну базу, а подруге, в той час, як Франко на закид у декадентстві з обуренням відповідав: „який я декадент?—Я син народа“,—Карманський підхоплював цю кинуту йому рукавичку й виставляв її як свій прапор. 2) Утворити Карманському стилю, адекватного одночасним європейським, не пощастило (це впливає, як логічний висновок із попереднього) *Карманський-досить типовий естет перед-символістичного періоду, та ще й з корективами на галицьку дійсність, що не давала змоги поетові заглиблюватися в своєму естетизмі*; те, що зв'язує поетику його з поезією символістів, належить переважно романтизмові, традиції якого безперечно ввійшли, як певний компонент, у символізм. Аджеж символізм не був літературним явищем, що складалося б виключно з нових, невідомих до нього елементів (та таких явищ і не існує в літературі), і тому спільні з символістами риси трапляються в багатьох поетів, що їх творчість належить до символістичній добі. Але те, що не існує поза поезією символістів,—не існує й у поезії Карманського.

Значіння Карманського для галицького літературного розвитку—чимале. Його вплив позначився на творчості багатьох галицьких поетів ХХ ст.; як ми вже бачили, перекинувся цей вплив і на літературу наддніпрянську. Секрет такого впливу—у констатованій вище суцільності, органічності поезії галицького лірика. Поетична техніка Карманського, по суті, консервативна й небагата на розмаїті засоби, але в досить вузьких межах він безперечно майстер форми. Гасло „мистецтво для мистецтва“ галицький поет у своїй практиці не здійснював, але про мистецтво дбав завжди, незалежно від тієї мети, якій це мистецтво служило. Може саме цим Карманський був новатором: навіть такий великий таланти (і в низці випадків—свідомий майстер), як Ів. Франко, думав, що „слова—полова“, чи не тому навіть у пізніших збірках давав слабші речі поруч із мистецькими. Настановлення на вишуканість, на культ мистецького слова, навіть випинання цього культу—як певний етап, кінце потрібне там, де панували первобутні засоби оброблювання словесних ланів. І ми розуміємо галицького читача, коли йому Карманський здавався явищем новим, несподіваним, часто незрозумілим, коли він визнавав цього лірика

* Кажемо це не в тому розумінні, що Карманський, виходячи з поезики Франка, надав цій поезії більшої довершеності—„удосконалив“ її (впливом Франка далеко не обмежуються літературні джерела поезики Карманського), а в тому розумінні, що те, що у Франка було окремими, більш-менш спорадичними досягненнями, в Карманського склалося в цілу систему, організованішу від народовської *М. Ст.*

за радикального реформатора рідної поезії. Але для нас нині цей галицький масштаб не обов'язковий, і ми, ніяк не зменшуючи заслуг Карманського, можемо визнати, що його художній радикалізм був досить поміркований. Проте треба зазначити, що Карманський — явище прогресивніше художньо, ніж більшість наддніпрянських модерністів, чим і пояснюється той факт, що його вплив позначився на наддніпрянській поезії переважно за часів „Музагету“.

III

У творчості Петра Карманського найповніше виявилися риси, властиві „молодомузцям“ у цілому; тому, розглянувши цю творчість, ми до певної міри маємо вже уявлення про поетику цілої групи. Звичайно, — тільки до певної міри, бо, поперше, в літературній постаті Карманського є риси індивідуальні, що на цілу групу не поширюються, подруге такі риси є й у багатьох інших поетів групи (хоч може й менше виразні). Безперечно, літературна продукція Стефана Чарнецького, Сидора Твердохліба, Василя Шурата й інш. може дати дослідникові інтересний матеріал, але зупинятися окремо на кожному помітному представникові групи ми не можемо за браком місця. Не можемо ми й дати „інтегрального“ нарису, що характеризував би не кожного автора окремо, а те спільне, що об'єднує всіх даних авторів у певну історико-літературну одиницю: для такого нарису ми не можемо мати потрібного матеріалу, бо тут до розгляду треба притягти творчість навіть третьорядних поетів, що для наддніпрянського дослідника здійснити надто важко*. Тому, власне кажучи, ми мали б перейти до формально-найрадикальнішого „молодомузця“, що його поезія багатьма сторонами ближча до європейського чи російського символізму, ніж поезія інших „молодомузців“ — до Василя Пачовського. Але є ще один представник „Молодої Музи“, досить невиразний у своїх тенденціях, не завжди вправний технічно, менш цікавий для дослідника, ніж Карманський і Пачовський, але безперечно більше відомий широкому українському читачеві, ніж згадані два поети: саме завдяки такій відомості, на цьому представникові „Молодої Музи, не можна не зупинитися бодай на малий час. Маємо на увазі Богдана *Лепкого*.

Ширша відомість Лепкого пояснюється, крім більшої приступності багатьох творів цього автора, ще й тим, що писав Лепкий не тільки поезії, але й оповідання і навіть твори історико-літературні. Взагалі він був, здається, найпліднішим з усіх „молодомузців“. У цій нашій статті має бути розгля-

* У разі такого нарису, звичайно, треба було б не обмежуватися організаційними рамками „Молодої Музи“, а розглянути цілий модерністичний рух у галицькій поезії. М. Ст.

нута тільки віршована лірична творчість Лепкого. Збірки його поезій ідуть у такому порядку: „Стрічки“ (Львів, 1901), „Листки падуть“ (Льв., 1902), „Осінь“ (Коломия, 1902), „На чужині“ (Льв. 1904), „З глибин душі“ (Льв., 1905), „Над рікою“ (Льв. 1905), „Поезіє, розрадо одинока“ (Львів, 1908), „З-над моря“ (Жовква, 1913); з цих збірок „На чужині“ й „З глибин душі“ ми не могли дістати. Зроблений тільки не перелік (за проф. М. Плевако) обмежується тільки збірками, видрукowanими до імперіялістичної війни, зі збірок пізніших нам відома одна „Слота“ (Ляйпціг — Київ, 1926). „Писання“ Б. Лепкого, в двох томах, видано в Ляйпцігу того ж таки р. 1926 (т. 1 — „Вірші“ т. II — Проза“). Крім того, існує „Ювілейна збірка творів“ — „Золота Липа“, з життєписом, бібліографією творів Лепкого й присвятами письменників (Берлін, 1924).

Богдан Лепкий належав до об'єднання „Молода Муза“, * тому його доводиться вважати за „молодомузця“, себто модерніста, — сказати б, „явочним порядком“. Але, коли б Лепкий не належав до модерністичного об'єднання, або коли б у Галичині не існувало об'єднання модерністів, то навряд чи навіть дореволюційна українська критика назвала б Лепкого (принаймні як поета) модерністом, хоч і критика сучасна повинна визнати наявність у цього поета окремих творів із модерністичним зафарбленням, іноді досить виразним. Бо поруч таких творів трапляються у поета твори й цитати не тільки чужі модернізмові, але й просто антимодерністичні, (звичайно, цього не слід розуміти у тому сенсі, що поет — „молодомузець“ висловлювався безпосередньо проти модернізму).

Це перш за все виявляється в ставленні Лепкого до поетичної техніки. У поезії „Заспів“ (зб. „Стрічки“) с. т. в першій—після „Посвяти“ — поезії збірки, читаємо:

*Мені байдужі всі правила,
Всі штучні строфи, ритми, рими,
Всі поетичні мотовила,
Покриті пасмами скрутними.*

Щоправда, цю цитату взято з початківської поетичної збірки Лепкого, про яку (разом із зб. „Листки падуть“) і Ол. Дорошкевич зазначає, що „перші збірки... ще під великим впливом народницької лірики перебувають“ (в цій збірці, у тому ж таки „Заспіві“, ми зустрічаємо й рядки, нібито спрямовані проти поетики символістів: „Ні, я не лізу на ко-

* „Молода Муза“ не була літоб'єднанням у сучасному розумінні слова — з офіційним членством, статутом і т. п. Д. Рудик з цього приводу пише „Об'єднання це не було чимсь сталим, організаційно-вирівняним, — це був так би мовити, приватний контакт групи письменників“. Але в цього „приватного контакту“, було всетаки власне видавництво, тому з існуванням об'єднання доводиться числитися, як з певним фактом літературного життя, *М. Ст.*

турни. На пальцях в небо не здіймаюсь, Не роблю з свого серця урни, Огнем бенгальським не займаюсь. І не гляжу на світ звисока, Брудною не горджу товпою, Закутаний у плащ пророка, Не ходжу стежкою крутою“) Але й в одній з пізніших збірок („Знад моря“) нашу увагу може зупинити вірш „Поезія, друже, всюди є“; тут автор розвиває думку, висловлену в першому рядку: поезія всюди є „І в людях і природі“, „Вона сміється на устах Маленької дитини, Вона летить до нас у снах, Як вітер з верховини“, „Вона і там, де остра сталь Блищить в боротьбі за волю. Вона в дощі, в снігу, в імлі, В курнім осіннім димі—*Найменше ж, друже, єсть єї В химернім ритмі й рими*“ (Розрядка в цитатах всюди наша. М. Ст.) Останні два рядки трохи не ясні щодо свого сенсу. Слово „химерний“ можна тлумачити, як епітет до „ритму й рими“ *взагалі*; тоді сенс рядків буде такий: „Поезії (краси) найменше в тому, що звичайно зветься поезією (віршами)“. У такому вигляді рядки видимо не суперечать символістичному ставленню до поезії (багато символістів гостро висловлювалося проти „літератури“), хоч і не специфічні для такого ставлення. Але вони припускають і інше тлумачення: а саме, можна вважати, що мова йде не про ритм і риму *взагалі*, а тільки про *химерний*, вигадливий, складний і витончений ритм і риму. Тоді й сенс рядків дешифрується так: „Найменше поезії в усіляких ритмічних і евфонічних „хитрощах“, у складних формальних засобах“. Звичайно, наполягати на такому тлумаченні не можна, але воно цілком припустиме, надто коли зіставити „штучні строфи, ритми, рими“ початківської поезії Лепкого з „химерним ритмом і римою“ його пізнішої поезії. А якщо ми припустимо це останнє тлумачення, то перед нами повстане суцільна картина *свідомого заперечення культури віршу, свідомого декларування індиферентизму до питань т. зв. „форми*“. І це заперечення, це декларування однаково властиве й молодому Лепкому й змужнілому; отже, можна сказати, що таке ставлення до віршової „специфіки“ характеризує цілу творчість поета, зв'язуючи його дебютантську збірку з пізнішою.

Мабуть, не доводиться й особливо нагадувати читачев, що ставлення світового символізму до „проблем форми“ було якраз протилежне. „Мистецтвом для мистецтва“, у точному розумінні цього слова символізм не був; відмовляючись часто (але далеко не завжди) від громадського слугування, поезія символістів проте слугувала питанням релігії, філософії, етики, іноді й позитивної науки; коли треба знайти в історії світової літератури приклад „мистецтва для мистецтва“, то куди краще буде вказати на французьких „парнасців“ чи російських акмеїстів, ніж на символістів. Але інтерес до проблем „форми“ символізм справді виявляв гострий і напружений. У тих літературах, де символізмowi передувала доба формальної уста-

лености й повної розроблености канонічних приписів (як у французькій), цей інтерес виявлявся ще не так категорично; тут символістам часто доводилося боротися за свободу від правил, і тому їхнє ставлення до „форми“ у певній мірі було деструктивним (пригадаймо Верленові негативні висловлення про риму). Але й там деструкція була потрібна символістам тільки, як переходовий момент до нових конструкцій: у протилежність „L'art poétique“ Буальо Верлен пише своє „L'art poétique“. Переходячи від фарб до відтінків, поети намагаються усвідомити собі навіть найдрібніші елементи „зовнішньої форми“: А. Rimbaud пише свій славнозвісний сонет про колір голосівок. А в тих літературах, де передсимволістичний (у широкому розумінні слова) період відзначався занедбанням культури слова й віршу, символісти вже просто були творцями (чи воскресителями) свідомого ставлення до проблем поетичного мистецтва. Так було в Росії, де й пізніший формалістичний рух, і багато об'єктивно-цінних здобутків літературознавства генетично зв'язані з теоріями символістів, (не вважаючи на те, що символізм у своїй суті менш за все був „формалізмом“, і що в його теоріях чимало антинаукового імпресіонізму); те, що Лепкий зневажливо називає „поетичними мотовилами“, для представників російського символізму зв'язано з світовою гармонією („Вячеслав Иванов когда-то читал у себя на дому курсы лекций о ритме и метре; вооруженный мелком перед черной доской, он — прекрасен, когда превращает вопросы просодия в мировые картины“; А. Белий, ст. „Вячеслав Иванов“ у кн. *Поэзия слова*) І треба сказати, що роля українського модерну, хоч він був тільки блідим і неповним відбитком світового символізму, була аналогічна ролі символізму російського: безмежна байдужість наддніпрянського народодства до питань мистецьких, повне невміння його в цих питаннях розбиратися — не могли не призвести до реакції. Грицько Чупринка, здається, один із перших заговорив у нас про алітерації, та й сам характер творчости Вороного й Чупринки (до певної міри й інших модерністів) примушує припускати свідоме ставлення до питань ритмомелодичних з боку цих поетів. Таким чином, відмова Лепкого від „штучних строф, ритмів, рим“ суперечить позиціям не тільки символістичним, але й місцево-українським, „модерністичним“, значно поміркованішим.

Та ця відмова була кроком назад навіть проти деяких явищ галицької передмодерністичної поезії. У той час, як Лепкий глузував з „штучних строф“, Іван Франко (що, не вважаючи на приписуване йому „декадентство“ й на одночасність його пізніших поетичних збірок збіркам „молодомузців“, був проте поетом передмодерністичної доби) *давав у сонетах теорію сонетного жанру* („Колись в сонетах Данте і Петрарка“, „Голубчики українські поети“). Не маючи під

руками галицьких часописів модерністичного напрямку, ми не можемо міркувати про те, яке місце займали теоретичні питання „форми“ в інтересах „молодомузців“, але творча практика Карманського й Пачовського в кожному разі свідчить, що принаймні до деяких з цих питань не були вони байдужі, як Лепкий.

Треба сказати, що заперечення культури віршу не були в Лепкого тільки теоретичні. Всупереч Карманському і—як побачимо далі—Пачовському, Лепкий мало дбав про технічні моменти свого мистецтва; байдужість до ритми й ритму помітно виявляється на більшості писаних ним сторінок. Рима Лепкого часто нагадує безпорадні „римоіди“ деяких сучасних молодих поетів—але з тією різницею, що сучасні „римоіди“—це продукт довгочасної еволюції ритми (від кінцевої—тієї, що її треба звати римою в суворому сенсі слова—через асонанс і риму складову, типу Маяковського), що спочатку ускладнялася, робилася більш витонченою, а потім підпадала деструкції, а „римоіди“ Лепкого—просто результат недбалого ставлення до ефонічного боку віршових кінцівок, бо галицька рима до модерністичного періоду подібної еволюції не проходила, й про деструкцію її говорити неможливо. Що це так, доводить, між іншим, і той факт, що в Лепкого майже зовсім не трапляється римувальних експериментів (де-не-де поодинокі зразки складової ритми простішого типу) відомих, бодай у невеликій кількості, майже всім сучасним поетам. Ось зразки „ембріональних“ ритми у Лепкого: пісні—тобі, туга—жура, розтрясло—всьо, ночі—прийди, свої-пустоті, * паде-віддорве, себе—жде, старці—тюрмі, йде—лише-несе, глибина-скала, дрібну—поведу, отті—тобі. хиба-сама, уста—була, квітки-листя, моя-дитя, лиски-сліди, страшна-стара, проковтне-гуде, весна-сама, душі-єї. (Приклади взято з усіх відомих нам довоєнних збірок поета). Таке недбале римування псує часом строфічність заміри Лепкого, що самі від себе подекуди бувають свіжі. Напр., у поез. „Глибоким тихим вснуло сном“ вжито у *всіх строфах такого чергування рядків і ритм.*

Крізь шиби невиразно чуть,
То там. то тут**
Як краплі дощеві падуть,
Важкі мов ртуть,

Тобто ритми чергують-ся за схемою аааа (що взагалі в світовій поезії трапляється рідко), але схему ускладнює нерівно-стоповість рядків: непаристі рядки чотири-стопові, паристі-дво-

* Останні два приклади взято з перекладів Лепкого з Пушкіна; не доводиться й говорити, які прикрі подібні ритми в цих перекладах—надто коли взяти на увагу, що, мимо неможливої ритми свої—пустоті, переклад Пушкінського „Я пережил свои желанья“ (в Лепкого: „Я пережив свои бажанья“) досить сумлінний, подекуди навіть тонкий. *М. Ст*

** Sic; Лепкий пише „туть“ послідовно. *М. Ст.*

стопові; це, не руйнуючи схеми, утворює враження ніби перехресного чергування. Подібна строфіка надає поезії своєрідного ритмічного плину; та й семантично поезія (як це можна бачити з наведеного катрену) має певну витриманість, стильність... Але остання строфа своїми недовладними римами руйнує те враження строфічної й ритмічної суцільності, яке ця поезія безперечно робить своїм початком і серединою:

Хто йде?—питаюсь мов зі сна—
То я, то я,
Твоя товаришка давна,
Нудьга, нудьга...

Так само недбалим і неохайним виявляє себе Лепкий і в метриці та ритміці. Іноді поет різноманітнить свій вірш складним чергуванням рим (приклад—див. вище), строфами, складеними з рядків, що належать різним метрам наприклад:

Черемоше, брате мій
Прискори бігу!
На хребет холодний твій
Я пускаю як стій
Сплав важкий—тугу!

і так послідовно в усіх строфах (незбіги в хорей метричних наголосів з реальними полегшують сприймання анапестичного рядка серед хорейчних), кодою; але ці засоби в Лепкого й кількісно рідші й якісно примітивніші, ніж у Карманського й Пачовського; випадки справді складних, високоорганізованих строф (напр. „Океан і дівчина“, зб. „З над моря“) рідкі й здебільшого невитримані. До того треба додати, що й сама метрична система Лепкого неусталена: поет хитається між силяботонічними розмірами (властивими класичній російській поезії й великою мірою сучасній Лепкому наддніпрянській), коломийковим віршем і польською силябікою. І коли засвоєння коломийкового віршу силяботонічною системою (основною для сучасного галицького віршування) відбувається досить безболізно, то наявність силябічних рядків у поезіях, що в цілому побудовані за силяботонічним принципом, збільшує враження технічної неохайності. (Поезій цілком силябічних, де силябіка не здавалася б відступами від розміру, у Лепкого мало; прикладами можуть бути два силябічні сонети із зб. „Падуть листки“: „Подай руку. Ще трохи. Ще лиш два-три кроки“ і „А тамки, там далеко, глибоко в долині“). Як відомо, галицька поезія, під впливом польської, починалася з силябічних зразків; отже, наявність силябіки ще раз дово-

дять, що багатьма своїми тенденціями Лепкий зв'язаний зі старим домодерністичним галицьким письменством.*

Щоправда, є галузі, в яких Лепкий робиться уважніший і вигадливіший. Так, синтакс в нього відзначається певною

* Тут ми підійшли до вельми складної й важливої проблеми, що в українському літературознавстві ще не розроблена. Сучасному наддніпрянському читачеві, що не звик до силлябичних віршів, відступи від силляботонічної системи в бік силлябіки, властиві Лепкому, можуть здатися складними метричними експериментами, характеристичними для новітньої поезії, і, так сприйняті, правити за підтвердження модернізму Лепкого. Ми маємо тому документальний доказ: на тому примірнику збірки „Осінь“, що ним користувався автор цієї статті в Державній Бібліотеці ім. В. Короленка, проти поезії „Збери париз, яку лиш маєш силу“ (ст. 49), саме проти 3-ої й 4-ої строф, чіткою рукою написано: „ритмічні перебої!“ Очевидно, це напис зробив якийсь дослідник, що студював збірку. Справді, вказані строфи поезії (що писана п'ятистоповим ямбом, але з звичайними для Лепкого силлябичними відхиленнями) відзначаються характером ритму, відмінним від інших строф її; але в цьому ми не можемо визнати вища аналогічного сучасним дольникам чи vers lib'ovi. Аджеж і в силлябичному віршуванні має значіння місце експіраторних наголосів: воно утворює реальний ритмічний рельєф віршу і по-збавляє його одноманітності. І Лепкий, щоб досягти певного художнього ефекту (згадані строфи виділяються в поезії своїм сенсом), скористався з тих ритмічних можливостей, що їх дає силлябичний вірш. Це — безперечно ознака художньої організованості, але не ознака формального новаторства. Річ у тім, що метричний лад художнього твору ми сприймаємо відносно, як відступ від якогось іншого ладу. Вірші тільки тому здаються нам віршами що відхиляються своїми повторюваннями якісних, силових чи кількісних фонетичних елементів від звичайної людської речі, яка таких повторювань не має. Але цього замало. Дольники тільки тому здаються сучасному читачеві складнішою, вдосконалінішою, тонішою системою віршування, що сприймаються на тлі звичних силляботонічних віршів; інакше вони безперечно здавалися б системою простішою, грубішою, бо впорядкованість ритмічних елементів у силляботонічному вірші, звичайно, вища, ніж у сутотонічному. Отже спривжній характер і роллю даного метричного явища часто можна зрозуміти, тільки розглянувши його історично. І зв'язку з явищами попередніми. Шлях і галицької і наддніпрянської метрики — від силлябіки через силляботонічний вірш до сутотонічного й верлібру. Але в той час, коли силлябіка для Наддніпрянщини вже була давно перейденим, забутим етапом, вона ще міцно давала себе почувати в віршуванні галицькому. Тому історично відступи від канонічних розмірів, що мали місце на початку нашого століття в наддніпрянській поезії, слід розглядати, як явища постсилляботонічні, як явища схрещування й розпаду метричних схем, що завдяки своїй звичності, втратили емоційну чинність; але в галицькій поезії такі самі й одночасні відступи найчастіше слід розглядати, як явища пресилляботонічні, як залишки колишньої силлябіки, що зникла не раптом, а ступнево підпадала „тонізації“. При цьому може трапитися, що наддніпрянський складний розмір — результат схрещування кількох простіших — і галицький силлябичний вірш, розглянені позаісторично, дадуть однакову ритмічну схему: у поезіях М. Доленги „Кам'яні могили“ та „Сентиментальна мандрівка“ і в поезії Ленкого „Вечір перед бурею в полі“ ми зустрічаємо той самий перехід п'ятистопового хореву в тристоповий анапест (розміри еквісиллябичні), але й історичне походження й сприйняття від сучасників цього ефекту — цілком відмінні для наддніпрянського й для галицького поетів. Доказом на користь нашого пояснення „ритмічних перебоїв“ у Лепкого служить те, що ці перебої (за вельми нечисленими винятками) не порушують однакової кількості складів у рядках — цієї головної ознаки силлябичного віршування. Безсумнівні дольники не трапилися нам у Лепкого жодного разу М. Ст.

організованістю. Йому властиві в багатьох поезіях деякі засоби ритмосинтаксичного паралелізму; він любить рядок-зачин (чи рядок-кінцівку), що ним починається (або кінчається) кожна строфа поезії-здебільшого з певними варіаціями (як наприклад вдало вжитого рядка-кінцівки, можна вказати на поез. „Коли в саді листок останній зжовкне“ зб. „Осінь“) З другого боку, у Лепкого (крім першої його збірки) частий enjambement і користується ним поет свідомо: в окремих поезіях (напр. „В світ за очі“) enjambement відіграє явно композиційну роль, розчленовуючи поезію на логічні абзаци. Але вживані в Лепкого відміни ритмосинтаксичного паралелізму відомі й домодерністичній ліриці (часто вони зв'язані з аналогічними засобами усної творчості, с. т. архаїчні своїм походженням), а enjambement взагалі не характеристичний для модернізму з його настановленням на співність. Отже відносно висока організованість поетичної синтакси в Лепкого не має в собі нічого специфічно-модерністичного й тому не може ріднити його поезію з модернізмом.

Тільки в одній, досить вузькій, сфері поетика Лепкого наближається до модерністичної. Маємо на увазі не цілу евфонію (бо ми бачили, яка не організована в Лепкого рима), але звукову інструментацію в вузькому розумінні слова—середрядкові звукові повтори. Далеко нескрізь, але зчаста вірш у Лепкого—фонетично-виразний: „І сонця животворний жар“, „В безмежний пристрасти простір“, „Невиносимим сумом ви на мене“, „Перлові звуки з вітром гонять в перегони“, „Даремно ти море даремно“ і інш. Іноді трапляється в Лепкого й гра на зіставленнях слів, фонетично й стимологічно близьких, але контрастних емоційним сенсом: „І без зради, без розради розійшлися ми з тобою.“ Нарешті, у згаданому селябичному сонеті „Подай руку“ зустрічаємо складну й інтересну гру словесних повторів і внутрішніх рим. Наводимо перші 7 рядків цього сонету (бо цими рядками в значній мірі обмежується така гра).

Подай руку. Ще *трохи*. Ще лиш два-три *кроки*
І *дорога* скінчиться. Га як ту чудово!
Грудь тихне, серце мовкне, кам'яніє слово.
Лиш *око*, як та ланя, робить *дикі скоки*,
З *скель* на *скелі*, з *опоки* скаче на *опоки*,
На *хвилину* в долині *спочине* і знова
Вірлом хижим у воздух *кидає* на *лови*.
(Зб. „Листки падуть“)

Дбання про інструментацію та певні (часто й вельми значні) досягнення в цій галузі—спільна риса і всіх галицьких „молодомузців“ і представників наддніпрянського модернізму (серед останніх особливо визначається Філянський); треба сказати, що й вірш українських поетів ХІХ ст. часто бував високоорганізованим (може й несвідомо) фонетично; вкажемо хоч би на П. Куліша. Лепкий винятку не робить, хоч не е

звідужий. Та навряд чи сама звукова інструментація може зробити техніку поета і досконалою й „модерністичною“ *).

Звичайно, слаба техніка сама від себе могла б перешкодити лише заліченню творів Лепкого до *здобутків* українського символізму, але не констатуванню символістичного настановлення в цих творах. Та не виявляють в цілому ці твори такого настановлення і незалежно від слабкої техніки. В поезії Лепкого є кілька „пробних каменів“, що на них з найбільшою переконливістю виявляється несимволістичний „кут зору“ поета.

Так, є в Лепкого ціла збірка поезій під назвою „Осінь“. За одну з важливих прикмет символізму слід вважати *естетичну переоцінку цінностей*, при чому ця переоцінка часто намагається пірвати з безпосередніми даними фізіологічної людської природи. Ці дані говорять, що весна є щастя для людини, осінь—лихо; всупереч цьому символісти стверджують культ осені. (Щоправда, любов до осені поруч нелюбови до весни відома літературі й до символістів—пригадаймо Пушкіна, але те, що в поетів досимволістичної доби було лише особистим смаком, в символістів зробилося ознакою естетики школи). І, зустрічаючи в галицького поета назву „Осінь“, ми можемо сподіватися, що саме в поезіях, осені присвячених, поет виявить свою символістичну природу. Але як підходить поет до „осінніх“ тем? Насамперед, як до певного щорічного періоду в сільськогосподарчому житті: „На стерни полукіпки дримають, а довкола них плуги сусідні ниви крають“. Селянські злидні, що їм чимало рядків присвячує Лепкий, тяжче відчуються, коли настає осінній, а за ним зимовий холод, і поет малює нам, як

Стежками попід гаєм
Бездомний сум блукає,
Обходить перелоги,
Рахує панські стоги,
Обходить хлопські ниви
І плаче нещасливий,

*) Значно вищою технікою відзначається післявоенна збірка Лепкого „Слота“ Тут немає силібіки: вирівнялася рима; трапляються вельми цікаві метричні й ритмічні спроби (напр. в ямбічній поезії, що поділяється на „сенсові строфи“ з римуванням ааввсс, перші два рядки гіперметричні, типу — — — — — / — — — — —, з більш-менш помітним ритмосинтаксичним паралелізмом;—поезія „І притулилася до смереки“; у поезії „Обсіли небо хмари сірі“ для досягнення певного ефекту свідомо використане таке лінгвістичне явище, як наявність в укр. мові акцентуаційних дублетів: „слота“ й „слотà“); тут автор хоч і не робить принципово-нових винаходів ритмо-мелодичних, проте засвоює і різноманітнить новими комбінаціями здобутки новітньої поезії. Але ми не знаємо, чи можна вважати цю пізню збірку Лепкого за літературний факт, що належить „Молодій М.зі“ не як спілці осіб, а як історико-літературному явищу початку ХХ ст. М. Ст.

Село в долині бовваніє
І п'яним сном дримає-спить.

Лиш стежкою попід плотами
Йде голод—сіл щорічний гість,
Держить в руках мужицьку кість
І грізно зиркає очами.

Коли випадає „Перший сніг“, поет зауважує: „Порівнялись людські ниви, *кривди в поділі не слідно*, всюди тихо, мовчаво, всюди бідно“. Це—типові народовські мотиви, осінь дає лише привід до їх висловлювання. А там, де поет переходить від громадського до особистого,—там для нього не існує „осени первоначальной“, осіннього золота; там „Відчинилися небесні шлюзи. День і ніч дрібненький дощ паде“, там

Глухе бездушне отупіння
Напало землю. Цвіти мруть,
Поля байдужно снігу ждуть,
І хмари висять, як каміння.

Від такої безвідрадної картини поет рятується в країну спогадів: „...згадаєм ті перші цвіти, що так несміло весну зустрічали“, „отак з забутих літ летять на мене незабуті мрії“, одверго визначаючи: „Не люблю осінньої ночі“. Не треба навіть переходити національних меж української лірики (досить порівняти з цими осінніми пейзажами такі пейзажі в Філянського чи М. Жука), щоби визнати, що тоскні осінні настрої Лепкого нічого спільного з символістичним культом осени не мають.

Далі. Ол. Дорошкевич пише: „...згодом Лепкий засвоює символістичні засоби творчості, в значній мірі переймаючи й урбаністичну ідеологію модернізму з його карнавалами, карнавами, балами, мораллю й побутом міської буржуазії (між іншим, і в збірці „Листки падуть“). Дійсно, в згаданій збірці є цикл „Карнавал“, але придивімося ближче, якого гатунку „урбанізм“ у Лепкого. Ось початкова поезія циклу:

Карнавал, карнавал! І шлепи, і фраки,
І шовки, і тюлі, і плюші, і кляки,
І звуки музики, півсонні, півдіки...
Ах розкіш, ах чар превеликий!
Карнавал, карнавал, і серце гаряче
Тріпочеться в груди, з утіхи аж скаче,
Жіночих шат шуми і запах перфуми,
Шаліють і ноги і уми!

Де це діється? Очевидно, в сучаснім Лепкому європейським місті, але про це можна догадатися тільки тому, що в переліку карнавальних реквізитів Лепкий згадує деякі дегалі сучасного європейського одягу; інакше ми могли б з таким самим правом вважати поезію за малюнок венеціанського карнавалу часів відродження. Крім цієї, у цикл „Карнавал“ увіходять ще кілька поезій; усі вони відзначаються сатиричними

відтінком (що зовсім не характеристично для символістського урбанізму), і в усіх „льокальних тло“, конче потрібне для самої можливості урбанізму, вельми невизразне. Ось поезія „Перший баль“; тут автор описує, як „мати донечку веде і шепче ідучи молитву“, щоб „з'явився ясний херувім з платнею доброю, порядний“ — наречений для дочки; як у доні „серце в грудях як пташечка тріпочесь, б'є... Що скаже світ, що скажуть люди?“ Заов таки: усе це може діятися й 30 р. р. минулого століття й у поміщицькому маєтку за часів виникнення „Молодої Музи“. Такого самого характеру „урбанізм“ у поезії „*Circulus vitiosus*“ з її жартівливим закінченням, чи в „Думі патріота в буфеті“, що окремими деталями нагадує Самійленкова в „Патріоті Івані“ (треба зауважити, що й на Лепкому й на Самійленкові помічається вплив Гайне): це провінційна побутовщина, а не урбанізм. Аджеж не можна розуміти останнього терміну занадто етимологічно: „урбанізм“ — це не просто наявність міського пейзажу чи оточення (тоді довелося б визнати за стовідогковий урбанізм і перший розділ Пушкінського „Онегіна“ чи цілий „Медный Всадник“), але відтворення пейзажу, побуту та психології сучасного міста, з його високорозвиненою технікою, надзвичайно прискореними темпами життя й своєрідними стосунками поміж людьми *: урбанізм — це омнібуси, трамваї, авто, реклями, радіо, кіно, заводські димарі, електрика, газ, вечірні жінки, і тому подібні атрибути міського життя, запроваджені в поезію. Ставлення символізму до міста — „*odi et amo*“; символізм змагався з містом і тому прагнув і в матеріялістичних проявах міської культури побачити чудесне. Цілковита влада машин і вуличного руху починається в поезії з футуристів, але й на символістських сторінках „Мчались омнібусы, кэбы и автомобили“, „Лили свет безжалостный прикованные луны“, і символи часто бачили себе „В кабаках, в переулках, в извивах, в электрическом сне наяву“. Нічого подібного в Лепкого нема.

Поглянемо тепер, що робить Лепкий з традиційною баладною темою, коли ця тема потрапляє йому до рук. „Гей, керманичу! Чи видиш той похилий хрест на кручі?“ Автор дає в формі коротеньких запитань, до керманича звернених, кілька сюжетів баладного типу, що звичайно зв'язуються з самотнім хрестом чи могилою („Розповідж мені, легію, хто в тім гробі спочиває? Чи якийсь стрілець завзятий, що гонився за сарною і упав убитий громом пред царицею гірською? Чи дівчина, що вертала від ворожки з ліком-зіллям і знайшла у Черемоші і розраду і весілля? Чи співак, що світом блудить і на кобзі сумно грає?“); але керманич своєю відповіддю спростовує всі

* В марксистському літературознавстві звичайно говорять про урбанізм, як про місцецтво розвиненого капіталізму; але в СРСР можна говорити про наявність пролетарського урбанізму; паростки його є й у літературах інших країн, в кожному разі урбанізм — породження індустріальної культури. М. Ст.

легендарні пояснення: „Не стрілець, мій милий пане, не залюблена дівчина, не співак, що світом блудить і від пісні марно гине — а лежить ту Гринь, мій родич, що дарабами теж правив, ту в тім місці, на гиляці сам себе життя він збавив“; далі розповідається сумна історія, як шинкар ошукав Гриня, „взяв в нього полонину і маржину“, — розповідається з багатьма побутовими подробицями. („І ходив потім покійний до адвоката, до суду“). Тут ми вбачаємо відштовхування від байдужої фантастики, свідоме заперечування „возвышающего обмана“ в ім'я „низких истин“, якщо хочете, пародування байдужих тем. Це декларативно-реалістичний твір (беручи „реалізм“ у традиційно-літературному розумінні), який міг бути написаний під час перших сутічок молоді „натуральної школи“ з романтизмом. Не треба й казати, як це далеко від символізму.

Навіть тоді, коли Лепкий трактує модерністичні теми (що трапляється вельми не часто), — він не може позбутися своєї звичайної, домодерністичної маніри, не може знайти стилістики, хоч трохи відповідної новій тематиці. Прим., у нього є поезія (у зб. „Осінь“): „Остров смерти (до образу Бекліна)“:

Серед моря скала,
Чорний ліс там росте;
Хто терпів за життя,
Най собі відпочне.

(2 строфа).

Як відомо, сучасне мистецтвознавство не вважає Бекліна за справжнього символіста в малярстві, що остаточно пірвав зв'язки з реалістичною манерою відображення природи. Та проте навряд чи можна давати „поетичний еквівалент“ Бекліновому образу за допомогою подібних рядків, що нагадують Кольцовський „Хуторок“.

Отже, там, де можна б чекати максимального виявлення символістичних рис поета, ми натомість зустрічаємо риси реалістичні, „побутовські“, народовські. Але помилковим було б уявлення про Лепкого — поета, як про поета громадянського, соціаліста чи принаймні радикала в політичних поглядах, позитивіста в філософічних. Лепкий справді присвячує чимало сторінок селянському лихові, соціальній кривді і, треба сказати, такі сторінки іноді бувають у нього переконливими, сповненими непідробленого болю (напр. „В світ за очі“, не вважаючи на деякий мелодраматизм у деталях і на такий сумнівний ефект, як передання дитячого „сюсюкання“ в трагічному місці); але ми майже не знайдемо в нього ні нот революційної боротьби (відомих Карманському), ні прогнозів соціального майбутнього (що трапляються в Пачовського). Зрідка промайнуть фрази на зразок: „Розкинеся земля від заходу на схід, Неділена, ціла. Від заходу на схід, Як воздух, як вода — Ти дав їй кров і піт Вона буде твоя!“ (поез. „Ти хлопе землю

криї", але здебільшого суспільні ідеали поета втілюються в невизначені, загальні висловлювання про „шлях добра, краси і слави", про те, що „ми через працю й болі йдемо невинно до луччої долі". У цілому соціально-політична позиція Лепкого нагадує наддніпрянське помірковане народовство Грінченківського типу (описуючи позиції „молодомузців" у післявоєнний період, Д. Рудик пише про Лепкого: „Він повертає навіть до Грінченківського народництва"; правду кажучи такі тенденції ніколи й не атрофувалися в галицького поета) — з тією тільки різницею, що в Лепкого подекуди брешуть яскраво — націоналістичні ноти; але й ці ноти не визначають загального тону його музики.

Не легко вловити й основні мотиви поетового світогляду поза цариною політично-громадською. Поет схильний до меланхолії, він вельми любить повторяти, що „всьо має трагічний кінець, кожда стежка веде до могили", „Прийде вона (осінь М. Ст.) і на нас — всьому свій час", але ніколи не стає справжнім безкомпромісовим песимістом типу Карманського, ніде не проголошує „*Evviva la morte*"; поруч тужливих осінніх пейзажів, поруч оповитих сумом спогадів у нього є й гедоністичні заклики втішатися щасливою хвилиною („Спінімся — час втікає — життя не вічна річ!", поез. „Яка чудова ніч"), як поруч безвідрадних картин селянського бідкування — ідилічні малюнки селянського відпочинку. Поет — син священника — з любов'ю описує сільські різдвяні обряди та звичаї („В різдвяний вечір"), черницю в монастирі перед образом („Над рікою"), але яскравої релігійної ідеології не можна відчутти в його поезіях. Він не звертається до Біблії, Євангелії, агіографічної літератури чи церковної відправи ні по теми, ані по образи (як це подекуди роблять Карманський, Пачовський і — в іншому пляні — Франко); іноді можна вбачити в його рядках надію на загробне життя, на „иные миры", але таку невизначену й так непевно висловлену, що її можна сприйняти за готову поетичну формулу, вжиту лише в силу традиції („Як не стрінетесь на землі, То зустрінетесь на небі"), частіше ж поет воліє говорити про своє посмертне життя в творах („Не забуду я тебе", зб. „Осінь"). В цілому можна говорити про ідеалістичний світогляд у Лепкого; але вельми рідко поет доходить до категоричного визнання, що „нестройный шум трескучий — только отзвук искаженный торжествующих созвучий" (таке визнання можна вбачати в поез. „Як сонце згасне", де автор припускає, що любов його й героїні може оновити людство й сама засвітити ясною зорею у всесвіті, бо „Всьо бути може, може буде", і... „серце більше відчуває, як розум зрозумів і знає", але ж і тут це тільки припущення, а не міцне переконання!), іноді в рядках поета можна відчутти „релігію страждання":

По болю всі ми браття рідні,
І через біль стаємо гідні
Божественного у людини,

але це здається нав'язним поезією Карманського (збірка Лепкого „З над моря“ — відкіля взято цитату, вийшла чотирма роками пізніше від зб. Карманського „Пливем по морі тьми“). Треба сказати, в прозі Лепкого різноманітні ідеологічні тенденції, властиві „молодомузцям“, виявлені яскравіше: тут ми знаходимо й оповідання про політичного злочинця („За що?“) і сюжети містично-забарвлені (напр. „Гостина“), й замилювання селянською релігійністю та безбоязким ставленням до смерті („Дідусь“), і відтворення народньої демонології („Кара“), і образ сільського бунтаря, що змагається з паном за економічні інтереси селян („Іван Медвідь“). Але ідеологічна невідповідність віршованої поезії Лепкого призводить до написання від автора такої „прописної моралі“, в віршах,

Товаришу, люби життя,
Люби людей, природу,
А кривду кинь у забуттє,
Мов камінь в тиху воду.

(Це не ланка в розвитку якоїсь викресленої думки, а ціла поезія — афоризм).

Так само невиразні стилістичні тенденції та традиції Лепкого. Далеко не пірвані зв'язки з народовською поетикою, безпосередній вплив галицької коломийки (треба зазначити, що у відтворенні усної поезії Лепкий подекуди досягає значної майстерності, напр. „Порадь мені, Черемоше“ — досить вдала стилізація), враження від творчості товаришів — „молодомузців“, що посідали виразнішу поетику (Карманського й Пачовського), відблиск Гайневої любовної лірики та іронії і, здається, наслідування росіянина Кольцова — усе це однаково можна знайти на сторінках Лепкого*. Його можна вважати за одного з тих поетів-еклектиків, що завжди з'являються в перехідній літературній періоді. „На рубежі двох століть“ — такий поет-еклектик ще почував міцні зв'язки з програмовою лірикою ХІХ ст., роля „поета-обличителя“ імпонує йому, але він уже не здатний на пуританський ригоризм справжнього громадянського поета, він часто переходить від суспільних тем до „чистої поезії“; він не ворог і „декадентству“, але рішуче перейти до табору „poètes maudits“ не важиться й обмежується поодинокими модерністичними порівняннями, образами, мотивами...

* Ми вже зауважували, що про російські впливи на галицьких письменників треба говорити з великою обережністю. Але Лепкий очевидно був обізнаний із російською поезією: він багато перекладав з Пушкіна; й добір перекладених поезій свідчить, що галицький автор знав славетного російського поета досить ґрунтовно. Тому цілком можна припустити, що Лепкий знав і Кольцова, якого дуже нагадують ритмічно деякі поезії Лепкого М. Ст.

А втім, є в літературній постаті Лепкого одна, малопомітна на перший погляд, риса, що дійсно властива справжньому символізму: це той потяг до змалювання бридкого, потворного, що його подекуди виявляє поет. Проголошуючи: „*Ramour du beau est l'horreur du joli*“, символізм відштовхувався від шаблонової красозитости у двох протилежних напрямках: до витонченої, незвичайної краси й до навмисної, свідомої потворности. Останнє часто пояснюють зіпсованими смаками занепадницького, пересиченого культурою інтелігента; дійсні причини символістичного потягу до потворного складніші. Тут не місце аналізувати цей потяг, але наявність його безперечна. І в Лепкого восени „З поза хмар *Капране сонце* світить“, в іншій поезії — „Над могилою німа Твар сонця виринає. Страшна, червона, як опир, Що в гробу серед ночі Встає і в світ іде на жир І стогне «м'яса хочу». Гірську бурю Лепкий описує так: хмара „В опиря зміняєсь, в лярву, З трав зелену смокче барву, З цвітів міді і запах точить“ і нарешті... „на доли *ригне з груди Мутні, підоблачні брудні*“. Коли такі образи можуть здатися надто неестетичними (хоч для нас важливо не оцінити їх з точки погляду тих чи інших смаків, а встановити наявність певної традиції в поета), то в поезії „Вечір перед бурею в полі“ Лепкий, передаючи страшливі моменти життя природи, досягає несподіваної сили:

Сонце гасне. З його ясного ока,
По полях широких, по діброві
Струї світла ллються пурпурові
Як з глибокої рани посока.
Небо млою заходить, дрімає.
Пусто й тихо довкола. Аж з ліса
Вибіг вітер, голодний гульвіса,
До землі припав і кров спиває.
Страх пішов полями. Задріжали
Ниви, колосом покриті. А дороги
Піднялися, глянули і — в ноги!
Як шалені гонять, й никнуть вдали.
Даром їх хрести терпінь символи,
Що стоять самотні між шляхами,
Завертають, кивають руками.
Не вернеться!.. Чорно, страшно в полі.

Цей грізний малюнок вечірньої негоди — де, здається, нема впину авторовій уяві, а тим часом кожна деталь цілком виправдана реальними явищами природи — безперечно, гідний зайняти почесне місце в антології української лірики. Та й подібних малюнків, і взагалі місць з настановленням на відтворення моторного, потворного — в Лепкого мало; здебільшого він свої пейзажі малює згідно з усіма приписами традиційної естетики.

Звичайно, цими спостереженнями не можна вичерпати питань, зв'язаних із такою різнобічною творчістю, як творчість Лепкого; нам довелося оминати багато інтересних

моментів цієї творчості. Та ми гадаємо, читачеві все таки ясно, що, які б не були окремі здобутки Лепкого, (а серед цих здобутків є безперечно цінні), — в цілому цього поета не можна назвати досконалим артистом форми, ні автором з символістичним, навіть яскраво-модерністичним настановленням.

IV

Складніше стоїть справа з творчістю *Василя Пачовського*, що найбільш відомий в історії українського письменства своєю трагедією (яку, може, вірніше б назвати містерією) „Сон української ночі“ (1903). Цей твір писано віршами, і тому ми від часу до часу звертатимемося до нього по приклади (ритмомелодичного характеру); неможна його обминути, і кажучи про авторову ідеологію. Але розгляд драматичної композиції, властивої „Снові української ночі“, визначення міри його символістичности, а також міри і меж його залежності від „Wesele“ — Виспьянського — в завдання нашої статті не входять*. Так само не станемо ми розглядати й прозаїчних творів Пачовського; ці твори (напр. фантастична новеля „Жертва Штуки“, де помічається переважно вплив Гофмана) можуть дати багато цікавого для характеризування галицького модернізму, але розглядати західно-українську модерністичну прозу, поминувши Яцкова й Кобилянську, — річ невдячна, а притягнути й їхні твори до розгляду значило б надмірно збільшити й завдання й розмір статті. З віршованих ліричних збірок Пачовського нам відомі не всі (напр., ми не мали змоги ознайомитися з ранньою збіркою поетовою „Розсипані перли“). Книжкові ресурси Харкова змусили нас знайомство з лірикою Пачовського обмежити двома збірками „На стоці гір“ (1907) та „Ладі й Марені терновий огонь мій. Лірична драма з ілюстраціями“ (року не зазначено; одна з пізніших); гадаємо, що й таке знайомство певне уявлення про творчість Пачовського дати може.

Перша з цих книжок зовнішністю не являє з себе будь-чого цікавого, але друга відразу ж викликає в пам'яті збірки російських символістів. Мітологічна назва з підкресленою інверсією в синтаксі, два павичі на титульній сторінці,

* Відзначимо тільки, що, не зважаючи на алегоричну в великій мірі природу фантастичних образів трагедії, остання досить радикально рве зв'язки з традиціями й нормами реалістичного театру. Фактом такого розриву галицька література (а з нею й ціла українська) навіть випередила російську: 1903 року Блок ще не писав „Балаганчика“ й „Незнакомки“ (що з ними, як із художніми досягненнями, український твір порівнювати, звичайно, неможна). „Сон української ночі“ мав у Галичині великий успіх, але лише завдяки своєму патріотичному змістові, художня структура твору навряд чи була зрозуміла для більшості читачів, навіть Франко поставився до трагедії з осудом.

слов'янські числа — літери, що нумерують розділи — „дії“, музичні терміни інтермедій між цими розділами, нарешті, ілюстрації, почасти зроблені для книжки від маляра Ів. Косиника й зв'язані з змістом окремих віршів, почасти взяті з творів світових майстрів модернізму в малярстві: Бекліна, Франца Штука, Котарбінського, а також улюбленого модерністами Гойя. Останнє — вже тхне якимось провінціалізмом, але загалом зовнішність збірки — справді символістична. Та не тільки зовнішність: перше враження від віршів переконує в їхній приналежності до символістичного стилю, і аж пильніш придивившись до них, можна помітити, що „тайная тайных“ символізму так і залишилася для Пачовського „тайною“.

Насамперед, Пачовський — дійсний, без усяких обмежень, майстер зовнішньої форми. Багатство його строфіки просто дивує, тут він досягає рівня російських майстрів — Бальмонта і Блока. Ось зразок строфіки Пачовського:

Я вже брала тую воду
в русалковім жерелі,
вона дала мені вроду,
але долі не дала —
з неї світить тій дитині
чар задуми на чолі,
та сліпе воно до нині,
а я бідна, як була!

с. т. схема цієї строфи abacdbdc є схеми; abacdc/cbecdccc; abccbb/adbbd і багато інших. Іноді поет ускладнює звичну метрико-строфічну схему незвичним чергуванням рим.

У ясну нч в понурім сні
Прийшла як тіль моя зізвезда
Кохання на весні;
І ледве я її пізнав —
„А ти чого така бліда?“
Я глухо прошептав.

Розмір, що складається з чергування двох чотиристовпих, одного тристовпового, знов двох чотиристовпих і одного тристовпового чоловічих рядків. — добре відомий літературам з силляботонічною системою віршування; але Пачовський, залишаючи непорушним порядок чергування рядків, змінює порядок чергування рим (замість аавсвс — авасвс), — від чого утворюється враження цілковитої свіжості строфи. Деякі строфічні засоби Пачовського не можна записати за допомогою звичайної нотації.

Як в серці що струни потруне,
Пісні ніби з гарфи брешуть,
Пісні мої дрібні і срібні
Як пташки до тебе летять,

і так у кожному катрені, с. т. другий рядок римує з четвертим, а в першому й третьому ми маємо, сказати б, саморимуван-

ня, коли на риму, що її несе передостання стопа, відповідає остання того самого рядка. Відомі Пачовському й „колові“ рими, що ними той самий рядок починається й кінчається („Жаль кровавий, як корал, Сміх лискучий, як алмаз — Та алмаз бува нераз...“), й рими „дисонанси“ („...Вертали вже без тих перлин, Летіли над зелений лен, На той широкий дальний лан...“ — це нагадує експерименти російського футуриста Асеева, писані пізніше від трагедії Пачовського, відкіля цей приклад взято). Постійне повторювання рядків у межах однієї строфи з певними варіаціями, омонімічні й внутрішні рими, різноманітні фігури ритмосинтактичного паралелізму роблять ритмомелодику Пачовського надзвичайно вигадливою. Безперечно, до Тичини українська поезія не мала такого майстра ритмічної техніки, як Пачовський, безперечним нам здається і вплив Пачовського на Тичину в цій галузі.*

До того, Пачовський і великий майстер інструментування. В цій галузі техніка „молодомузців“ взагалі стоїть високо, але Пачовський перевищує всіх своїх колег. Подаємо кілька зразків—вельми невеличку частку тих, що їх можна б подати: „Якісь теплі сльози зі сязвом зір Леліються в листях берези...“ „Хай шепіт лелій оледіє Леліткою душу твою“, „В ніч під замком Мірамаре Море плеще і шумить, Блиснув місяць із-за хмари, Срібне плесо мерехтить“, „В гондолі гойдали нас філі“; іноді інструментація робиться прихованою — певні звуки рівномірно розподіляються по віршу, а la Філянський (Як осінні вітри *дунуть* і на небо хмари сунуть. Попід хмари сумно лине Ключ відлетних журавлів), іноді, навпаки, вона робиться підкресленою, випнутою — звуки збігаються в алітерації, а la Бальмонт („Свое сердце, сум і сміх“, „Правдива правда принесє“, „Щоночі я чую шовковий шум шлюбної сукні в покою“). Надзвичайно легкий, вільний вірш Пачовського ще більше підкреслює, відтінює майстерність інструментації. Власне кажучи, серед українських ліриків передреволюційної доби є в Пачовського сильний конкурент щодо евфонічності віршу — Микола Філянський. Але в урочисто-важкуваті, одноманітні вірші Філянського треба пильно вслухатися, щоб відчутти всю глибоку й природню організованість їхньої фонетики. Вірш Пачовського відсвічує, грає збігами звуків, як хвиля піною.

Іноді інструментування в Пачовського переходять в якість милування звуками, позбавленими змісту. Навіть коли поет користується звичайною лексикою, сенс часто топиться в повені звучань, ніби одмирає; від цитованого вище „Хай шепіт

* Взагалі поезія Пачовського мала значення для формування Тичининою поетики. Трапляються навіть текстуальні аналогії між Пачовським і Тичиною, пор., напр., „Спів незримого хору з повітря“ („Сон української ночі“ дія 1-ша) з „Плачем Ярославни“ („Дивний флот на сонці сяє“) — звичайно, Тичина вельми ускладнив досить просту ритмомелодику „Співу“ Пачовського. М. Ст.

Лелію оледіє Леліткою душу твою“, здається нам, простий шлях до Тичининого „заумного“, „се сум се сон, лелію льо, льоліюні я, льоліюні“. Але таких, відносно позбавлених сенсу, звучань Пачовському замало — й на допомогу поетові приходять звуки італійської мови. Італіанізми трапляються, як ми бачили, й у Карманського; але, поет думки, Карманський любить ефектовний італійський афоризм; поет звуків, Пачовський любить італійське ім'я власне та вигук („междометіє“) Користування італійськими іменами власними ми вже могли спостерегти в вищенаведених цитатах; приклад вживання італійських вигуків:

Чайка черкається филі
Грає піна в сонні скилі:
Ninna-nanna, ninna-nanna,
Смійся ще у сні!

й вище: — „Ninna-nanna, Lino моя мила“ (знов-таки згадуєш Тичинине: „О панно Інно“). У всякому вигуку є тільки мінімальний сенс, але вигуки чужомовні, які незрозумілі чужомовні імена власні, справляють враження справжньої „асемантичної заумі“*.

Та „асемантичною заумію“ лексичні новаторства Пачовського не обмежуються, — в нього трапляється коли не семантична „заумь“, то в кожному разі неологізми, що виправдуються тільки естетичною (не комунікаційною) своєю функцією, наявність таких неологізмів — перший крок до семантичної заумі. Ми читаємо в Пачовського „Там де в сонці світлозорнім Грає море в дальнозір...“, „В душі загорівся стоїскрий огонь“, „Говорить в дрозі обезтями“, „Засвітінь (потойбічний світ. М. Ст.) розблисла незнана“, „В осонченому сліз тремтінню“ та інші приклади вживання новотворів. Закінчуючи огляд „зовнішньої форми“ в поезіях Пачовського, слід ще вказати, що всі метричні, евфонічні й лексичні здобутки дісталися Пачовському якось надзвичайно легко: уже в ранньому „Сні української ночі“ вірш місцями (напр., у першій дії) дивує своєю легкістю, й у цьому таки творі трапляються неологізми.

* Тут нам належить покаятися в одному нашім гріхові. У статті нашої „До проблеми поезики Павла Тичини, ч. ч. I-II“ („Червоний Шлях“, 1930 № 5-6 ст. 137) ми поставили питання про походження неологізмів (звичайно не окремих слів, а системи користування неологізмами у „Соняшних Кларнетах“). Ми вказали тоді на подібність деяких неологізмів до лексичних засобів Ігрія Северяніна, але застерegli, що ціла Тичинина поезика надто далека від Северянінської, нагадали, що аналогічні неологізми траплялися у Павла Савченка, але висловили сумнів, чи знав Тичина, коли писав поезії „Соняшних Кларнетів, маловідому в той час збірку П. Савченка „Мій сміх, моя задума“. Знайомлячись весною 1929 р. з лір кою Пачовського, ми якось не звернули уваги на його неологізми, а „Сон української ночі“ (де теж неологізми трапляються), коли ми писали статтю про Тичину, був нам відомий тільки на ймення. Звичайно, нам треба було вказати, що в користуванні неологізмами, як певним стилістичним засобом, Тичина мав українського попередника в особі В. Пачовського. Тичинине „опромінений“ — одне з улюблених слів Пачовського, М. Ст.

Якщо порівняти не дуже розмаїті, але такі вільні й легкі розміри молодого Пачовського з важкуватою й часто неохайною (щодо рими) силябікою Лепкого, то можна тільки дивуватися, які формальні контрасти містилися під спільним дахом „Молодої музи“.

Але відразу ж може повстати питання: чи відповідають технічній досконалості й модерністичній спрямованості „зовнішньої форми“ поезії Пачовського аналогічні властивості „форми внутрішньої“? І чи є в ідеології Пачовського риси, що ріднили б її з символістичною? Нові, невідомі народовській генерації елементи в його ідеології справді є. Пачовського ніяк не можна назвати практичним представником чи теоретичним оборонцем принципу „мистецтво для мистецтва“, поет часто говорить про свій громадський обов'язок, про боротьбу цього обов'язку з особистими почуттями. А в трагедії свій Пачовський безпосередньо заперечує згаданий вище принцип. В 3-й дії „Син України й сонця“, Сміхунчик, каже до Русалки ясных зір („Музи своєїрідної поезії української“, як пояснює автор в своїх „Увагах для різних читачів“):

А ти, Музо ясных зір,

маєш мушлю, розмочи

(показує на Неї) (Україну, М. Ст.).

І кров з-під різок
в тій воді русалок!

Автор дає пояснення своїм символам: „Русалкова вода — поезія“, „Кров України з водою русалок — поезія суспільників, поезія артистів не „штуки для штуки“, але артистів з почуттям горюжанства“. Тільки така поезія, на думку автора, може розплющити очі сліпим“. („Очі мий, вуха мий, най провидить сей сліпак, най прочує той глушмак“). Отже Пачовський поділяє погляди „батьків“ на громадське слугування поета, але саме це слугування розуміє вже інакше. Народ для нього, як і для „батьків“, є конечно виправдання всякої людської діяльності, але це розуміння наочно перероджується в поета з „народу-демосу“ на „народ-націю“ (користуємося термінологією російського літературознавця Є. Анічкова, трохи змінивши її). З цього погляду особливо цікавий „Сон української ночі“. Тут поет яскравими, трагічними (а подекуди й мелодраматичними) фарбами малює страждання українського селянства; тут він — і устами своїх героїв, і від себе, в „Увагах“ — тяжко докоряє Хмельницькому (хоч взагалі ставиться до нього з великою пошаною) за те, „що маси всі вів до бою, а не всім масам виборов волю, бо мужикам з деяких воеводств казав вернути назад під панів“*; тут в 4-ій дії, козак, що з'явився з того світу, розповідає солда-

* Цікаво визначити, що Пачовський один із перших в українській літературі почав вживати це слово — маси. М. Ст.

тем про „Божий лад“ — соціалізм. ... „цілу землю відберім, а що зробим — те зберім і до купи всьо зложім! Правда каже: „тут я є: всьо є всіх — не твоє! Тре тобі що, то візьми, а не тре — будь людьми: будь не „Я!“ але „Ми!“ (Розрядка автора. М. Ст.). — Це лиш маленький уривок великої сцени, присвяченої пропаганді соціалізму, й варта уваги тут сама термінологія, протиставлення „Я“ і „Ми“: можна б припустити, що цей уривок писав сучасний радянський поет! Нарешті, в 5-ій дії, в „Співі товпи“ читаємо: „Від Кавказу по Сян лиш один буде пан, його власником — нарід цілий!“ Але поруч цих, яскраво соціалістичних, тенденцій є в „Сні української ночі“ й інші тенденції, що великою мірою обмежують ідеологічну близькість твору до радянської сучасності. В згаданій вище розмові козака з солдатами козак каже, що голий пан (с. т. позбавлений приватної власності) перестане бути ворогом люду, зробиться йому братом, бо стане сам, як люд; тому треба тільки зробити пана (як і всіх людей) голим (с. т. усупільнити приватну власність), але не знищувати його, не відкидати його від себе. На перший погляд може здатися, що ми тут маємо до діла з народовським соціалізмом, позбавленим виразно-класових тенденцій (аналогічних місць багато у Франка — пор. напр. „Мою стрічу з Олексою“). Але справа ускладнюється — по суті навіть радикально міняється — тим, що пан, про якого йде мова, офіцер Паненко, — *український* пан, що навіть співчуває Україні, хоч і мордує її „по долгу службы“. А щодо російських панів (а може й не самих панів, бо Росію змальовано в образі Цареслава-Ріжелянда без усякого соціального чи будьякого іншого розшарування), то їх конче треба знищувати — не як соціальних, але як національних ворогів. Одне з головних — коли не найголовніше — ідейне завдання трагедії — боротьба з інтернаціоналістичним соціалізмом; цей соціалізм, коли не в особі своїх представників, то своєю ідеологією — є в Пачовського діяльним спільником Цареслава: його твердження, висловлювані від Демона — Чорного Дива, „Духа тьми, зневіри, *пересадного критицизму*“, що допомагає Цареславові проти України, — розслаблюють волю діячів за національне відродження, заважають їм кувати Золотий Вінець Україні (с. т. самостійну українську державу), вносять розбрат у лави повстанців, що замість боротися з російською державністю за українську, вдарили „на церкви і двори“*. З останньої згадки про церкви можна припустити, що Пачовський — ворог антицерковного руху (принаймні гвалтовних проявів його) в силу своїх позицій в релігійному питанні; але й це не так. До штундистського руху Пачовський ставиться негативно: його Демон виконує свої провокаторські обов'язки не тільки в сту-

* У Галичині „двором“ зветься поміщицька садиба. М. Ст.

дентському одягу в гуртку революціонерів, але й серед сектантів, співаючи сектантські пісні й відволікаючи народний рух з національної стежки на релігійну. Так само засуджує поет і тих православних християн, що для них релігійні інтереси й обов'язки вище від національних: у своїй промові до мітрополіта Тукальського й монаха Юрія Хмельницького (Богданового сина) Демон каже, що не можна одночасно слугувати вівтареві й „вінцеві“ (тому, що його кують студенти України); хоч Демон — і негативний персонаж, але в тих закидах, з якими він звертається до українських діячів, чути голос самого Пачовського. Про тих самих мітр. Тукальського й Юрія Хмельницького автор пише в „Увагах“: „заступники священства, що ворожо відносились до царату російського. Типи священників, яким справа народу перша, як абстрактні догми“, але, як бачимо, й їхній націоналізм не задовольняє поета, бо для них справа релігії все-таки мала значення. А Драгоманова автор, устами того таки Демона, засуджує за те, що соціальні проблеми йому важливіші, ніж національна справа. На думку поета велика вина Драгоманова в тому, що він вважав за потрібне перше перекувати царський батіг на меч соціального й політичного визволення, а потім уже кувати вінець Україні, тим часом, як треба було робити якраз навпаки. Погляди Драгоманова поділяє Перший студент — „соціаліст“, протилежні погляди Третій студент „національний соціал“. І перший студент, коли Демон починає його спокушати, швидко залишає справу, знесилюється і вмирає: отже, він виявляється слабодохою й нездатною до важкої праці людиною. А Третій студент „в вишиваній сорочці“ — то „скала“, як характеризує його Демон, нічим не спромігшись його спокусити; лише сльози коханої дівчини примушують його зректись України, але негайно після цього зречення він вмирає. Щоправда, в урочистій сцені початку 5-ої дії, де воскреслі студенти йдуть із військом Богдана, між ними ми бачимо й Першого студента: він теж робить своє діло на користь Україні. Але цілком ясно, що переважні симпатії автор віддає націоналістові, а не соціалістові-драгоманівцеві, і що шлях першого, на авторів погляд, вірніший. Але ще яскравіше виявляється поетова позиція в його ставленні до Шевченка. Ми наводимо цілком коментар Пачовського (з „Уваг для різних читачів“) щодо автора „Кобзаря“:

„Шевченко — найбільший український поет. *Струна мужицького болю приглушила в його гарфі всі струни про самостійність* (sic М. Ст.) українського народу — сей зворот повстає під впливом пересадного критицизму російських істориків та хибного осуду про бувальщину України. А відтак усі інтерпретатори його поезій піднесли струну мужицького болю у Шевченковій поезії під небеса, а ударили рівночасно на гетьманів за їх „здріств“, йдучи сліпо за голосом російських

істориків, без тепла до великої їх ідеї, якою є *стремління до синтезу держави*. Через те Шевченко так довго не міг вплинути на розвій національного ідеалу. Так Шевченко став тільки яко *мужицький поет*, а Шевченко — націонал український стрівуся з осудом: «То романтичні мрії».

Пачовський рішуче стає на оборону козацької старшини, гетьманів від „пересадного критицизму російських істориків“, до яких він зараховує й українського діяча П. Куліша, що проти нього найбільше лютує. Демон, щоб перешкодити справі української державности, окурює гетьманів сіркою, що її пах відвертає від української бувальщини сучасне покоління, — „нищить традицію, через те ослабляє народ“; але на цей дим, породження „Куліша пера“, є антидот: „русалкова водичка“, народня поезія. Поет підкреслює доконечну потребу об'єднання всіх суспільних верств навколо національної справи; словам Шевченкового „Заповіту“ він протиставляє Сміхунчикове:

З твоїх мрій виворіт
блисне мій заповіт: —
Уха вмийте, очі вмийте,
невольних кропіте
доброю своєю кров'ю
і тоді порвде!

с. т. спочатку всі об'єднайтесь заради національного визволення, промийте очі „сліпому дитяті“, українському селянинові, що грабує панські маєтки, а не змагається з Москалем, — і разом вдарте нацією на націю. Ми бачимо, що нація й національна держава — для Пачовського абсолют, самоціль, міра всіх речей; в ім'я неї поет засуджує всі інші програми й матеріялістичні, й ідеалістичні. Щоправда, національне визволення поєднується в нього з соціальним, самостійна Україна в уяві Пачовського повинна бути соціалістичною державою. Але, правду кажучи, поєднання національного й соціального в трагедії вельми неміцне. Те місце, де козак з'ясовує солдатам, чому рідний пан — не ворог, а чужий — ворог, — належить до найслабших. Справді, коли голий український пан перестає бути ворогом, бо робиться такий самий, як і голий хлоп, то хіба голий російський пан якийсь відмінний від голого українського? Націоналістична аргументація Пачовського не витримує критики навіть формально. Нам здається, що в Пачовського — автора „Сну української ночі“ націоналіст бореться з соціалістом. Щирість соціалістичних переконань Пачовського не викликає сумнівів: аджеж р. 1903 в Галичині мати такі погляди було навіть небезпечно. Але ці погляди не могли порозумітися з авторовими національними почуттями. До синтезу поет дійти не спромігся, Тичинина формула „Поете, любити свій край не є злочин, коли це для всіх“ була б для нього несприйнятна, бо він любить тільки „Україну

для українців". І в згаданій вище боротьбі перемагає момент націоналістичний, не вважаючи на безперечну яскравість поетових соціалістичних тенденцій.

Така сама перевага помічається і в пізніших книжках Пачовського. У зб. „На стоці гір“ поет часто каже про народ, „мужика“, його муки (цикл „Пурпуровий танець“), але в пляні більше національному, ніж соціальному. В зб. „Ладі й Марені терновий огонь мій“ соціальних мотивів майже нема; що-правда, це цикл (чи низка циклів) любовної лірики, але особиста тематика не завадила з'являтися де-не-де на сторінках збірки мотивам націоналістичним. Пошана до історичної ролі гетьманів призводить Пачовського до аристократичних тенденцій; своїм синам („Сини мої, гайдамаки“) він каже: „Будьте смілі, горді, дужі, аби в вашім кожному кроці було видно, було чути *Мій боярський, княжій рід!*“ Нарешті можна знайти тут мрії про українську великодержавність, що межують з імперіалізмом:

Аж вснув я: бачу сине море
Йде фльота, наші всі прапори,
А більше сотні кораблів —
Їх імена десь: Дорошенко,
Богдан, Мазепа, Гордієнко —
Йдуть до індійських берегів!*

Націоналізм і аристократизм — зовсім не обов'язкові риси для поета-символіста. В патріотичній своїй ліриці символізм скоріше схильний до месіанізму, ніж до великодержавної „реальної політики“. Звичайно, націоналістичні концепції Пачовського не можна визнати за явище прогресивне навіть в історичному розрізі. Але цими концепціями Пачовський дійсно відмежовується від попередньої генерації, що або стояла на лояльних „рутенських“ позиціях, або покладала надії на Москву, або в тій чи іншій мірі поділяла інтернаціоналістичний світогляд і вважала національну справу за другорядну.

Нові ідеологічні елементи почуваються в Пачовського й поза його націоналізмом, і деякі з цих елементів наближають поетичний світогляд Пачовського до символістичного. Про індивідуалізм, в повному розумінні цього слова, не можна говорити, як про ідеологічну рису поета, що в „Сні української ночі“ виявив себе свідомим прихильником колективізму. Але в Пачовського дійсно помічається — не культ абстрактного людського „Я“, але звеличання своєї власної особи (те, що Д. Рудик зве „самозакоханістю“). Ця риса розвинулася в поета не відразу: в зб. „На стоці гір“ поет ще звертається

* Політична позиція Пачовського після світової війни нам невідома. З побіжних зауважень Д. Рудика (що стосуються до 1925 р.) — не можна зробити висновку, що Пачовський пристав до фашистського українського табору. *М. Ст.*

до України з покаянними словами, що нагадують самовиказування, властиві народовцям (більше російським, ніж українським): „Прожерли нам тім'я, і я не є чистий—Я раб як Ти, Нене, до крові і кости, Несильний на діло, у цілях імлістий. Як віск мое серце, як сніг моя туга“. А вже в зб. „Ладі й Марені терновий огонь мій“ поет любить уявити себе надлюдською істотою, що вміє двигати горами,—найпаче звертаючись до коханої дівчини, що обрала іншого: „Мій сміх зарежоче так страшно, як з ясного неба б'є грім“, „Як зірвуся—піду з шумом, Тільки вітер свисне глумом І на тебе кине страх! Як затрублю в срібні труби, Затрясуться в горах дуби—І почуєш голос мій,... Переверну круті гори. Зрушу землю, зрушу море, А поверну свою честь“. „Я як демон реготав“ „В сім світі я жив і пишавсь на родині і золотом сміх мій сияв; *Ім'я мое було найперше*, а нині Я впав десь на дно, я в безодню упав“. Ця риса, здається нам, модерністичного походження, хоч властива і не всім поетам модерністам.

Далі. Ми вже відзначали свідоме ставлення Карманського й Пачовського до поетичного майстерства. В Пачовського ця риса розвинена найбільше й виявляється, між іншим, у здатності й схильності поетовій до *стилізацій*. Ми вже зауважували, що народовські наслідування усної творчості не можна назвати її стилізуванням: це природний спосіб художнього вислову. Франко охоче користувався історичними, книжковими й легендарними мотивами, але навряд чи прагнув відтворювати стилістичні особливості своїх джерел. Таким чином, стилізаційні спроби Пачовського в значній мірі можна вважати за новину. Крім усної української творчості, Пачовський стилізує Шевченка, (у „Сні української ночі“, де Шевченко фігурує, як одна з дієвих осіб), „Слово о полку Ігоревім“ (ib.d.), псалом „На ріках Вавилонських“ („Бліді тіни кланяються“), козацьку думу („Сон української ночі“), сектантський спів (ibid) й інш. Ці стилізації не завжди майстерні (пор. напр. „Думу про золотий вінець“ зі „Сну української ночі“ з „Думою про трьох вітрів“—П. Тичини); проте їх наявність є безперечно прогресивний мистецький факт, що зв'язує поезію Пачовського з певними тенденціями символізму.

Як відомо, більшості письменників-модерністів властиві еротичні теми й мотиви. В уяві пересічного читача „модернізм“ часто зводиться до „порнографії“; звичайно, це не так, але велика питома вага Ероса в модерністичній творчості безперечна. І тут Пачовський цілком приєднується до модерністичної традиції. Його еротика—часто підкреслено сексуальна, з такими фізіологічними подробицями, які стоять на межі дозволеного в друку (у поез. „Сміється луг і річка“ та „В обіймах твоїх забуваю“—з кн. „Ладі й Марені etc“), а по-

части й із відтінком демонізму (напр. „І дрож в твоїх ніздрях заграла Мов в тигра, що вчув свіжу кров“, „Кровава розкіш наша, гей! Дівчино, вийся в мене,... Кусай зубами, рви, пести В устах уста згорілі“, „Ангела люблю я в нічку, Демона кохаю вдень“). Але поруч цієї еротики, в Пачовського почувається якась аскетична нота, якесь призи́рство до статтевих радощів, що зневолюють дух. Така подвійність у ставленні до жінки є вже явище символістичного порядку. Пачовський знаходить сильні слова для цього „жіночого храму“:

— В чаді перфуми, напоїв, наркози
Воняла старість їх душ позіханням;
Тіла без крові, а очі без сльози
Чахли в зануді розпусним коханням.
— Бог на престолі там — тіло жіноче,
Нагістю снігом без сти́ду горіло
В дурі кадила колов мені очі
Напис їх псалми: Хвала Тобі, Тіло!

Таких місць багато в кн. „Ладі й Марені“ (напр. „На ягодах уст пурпурових Я духа кровавлю“, „Огонь з душі мені краде Страшна царівна ночі“); там є поезія, Яцкову присвячена, де розповідається про сина пустельника: вирішив з батьком у пустелі, він уперше прийшов до села, зайшов у кузню й почав голіруч кувати розпечене залізо; але коли він вийшов із кузні, то вперше в житті побачив дівчину й пізнав бажання; повернувшись до кузні й почавши знов кувати, він спалив собі руку на вугіль... Таке використання проложного чи апокрифічного оповідання знов таки належить символістичній мові (хоч саме в галицькій літературі його зразки були дані раніше — від того таки Франка).

Отже, як бачимо в тематиці Пачовського є принаймні поодинокі риси, властиві не тільки „модернізмові“ (категорії досить розпливчастій), але й справжньому символізму. Такі самі поодинокі риси можна підмітити й у поетовій семантиці. Так, йому властивий оксюморон, іноді досить сміливий, напр. „Нечиста, *тілесна жіноча душа*“, „Чи чуєш, як *роко́том бури* Душа моя *глухо мовчить*“; рідше, але всеж трапляються в нього й синопітичні образи, напр.: „*Твоя біла постать* небесно промінна, *Така мелодійна*, як пісня яка“, є в нього зразки символіки фарб: так, пурпурова фарба — символ плотської пристрасти (пригадаймо, що для Блока такою самою фарбою була лілова); улюблений епітет поета: „темна земля“ цілком символічний.

До наведених нами прикладів звичайно можна було б додати ще певну кількість їх (напр. модерністичний потяг до двоїстого, контрастного, до сполучення посуті несполучного, а разом і любов до оксюморону, властиві Пачовському, знайшли собі виявлення в такому уривку: „Земля й сонце, небо й пекло Грались в її тілі—А в душі гей сатаніли Архан-

частини й із відтинком демонізму (напр. „І дрож в твоїх ніздрях заграла Мов в тигра, що вчув свіжу кров“, „Кровава розкіш наша, гей! Дівчино, вийся в мене,... Кусай зубами, рви, пести В устах уста згорілі“, „Ангела люблю я в нічку, Демона кохаю вдень“). Але поруч цієї еротики, в Пачовського почувається якась аскетична нота, якась призи́рство до статтевих радощів, що зневолюють дух. Така подвійність у ставленні до жінки є вже явище символістичного порядку. Пачовський знаходить сильні слова для цього „жіночого храму“:

— В чаді перфуми, напоїв, наркози
Воналя старість їх душ позіханням;
Тіла без крові, а очі без сльози
Чахли в зануді розпусним коханням.
— Бог на престолі там — тіло жіноче,
Нагістю снігом без сти́ду горіло
В дурі кадила колов мені очі
Напис їх псалми: Хвала Тобі, Тіло!

Таких місць багато в кн. „Ладі й Марені“ (напр. „На ягодах уст пурпурових Я духа кровавлю“, „Огонь з душі мені краде Страшна царівна ночі“); там є поезія, Яцкову присвячена, де розповідається про сина пустельника: вирісши з батьком у пустелі, він уперше прийшов до села, зайшов у кузню й почав голіруч кувати розпечене залізо; але коли він вийшов із кузні, то вперше в житті побачив дівчину й пізнав бажання; повернувшись до кузні й почавши знов кувати, він спалив собі руку на вугіль... Таке використання проложного чи апокрифічного оповідання знов таки належить символізу мови (хоч саме в галицькій літературі його зразки були дані раніше — від того таки Франка).

Отже, як бачимо в тематиці Пачовського є принаймні поодинокі риси, властиві не тільки „модернізмам“ (категорії досить розпливчастій), але й справжньому символізму. Такі самі поодинокі риси можна підмітити й у поетовій семантиці. Так, йому властивий оксюморон, іноді досить сміливий, напр. „Нечиста, *тілесна жіноча душа*“, „Чи чуєш, як *рокотом бурі* Душа моя *глухо мовчить*“; рідше, але всеж трапляються в нього й синопічні образи, напр.: „*Твоя біла постать* небесно промінна, *Така мелодійна*, як пісня яка“, є в нього зразки символіки фарб: так, пурпурова фарба — символ плотської пристрасти (пригадаймо, що для Блока такою самою фарбою була лілова); улюблений епітет поета: „темна земля“ цілком символічний.

До наведених нами прикладів звичайно можна було б додати ще певну кількість їх (напр. модерністичний потяг до двоїстого, контрастного, до сполучення посуті несполучного, а разом і любов до оксюморону, властиві Пачовському, знайшли собі виявлення в такому уривку: „Земля й сонце, небо й пекло Грались в її тілі—А в душі гей сатаніли Архан-

гели білі"). Але в цілому сама семантика Пачовського свідчить про однокісність його безперечного модернізму. Бо й наведені й не наведені окремі вислови, яка значна не була їхня кількість, ще не утворюють семантичної системи, і в цілому ця система залишається простолінійною — „реалістичною“, однозначною та до того ще й традиційною в своїх образних ресурсах. Майже кожна поезія Пачовського може підперти це наше твердження; розібрати всебічно словесну тканину поетової творчості,—річ неможлива в рамках нашої статті, і ми для перевірки його оберемо певну ділянку цієї творчості, саме „пейзажну живопись“ у поезії Пачовського. Пейзаж у поета складається здебільшого з коротеньких зауважень сказати б констатувального характеру. „Сонце світить, грають весла Злотом фидя мутиться“, „Склиться море, світять гори, Небо рожовіє“, „Гасне сонце, плаче меча, Лине мряка опалева“, „Звонять дзвони, сходить зоря“, „А сонце горіло, а філі шуміли, Зелено то (Sie; може друкарська помилка—замість „та“ *М. Ом.*) біло кипіла вода“, „У Венеції на морі Блисла ясна, тиха ніч, А в небеснім кругозорі Міліярди блисло віч“, „Небо мріє, світять зорі, Море в світлі мерехтить“, „Там ріжноцвітних квітів килим Простелить нам шовковий плай... Там защебечуть соловії І зашепочуть ручаї“, „Шепочуть вишні, сяють квіти, В кущах щебече соловії, На небі місяць в повні світе“. Епітети до явищ природи в Пачовського глибокотрадиційні: „ясні гори“, „сине море“, „зелене море“, „зелена діброва і й т. п. Звичайно, з таких простолінійних, загальновідомих елементів не можна утворити чогось подібного до символічних малюнків природи. Пригадаймо—для контрасту — багатобарвні імпресіоністичні пейзажі Бальмонта, чи Брюсовські, що з вишуканістю сполучають точність і спостережливість рисунку, чи, нарешті, сповнені таємничим життям Блоківські, що не вважаючи на своє містичне зафарблення, не лякаються таких реалістичних подробиць, як залізничний семафор! Природа в Пачовського пасивна, не промовляє до поета, як це буває у Філянського; складний здоровий чи слуховий образ, зв'язаний із природою,—велика рідкість на сторінках Пачовського. Ось два з вельми нечисленних прикладів—„І верби жемчужать стрілки вогняні“. „...вітер херувимом жене з мечем огненим яснобілим димом з вершин на діл навалу мли і хмарн“. Коли ми зустрічаємо такий образ у поез. „У сему ніч дощ з вітром бив“ (зб. „Ладі й Марені“) „Дощ грав і плакав, вітер бив По гарфі струнами дощу“, то він явно навіяний малюнком Котарбінського) „Дошова тінь“ що вміщено поруч. Єдине, що надає пейзажам Пачовського деякої своєрідності, це сила світла в них (одна з поезій так і зветься: „Над морем світла“; як ми бачили, в поета світять гори, сяють квіти вишень і т. п.) і наявність неологізмів, що їх поет, здається, найбільше любить

застосовувати до пейзажів. Але неологізм—цеж словесний, не образований момент, а враження від сили освітлення в поезіях Пачовського зменшується від монотонності цього освітлення. Ньюансів поет майже не знає, вживаючи або чисту барву-синю, зелену, або дорогоцінні матеріали (його епітети: рубіновий, опалевий, сафіровий, смарагдовий і т. п.) або, зрідка, технічні назви фарб: ультрамарин, індігосинь*; читачеві очі, засліплені таким блиском, нездатні розбиратися в відтінках. Монотонністю відзначається освітлення навіть у пейзажних поезіях „Над морем світла“ та „Ніч на морю“, що належать до кращих: під час заходу сонця й у місячну ніч море однакове—золоте („Злотом філя мутиться“—в першій поезії, „Море плеще... І горить, як золото!“—в другій). Це—в галузі фарб, де поет всетаки сильніший, а щодо ліній і, сказати б, композиції пейзажу, то тут неохайного, інколи незграбного Лепкого, що здатний відтворити потерпання „Вечора перед бурею в полі“ доведеться поставити вище від чепурного, майстерного Пачовського.

Треба відзначити, що й кількісно пейзаж малорозвинений у галицького лірика. Менш за все художник зорового типу, Пачовський і не прагне давати антологічних пейзажів; позбавлений бажання за зовнішністю явищ побачити їхнє ество, він не має потягу й до пейзажу „психологічного“. Тому пейзаж у нього здебільшого зводиться до „пейзажного мінімуму“, що облямовує якусь іншу тему. У незначній розвиненості в Пачовського образів моментів—безперечно розходження галицького модерніста з символістичною поетикою. Щоправда, існує уявлення, ніби символістам, як поетам-урбаністам, пейзаж не властивий. Але, поперше, ніяк не можна сказати, що представники світового символізму зовсім не знали пейзажу, подруге, коли сільський ландшафт і справді рідше трапляється в символістів, ніж у ліриків попередньої їм доби, то натомість з'являється в них міський краєвид та intérieur. А й те і інше Пачовському невідоме зовсім.

Яка природа словесної тканини в Пачовського,—така й природа його мотивів, його поетичної тематики. Теми й мотиви Пачовського майже завжди окреслені, простолінійно-раціональні, майже завжди піддаються перекладові на мову ділової прози. Пейзаж, настрої сумнівів і знесилення, любовні переживання, туга за батьківщиною, патріотичні почуття, рідше (в ліриці) соціальні мотиви—ось цими, легко визначуваними, категоріями майже обмежується тематичний діапазон поета, і всі ці категорії легко розпізнаються й відокремлюються; коли вони й сполучаються одна з однією, то в

* Вище ми зауважили наявність на сторінках Пачовського пурпурової фарби, але її вживано переважно в символічному значінні—не в безпосередньому кольористичному М. Ст.,

спосіб „сумарний“, а не „інтегральний“, не просякають одна одну, а лише зв'язуються. Трапляється іноді й фантастика — в зб. „На стоці гір“ навіть не рідко, — але майже завжди вона традиційна, книжкового походження (аж так, що в зб. „Ладі й Марені“ є переспів Гайневої „Die Lorelei“ — „Срібна царівна“): до того, вона часто припускає алегоричне тлумачення. Можуть здатися символістичними ті кілька поезій, що не посідають повної сенсової прозорості (напр. „А я прокляв би Прометея“); але завуалювання, приховування сенсу за допомогою алегорій чи метафор, в кожному разі, не є „специфіка“ символізму. Бо символізм — це, насамперед, не ніцшеанство, не індивідуалізм, не містична релігійність (ці ідеологічні риси можуть бути й не бути), не інструментування, не вигадлива ритміка (ці стилістичні риси другорядні), а намагання висловити позасвідомі почування, знайти таємничий зв'язок між окремими чуттєвим враженнями, зробити „мысль изреченную“ не „ложью“, а правдивим словом про ті непомітні й незрозумілі самій людині рухи її душі, що звичайною мовою не висловлюються. Звідси перехід символістів від фарб до відтінків, звідси їхній синоптизм, звідси ціла їхня поетика. Про М. Жука, що — не вважаючи на невисокий рівень техніки — найбільше з усіх дореволюційних українських поетів наближався своїм поетичним світоглядом до символізму, В. Леонтович писав: „Якби хто запитався перекласти на звичайну мову більшість його віршів, не міг би скласти з кожного з їх щось суцільне“. Цього не можна було б сказати про поезії Пачовського: навіть його фантастика, навіть його символи (здебільшого зв'язані зі смертю — напр. „Наша тінь“, присвячене П. Карманському), можуть бути однозначно дешифровані. Спроби „символістичної символіки“ рідкі (приклад — „Два демони“) й невдалі, якимось порожнім змістом.

На цілу збірку „На стоці гір“ є лише одна поезія, що безперечно посідає символістичну сенсову багатозначність („Папоротин цвіт“): за образами народньої фантастики чувається намагання автора дати натяк на якусь таємничу трагедію в природі чи людській психіці. Одна поезія — це надто мало для поета, що очевидно прагне до оволодіння засобами символістичної поетики. Але найвиразніше виявилася несимволістична природа поетичної психіки Пачовського в збірці „Ладі й Марені терновий огонь мій“ Аджеж „любов“ — це природня царина складних, неусвідомлених, суперечливих, невисловлюваних почувань; це сфера, де музика завжди може сказати більше, ніж слово, і можна чекати, що саме тут дадуть себе відчуті ті символістичні елементи, що мусять — таки бути в артистичній натурі поета — „молодомузця“. Але й тут знаходимо ми ту саму окресленість і виразність. Любовні мотиви збірки можуть бути зачислені до кількох точно визначених рубрик: перша зустріч, сподівання, зрада, сласна насолода, спогади,

ревності, родинне щастя, тінь померлої коханої дівчини і т. п. Поезії останньої, здавалося б, найближчої до символізму, рубрики—написані в тонах, що швидче нагадують романтизм, навіть у тій його відміні, що наближається до сентименталізму (напр. поез. „Схиляється вічність розсяевом зір“ — одна з кращих своєю емоційністю; читачеві, ознайомленому з російською поезією, вона нагадає Жуковського); та таких поезій і небагато—кілька в циклі „Леїля“. На тлі такої виразності навіть поезії, де зіставляються два прості мотиви, здаються психологічно-ускладненими (напр. „Тихо, тихо в сонному кришгалю“, де серед любовної розкоші... „бездонні філі моря надять Мою душу в бездну навісну“); але на всю збірку нам трапився тільки один безсуперечний випадок складного плетива мотивів, логічно не зв'язаних, але споріднених емоційно („Ясно спав я—мені снилось“).

Якщо придивитися ближче, то навіть те, що спочатку могло здатися символістичним в любовній ліриці Пачовського уявиться нам в іншому освітленні. Маємо на увазі поєгову еротіку. Безперечно, що окремі поети-символісти доходили в своїх еротичних „изысках“ до хворобливості, викривленості, безперечно, що часто їхня еротика була ознакою суспільного розкладу; але тільки обиватель може не визнати різниці між еротикою Пшибишевського чи Сологуба й еротикою Вербицької чи Анатолія Каменського. Еротика перших серйозна, часто трагічна, еротика Каменського й Вербицької—фарс. І треба визнати, фарсом відгонять подекуди сексуальні сцени в „Ладі й Марені“. Цикль „Гелена“ дійсно довгий час тримає читача у владі символістичних настроїв: нестримна плотська демонічна пристрасть—і разом відраза до неї, жаль за загубленою міццю духа, подекуди „упоєння загибеллю“. Але ось в передостанній поезії циклю читаємо: „Ой кроки, кроки, кроки—Ти чуєш—вір не вір—То муж—А я у скоки І бух—вікном на двір!“—і весь настрій валиться: замість „трагедії статі“—анекдот для курців. Звичайно, ми не станемо ототожнювати таких мотивів Пачовського з мотивами Вербицької; ні, галицький поет мав поважніше джерело—лірику Гайцріха Гайне. Але Гайне, не вважаючи на те, що впливу його зазнав дехто з представників світового символізму,—поет не символістичної вдачі, надто багато в нього тієї іронії, що її право на існування заперечував Верлен. Щодо протиставлення аскетизму радощам тіла, то й воно в значній мірі викликає громадським почуттям поета. бажанням зберегти свою волю для національної справи, а не мотивами релігійного зречення.

Отже, на поставлене на початку статті питання доведеться дати негативну відповідь: вважати творчість „молодомузців“ за західньо-український прояв світового символістичного руху—не можна. Усі поети, що ми розглянули, дали галиць-

кому письменству чимало нового, але це нове тільки певними сторонами було зв'язане зі справжнім символізмом. Карманський, без сумніву, вніс в ужиток галицької літератури чимало європейських мотивів (хоч європеїзм його й перебільшувався від сучасників), але звертався він частіше до Європи попередньої, ніж сучасної йому; він більше „архаїст“, ніж „модерніст“—і психологічно й стилістично.

Лепкий не спромігся подолати в собі стихію невиразного ідейно й недбалого художньо українського народовства, тому його безперечні символістичні досягнення залишилися островами в морі цілком іншої поетики; модернізм Пачовського не підлягає сумнівам, але, як ми бачили, це ще не символізм.

Чому ніхто з метрів „Молодої Музи не зміг утворити на галицькому ґрунті справжнього символізму—на це найкращу відповідь зможе нам дати одна нерозглянута досі риса, властива їм усім.

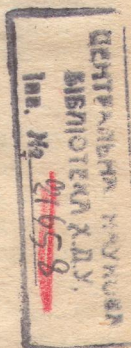
Це—бідність на теми й мотиви, обмеженість їх тим колом, що був минулого сторіччя в загальному поетичному вжитку. Ні тем філософічних, ні того, що А. Горнфельд вельми влучно називає онтологічним (не „антологічним“ *М. Ст.*) пейзажем і натюрмортом, ні історії (за винятком патріотичних згадувань про рідне минуле), ні спроб наукової поезії, ні відтворення фактів сучасної міської культури—не знаходимо ми ні в кого з них. Для контрасту ми не станемо згадувати Вяч. Іванова, бо цей поет своєю ерудицією займає і серед символістів окреме місце, але й В. Брюсов—яку надзвичайну тематичну широчінь посідає він! Його цікавили в поезії й асирійський напис і фабрична частушка, і дитяча гра в „палочку-выручалочку“ й не евклідові геометрії...

Як не дивитися на символізм, багатьма своїми сторонами вельми далекий від наших днів—він, безперечно, був продуктом культури,—однобічної, в певних відношеннях хворобливої, але надзвичайно багатой, складної і розвиненої. Такої культури українська дореволюційна дійсність утворити не могла; не було соціального прошарку, що є носієм такої культури,—високорозвиненої розумової інтелігенції. (Вельми цікаво, що два поети українські, що найбільше зі своєї генерації наблизилися до символізму—М. Філянський і М. Жук обидва висококваліфіковані фахівці розумової праці—перший архітект і геолог, другий—артист-маляр із академічною освітою—й обидва довгий час перебували в культурних осередках поза межами України—перший в Москві, другий в Кракові).

„Соняшні Кларнети“ Тичини, надруковані й до певної міри написані вже після революції, з'явилися цілком символістичною збіркою, але то був уже інший час: виходив на історичний шлях новий соціальний замовник іншого стилю. Тільки

що народжений український символізм в особі того ж таки Тичини перейшов до шукання інших шляхів, інших формацій. Епоха розквіту символізму припала на той час, коли українська культура, стиснена адміністративними перешкодами, не про вільний розвиток своїх сил могла думати. Тому то український символізм

Не расцвел и отцвел
В утре пасмурных дней.*



*Закінчуючи свою роботу, не можу не висловити щирої подяки вельмишановному проф. Плевакові, що дав мені змогу ознайомитися з рідкими в нас довоєнними галицькими виданнями. Без цієї допомоги я ніяк не спромігся б опанувати матеріяли, *М. Ст.*

