

М. СУЛИМА

Український article.

Article, що зветься по-українському «родівником», а по-російському «членом», становить характеристичну рису чималої групи мов індо-європейської сім'ї. Він єсть у старо- й ново-грецькій, у германських і романських мовах. Слов'янську галузь з цього боку репрезентує звичайно постпозитивний артикль мови болгарської *-тъ, -та, -то*: конь-тъ, жена-та, имя-то, добро-то вино й т. инш. Займенника *тот, та, то* із значінням постпозитивного артикля також широко вживають на території всіх північних і де-яких південних російських діалектів: дом-от, изба-та, масло-то, старуху-ту, бабы-те й т. инш. Цілком нормально відмінючись, як у наведених допіру прикладах, форма *тот*, безперечно, має силу артикля-родівника, подібного до німецького *der, die, das* або до франц. *le, la*... Такий артикль-родівник частенько трапляється в найстаровинніших пам'ятках російської мови, навіть у письменників XVII століття, а надто часто у відомого протопопа Авакума (ум. 1681 р.), наприклад: «напиши и ты рабу-тому христову, как богородица беса-того в руках-тех мяла... и как муравьи-те... и как бес-от дрова-те сожег и как келья-та обгорела... и как ты кричал на небо-то». Вживання оцього постпозитивного артикля-родівника було нормальним явищем у звичайній, буденній московській розмові не тільки XVII, а й XVIII ст. («смелость-туделает сивуха» Аблесимов).

Проте, у всіх російських діалектах, південних і навіть північних, архаїчне правильне вживання всіх відмінків слова *тот* із значінням постпозитивного родівника давно вже порушено; їх дуже часто заступають тепер невідмінні часточки *то* або *та*, прилучаючись не тільки до іменників, а й до дієслів, прислівників і т. инш. А коли ми натрапляємо на вживання артикля у російських письменників навіть після-пушкинської доби (Даль, Гл. Успенський, Салтиков й инш.), то це не є органічне явище їхнього літературного стилю, а лише засіб ілюструвати простонародню мову певної місцевости («выхватил я нож-от». Даль)...

Питання про артикль у російській мові детально-розглянув відомий М. Г. Халанський у своїй розвідці «О члене в русском языке» (Изв. Отд. русск. яз. и словесн. Акад. Наук за 1901 р., т. VI, кн. 3, стор. 127—169). Але ця розвідка цікава й нам;

цікава тому, що, по-перше, констатує артикль у старих діалектах Київщини та Чернігівщини (стор. 135, 136, 156), а по-друге,— цілком заперечує його в молодших українських говорах (стор. 140, 149, 156).

Приймаючи аргументоване прикладами перше твердження Халанського—про артикль у старих київських та чернігівських діалектах, ми, базуючись на фактах народної й письменницької української мови, категорично заперечуємо друге твердження його—про цілковиту відсутність артикля в молодших українських говорах.

До речи додамо тут, що з цього приводу з Халанським ніхто не полемізував. Одначе, Ол. Оп. Потєбня, говорячи про «Суб'єктивные средства изобразительности», згадував про вживання в українській мові «местоимения указательного в смысле члена». (Из записок по теории словесности. Харьков, 1905 р. Стор. 340—344); в «Украинской грамматике» акад. Кримського також є кілька рядків, присвячених «Члену и его употреблению» в українській мові (Укр. грамм. т. II, вип. I. Москва, 1907. Стор. 9—10); рядки Кримського скорочено переказав своїми словами Ів. Огієнко в «Курсе украинского языка» (Київ, 1918 і 1919); натяк на український артикль зроблено ще, наприклад, в «Практическом курсе украинского языка» М. Гладкого (Житомир, 1918. Стор. 20), в «Увагах до сучасної української літературної мови» О. Курило (2-е вид. Київ, 1923. Стор. 54). Проте, всі ці зауваження й натяки порушують лише частину цікавого нам питання, стосуються лише до того явища, що ми зовемо його умовно *article défini* (чит. нашу розвідку далі), і не дають всебічної характеристики своєрідного українського артикля.

Сучасна українська мова, як і стара, відома з писаних пам'яток, не потребує такого артикля, що мав-би формальне значіння: відзначував би рід іменників і доповнював би їхню відміну (так було й у праслов'янській мові, і за доби, що її вже характеризують найранішні пам'ятки письменства старо-слов'янського; порівн. до Халанського стор. 162). Отже український артикль не тотожний із грецьким *ὁ, ἡ, τὸ*,—з німецьким *der, die, das*,—із франц. *le, la* або з болгарським «*та, та, то*». Рід українських іменників здавна й здебільшого характеризують їхні закінчення, а іноді й почасти значіння (натуральний рід). Одначе, де-які факти давніх пам'яток ілюструють уживання в українській мові займенника *тот, та, то* без вузько-вказівного значіння, без відтінку анафоричності або плеонастичності... Відповідні приклади подав у своїй розвідці Халанський; із них надто цікавий зразок колишньої живої мови киян, а саме—промова Володимира Мономаха до князів під час Долобського з'їзду року 1111-го:—«сего не помышляете, оже на весну начнетъ смердъ

тотъ орати лошадыю *тою*, и приѣхавъ половчинъ, ударить смерда стрѣлою и поймать лошадь *ту*» (Іпат. літопис, 191).

В новій взагалі і в сучасній українській мові, надто в порівняннях, частенько трапляються випадки цього колишнього своєрідного артикля; ролю його виконує сучасний займенник *той*, *та-тая*, *те-теє*, погоджуючись родом, числом і відмінком із тим іменником, що до нього стосується. Говорячи словами Ол. Оп. Потебні, в таких випадках «изобразительность достигается... определением отношения говорящего к предмету речи... Определенность отношения говорящего к предмету речи заставляет и слушателя относиться к этому предмету так же. Сюда... б) Представление предмета знакомым, известным, предстоящим воображению, посредством местоимения указательного в смысле члена. См. мое слово о П. И., 72: «а злата и серебра ни мало того потрепати...¹⁾» В млр.—поэтичное употребление местоимения в нар. п.:

Та в неділеньку рано
Чогось теє море грало.
Там Марьечка потопала,
К собі батенька бажала, свад. п.

К тому же состоянию мысли (т.-е. к живому представлению того, что еще не высказано) относится употребление местоимения, как указания не на предыдущее, а на последующее...

В млр. *той* и пр.—в сравнениях при *як*, *мов*, *неначе*. Этим оправдывается разумность сравнения, ибо таким образом то, с чем нечто сравнивается для уяснения, оказывается само ясным для говорящего, стоящим перед его мыслью:... таке задѣрне собі було, що до всякого так у вічи й лізе, як тая оса, Кв.; вони гудуть, як тиї бджоли, іб. Бóльшая конкретность такого представления видна из сравнения его с более отвлеченным, с *буває*: «як вода, буває, греблю прорвавши, і біжить, і шумить, і реве і клекоче; так і Настуся, як з ким зчепиться», Кв. Снід... (Из зап. по теор. словесн. Харьков, 1905. Стор. 340, 341, 343, 344).

Отже у випадках, мовляв, образотворчого характеру, звичайно, лише вказівний займенник *той* зовсім не має формальної сили артикля-родівника у вузькому розумінні цього слова (назву «артикль» ми беремо за технічний термін), губить своє обмежене, примітивно-вказівне значіння й замість того набирає своєрідної художньої, стилістичної ваги. Жива народня мова дуже часто вживає такого артикля, переважно в приказках, прислів'ях та сентенціях, що мають загальний, або краще—узагальнений зміст і характер. За народньою мовою йдуть усі загалом представники української літературної мови, надто Т. Гр. Шевченко... В самому його «Кобзарі» ми помітили над

¹⁾ Ал. Аф. Потебня.—Слово о Полку Игоре. Текст и примечания. 2-е издание с дополнением из черновых рукописей «О Задонщине...». Харьков, 1914. Стор. 72.

триста різних випадків уживання українського артикля, і це дуже цікаве явище взагалі української мови становить до того ще й індивідуальну рису Шевченкового стилю.

Буваючи в не-порівняннях, український артикль здебільшого лише підкреслює типовість певної поодинокі особи чи речі, ніби наголошує її, звертає увагу на її екстраординарність або винятковий стан. Приклади: «Вона серед ночі встас, і стереже добро своє, і дожидає *того* світу» (Шевченко. У наших раї...). «Тинездужаєш і встати, щоб хоч огонь *той* розвести» (ib.). «Де б же ти взяла *того* барвінку завітчатись» (Шевченко. Сотник). «Полечу, каже, зегзицею, *тією* чайкою-вдовицею» (Шевченко. Плач Ярославни). «Чи ти іла слізьми непопитий, а хоч раз *того* хліба шматок» (Манжура. Нечесна). «Дали у віконце хлоп'яті сухого шматок *того* хліба» (Грінченко. Шматок хліба). «Не знаю, куди глянуть, як *той* рот стулить, де *ті* руки діти» (Тесленко. Хуторянка).

Не можна не помітити, що в де-яких із цих виразів підкреслено загально-широку думку за допомогою займенника *той, та, те*: «огонь *той* розвести» (взагалі), «дожидає *того* світу» (взагалі, постійно), «полечу... *тією* чайкою-вдовицею», «дали... шматок *того* хліба...» Таке саме узагальнення поняття-явища за допомогою *той, та, те* ми вбачаємо вже й у Мономаховій промові: «на весну начнесть смердъ *тотъ*» (загал смердів, а не один смерд), «орати лошадью *тою*» (загальне явище, низка явищ, а не одна «лошадь») і т. инш.

Зважаючи на цей момент узагальнення поняття-явища думки, зведемо цей своєрідний артикль *той, та, те* — *article défini*, зведемо так умовно, користуючися з готового франц. терміну.

В порівняннях *article défini* завжди має однакове значіння. Тут він підкреслює не поодинокі певну особу, річ чи явище, а цілу низку однакових предметів або обов'язково представника певного гурту однакових осіб чи речей, що він все одно характеризує оцей, кожний, всякий предмет певної категорії, символізує собою всі певні примірники. У всіх таких випадках-порівняннях *article défini*, узагальнюючи думку, поняття, надає виразові найповнішого змісту, викликає в уяві почуття-вражіння якогось явища, дає завжди лаконичний, високої ваги художньо-стильний образ. Приклади: «Третій піший пішениця, як би *той* чужий чужениця, біжить-підбігає» (Историч. песни малорусск. народа с объясн. Антоновича и Драгоманова, т. I, стор. 127). «Виступило турецьке військо, як *та* чорная хмара» (Д. Ревуцький. Укр. думи та пісні, істор. 157). «Вражого черкеса та як *того* зайця будем по скалах гонити» (ib. 212). «За домовиною йшли... так і розливаються, як *тая* річенька» (Кв.-Основ'ян., Маруся).

«У двох собі похожають мов *ті* голуб'ята» (Шевченко. Сотник). «Слова його лились, текли і в серце падали глибоко, і ніби *тим* огнем пекли холодні душі» (Шевченко. Пророк). «Орися... зачервонілась, як *та* квіточка» (Куліш. Орися). «Простий люд-селюки гули по всьому полю, що *тій* трутні» (Куліш). «І заспівала, затягла, наче *теє* срібло пересипається» (М. Вовчок. Інститутка). «Нічка тихая, мов чарівниця *тая*, прибралася у зорі золоті» (Глібів. Мальов. стовп). «По долинах разсипались, як *та* череда, невеликі біленькі хатки» (Нечуй-Левицьк.). «Виросли вони всьому світові на диво. Стрункі та гонкі, як *тій* тополі... заговорять—увесь світ всміхається, наче *тая* скрипонька заграє. Як *ті* янголята носились вони по-над землею» (Мирний. Казка про правду та кривду). «За мною вслід плили б мої пісні, хвилюючи, як *та* вода лагідна» (Леся Українка). «Вона чує, як її серце мнякшає, тане, мов *той* віск» (Коцюбинський. П'ятизлотник). «Сунуться хмари... мов *ті* привиддя страшні» (М. Вороний). «Була одна сумно лагідна й чудова, мов *та* зірка вечерова, мов *та* пісня солов'я» (Черкасенко. Про що тирса шелестіла). «Як пташечка *та*, схопилась Оленка» (Тесленко). «А по голому степу, мов *та* бурлацька доля у світі, помандрувало покотиполе» (Васильченко). «Гурт людей ішов за Сонею.—«А як *тая* ж голубонька біла!» шептали баби позаду» (Васильченко). «Шумлять люди, як *ті* ріки» (О. Олесь). «Я розсиплю пісень злotosоняшні хвилі, як *ті* птахи меткі, як *ті* птахи метки, легкокрилі... І засяють вони, як *ті* зорі у небі глибокім» (В. Чумак). «Під балконом гризуться собаки, зрідка плачуть коти, мов *ті* діти» (М. Хвильовий).

Далеко слабшими й бліднішими будуть ці самі порівняння без *article défini*, найближачучись у такому разі до звичайних, буденно-трафаретних виразів: «Кругом хвилі, як гори» і «Кругом хвил, як *ті* гори» (Шевченко); «Мов валькірії» і «Мов *ті* валькірії, круг неї танцюють, граються дівчата» (Шевченко).

Порівняння без *article défini* визначає приблизність малюнку, а з ним—цілковиту подібність двох явищ із якогось боку, принаймні—художньо-гіперболичну переконаність, що обидва явища подібні цілком.

Маючи такі особливі значіння, займенник *той* (власне «псевдо-займенник», що ми його умовно звемо *article défini*) буває в українській фразі однаково й перед і після іменника (препозитивно й постпозитивно) і не обов'язково тоді тільки, коли—як у грецькій, наприклад, мові—це ім'я, предмет згадані були раніш, уже відомі (в білоруській мові буває як раз навпаки; див. Карский. Белоруссы. Очерки синтаксиса... т. II, вип. 3, стор. 50-51). На думку С. Курило, постпозитивне становище артикля «ще більш підсилює» іменника (Уваги... 2-е вид., стор. 54).

З тим постпозитивним родівником-артиклем, що його широко вживають на всій території північно-російських говірок (дом-от, изба-та й до ц. под.), український артикль має лише

спільне походження, спільний вихідний пункт—вказівного займенника. Що до дальшого розвитку, то український артикль пішов не тим шляхом, що російський.

Російський артикль, подібно до болгарського, німецького або італійського, очевидно, засвоїв собі лише формальне значіння; де-далі це значіння слабшало; і російський артикль почав переводитись і тепер переводиться на невідмінні часточки *то й та*, взагалі дуже поширені в російській мові.

А український артикль, мавши вже за часів Мономаха не завжди формальний, а часто й психологічно-стилістичний відтінок (див. вище), поволі набирав собі лише внутрішньої сили. Тепер він не має вже ніяких відповідних до себе фактів у російській мові, і перекласти його російською мовою просто не можна. З другого боку, перекладаючи російського текста українською мовою, доводиться завжди й обов'язково мати на увазі українського артикля, щоб доречно надавати фразі української стильності, а порівнянню більшої художньої сили; наприклад:—російську фразу «Казак, утонеш ты в реке, как тонут маленькие дети» найкраще перекласти б з артиклем—«Козаче, втопнеш в річці ти, як топнуть діти *ті* маленькі»...

По-за фактами, що стосуються до *article défini*, до *той*, не можемо обминути й тих випадків, коли займенник *який*, *яка*, *яке*, не маючи знов таки формального значіння, набирає в українській фразі психологічно-стилістичних н'юансів *article indéfini*. Приклади: «Іх приводець по табору, мов пан *який*, ходить» (Ист. песни Ант. и Драгоман., 1, 166). «Венера... поїхала в своїм ридвані, мов сотника *якою* пані» (Котляревський. Енеїда). «Було, як глянеш на ту дорогу, то неначе куншт *який*—так гарно» (Стороженко). «Вовчик... неначе пан *який*, лежить» (Глібів). «Тюрма... наче мара *яка*, стояла... над горою» (Мирний. Товариші). «І серце немов *яка* сила схопила в обійми» (Вороний). «Жито, неначе море *яке*, хвилюється, оксамитом зеленим полискується» (Тесленко). «Мати... вже раді, як получу карбованця *якою* та їм дам» (Тесленко). «Знизу, мов з *якої* прірви, часом виглядали зорі» (Васильченко). «Ото підійдуть до твоєї бороди золоті гудзі—будеш, як міністр *який*» (Васильченко).

Дуже виразно виявляється, що в цих прикладах (порівняннях і не порівняннях) займенник *який* підкреслює непевність, невизначеність якоїсь речі, що про ню говорять окремо від цілої низки таких самих предметів. Займенникові *який* тут можуть відповідати, як і франц. *article indéfini*, російські слова «какой-то, какой-нибудь»...

В таких випадках український *article indéfini*—*який*—частіше буває в постпозитивному становищу (*article défini*—*той*—навпаки, частіше стоїть перед іменником, препозитивно).

В. КОРЯК

Українська література перед VII Жовтнем.

1. МОДЕРНІСТИ.

Кінець «Молодої музи». Емігранські журнали. Демократичний фронт проти робітничо-селянської України. Закон великих чисел. Люблять Україну. Башти з слонової кости. Подзвіння. Неповна надія. Скорочені штати місії. Автомобіль. Проти НЕП-и.

Останнім словом української літератури був модернізм із культом чистої краси. Піонерами українського декадансу, що перші надали усьому рухові організованих форм, були письменники групи «Молодої Музи», що згуртувалася біля журналу «Світ». Після сварки з видавцем засновано нове видавництво: «М. М.». Відозву групи модерністів підписали: В. Бурчак, П. Карманський, Б. Лепкий, О. Луцький, В. Пачовський, С. Твердохліб, С. Чарнецький, М. Яцків. Поява модерністів викликала скандал у галицькій суспільності. Галицькі філістри не розуміли ані нової краси, ані нової моралі: «Світ» діставав листи від передплатників: «За таке свинство не буду платити». «Світ» сходить на газету для люпанарів і т. ин. Видавець перелякався, кинувся переглядати свій журнал, найшов, там такі речі, як «виліз пес на грушку» і—зрікся фінансувати новаторів, сам «обняв редакцію» і перетворив журнал у «пожиточну й пожадану лектуру для інтелігентних родин». Після сецесії (виступу) модерністів із «Світу» частина їх не пристала до «М. М.»,—як Ольга Кобилянська, К. Гриневичева ¹⁾, К. Студинський,

¹⁾ Ця письменниця ще в 1903 році виступила і в оборону символізму з статтею «Нерозуміння яко доказ». На закиди в незрозумілості нової творчості відповідала: «треба читачеві розуміти читання. Кожний має безперечне право вибрати собі лектуру, відповідну до вимог свого інтелекту, але критикувати те, чого не розуміє, ніхто не має права. Кого ж не роспинали ті, що не розуміли? Гомера і Шекспіра і Шевченка і Міцкевича. Темному й найточніший коментарій не допоможе. «Говорять нам»—пише Шарль Морис, визначний французький символіст—«щоб ми писали для всіх: де-ж властиво ті всі? Писати для публіки? Але ж нема одної, а тільки безчисленні верстви, з яких кожда має свою літературу, своїх письменників і видавництва, хто заборонить і нам мати свою публіку?» До цієї цитати додала від себе пані Катря Гриневичова горді слова: «Нехай нас читають і цінять ті, чия воля. А жертв із часу та особистого вдоволення на річ наших творів ми не просимо ні в кого».

В. Масляк, В. Щурат, С. Ярошевський, Ю. Кміт і т. інш. Отже бойкот читачів таки примусив де-кого залишитися й залишатися бодай організаційно незалежним від модерністів з «Молодої Музи».

Перша книжка нової групи була «Жертва штуки» В. Пачовського. Франко привітав молодого поета, тільки закидав йому «кокетування з формою», «гру в звучні фрази». Що до змісту перших творів Пачовського, Франко писав: «душа щира й проста, але не глибока, тип молодого кавалера, що любить крутиться серед панночок». Пачовський висловив модерній погляд на мистецтво:

То є штука, я не пхаю
Тут ідей, настроєм маю
Нагу душу розбудить.

Останній висновок Франко зробив з цієї поезії такий: «Не вродить сова сокола»...

Дальшим розвитком модернізму було так зване «хатянство» на чолі з Микитою Шаповалом (М. Сріблянський) та М. Євшаном. Вони поборювали мужикофільство народників «радян» і їхню критику, котра все розглядала з погляду «здорового хлопського розуму». Хатянська критика не була виразно здекларована. Про Євшана писав В. Дорошенко: «Можна б його назвати прихильником штуки для штуки, жерцем естетичної культури, коли б не де-які фрази чи уступи, котрі говорять щось інше». Ніцше був популярний серед українських модерністів: його цитує Євшан, на йому виховалась Кобилянська й створила такі речі як: «Царівна» та «Ніоба». Критика Євшана була для «Молодої Музи» вже початком кінця. В. Дорошенко визнає, що Євшан зовсім слушно писав «про божків з «Молодої Музи», сих дрібних буржуа з походження, пролетарів становищем, а претендентів до аристократизму духу... Найліпша може в цілій збірці («Під прапором мистецтва») стаття про Яцкова, але автор не потрапив зв'язати письменника з його осередком, не зрозумів... появи письменника, а через те не дав нам ясного й виразного образу. Євшан характеризував творчість Яцкова як «Поезію безсилля». У році 1910 Франко, видаючи книжку своїх ранніх творів, писав: «Оповідання «Задля празника» було надруковане по-польському в соціал-демократичній публікації *Kalendarz Robotniczy* на рік 1892 у Львові. Хоч як неоднакова літературна вартість сих оповідань, то все таки думаю, що їх збірне видання не буде зайвим і для теперішньої генерації... Може воно явиться невеличкою асонанцією в шпитальній атмосфері новітньої літературної школи, ц.-т. модерністів».

Ці всі відгуки давніх боїв мимоволі приходять на думку в наші часи, викликають порівняння. Тим більше, що нині ми є свідками сумного кінця останніх Могиканів «Молодої Музи».

У липні в галицькій газетці, було вміщено лаконичну хронікальну замітку.

Михайло Яцків

б. український письменник і б. редактор усопшого хрунівського «Рідного Краю» перейшов уже цілковито в польський національний табір. На сторінках «Kurjer-a Lwowsko-go» продукується він уже як польський письменник і то як письменник найгіршого сорта. Темою його «нової творчости»—співанки польської салдащини, квартированої у Східній Галичині, які ніби-то мали поширитися серед українського народу. Ми й не займалися-б таким скандальним типом, як Яцків, але шантаж треба на вічну пам'ять пришпилити, як остерогу й науку для всіх: куди котиться гниле яблуко що впало з української яблоні.

«Укр. Прап.», ч. 29—21 липня.

Другого «молодомузця» було вбито (С. Твердохліба) за національну зраду (хрунівство), бо література українська повинна слугувати «національним інтересам»—от тобі й свобода творчости.

Хатяне, опинившись в еміграції, пішли в найми до Масарика й видають «Нову Україну»—орган «демократичного фронту» проти робітничо-селянської України, що не заважає їм любити Україну—не селянську й не робітничу. Що таке цей єдиний національний фронт—пояснює М. Шаповал (за Винниченком).

— Єдиний фронт вимагає єдиної волі, єдиного розуміння, єдиного плану боротьби, щоб-то певного обмеження індивідуальностей... База єдиного фронту повинна бути така, на якій рівнобіжність соціально-політичних тенденцій не шкодила б однобіжності національній. Це писав Винниченко. Шаповал розуміє труднощі завдання—щоб, значить, і «класову базу» зберегти і національну забезпечити—і сюди і туди.

— Єдиний фронт—легко сказати! Про «єдиний фронт» говорить що-дня кожний українець, а єдиного фронту нема та й нема.

— Хто утворює національний фронт? питається Шаповал і відповідає—інтелігенція. А що таке інтелігенція?

— Це не соціальна, а статистична, щоб-то вона не є угрупованням, а сипучим піском... Що ж його робити? Та от, мовляв, треба якось піддурити селянство й робітництво, піймати на гачок «трудої демократії». Це зветься «закон великих чисел». Селянство й робітництво потрібне українській інтелігенції—для великого числа. А то так ці емігранти—нуль без палочки, хоч і люблять Україну. Всі люблять. Шаповал так і каже:

— Петлюра любить Україну.

— Петрушевич любить.

— Монархист Чикаленко любить.

«Я не сумніваюсь, наприклад, що й де-які монархисти (напр., Липинський, Чикаленко й под.) люблять Україну, теж

саме можна сказати і про С. Петлюру, і про Винниченка, і про С. Грушевського, і про С. Петрушевича»... Усі люблять. Я пригадую, як колись Шаповал писав про любов України: її люблять ці всі люди, як парубки дівчину, що плачучи каже:

— Так мене хлопці люблять, що за кулаками світа не бачу...

Демократичний фронт вимагає обмеження індивідуальностей! Це вже замах на Ніцшого!

Мусять хатяне з цим лихом миритися... Мусять ховати свої мрії горді. Такі об'єктивні обставини, такий і настрій, така й література їхня.

Ось П. Богацький під баштою з слонової кости. Все старе, хатянське, смокінгове. У салоні чемний господар ходив із якоюсь дамою в сивих буклях... «Переходив всі кімнати і якесь почуття безмістовності відчув...». А ось поезія...

Т У Г А.

І будні тут і свята
мовчазні...

Тяжкі оковані нудьгою.
Безпросвітньою млою
Сумні... сумні...

Життя кипить, життя
шумить.

Шумить... кипить
Холодне та чуже...
Чудне!

Поганий настрій в Євгена Іваненка.

П О Л О Т Н О.

Довгі, довгі полотна.
Білі, холодні, як сніг,
Гинемо. Доля турботна.
Гнемось до ніг.

Це гнеться в журбі Михайло Обідний. А Борис Лисенський признається:

Ми не знаємо радощів, ми не знаємо муки,
Ми усе розгубили на життєвій путі
У знесилі покірливій опустили ми руки,
Обірвали в душі своїй усі струни святі.

У тумані холодному ми сліпцями блукаємо,
Переможені долею, без відважних змагань.
І в загаслих серцях своїх вже і крихти не маємо
Ні захоплень нестямливих, ні палких поривань...

Ми до всього байдужі є, ми у всьому зневірени,
В наших душах замовкли молоді голоси,
Ми холодно-логічні всі, ми розумно-розмірені,
Ми далекі від витворів світової краси...

ПОХОРОННИЙ ДЗВІН.

З гаїв,
 степів,
 зеленоперлих нив
 без снів, без снів
 я п'ю нектарний спів
 Один...
 Один...
 Гей, брязнув він—
 вістить загин
 той похоронний дзвін.

Оце Охріменківське подзвіння—загальний настрій їхньої поезії. Є ще патріотичні жовто-блакитні настрої й салонове кохання:

Пишу я злотом ген по блакиті,
 Пишу узорний свій килим,
 Як пише Бог по луках квіти
 Великим словом і малим.

А колись він (Шаповал) писав про химеру—бога, та нині в його журналі пишеться про автокефалію. Євген Молчанюк пише до панни Лінди:

Ввійдете ви і все завмре в партері,
 І в келих тиші потечуть слова,
 І я впізнаю в Чорній Пантері
 Знов привид Вас...

Є в літературі й побут еміграції. Аристократка українська, пані О'Коннор-Вилинська містить у «Новій Україні» уривки з роману «На еміграції».

— Графиня Марія Ведлен, з роду Родзянко, йшла вулицею... Яке втомне життя! Не спиш ночами, перекручуючи у своїй думці всі можливі небезпеки, наляканий досвідом; день переживаючи в постійній тривозі, в напруженому шуканні захистити й підтримати своє існування, і все боїшся й боїшся... Так було на душі у графині Ведлен, уже від того часу, як скорочено штати місії й їй загрожувала повна ліквідація...

Іх заїдає страшенна дизгармонія; нове буття й стара перед-емігранська свідомість. Вони це висловлюють в поезії й прозі.

Охріменко аналізує свій духовний стан у ритмопрозі:

В мені—нас два...	А другий раб обставин
Один—естет перлисто-ніжний	ріжних,
Краси над'юрного буття,	Умовностей буденного, життя
З натхненною душою,	В кайданах скованих юрбою.

Одно слово—поет і юрба. Розгубленість страшна в М. Гриви:	
...розгубились почуття—	І хто й чого, й про що, та
мов журавлі над хижим морем,	де ми,
в осінню взбурену ніч...	та по що гурбою йдем ми
І сновигають хорі.	і то на чий зухвалий клич?!

І справді: навіщо й куди вони йдуть і за ким ідуть ці загублені люде?

Другий уривок з роману Вилинської «Автомобіль» показує, так би мовити, «процес пролетаризації» еміграції.

— Тарновецький з останніх сил бився зі злиднями, що настирливо, неблаганно оточували його день до дня все тіснішим колом. Він спродував одну по одній свої речі, які мали ще вартість: спочатку туалетне приладдя у сріблі, потім гарний, новий портфель... Разом із тим він напружено вибивався на шлях до заробітку, пильно проходить шоферські курси, іспит здав добре. Його переймало складне чуття: бадьорости й тривоги, весняного задоволення від руху й разом із тим пригніченности від розуміння своєї залежності...

Після цих перших прикрих переживань здекласованого буржуа, що прийшов, мусив прийти до висновку: «Треба виробити гроші, а то пропадеш,—починає охоплювати його «пролетарський настрій».

— «Ось я, Михась Тарновецький, шофер у Відні, на жидівському автомобілі, повинен добре вважати, бути спритним, приемним, прислужним, щоб заробити собі на хліб, страхаюся вернутися до своїх злиднів, бо за ними вже... Везу ситих, забезпечених, таких, яким був недавно я сам і залежу тепер од їхніх примх і ласки».

І що найстрашніше—пані, котру він віз...

— Кров ударила в голову Михасеві. Невже?... Тимофіївська вулиця... великий сад... їхня господка... двір, Сірко... босонога дівчина коло білизни... Так! Дунька!

Перед ним Дунька в каракулевому манті, в наймоднішому капелюсі з дорогою егреткою, з очима по мистецьки підведеними і підфарбованими губами, та Дунька, що приходила на поденну допомагати праці, або прибирати в домі, що бігала по сходах і на дворі в червоній спідниці з квітчастою хусточкою на голові, що шалено закохана була в нього, в панича Михася. І з чуттям співала «Високая могила»... витираючи ганчіркою вікна! Дунька!..

І ось тепер ця сама Дунька дає шоферові «на чай» тисячний білет!.. Властиво кажучи з погляду «новоукраїнців» не те зле, що Дунька лізе в буржуазію, а тільки те, що Михась декласується.

В статті «Єдиний національний фронт на культурному ґрунті» М. Шаповал сумує з того приводу, що українська нація—неповна. Оказується, що великі числа, «трудова демократія», це все не те, цього не досить. Річ у тім, що, бачите...

— Майже всі Українці заняті в хліборобстві, а промисловість, торгівля, адміністрація, наука, техніка, церква і т. д. в руках чужих...

Виходить, що «трудова демократія»—це гасло так взагалі для агітації, для «великого числа», а головне це купці й промисловці.

— Промисловість, вимін, адміністрація, церква, військо і т. д.—все це мусить бути насправжки українське... Цей процес... є відношення нації в суті. Подібний шлях уже пройшли Чехи.

Здається ясно?.. Нам потрібна справжня українська буржуазія, а не селянство, не пролетаріят, не пісок інтелігенції

й не їхня сумнівна спілка. Іншими словами—інтелігенція з піску мусить зробитися верствою, модерною класою. Ось до якого логичного кінця прийшли аристократи духу з «хатян». Але коли ці «чехо-словацькі» масаровські «новоукраїнці» обертаються до радянської України, вони закидають їй, що б ви собі думали?

—Большовики пристосовуються до буржуазії, буржуазія приладжується до большевиків... Надходить час, що комуністична партія обертається ...в буржуазну...

Ну, коли ж так, то чому, панове, не вітають більшовиків? Отут знову починається байка «про трудову демократію». Тільки для таких випадків і потрібне їм це гасло «трудова демократія». Вони, бачите, визнають НЕП'у здачою наших позицій! А в тім це їм не подобається. Щось воно не теє... Просто люде забре-халися. Спідліли. І співають вони осінні пісні, пісні вмірання:

Сміється листя золоте,
Як айстри мрії розцвітають,
О, як чудово як на те
Чуття в останній раз палають!

У Христі Алчевської. Доведено, що це вона дійшла до «новоукраїнського» становища. А колись і вона була молода й замість жовтоблакитних ганчірок писала про червоні корогви. Може нагадати? Було це р. 1906. Христя Алчевська писала:

Що то за люди, голубонько-мамо,
Йдуть і співають у сірій юрбі?...
Ясні надії в очах їх палають,
Древко корогви червоне стискають
Руки потомлені в праці й журбі...

Донечко мила, то-чесні люди!
Довго страждали вони у ярмі,
Й спала з очей їх неправди полуда...

Було колись—не вернеться. І замість слова правди чуємо від старих українських поетів саму брехню.

2. ФАШИСТИ.

«Літературно-Науковий Вістник»—органом українського фашизму. Донцов починає з Одама...Кісіля. Ліквідація драгоманівських традицій. Українська література під судом фашизму. Похід проти модернізму. Що з ними сталося. Курдупельний імперіялізм. «Крим і Бесарабія». Маршал Фош. «Ні монархія, ні демократія». Використання селянського «мотлоху». Союз аристократів духа з бандитами. Апологія брутальності й цинізму. Проти демократичного угодовства. Останній бій і мармуровий Ленін. Донцов мріє про намордник для революції. Від дизгармонії до гармонії великих брехунів.

Масариковські новоукраїнці висловлюються проти фашизму. В березневій книжці «Н. У.» редакція писала: «Фашизм став

саме дуже модною появою в сучаснім громадським житті. Появившись в Італії, він одночасно позиськав симпатії в націоналістично настроєних верствах Мадярщини, Польщі, Швеції й навіть Чехії. Фашизм, як рух, безперечно належить до суспільної патології, психологічно зумовленої післявоєнною втомою та реакцією. В цій велика його небезпека для країв і народів, виснажених бурхливим потоком історії останніх років»...

Ця «патологія» виникла й в українській формі і то ніде, як в «Літературно-Науковому Вістнику», де осівся славнозвісний Дмитро Донцов, колишній директор гетьманського «пресового бюра». В січневій книзі «ЛНВ» за б. р. вміщає він статтю, що починається з Одама... Кіселя, київського воєводи, котрий «охрестив козацьку націю» назвою «Бестія без голови». Донцов згадує це з приводу кризи українського націоналізму й кризи тої демократії, на якій сей націоналізм хотів опертись. Він протиставлює як дві реальні сили большевизм і фашизм.

— Ленін виплинув угору на гребні революційної хвилі, яко вибранець мас. Мусоліні вступив до Риму майже проти волі короля, що схаменувся аж в останній момент. Він вступив до завойованого міста не як Денікін на чолі безсловесної, примусово зтягнутої армії, але на чолі десятків тисяч добровольців, які тільки тому не зробилися республіканцями, що король став фашистом. Се був отже революційний рух народніх мас, хоч і антидемократичний в своїй ідеології...

Далі—кілька теплих слів, що може прийняти на свою адресу «празький» єдиний національно-демократичний новоукраїнський «фронт».

— Невтралісти, що займають золоту середину між правими й лівими—не могли притягти до себе мас, як не порушує й не притягає залізних трісок «невтральна» частина магнету. Се роблять лише його скрайні кінці... Маса розуміє лише абсолютні, прості й скрайні кличі і лише за тими іде, хто їх проголошує. Ось чому пішла вона за Леніном, а не за Керенським, за Мусоліні, а не за Фактою й Джоліті... «Смерть буржуям!»—така була брутальна формула, що дала розбудженим інстинктам збунтованої юрби страшну порушуючу силу. Що могло протиставити сій формулі демократичне українство? Також «смерть буржуям?» Воно се пробувало зробити, але, само вийшло з буржуазії, з селянства, не могло надати сьому кличеві того абсолютного значіння, що ідеологія московського робітництва. По-друге, сей клич все ж таки суперечив «демократичним засадам». А їх понад усе шанувала наша демократія. Опріч того, як можна було нищити всіх «буржуїв», коли де-які з них були такими щирими народовцями, видавали «Кієвскую Старину» і писали українські брошури «про пошесті на рогатій худобі...?»

Новітні українські Робесп'єри могли викинути прапор боротьби з «комуною», як вони се нарешті й зробили...

З цим усім можна цілком погодитись, звісно. А далі йде «програм» самого Донцова. Він закидає «демократам», що вони—були нещирі.

— Голосити одверто: «проч з Москвою!» «геть чужинців!»—се ж заносило явним «шовінізмом!» Мобілізувати маси contra Москви—се ж значило ломити «єдиний революційний фронт» за Керенського й розбивати «солідарність міжнародного пролетаріату» за Леніна!.. Український нарід повинен стати паном на своїй землі, але... Бесарабія й Крим можуть йти, куди хочуть, а жиди—творити державу в державі! Геть чужинців, але—з виїмком Франції, коли вона нам допоможе проти Совітів... Ідеї, за які дійсно не варто було ні жити, ні вмірати... Наша демократія могла б створити культ великої легенди, яку одну лише можна було протиставити мітові соціальної революції, розігріти до білоти той національний «шовінізм», який один лише своєю непримиримістю міг з'єднати маси й конкурувати з непримиримістю совітської ідеології, заініціювати, як конвент, «політику неможливого, теорію лютого божевілья, культ сліпої відваги... Українській демократії ходило про вірність догмі, а не про розворушення, не про зревольтовання мас блискучим маревом утопії...»

Це, принаймні, щиро, хоч і писано слиною сказаної собаки. Тільки в такому очайдушному стані можлива така щирість. Питання ставиться руба, протилежності загострено, машкару демократизму здерто й видко икли зоологичного шовінізму, затятого, напівбожевільного від зненависти.

— Що значить «вести за собою маси?» Маршал Фош каже, що се значить—«передавати виконавцям ідею, яка одушевляє провід». Він же ж відповідає на питання—хто може «вести маси?»—так: «Вища індивідуальність, жадна відповідальности». Сих головних передумов до опановання юрби наша демократія не виявила. Бракувало їй передовсім ясної ідеї, яку б могла передати масам. По-друге—вона зовсім не була «жадна відповідальности». Навпаки, все хотіла перекинути їй: одна партія на другу, а всі разом на «народ». «Вся власть советам!» «Вся власть фашистам!»—се було зрозуміле для всіх... Там була енергія, за якою тужили маси, які хотіли, щоб їх повела сильна й певна рука. Сеї енергії не виявила наша демократія...

Донцов дорікає українським монархістам, що вони не зрозуміли (так само як і демократи), що—для революційної доби монархія так само мало пристосована, як і демократія.

Потрібна отже диктатура певної класи? Цього не каже літерально Донцов, але закидає українському панству, що воно

«не знайшло в собі дикої енергії»—хмельничан, котрі «не лякалися запорозького мотлоху, вміли і боронитися від нього і його як треба, провадити». Козацька старшина, перетворившись в панство, «первенствующее сословие», не зробилися командуючою класою. Отже на цім місці підходить Донцов до тієї ж думки Шаповала про потребу дужої української верстви—промислової буржуазії, але він говорить про наші дні, а не забігає наперед і дорікає монархістам, що вони не вміють використати в своїх цілях революцію, «не допускають думки, щоб з революції могло вродитися щось нове, щось позитивне». Що ж воно таке, здивується, може, читач. Дуже просте—бандитизм! Думка Донцова ясна, прозора: як хмельничане (шляхта) використали в своїх цілях запорозький мотлох, то так українські монархисти-поміщики повинні використати селянський мотлох—бандитів. Це, можна сказати—ідея! Донцов пише просто: «Під певними умовами бандитизм може стати порядкуючим чинником. Се станеться тоді, коли зуміти його опанувати, зуміти надати йому провідну ідею, координувати його хаотичні зусилля... Чим були селянські повстання Вандеї? Такою самою жакерією, як і наша махнівщина. Але кілька відважних аристократів, що почепили на її прапорі бурбонську білу лілею, зробили з жакерії свідомий політичний рух... Не можна апелювати до передреволюційної психології мас, вона звихнута».

Це—цінне признание!

Прийшовши до проекту об'єднання українських поміщиків-монархистів з бандитами («селянський мотлох»), цілком логично договориється Донцов до кінця й вимагає «відваги, запалу, енергії, бруталности, свіжости й цинізму...» Всі чесноти бандита! Контр-революція повинна рахувати не на занепад революційної енергії в масах, а на провокацію, на використання цієї енергії в своїх цілях. Так він і пише: «Спекуляція на упадок революційної енергії ні до чого не допровадить». Це як не як—нові слова у їх! Вони таки де-чому навчилися «на шостий рік революції». І пробують змінити тактику. Дописавшись до такого, Донцов трохи ніби схаменувся, з ким він має діло і чи не запитав себе: а чи здатні монархисти українські до реалізації його утопії? Адже ж вони

— Задалекі від маси і забагато мають з нею поррахунків...

і далі ще сумніший висновок:

— Ні своєю ідеологією, ні своєю психологією угодовців—не надаються наші демократи і монархисти на проповідників...

—фашизму по рецепту Донцова. Для втілення утопії Донцова на перешкоді стає багато де-чого, що він і сам бачить: маломістечкова психіка буржуа «*pater familias*а», філістерство обивателя, одно слово—безголов'я буржуазії! Тут знову згадує Донцов Одама

Кісіля і на тім-крапка. І з заздрістю й з ненавистю визнає, що на другому фронті

— блискуча феєрія «останнього бою», що підтримує неустаючу волю до боротьби... і немов з мармору вирізблена фігура Леніна...

Донцов мріє безнадійно, мріє й сам собі не йме віри, своїм утопіям, що прийдуть «сильні люде» і тоді «бестія революції діждеться не тільки голови, а й намордника».

Так каже Донцов, цей український Ніцше (друге видання на гіршому папері); як Ніцше, він зневажає своїх «сонних» сучасників. Але можна запитати його словами Плеханова:

— Та чим завинили в очах «Ніцше» його «сонні» сучасники? В чім полягає головна їхня хиба, джерело всіх інших? В тім, що вони не вмють думати, почувати, а головне, діяти, як це лічить людям, що займають пануюче становище в суспільстві. За нинішніх обставин історичних це має значіння докору в тім, що вони не виявляють досить енергії й послідовности в обороні буржуазного ладу від революційних замахів з боку пролетаріату.

Від визнання кризи українського націоналізму й кризи української демократії, переходить український Ніцше до ліквідації демократичних традицій. У статті «Драгоманів і ми» робиться Драгоманову три закиди: 1) признання ним користи російських культурних впливів, 2) думка, що Україна бореться не з Росією, а з царатом і 3) — «національно-державні інтереси народу» підпорядковує класовим інтересам нижчих верств.

Оці драгоманівські традиції отруїли надовго свідомість української інтелігенції і звідси, мовляв, усе лихо. Далі наводить убійчу характеристику російської літератури, зроблену росіянином (підкреслює) проф. А. Яценком:

— Ось: Грібоедов з його занадто «мудрим» Чацким, який острий на язик, але який, в кінці, збочує з дороги «пошлости», ганебно втікаючи перед нею.—Лермонтов зі своїм злим і шкідливим (і навіть не демоничним) «героєм нашого часу». І всі його герої злі, мстиві і злочинні... Гоголь, що викликав з нашого життя всіх покрак, квазімодів і підляків... Тургенев зі своїми Рудіними, «зайвими людьми», з «Гамлетами Щигровського повіту», з непевними і позбавленими волі героями.—Герцен, що здійснив собою рудинський тип... Большевицький максималізм його «Листів з Італії і Франції» з проповіддю загальної руйнації західно-європейської культури, і слабкість, дрібничковість, підлість і самозакоханість у «Минулім і Думах»... Гончаров, з його лінивим і безчинним Обломовим і позбавленим волі Райським.—Достоевський, з усіма своїми «Ідіотами», «Бісами», епілептиками, бузувірами та екзальтованими мрійниками.—Чехов зі своїми «сумерковими героями», знудженими, недужими і безсилими.

Донцов визнає, що в цій характеристиці де-що збільшено, є «де-які пересадки». Він виправдує Лермонтова за його неросійське походження, через що він міг бути «геніальним жрецем культу енергії». Але далі він ще од себе «додає»:

— Вкажуть, може, на гуманітарний характер російської літератури, на одушевляючий її дух протесту проти соціальної несправедливості? Нехай! Але невже навіть під тим оглядом

можна поставити Некрасова на одну дошку з В. Гігом («Les misérables»), Златовратського—нарівні з Золею («Жерміналь») або з Дікенсом («Олівер Твіст»).... В російському гуманітаризмі був лише безплідний жаль, в європейській слідні нотки активного протесту (напр., такі типи, як Жан Вальжан у Віктора Гіга, герої «Погрому» і «Парижа» у Золі). І ще одно: Драгоманів не добачав національно-шкідливих впливів російської літератури. Він не бачив того самозакоханого, нетолерантного до всіх чужинців, націоналізму, який віє від російської літератури: У Пушкіна з його «Клеветникам Росії», у Тургенева з його «віськуством» і «граєворопає», у Достоевського, в якого кожний не—москаль—або дурень, або шахрай, у Герцена, якого аж роспирала ідея російського месіанства, нарешті у Белінського Прочитаймо, напр., сю тираду: «хохлацкій патріотизмъ... Охъ, эти мнѣ хохлы! Либеральничаютъ во имя галушекъ и варениковъ съ свинымъ саломъ! И вотъ теперь писать ничего нельзя, все мараютъ (в цензурі). А съ другой стороны, какъ и жаловаться на правительство? Какое же правительство позволитъ печатно проповѣдывать отторженіе отъ него области... Вы помните, что вѣрующій другъ мой говоритъ мнѣ, что онъ вѣритъ, что Шевченко человекъ прекрасный. Вѣра дѣлаетъ чудеса, творить людей изъ ословъ и дубинъ, стало быть, она можетъ и из Шевченка сдѣлать, пожалуй, мученика свободы. Но здравый смыслъ въ Шевченкѣ долженъ видѣть осла, дурака и пошлеца, а сверхъ того, горького пьяницу, любителя горѣлки по патріотизму хохлацкому. Шевченко послали на Кавказъ за эту литературу солдатомъ. Мнѣ не жаль его! Будь я его судьей, я сдѣлалъ бы не меньше».

Навівши цей уступ, Донцов патетично вигукує:

— Так писав духовий провідник та ідол поступової Росії, подібно писали й інші, і таких авторів Драгоманів поручав своїм землякам...

І прекрасно робив — додамо ми. Белінський, щиро помиляючися, утворив у російській літературі погану, великодержавну традицію глузування з хахлів: на цій традиції виховувалися покоління російської інтелігенції і вона не вмерла серед неї й досі. Ну й що ж? Ну й тим краще для Драгоманова, що це прикре непорозуміння¹⁾ не засліпило його шовінізмом і тим гірше для панів Донцових...

¹⁾ Белінський накинувся на «Гайдамаків», запевняючи, що «подібні твори друкуються тільки для насолоди та навчання самих авторів, других читачів у них, здається, немає»... Кумедно те, що Белінський радив Шевченкові піти слідом за Квіткою Основ'яненком і то за таким твором, як... «Листи до любезних земляків»... Не тільки на Шевченкові, а на цілій українській літературі Б. поставив хреста. Чому? Він був проти панславізму і в народженню укр. літератури 40 років бачив тільки «подвох» панславистів. Заперечував саме існування української мови і потребу літератури мужицькою говіркою». (В рецензії на «Ластівку» (1841) та «Сватання» Квітки).

А тимчасом Белінський і Шевченко були дуже близькі собі, як люде великого серця. Подібність між Шевченком і Бел. (особливо в його листах до Гоголя) просто вражаюча. Обидва боролися проти Миколаєвської реакції і, коли б не смерть—опинився б і Бел., як і Ш., хоч не в Кос-Аралі, то в Петропавлівській фортеці. Останній раз відштовхнули Б. від Ш. неправдиві «інформатори», що зробили з Ш. «пасквильанта», котрий «сував справу» визволення кріпаків.

Подібне, як із Шевченком, було в Белінського і з Шілером, котрого Б. довго зовсім не визнавав за поета.

Та тут виникає інше питання: в чому річ? Навіщо це вчепився Донцов у російську літературу? Справа стає ясною з дальших уступів. Донцов наводить слова того ж проф. Яценка: «Коли переходить перед нами ся довга галерія убогих тіней, всіх сих зломаних і зіпсутих представників нашої інтелігенції, як дивуватися тому, що з нами сталося те, що сталося!»

Он воно що! Хто винен у тому, що життя викинуло їх, як непотрібний мотлох, закордон, на вавилонські береги еміграції? Винна, бачите, російська література... Це, зрештою, дуже висока оцінка значіння літератури, що на неї не згоди-лася б і Роза Люксембург, котра написала такі натхненні рядки про російську літературу.

Винна в революції—література, винен Драгоманів, що прищеплював любов до неї. Донцов дописується до таких «горрен-дальних річей»:

— Він (Драгоманів) боровся з національним гнетом і центра-лізмом, але не бачив ніякої суперечности між зовнішніми держав-ними інтересами Росії і України: обидві країни були для нього однією... Під тим оглядом між Драгомановим, Грушевським і Леніним нема ніякої різниці...

І врешті найбільше донцовське обвинувачення Драгоманова—він не мав національних інтересів!

— ...Драгоманів взорувався в уложенню своєї програми не на національних рухах, лише на соціяльних. Він дивився на українство скоріш як на верству...

Далеко, значить, було Драгоманову до піклування про украї-нських купців, промисловців і церкву автокефальну?..

Він радить боротися лише «проти панів, попів і уряду». Ну, а раз так, то для Донцова зрозуміло... звідки на Україні більшовизм!

— Коли згадаємо антидержавницьку, напіванархістичну ідеологію наших соціалістів, яка привела їх до Леніна, то й тоді прийдуть на пам'ять слова драгоманівської програми «паліївців», голоти... Коли ідея власної державности жертвувалася в нас усяким «інтернаціоналізмом», то і тут стає в пам'яті Драгоманів, для якого всякий націоналізм треба було поставити «під контроль космополітизму».

Це вже зветься: передати куті меду. Як на нас, то такі перехвалено Драгоманова з його угодовською, ліберальною так-тикою, з його професорським, кабінетним темпераментом, котрий був такий далекий від стихійного «більшовизму» Шевченка.

А в тім це нам цінне. Фашизм устами його українських ідеологів ліквідує драгоманівські традиції. Українська інтелігенція підводить фугаси під своє власне добро, нищить свої найкращі революційні традиції. Це дійсно—криза. Лишається ще одна святощ національна—українська література. Що ж? і її—в повітря з відвагою «аристократичного бандита».

Від кризи української демократії переходить Донцов до кризи української літератури. Ось де корінь! Виявляється, що досі була тільки «артилерійська підготовка», а тепер маємо фронтальний наступ фашизму на українську літературу.

— Культ енергії—в нас майже незнаний, релігія краси—се одинока поширена у нас релігія. Поминаючи кілька виїмків (Шевченка, Лесю Українку і Винниченка), ціла плеяда наших письменників і поетів, класиків і наймолодших служить тільки одному богові—богової чистої краси. Коли кинемо оком на шлях, перейдений нашою літературою, що побачимо на ній? Який загальний домінуючий тон?—Погідну тишу, непорушну красу золотого українського полудня і срібної української ночі, незакаламучений спокій багатого, терпеливого і лінивого краю, примітивну іділю щасливих грецьосів (Нечуй-Левицький, Стороженко), закрашену легким незлобним гумором (Котляревський, Маковей, Гребінка), або знов меланхолійний сум, угинання під тягарем життя (М. Вовчок, Г. Барвінок), сентиментальний стоїцизм, що наділяв мрійливими пестошами добро як і зло без різниці, для якого—мати була ньєюкою, батько—батеньком, вороги—воріженьками і навіть війна—війноньєюкою...

...Драматизм, сарказм, протест, гнів, сліпий динамізм—сі зворушення—майже незнані українській літературі.

...Головніші емоції, які переважають у наших письменстві: почуття суму, жалю, милосердя.

Найбільшу святощ—гуманізм¹⁾ української літератури й культ краси, цей фетиш модернізму, нищить сміливий «конквістадор²⁾». Що правда, тут до знищення Донцову менше, ніж Якименкові, і мусить він винести в дужки таких «співців енергії», як Шевченко, Леся Українка, ц. т. найголовніших наших творців. Ну, а Франко? Як Вам, пане, подобається Франко³⁾, що писав:

Се ж остання війна!

Се до бою

Чоловіцтво із звірством стає!..

1) Можна було б оборонити українську літературу від «обвинувачення» в гуманізмі, бо чи не поїняв віри Донцов Єфремову, котрий писав: «Українське письменство ніколи не вихваляло кривди й насильства, не помагало гнїтити слабших, не вимагало поневолення». Ні! Ці всі «фашиські чесності» таки були. Про це пише В. Дорошенко ще до революції, що було і почуття помсти і чорно-жовтий патріотизм і синьо-жовтий шовінізм і плазування перед царатом. Варт переглянути такі твори: О. Кобилянська «Шира любов». (Відень. 1916). Т. Лежогоубський «З під низької стріхи» (Календарь Львовської «Просвіти». 1918). Б. Лепкий «Зрадив» («Вістник Союза Визв. Укр. 1915). Д. Лукіянович «Під свій прапор» (Львів, 1917). Л. Чайковський «Воєнні оповідання» (Львів, 1917). Але все це не заперечує також існування революційних традицій, котрих було в українській літературі не менше, як і в російській.

2) Дивись статтю В. Блакитного, «Вісти» 11 листопада додаток № 6 «Криза української літератури через фашиську призму».

3) Не ідеалізуємо ані Франка, ні Лесю Українку. Знаємо, що Франко написав, напр., Оду (1875) «Стих в честь его високопреосвященства митрополита Іосифа Сельбратовича», а Леся Українка казала, що «ніхто не спускався з найвищого трону» до укр. поетів, хоч це не так, бо мали вони й діамантові перстні від царів... От тільки даремно порівнює Донцов Лесю Українку з Анунціо. Невже він не читав її статтю: «Ада Негрі і Г. Д'анунціо»?...

Га? Ні, вашому культові енергії певне більше надається до визнання ніцшеанка Кобилянська, хоч і про неї нема згадки.

Отже українська інтелігенція покінчила з усіма своїми найкращими традиціями й ліквідує свою літературу. Маємо, дійсно, конання буржуазної української літератури.

Справдилися отже прогнози Плеханова:

—Пануюча класа є нині в такому стані, що йти вперед є для неї—спускатися на дно. І що сумну долю поділяють з нею всі її ідеологи. Найпоступовіші з їх—це як раз ті, котрі сіли на самісіньке дно, глибше всіх своїх попередників.

Донцов єдиний, що не тупцяється на місці, а йде вперед і ось—наслідки. Істинно—конання.

3. ЖОВТЕНЬ.

«Нова Громада» й «Нова Культура». «Червоний Шлях». Трестування літературних сил. «Плуг» і його мистецький «катехизм». Сонгорода й хутори. Непорозуміння. «Закрутисті слова—щоб игикав читач». Генерал в мундирі і генерал без мундира. «Завдання творчости» в критиків модерністів і марксистів. Від Сквороди до Маркса. «Гарт» і «Аспанфут». Футуризм і «велике» мистецтво. Боротьба з НЕП-ою на ідеологічному фронті. Змертвихвстанці.

Цей рік приніс два нових журнали закордоном, що вже повернулися проти галицьких і емігранських контр-революціонерів. З липня почала виходити у Відні «Нова Громада», в котрій відомий белетрист Антон Крушельницький інформує галичан про радянську систему освіти. Утворена т. Гриньком схема професійно-технічної освіти, каже Крушельницький—здобула популярність серед європейських педагогічних кол¹⁾.

У Львові з травня виходить «Нова Культура», котру раз-у-раз конфіскується, друкується другим накладом уже з білими плямами заборонених місць... Тут емігранти мали прикрість читати «В космічному оркестрі» Тичини, тут друкується за-океанський пролетарський поет М. Тарновський. Ось останній його твір:

У Ф А Б Р И Ц І.

— Минули часи професійних співців,
Що грались душею бідноти:
Поетів — виключно поетів — нема! —
Сказав мій товариш
І знов при станку
Залізо став обробляти...

¹⁾ У Берліні виходить «Sozialistischer Frzfeher, Zeitschrift für proletarische Schulpolitik und Pädagogik», котрий в цьому році почав видавати додаток «Die proletarische Schule, Nachrichtblatt der Freunde des Erziehungs- und Bildungswesens in der Sowjet-Ukraine».

Дзвінок електричний в кутку задзвонив,
Паси злопотіли і стали...
І ми витягали із клуночків хліб
І їли...
Сиділи
І сил до роботи збирали.
Опісля я взяв шмат паперу з кутка...
Пімнятий... Почав простувати...
І любо — так любо зробилось мені,
Що я почав вірша складати!
Тягнулася пісня про працю тяжку,
Про наші терпіння і муки
(Про муки!)
І бігало скоро моє олівце
І руки — порепані руки...
Коли оце дивлюсь: товариш також
Щось пише...
— Що пишеш?
— Поему...
Я пишу поему свого життя...
— Велику ти, друже, взяв тему!..
І ми зрозуміли завдання свої:
Робітники ми і — поети!
Минули часи, що ніжненькі панки
Писали нам свої сонети;
Робітник тепер — сам поетом буде,—
Буде він також і ученим...
Дзвінок задзвонив і ми свої пісні
Сховали у грязні кишені.
І знову, як перше, при станках ми усі
Почали залізо точити,
Щоби — покінчивши роботу тяжку—
Могли ми і далше творити.
І я думав над тим при хвилині вільній,
І плили мені знов нові теми,
А разу одного я не видержав більш
І крикнув на весь голос — усім:
— Ось як у наші поновлені дні
Повстають пролетарські поеми!

Н'ю-Йорк, 26. IV 1923.

Навожу цілу річ і замість коментарів додам слова критика-марксиста В. Дорошенка.

— Та я бачу злосливий усміх: се ж газетна література, а не письменство! Так, так, але без знання сеї літератури не можна буде колись писати історію літератури нашої доби!

А для тих, кому «найголовніше художність», додам з того ж автора:

— Ну, а як би так п. справник та мав талант, скажім, Тютчева або Фета... що тоді діяти?

Чи не поставити пана справника «за художність» вище пролетарського поета? Можна сперечатися про хист пролетарського поета:

— Адже ремісником може бути й найбільш радикальний чоловік і, навпаки, талановитий художник може бути найдикіших поглядів. Що більше — талановитий письменник може поволі розмінятися і стати ремісником (коли захопиться «формалізмом», — додамо ми), а знов ремісник часом може здивувати нас силою чуття там, де не наслідують інших, а творить своє, там, де він безпосередній.

Ця пролетарська безпосередність є в т. Тарновського і за це своє творче горіння він нам дорогий. Це він перший приніс нову творчу ідею в літературу Жовтня — ідею Всепролетаріату. Ще у р. 1919 він писав:

Важний момент, велика це година,
Весь світ строїться до ладу нового:
Весь світ прямує, мов одна родина,
До світла, правди, — до життя вільного:
І всі радіють, що кайдани рвуться,
І всі витають день отця святого,
А після цього всі злидні минуться, —
Прийде перемога всепролетаріату!

Всепролетарська ідея витворена пролетарською літературою і стає головною, ґрунтовною революційною традицією жовтневої літератури, як колись в українській літературі була «всеукраїнська» ідея.

В «Новій Культурі» було вміщено статтю про творчість Тарновського — «Перший галицький пролетарський поет» — М. Ірчана.

Поміж «Новою Культурою» й масариковською «Новою Україною» вже розпочалася війна, що ми й вітаємо.

Важка гармата на літературному жовтневому фронті виникла з появою «Червоного Шляху». Тут ми тільки нотуємо самий факт, лишаючи розгляд літературного доробку місячника до іншого разу і в іншому місці.

В цьому році літературне життя йшло під знаком, щоб так сказати, «трестування» літературних сил. Широку масову роботу провадив «Плуг» — спілка селянських письменників. Кожного акурат тижня відбувалися плужанські вечірки, кожного тижня в пресі були звіти, що широко розголошували відомості про плужан і в далекій провінції, по тих пак Кобеляках та Золотоношах молодь нетерпляче чекала звістки про те, що було на черговій останній вічірці, а де-хто мріяв поїхати до Харкова й самому послухати, побачити. І їхали. З закутків, з Сонгородів, з хуторів... Везли поезії, нариси й оповідання... Верталися додому захоплені, окрилені бажанням працювати. Кожному «Плуг» давав певну працю, завдання, хто не втне «красного» письменства, того прохали дописувати до «Селянської Правди», ширити літературу, звязатися з місцевим сільбудом, комсомолом.

Особливо заслуговує на признання широка видавничо-редакційна праця, переведена за рік плужанами. Виготовлено й здано до друку «Хрестоматію Молодого Селянина», виконано силу замовлень для Головполітосвіти й, врешті, «Плуг» наприкінці року обдарує провінцію, таку зголоднілу на новий репертуар— «Народною театральною бібліотекою». Досі вийшли: «По ревизії» В. Муринця, комедія на 3 дії, переробка «Сави Чалого» і Степового «Боротьба»— п'єса на 3 дії. Виходить (а може й вийшли досі): «Ой, не ходи, Грицю, та на вечерниці»— переробка Сенченка та «Голота»— інсценівка винниченківського оповідання Л. Дмитрової. Це тільки початок великої роботи. «Плуг» нині виконує велике замовлення видавництва «Шлях Освіти»— серію книжок «Бібліотека Селянина», а далі (після грудня) для Д.В.У. має дати низку оригінальних творів для хат-читальнів, сельбудів то-що.

Окремі плужане працювали цього року багато, даючи всім часописам і видавництвам свої твори. Голова «Плугу» С. Пилипенко видав своє «Євангеліє Часу», що матиме на селі велику популярність і викличе багато пристрасів...

«Плуг» ухвалив (2 квітня) свою ідеологічну й художню «платформу» в 36 пактах, що була оголошена в № 2 «Ч. Ш.». Між иншим в § 27 мова йде про те, що буржуазна література не сміє назвати себе перед лицем трудящих буржуазною й одверто виказати свої цілі, чому й маскується, мовляв, у «демократичні» гасла. Отже, з донцовських статтів бачимо, що ідеологи українського фашизму вже йдуть на пробой, скинувши всі демократичні машкари й одверто кажуть, що хочуть накинати «намордника» на революцію за допомогою бандитів, використуючи революційний настрій мас.

В платформі «Плуга» § 9 присвячено НЕП-і.

— В умовах НЕП-и, коли в місті росте й знов жиріє буржуазія, а в селі підводить голову куркуль, власник і орендар промислових закладів, що разом з впливом економічним ведуть наступ і ідеологічний,— боротьба на фронті культурному набуває першорядного значіння.—

У § 30 йде мова про форму й зміст в літературнім творі. Виявляється, що «Плуг» обстоює примат змісту проти буржуазних тверджень про найбільшу цінність твору— його мистецьку, витончену форму. І знову в § 36 підкреслено, що завданням «Плуга» є не культивування форм, що існували дотепер у буржуазній літературі, але виявлення нових принципів і типів форми через оволодіння старими літературними формами.

У тім же числі «Ч. Ш.» було вміщено статтю Ю. Меженка: «На шляхах до нової теорії», що до неї редакція зробила примітку, підкреслюючи непогодження з Меженком як з оборонцем формалізму в мистецтві.

Стаття Меженка й платформа «Плуга» були наслідком низки палких дискусій і, так би мовити, першими підсумками тієї боротьби, що знялася з приводу порушеного мною в «Шляхах Мистецтва» питання про форму та зміст. Питання це

зробилося бойовим у цім році й викликало велике оживлення в літературних колах. Це примушує мене спинитися тут довше на полемичній статті Меженка.

Напочатку (не переказую цілу статтю, лише спiniaюсь на головних моментах) Меженко констатує, що сучасне мистецтво одмінне від минулого тим, що ставляє перед себе певну й ясну мету. Старе мистецтво цього не робило, а напівсвідомо пристосовувалося до життя й врешті прийняло пануючу буржуазну ідеологію, котра вимагала розвинення формального боку твору мистецтва. Передовсім для буржуазного споживача була—форма.

Далі автор висуває твердження, що порожньої форми загалом бути не може (що визнає й Плеханов, як відомо).

Звідси робиться висновок (цілком протилежний плехановському) про примат форми. Меженко зазначає, що цим замовчується такий сильний чинник, як соціальні передумови творчості. Але це його не обходить і він приймає примат форми, мотивуючи це тим, що вивчення літератури не може обмежитись самим лише змістом. (Це, звичайно, не є жадний доказ, бо визнаючи—за Плехановим—примат змісту, зовсім не треба обмежуватись самим лише вивченням змісту).

Говорячи далі про оцінку творів мистецтва, визнає Меженко, що під час революції переведено великого значіння роботу, котра дала певні здобутки, а саме—вироблено критерія для оцінки. Це критерій класової свідомості. Для Меженка, є питанням: оскільки цей критерій є бездоганно науковий. У всякім разі він знаходить де-яке виправдання цьому, може, й помилковому (як на Меженка) критерію. Краще, мовляв, твердо помилятись, ніж хитатись не творючи...

Для Меженка головним є не класова свідомість у мистецтві, а саме мистецтво, як певна, так би сказати, з-філософська «річ у собі». Мистецтво, мовляв, незалежно від будь-якої класової свідомості, є річ, котра «сама собі вистарчає»—як казали колись «хатяне».

Меженко цитує з моєї статті: «Зміст не відділюється від форми і, врешті решт, опреділюється основною закономірністю суспільного розвитку, є функція суспільної економіки і водночас функція продукційних сил».

Наводить Меженко з Белого подібне твердження про неподільність форми й змісту і робить висновок: «Два ріжні світогляди: матеріялістично-марксивський та містично-символістичний прийшли до одного висновку»—злиття двох понять: форми й змісту! Меженко висловлює певність, що «формула В. Коряка... не розв'язує, а повторює помилку символізму», тую помилку, «що нею зараз живуть консервативні ідеологи та дилетанти з провінціальних гуртків»...

Далі йде таке порівняння: «спіритуаліст-містик визнає примат змісту й матеріяліст-марксивець»... Ну й що ж з того? Меженко не доводить, а то виходить, ніби й марксивець—містик...

хоч би той же Плеханов, чи що. Меженкові неясно, як то зміст може бути головним у творі, коли він залежить почасти й від матеріялу—що до способу втілення.

Далі—несподіване, але категоричне твердження: «Шукання в мистецтві змісту не може привести ні до чого іншого, як тільки до проблеми «форма й зміст».

«Змістовці» (найсуворіші ідеалісти), «фанатики змісту та ідеології», котрі визнають існування самої форми без змісту. Нарешті «дуалістичний заулок»: «дух—матерія», «зміст—форма». Меженко міг би ще додати—«буття—свідомість» і стиснути плечима: «неможливий дуалізм!»

Загалом: ці марксивці, це «коло віруючих» (та ще й невеличке!) не має досі—хе-хе—будь якої обов'язкової формули змісту! І потім «убійче» порівняння (його не можна визнати ані свіжим, ані оригінальним—добу пролетарської диктатури нераз де-які люди порівнювали з середньовіччям!) нашої доби з середньовіччям. Тепер диктатура пролетаріату і зміст—класова свідомість, а тоді—диктатура релігії і зміст був—релігія... Висновку немає. Обережна людина з Меженка! Але чи не занадто вже прозорий натяк: комунізм ніяка наукова теорія, а також, мовляв, релігія, як і «свята католицька церква». Ось де проткнулася швайка з писаної академізмом торби Меженка.

Далі договорено до кінця: «змістовці»—містики, а формалісти—матеріялісти! зміст є «річ у собі»...

Нарешті автор просто гнівається: не можна давати на поталу дилетантам (змістовцям) нівечити шуканням якогось-то змісту в «прекрасному витворі людської творчої праці». У цьому витворі є сила різних річей, що надаються до наукового студіювання: 1) звук, 2) образ, 3) тема, 4) ритм—все це складові частини форми і... ніякого змісту загалом немає. Є тільки форма! Так званий зміст—елемент форми!

Наприкінці мова мовиться вже про формалістичну беззмістовність і про машинізацію мистецтва. Мистецтво стає просто машинкою без жадного змісту!

Після цього—несподіване збочення від теми і як стій—«оригінальна» думка про (не про форму й не про зміст—з цим, очевидно, справу скінчено), а про... евгенічну роль війни, або (так і написано!)—про позитивний вплив найвищої жорстокости на людську душу! Це так, між иншим, обдарував читача блискучою думкою Меженко—про користь війни (пан Донцов і всі фашисти будуть його за це вітати).

—Наука,—пояснює академічно критик,—не знає инших принципів, як самоціль. Кожна наука сама собі вистарчає.

Мистецтво—теж наука.

Його не можна кидати на поталу містичним змістовцям!

Затямте й соромтеся—тільки неуки бояться формалізму.

Кінець—побідні фанфари сурм: мистецтво слова хапається за рештки змісту та ідей, аби втриматися в середньовічних традиціях. Час йому визволитися з пут змістовства, а до цього єдиний шлях формалізм!

Стаття Меженка—цікава спроба бойового виступу проти марксизму в формі «об'єктивного шукання істини» з академічним виглядом людини, далекої від усяких особистих симпатій та антипатій.

Перечитавши уважно цю річ—не знаєш, чому дивуватися: короткозорости чи нахабству автора. Чи він щиро плутає, чи просто свідомо грає в дурника! І на якого читача рахує, кому думає забити памороки?

Напочатку каже, що порожньої форми не може бути, а вкінці—що мистецтво просто машинка, котра не має ніякого змісту й у цю порожню форму можна, мовляв, Пачовський, пхати які-будь ідеї. Формалістична беззмістовність—передусім!

Напочатку каже, що підход з боку форми—буржуазний і тут же сам визнає цей буржуазний примат форми, а далі вживає це матеріалізмом, котрого, мовляв, нічого «боятися».

Визнає велике значіння критерію класової свідомости і потім визнає, що значіння має не класова свідомість, а твір у собі—мистецтво, як мистецтво. Визнає, що в нашу добу шукають у мистецтві передовсім змісту—класової свідомости (що сам тільки що визнав, яко факт великого значіння) і—йде походом на «змістовців».

Здавалося б ясно, що раз «у нашу добу» люди шукають в мистецтві змісту (класової свідомости) і раз це прийнято, рацію цьому визнано, то ті твори, в котрі кожна група вкладає свій зміст і котрі можна сюди й туди вивертати, є витвори міжгрупові, а не виразно класові, є виплід різних перекрещених впливів. Але, видно, авторові таке становище здається нормальним і навіть ідеальним; мистецтво є машинка,—кожна особа, не то що класа, вкладає в його свій «зміст», своє розуміння. Отже критерій класової свідомости є просто неуще, дилетантизм, а не «досягнення нашої доби»—як було на початку статті!

Шукання в мистецтві змісту не може ні до чого плідного призвести і водночас—люди шукають у «нашу добу, коли і т. д...» саме цього змісту, цієї класової свідомости, ц.-т. хочать знати—чи друг, чи ворог, чи ні риба ні м'ясо автор і його твір. Бо це ж такий час, коли і т. д...

Тільки що було написано, що шукають люди змісту, ц.-т. класової свідомости, а через картку вже пишеться: шукають «самоцінного змісту», «річ у собі». Як це зветься—розсіяність автора статті, чи просто крутість?

Автор—ворог всілякої містики й середньовіччя й мистецтва для мистецтва. А ми його питаємо: як він ставиться до свого

перекладу «Мертвого Брюге» Роденбаха? Чи на часі таке видання в нашу добу, коли і т. д.?

Що це все—непорозуміння чи може непо-розуміння, і Меженко просто пустився берега, розсперезався? Можна було б навести добрих кілька справочок з Плеханова з приводу цього всього—та що для Меженка Плеханов і що для Плеханова Меженко? Те, що цікаво «для обмеженого кола віруючих» «ніц не варт» для вільної й незалежної академічної людини. А ця людина ніц не варт з усією своєю «наукою» для тих, хто шукають передовсім класового змісту в мистецтві й в житті і не творять собі з того мистецтва «річ у собі».

Якого крутіства доводиться завдавати собі неповському письменникові, щоб і сказати те, що хочеться і щоб надрукували (бодай яко дискусійне, а часом може й так проскоче: по особистому знайомству).

На цю ж тему про форму й зміст (але без афоризмів про «євгенічне значіння війни») написав статтю т. В. Гадзінський в № 4—5 «Ч. Ш.»

— І ще третя платформа, «марксивська»—в ковичках:

«Зміст не відділюється від форми і, в решті решт, визначається основною закономірністю суспільного розвитку, є функція суспільної економіки й разом «функція продукційних сил».

Ця «платформа» не подобається т. Гадзінському. Виявляється, що «Коряк заліз по коліна в теоретичне bagno ідеалістичної діалектики»—разом із плужанами. В це bagno боїться сісти й т. Гадзінський, а в тім нужно «береться допомогти» вилізти Корякові. Гадзінський пояснює, що жадного змісту й форми в творів мистецтва немає—є просто твір мистецтва. «Помилка т. В. Коряка в тому, що в процесі виробництва повстає не «зміст», а твір мистецтва». Таку саму помилку (грубу, на мою думку) зробить економіст, котрий скаже: «в процесі виробництва повстає не паровіз», а «план паровоза», його проект... одержуємо: абсурд...»

Саме слово «зміст» для т. Гадзінського «давній вислов», але на слідуючій сторінці він про це забув і сам каже, що Евклідова геометрія—без змісту... це зветься—звичка!

У Поліщука теж є зміст («наївний і неглибокий»). Є ще зміст і в Бухаріна. А саме—на сторінці 223 московського видання «Теории исторического материализма» читаємо: «Содержание искусства определяется в конечном счете основной закономерностью общественного развития: оно (это содержание) есть функция общественной экономики и, вместе с нею, функция производительных сил». А на стор. 222: «Содержание художественного произведения... почти неотделимо от формы, явным образом определяется общественной средой, что можно без труда проследить на истории развития искусств». Це є сьоме кільце в ланцюзі розвитку твору мистецтва. П'ятим кільцем у Бухаріна є «формальні елементи». І нічого, т. Гадзінський,

копирсатися в здобутках фізики, теоріях Мінковського, Лоренца й Ейнштейна, товкти горох з капустою, доказувати, що повстає «твір», а не «зміст». А хто ж вам каже, що повстає зміст? А коли мова йде про зміст, то мова йде про те, які чинники його в творі мистецтва складають. І нічого було брати в лапки марксовську формулу. Коряк тут аж ніяк не винен—нарікайте на кого іншого, а головне—на себе.

Отакі прикрі непорозуміння трапляються завжди з людьми, що для їх особисте упередження, антипатія є першим імпульсом до «творчости»¹⁾. Статті Меженка й Гадзінського своє діло зробили і вже в № 4—5 «Ч. Ш.» якийсь «І. М.» говорить, як про загальновизнану річ, про «давно прославлений Коряком дуалізм!» (стор. 274).

Хоч форма й зміст є просто різні точки зору на твір мистецтва, а в тім це дуже зручні, прості, потрібні вирази, котрі виявляють те чи інше відношення до твору. Для формаліста є тільки форма, для змістовця—самий зміст (форма є лише частиною його)—різний підхід до мистецтва у різних класів. Кому тільки позверховий потрібний огляд, кому розуміння сутності річи. Порівнювано досить влучно зміст і форму з генералом у мундирі. Генерал може бути без мундира і все-таки він буде генерал, але без генерала мундир не виграє на полі бою. На літературному фронті нам потрібні бойці, а не їхні мундири, живі люди з живою душею, а не «специ від літератури». Коли вийшов «Великий Шум» Франка, один критик схилився перед «маєстатом горящого серця» поета. Може він був неправий і треба було аналізувати форму? Звісно, «навикле до дрибниць» око завше побачить невдатний мазок», але на це простий, науками непросвіщений читач може сказати—«Дурню ти оден. То то ж все дрібниці. Сказати світові таке-сяке закрутисте слово, щоб довго ще потім игихав читач»—це не те, це просто кривляння, а не творчість, якої потребує наша доба, коли і т. д. І не треба ясну, просту думку, шире почування завинювати в сувої закрутистих слів. Не можна ставляти завданням творчости шукання нової форми для нового класового змісту». «Ставляти завдання творчости»—взагалі нещасливий вираз, уживаний модерністичною критикою, що нині відкинено марксовською критикою. Не можна бути неуком у справах творчости. Творчість—не наука і по школах не викладається. Творчість є горіння класовим (завжди класовим!) ентузіазмом. Коли його чортмає, тоді приходить замість творчости формалізм, морфологізм, аполітизм і порпається біля трупа. І каже—це машинка без жадного змісту!

Немає такого великого твору мистецтва, котрий не мав би великих формальних і технічних хиб. Візьміть хоч би

¹⁾ Мене особисто досить цьковано на стор. «Ч. Ш.» і на особисті образи відповідати не буду, але за нечесність у нападах на мої погляди буду паплюжити як годиться, про що й сповіщаю всіх своїх ворогів і особливо приятелів.

«Гайдамаки». Є твори з боку формального вихвалені всіма спецами, але їх не можна назвати великими. Крім того

— література складається не з самих великих творів, які, дійсно, ведуть людськість наперед і формою своєю і змістом, і не всі ці твори в свій час мали таке величезне значіння, яке досягали пізніше в міру поступу громадянства. Є й було натомість багато таких, що з тої чи іншої причини користувалися успіхом... вони відповідали настроєві...

Людськість наперед «веде» література загалом (бо ідеологія має відворотний вплив на базу) і веде наперед не цілу людськість, а її командуючу класу. Тільки нині, тільки в нашу добу інтереси диктатури пролетаріату є водночас і інтересами людськості, але в першу чергу—всепролетаріату.

Питання марксовської теорії мистецтва в цьому році зробилося «актуальним». Загальне зацікавлення марксовським методом у літературі дало реальні наслідки: молодий аспірант катедри історії України (літер. секції), що допіру був захоплений Сквородою й викладав його філософію, а на святі його пам'яті виступав прихильником філософії Шпенглера—т. А. Ковалевський несподівано пише розвідку «Питання економічно-соціальної методи в літературі», де реферує марксовський метод на підставі існуючої літератури. «Літературні явища не можна охопити науковою формулою, не виходячи поза їхні межі—каже він зовсім слушно. Література сама собі не вистарчає.

Вона зв'язана з життям. А в житті точиться боротьба...

Цікаву спробу поєднати марксизм із формалізмом робить відомий дослідник стилю Шевченка Якубський—у брошурі «Соціологічний метод у письменстві». Оскільки в Ковалевського помітні «філософічні» устремління в трактуванні, остільки у Якубського видно «спеца» що до морфології—ці особисті нахили відбилися й на їхньому розумінню марксизму й примінення його до вивчення літературних з'явищ. Обидва вони виявляють психологію «техничної інтелігенції», що тяжить мимохіть від диктатури пролетаріату до «спецократії». Соціалізм є машинка, світом мають керувати «інженери», каста людей розумової праці, що влаштовує машинний рай для людської маси... Така нині загалом «філософія НЕП-и», що таємно панує надсвідомістю радянської інтелігенції.

В цьому році засновано спілку пролетарських письменників «Гарт». Засновано видавництво тої ж назви, видано низку книжок і серію метеликів. Майже всі гартованці видали ц. р. свої твори: Хвильовий «Сині Етюди», Йогансен «Крокове Коло», Поліщук—поему «Ленін», Кулик—«Одужання», «Зелене Серце», Еллан—«НЕП», Тичина, Сосюра, Дніпровський, Копиленко друкувалися в періодичній пресі. Це був рік напруженої творчої праці. Гартованці дали найбільший доробок в скарбниці пролетарської й почасти—жовтневої літератури (з цього приводу точилася дискусія про «ухили» пролетписьменників під впливом

навали НЕП'и з простого шляху, що його свідомо обрала пролетарська література),—захопившись «великим» мистецтвом. Наприкінці року «Гарт» почав укладати свого першого альманаха.

Панфутуристи: Семенко, Слісаренко, Шкурупій та інші заснували в Києві «Аспанфут» (Асоціація Панфутуристів). Цього року вийшла книжка поезій Шкурупія «Барабан», друкувалися футуристи в київській газеті «Більшовик», котра наприкінці року почала видавати додаток на зразок «Красной Нивы» у Росії—«Глобус». В умовах київського життя, де ще не вмерли традиції української літератури з часів УНР, група футуристів є форпостом жовтневої літератури. Їхня корисна діяльність полягає саме в деструкції, ліквідації старих традицій.

Футуризм виступає проти т. з. «великого» мистецтва, проти пасеїзму з його позаісторичним розумінням «формальної досконалости», позбавленої соціальної функції, проти дрантя пільняковщини й фальсифікації побуту, за колективну творчість, проти «спец-літератури». Визнаючи, що мистецтво є діяльність, котра організує емоцію, виступає футуризм на боротьбу з НЕП-ою на ідеологічному фронті. Вони обстоюють свідомо-плановий розвиток мови, «стрибок» і розірвання пут традиції. В цілях втілення революційних ідей мистецтво слова вживає його й без емоційного присмаку: поетичне слово можливе й без емоції. «Поетика»—скрізь у життю, а не в «літературі», та ще «великій». Зрештою, «чиста форма», порожня, чи пак «вільна» від соціально-значучого змісту—нині футуризмом не визнається й лише толерується, як «лабораторна вправа».

Творчих досягнень в цьому році футуристи не мають, ціла їхня енергія пішла на теорію й деструкцію. Нині вони збираються переходити до «конструкцій». Але вони обслуговували газети агітаційним матеріалом.

Кінець року позначився появою змертвихвстанців. Що воно таке? Торік ми писали в огляді за п'ять літ літературного життя про т. з. «підмогильну літературу».—Або вона піде на могилу і там скінчить своє життя, або якось доплентається до джерела живої й сцілющої води революції пролетаріату й воскресне до нового, омоложеного життя. Для неї й дається цілковита можливість дійсно вільного вибору, котрий залежатиме від запасу життєвих сил, від соціальних зв'язків з новим ладом.

Що ж вийшло? А вийшла дивна річ: перше ця література вмерла, перейшла на цвинтар масариковських шмат у Празі, а потім починається по формулі філаретового катехизму (не оживеш, аще не умреш) «Змертвихвстанство».

Підмогильний, Косинка, Осьмачка, Максим Рильський вертаються до жовтневої літератури (перші три), приходять до неї (Рильський).

На літературному обрії сходять давно відомі постаті: Ярошенко, співець П'єра й Коломбіни, адвентист Загул пише гімни прокламації. Яків Савченко пише поему «Світовий Жовтень»,

десь щось пише М. Жук, на сторінках «Ч. Ш.» звідкись, із забуття з'являється М. Чернявський і Олена Журлива, котру добре знали в свій час іще Олесь та Вороний—Олена Журлива несподівано оспівує ремні, метал і горно, усе, що «полагається» путній пролетарській поезії:

Металом горно диха знов,
Колеса в ритмі й ремні в біг...
Ніхто цю владу не зборов,
Ніхто не переміг!

Сила заїмпонувала «на шостий рік революції». І на цей же шостий рік, пролетарський поет Сосюра пише в Криму на березі моря, живучи в санаторії, зроблений в царському колишньому палаці:

Магнолії лімонний дух,
Солодкі мрії олеандри.
А в небі огневі гранати,—
І мислі зоряно цвітуть!..
О, моря гул!..

Буржуазній поетесі заїмпонувала сила й велич пролетаріату, а пролетарського поета спокусила ніжність і рафінованість буржуазної літератури... Це характерне з'явище для даного періоду розвитку революції. Жовтнева література пішла виширш, захопила широкі маси, з'єднала загальне визнання пролетарська її фаланга, авангард. Пролетарські поети посоліднішали, потягло їх до академії: почали надсилати свої твори маститим «діячам рідного письменства» і діставати від їх «оддарунки», старосвітські пані з лорнетками надсилали їм привітні листи, визнали їм «искру божу», «поклали на їх надії».

Безробітні літературні спеці заметушилися, заходилися біля пролетарських творців, почали їх вихвалити, студіювати... Утворилася широка коаліція жовтневої літератури з українською. Наслідки її подвійні: по той бік жовтневого фронту почало порожніти, потягло відтяг від ґрунту людей до живої праці. Гасло: «назад, на Велику Україну!» набуло великого, непереможного впливу. Але натомісць передова пролетарська фаланга, притомлена боями, захотіла спочити на теплих водах буржуазного формалізму. Технічна досконалість жовтневої літератури піднеслася на вищий щабель. Після революційних бурнів неповський штіль у життю і в літературі відбився. Аж ось загуркотіло на Заході і вже чуем на літературному фронті нове гасло: «жовтневий блок революційного марксизму!» На часі переміна тактики, перехід від жовтневого блоку до марксивського. Пролетарська фаланга жовтневої літератури має не коаліцію творити, а проголосити свою диктатуру. Такий намічається настрій, а як складеться в життю—це залежить від 1000 різних чинників. Завдання критики—лише констатувати, вивчати, а не повчати й наказувати.

М. ДОЛЕНГО

До питання про дві системи мови.*)

(Літературні взаємовідношення—начерк другий).

Колись у «Дзвоні» А. Луначарський порівняв мову взагалі, як величезний утвір колективної творчості, з ґрунтом, що на йому зростають буйним зіллям всі літературні індивідуальні твори.

Звичайну мову наших щоденних розмов, мову народніх пісень і приказок, мову бульварних романів і «пісень вулиці», мову професійних балачок і офіційну мову декретів та наказів...

Всі відміни живої позалітературної мови можна було б порівняти, продовжуючи думку автора цитованої метафори, з дикою рослинністю на тому ґрунті. Ця рослинність живе своїми законами і вміраючи залишає матеріал для угноєння свого ґрунту і ґрунт без неї не існував би. Між незайманим ґрунтом і дикою рослинністю на ньому існує постійна рівновага, така ж приблизно, як між мовою взагалі й першими, ще неосвідомленими наслідками користування нею.

Але до справи втручається людина зі своєю свідомістю й змінює рішуче малюнок, запроваджуючи культурну рослинність на справжньому й літературу на метафоричному ґрунті мови. Між иншим, те й друге відбувається в однакові менти соціального розвитку людства.

Освідомлена культурна мова дає людині художні витвори ріжних стилів. В дальшому процесі освідомлення вона, в свою чергу, робиться матеріалом і для дослідження та вивчання в відповідних установах і для зворотних впливів на первісний ґрунт «народньої мови», з якого зросла культурна...

Увага що до термінології. В цьому начеркові та почасти й в попередньому (Київ та Харків—ч. 6—7) вживаються терміни: мова—в змісті певної системи добору й з'єднання слів на якомубудь діалекті—або система мови ідеалістична й матеріалістична.

Звичайна сучасна розмова користується виразами лвох родів—або такими, що містять у собі затвердження якогось факту:

На дворі «йде» зараз дощ.

В мене вкрадено гаманця.

*) Редакція не погоджується з де-якими твердженнями автора. Стаття йде в дискусійному порядку.

або т. з. загальними місцями:

Важко живеться на світі.

Ах, я так люблю все красиве.

Мова літературна, *raison d'être* якої й мета існування полягають в тому, щоби розвинути й організувати те, що дає в зародку звичайна мова, утворює з зазначених двох тенденцій щоденної мови дві великі системи літературного вислову аналогічні й споріднені з двома великими системами в ідеології—ідеалізмом і матеріалізмом.

Про дві системи вислову знає досить і популярна думка. Часто можна десь перечитати, відчувати про живу, конкретну, реальну або, навпаки, про штучну, абстрактну, символістичну мову в того чи іншого письменника, в тому чи іншому творі.

Але всі означені терміни, до яких не важко було б додати ще цілу низку, є, з одного боку, непевно усталені, бо пристосовуються й до вербального матеріялу, і до самої теми твору, а, з другого, вони занадто вузькі.

Користуючись, наприклад, антитезою: символістичний—реалістичний, ми не знайдемо місця таким художнім творам, як перша книжка О. Олеся, майже весь Надсон і т. и. Олесь і особливо Надсон ще не були символістами. В часи останнього про символізм у Росії не було згадок, але він утворив свій пересякнутий специфічною інтелігенською умовністю стиль—ідеалістичний (після нашої термінології, примітивно-ідеалістичний), цілком відмінний, з першого погляду, од «реалістичного». З зазначеного прикладу (Надсон і «надсоновщина», яка, на думку українського критика Крамаря, є підозріло-подібною до «олесевщини») виникає ще одна й дуже ґрунтовна особність ідеалістичної мови, а саме її умовність.

Вирозуміння такої мови вимагає знаття тих психологічних передумов, серед яких вона виникла. Такою передпосилкою для мови Надсона є специфічна інтелігенськість її. Безпосереднього підходу до життя, до дійсності й до звичайної мови ідеалістична система вислову не дає й не може дати через свою умовність. Звідціль штучність і трохи що не обов'язкова книжковість її. Протилежні визначення дадуть нам ознаки матеріялістичної мови. Можливо, що перше влучне наближення до її суті ми матимемо, коли визначимо матеріялістичну мову, як уміння звати речі їх власними йменнями.

Простоного відношення до с ю ж е т у вона не має й цілком можливим є реалістичний сюжет, розроблений в умовній, абстрактній і взагалі ідеалістичній мові. І як раз фантастичні сюжети досить часто в літературі розроблюються в конкретних, навісміне тверезих—матеріялістичних висловах, чим досягається цікава ілюзорність вражіння (весь Уельс—на цьому прийомі). Таким чином треба відрізняти в творі реалістичну чи романтичну розробку сюжету од ідеалістичної чи матеріялістичної системи мови.

Для дальших поділень ми скористуємось принципом організації, розглядаючи стилі оброблення матеріялу мови зокрема в кожній з означених двох систем вислову, як щаблі на драбинці, що йде од згаданого вище «грунту» мови до найскладніших і найорганізованіших продуктів її обробки.

Питання про традиційні «зміст і форму», як, на наш погляд, не таке вже ґрунтовне, поки залишимо на другому плані. На першому залишається таким чином питання про матеріял слова у творі. І як у техніці той чи інший матеріял—залізо, фарфор—визначає сам собою й свій зміст (ту чи іншу роллю в задоволенню людських потреб) і форму (того задоволення), так і з вербальним матеріялом.

Крім цього «телеологичного» зв'язку, чи краще технічного, нам зустрінеться в дальшому ще один, специфічний для слова, зв'язок між матеріялом, з одного, і змістом та формою, з другого боку... Є таке психологічне спостереження, що, коли людина починає навмисне робити сумне вражіння на обличчі, їй і справді робиться сумно, а коли веселе—весело.

«Ми не плачем через те, що нам сумно, а нам сумно через те, що ми плачемо». В щоденному житті досить часто стрічаються такі випадки, що людина, напр., підбадьорує себе штучно веселими словами й їй справді робиться веселіше, чи якось інакше викликає словами в собі бажані їй зараз емоції. Випадки такі описані в художній літературі і кожному відомі з власного досвіду. І письменникові приходить підпадати під владу цього психологічного закону. Випадково дібравши тих чи інших слів, він часто повинен буває підібрати до їх *ensemble*: і форму, і зміст, і тон (т. з. настрій) твору. Одною з причин цього з'явища є те, що кожне слово оточується у безперестанному вжитку просторою атмосферою постійних асоціацій з різними психичними моментами і цю атмосферу слова нам необхідно брати на увагу. Друга причина є, здається, мімічне значіння слова, яко такого.

Спробуємо ілюструвати зазначені твердження, деталізувати їх. Приклади далі взято головним чином з віршованої поезії—української та почасти російської.

Придобніше взяти за тезис мову ідеалістичну. Ця система вислову є умовна, абстрактна, схематична й символістична, з обмеженим лексиконом, з мелодійною музичністю, з нахилом до певної ритуальності, з неможливістю безпосереднього підходу до дійсності, з де-якими архаїчними прикметами: нахилом до постійності епітетів, одноманітності образів, симетричності в будові і з де-яким консервативним нахилом до певних формульовок—змістових та ритмичних.

Живучи почасти незалежно од свідомости майстра, бо художня творчість у значній мірі є позасвідомою, система мови

сама собою визначає не малу частину і сюжетів і настроїв твору, які змінюються з переходом автора до іншої системи мови. Ідеалістична система вислову знаходиться у зв'язку з ідеалістичним світоглядом, з містичним світосприйманням і з мітологічним засобом думання (художнього) часто цілком незалежно од свідомих переконань автора.

(Це є один з парадоксів т. з. надбудови, що в даному разі не встигає цілком розвинутисть відповідно вимогам часу).

Я розрізняю такі сучасні стилі ідеалістичної мови (спроба класифікації):

А. Мова неорганізована.

1. Примітивно-ідеалістичний (цітована надсоновщина). Зв'язок з «грунтом» мови ще не є розірваний.

Б. Організована мова.

2. Символістичний. Остаточна організована мова. Певний зв'язок з ідеологією. Оптимістичний тон і світлий «ритуал». (Вороний—Чупринка.)

3. Схематичний. З'являється в наслідку розкладу попереднього. Песимізм у настроях (тоні) у зв'язку з мовою. «Чорний» ритуал (Я. Савченко).

4. Імпресіоністично-ідеалістичний.

Як переходова форма не може остаточно виявитись в рамках ідеалістичної мови. Він рве їх і сам гине при цьому. (Неосимволісти, частина футуристів).

Спільна ознака всіх ідеалістичних стилів нашої доби—їх умовність.

Старі форми ідеалізму в мові то є гіперболістичний ідеалізм романтиків і догматичний ідеалізм пізнього середньовіччя (у Данта).

Головні тони в ідеалістичній мові такі: побожний, розпачливий, безнадійний і або задерикуватий, або себезнижуючий у футуристів. Основна їх прикмета: настрої захоплюють автора і він їм віддається. Специфічна жіночість ідеалістичної поезії.

Для поета ідеалістичною мовою усталено певного ритуала: він є або жрець (головним чином, Краси, Любови, Батьківщини й Волі), або шут (царственный паяц). Звідціля два ритуали—молитовний і церковний в поезії.

Головним чинником розходження в протилежні боки двох систем мови є різниця в принциповому відношенні до дійсності, в безпосередності чи посередності підходу до неї. Розглянемо таким чином відбивання дійсності в різних галузях її різними стилями обох систем мови.

Ідеалістична система егоцентрична. Автор все знаходить у собі. «Оця книжка є «Бальмонт в Мексиці», а ця—«Бальмонт в Індії»,—глузував хтось з одного з найтиповіших ідеалістів.

І критик (Еренбург) відповів: «Не глузуйте, а краще дивуйтесь на невтомного мандрівника, що 25 років досліджує свою душу і все знаходить у ній нові й нові країни»...

В ідеалістичній мові, що до складу її, переважають визначення психологічні, не самої речі, а того вражіння, яке вона зробила на автора, але ще частіше, ще типовіше просто тих асоціацій, що виникли з приводу вражіння од тієї чи іншої речі. В матеріалістичній переважає констатування фактів і відношень між ними. В першій увага автора зосереджується на його власній особі, а на дійсності — тільки оскільки вона відбивається в «дзеркалі душі».

«Хіба не сонце—серце моє?

Душа—не прозора глибін?»

(Д. Загул).

У другій—на дійсності, яко такої, і на самому авторі, оскільки він є частиною дійсності. Принциповно не все в мені, а навпаки: я в усьому (пішло од Уйтмена)—

«Я складова частина всього».

(В. Поліщук).

Перша є індивідуалістична, суб'єктивна, що її робить одноманітною.

Друга є об'єктивна чи повинна такою бути. І головна причина різниці є характер мови, а не особа автора.

Певні ознаки ідеалістичної системи мови викликають і своєрідний характер ідеалістичного опису.

Одна з найнеодхильніших його особностей то є мітологічна персоніфікація природи.

От окремі вирази:

П. Тичина.
Перша збірка.
«Соняшні
Кларнети»

... «хтось гладив ниви»;
«день біжить, дзвенить, сміється»;
«сміялась тополя»;
«сму́тні волошки»;
«Господь іде!»—прошепотів полинь»;
«чорний ворон замисливсь»;
«ви́пив добро́го вина залі́зний день»;
«на́вшпиньках піді́шов ве́чір»;
«я—ні́ч ста́ра, незду́жаю»;
«ко́лосочки «ой ра́дуйся!» шептали»;
«ми—кві́ти зві́робою»

і т. и.

О. Олесь.
Перша збірка.
«З журбою
радість
обнялась»

...«мі́сяць зако́ханий в ні́ч ча́рівну»;
«со́нце ці́лує»;
«мі́сяць не ду́ма»;
«кві́ти не сто́гнуть»;
«кві́ти ся́ють і ра́діють»;

«стогне ясень»;
 «жито привітно стріває»;
 «вітер злий сміявся»;
 «хмароньки за рученьки взялись»;
 «солов'ї засміялись—заплакали десь»
 і т. и.

М. Йогансен.
 «К р о к о в е е
 к о л о»

...«хмарам вітер сниться»;
 «бадилля кричить»;
 «сміється і плаче листя»;
 «хуга кахикає»;
 «день припав до хмар і пив, і пив»;
 «захолола жахом зоря»
 і т. и.

Зараз означені приклади є тільки більш-менш художніми порівняннями, образами, а колишня людина, за часів утворення пантеїстично-релігійних мітів, і справді вірила в те, що «місяць закоханий в ніч чарівну». Тоді антропоморфізація природи була для людини ще й засобом думання, а не тільки вислову, як тепер. Але цей мітологічний засіб вислову ідеалістична мова засвоїла й широко користується ним і досі, переходяючи, таким чином, у людському вислові, хоча б і чисто з зовнішнього боку глибоко-архаїчні ознаки, свого роду вербальні релікти. Цітовані автори скористовували антропоморфізацію природи з метою передавання її згуків, природньої мелодійности (дзвенить, сміється, шепоче...) або дисгармонійности (кричить, кахикає...). Один із харківських «плугатарів» (мова яких взагалі має всі переходові щаблі од примітивно-ідеалістичного до імпресіоністично-ідеалістичного стилю...) пристосував цю методу до виявлення рухів, драматизації природи. От початок «Села»: «Обгорнули село лани... Підбігли до лісу, жартома з ним перемовляючись та до себе ваблячи. Ліс хитав задумано головою і, по-старечому всміхаючись на пустунів, трохи поступався»...

(А. Панів).

Беручи своїм завданням інтуїтивно відчуті «душу природи», поет здебільшого обмежується тим, що надає природі окремі ознаки власної й сучасної психіки. Рідше він, розуміючи всю нелюдськість тієї душі, одмовляється од поверхового наближення її до душі людини.

З такого одмовлення починає Павло Тичина свої «Соняшні Кларнети»:

«Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух,—
 Лиш Соняшні Кларнети».

Зевс є повна антропоморфізація, Пан переховує тільки зовнішність людини, та й то не цілком (Пан козлоногий), Голуб-Дух уже не людина... три щабля, й поет одмовився од усіх трьох. Тільки ритмічність, гармонійність є єдиною спільною рисою між людиною та космосом.

«У танці я, ритмічний рух,
В безсмертнім всі планети».

Стара поезія й народня пісня обережніше поводяться з антропоморфізацією природи. У Щоголіва й Чернявського (реалістів) немає такого засмічення рисочками людської психіки малюнків природи. В збірці першого—«Ворскло»—мені кинулось у вічі тільки одно таке місце:

«вітер з травами говорить».

Де-кому з поетів реалістів щастило иноді дати персоніфікацію якогось з'явища природи, не переходячи до стилізації мітологічного засобу думання. Допомагала іронія, глум:

...«кругла, полна,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне».

(Пушкін).

Аналогічний зразок у В. Сосюри:

«А з гори задивився молодик
І така в його пика нахабна».

Здається, славнозвісний паралелізм між з'явищами природи та людськими настроями в народній поезії є трохи сучаснішим од безпосереднього зв'язування їх.

Так пише иноді Тичина:

«Десь надходила весна. Я сказав їй: ти весна!
Наливалися жита. Я сказав їй: золота!»

Такий паралелізм трапляється й у неокласиків, які, ідучи за своїми класичними зразками, культивують, хоч і модернізовану, а конкретну, матеріялістичну мову.

Інтересно, що в той час, коли Тичина для зовнішніх з'явищ добірає внутрішні психологічні епітети:

«Думами, думами,
Наче море кораблями,
Переповнилась блакить».

Рильський, навпаки, для психічних з'явищ набірає епітети зовнішні:

«Не думи, а хмарки шовково-білі».

Перший засіб абстрагує конкретне з'явище, а другий конкретизує абстрактну думку.

У мійських людей—панфутуристів—у той же засіб антропоморфується місто. При цьому додержується правила зміни знаків, естетика навідворіт.

Ось мійське небо:

«Придуркувато підморгує
Облізлий місяць».

(Ю. Шпол).

Характерним є, що ідеалістична антропоморфізація надає природі тільки окремі людські ознаки, не оживляючи її до кінця. Реаліст на цьому не спиняється в тих рідких випадках, коли вживає таку фігуру.

Він не порівнює:

«Природа—мати. Будь же сином,
А не естетом».

(М. Рильський).

В. Поліщук, розмовляючи з ромашкою, питається в неї, чи хоче вона до його на груди, і квітка цілком резонно відповідає поетові:

«Я до сонця хочу, а до тебе—ні!».

Старий мітологічний засіб думання, а не тільки вислову, теж цілком оживляв природу, бо був по суті матеріалістичний.

І зараз, надходячи випадково до такої мітологічної теми, поет з почуттям матеріальної речі, з матеріалістичною мовою не спиняється на метафорі. Дивіться багатозначне в цьому відношенні «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским», де сонце, запрошене необережним поетом, не досить ввічливо:

«Чем так без дела заходитъ,
Ко мне на чай зашло би»;

наприкінці:

«Ввалилось, дух перевода,
Заговорило басом».

Здається, що утворення сонечного міту можна зрозуміти краще тут, ніж у ідеалістів.

Примушуючи своїх майстрів до мітологічного засобу думання, замісто якого виникає мітологічний засіб вислову, ідеалістична мова постійно є перейнята якою-будь ритуальністю.

У одного поета:

«Слава на небі Сонцю,
А на землі Ми».

«Аз есмь робітник!» і «Ще раз Месію нам зустріти» Якова Савченка відрізняються тільки фарбою, а не формою. «Лефом» сконстатовано багато прикладів мітологічності й ритуальності в творах «Кузницы».

«Мы несметные, грозные легионы труда».

(Александровский).

«Не мы ли были в Иудее,
Когда любви учил Христос».

(Герасимов).

є найкращими зразками.

Револуційна творчість В. Брюсова доводить також (дивись поетику Якубського), яким важким тягарем лягає на поза-свідомість ідеалістична мова.

Молитовність імпресіоністичного ідеалізму перейнято пантеїзмом:

«І стежив я, і я веснів:
Акордились планети.
Навік я взнав, що Ти не гнів —
Лиш Соняшні Кларнети».

У Тичини—згуковий пантеїзм космічної музики.

«Псалом залізу», «Марія»— одні з найкращих зразків української та й не тільки української поезії, своєю атеїстичною молитовністю ілюструють те ж саме твердження.

Ритуал патріотичний у Олеся, теїстичний у Філянського, Сатана у Шкурупія, «Я» у Семенка, св. Варвара у першого, св. Тереза у другого (на католицький зразок—укохані святі), Месія (страшний й чорний), чи Христос, чи Антихрист у Як. Савченка, Мадонна й мара у Загула і взагалі «бог мертвих мертвий» (у М. Доленга) ото є мертво-золоті святині ідеалістів. Навпаки, ця настирлива ритуальність зникає навіть у неокласиків, залишаючи іноді порожні форми:

«Чернець без божества і жрець без молитов».

(М. Рильський «Висока келія»).

Антропоморфічність і ритуальність ідеалістичної мови мистцям її вдавалося іноді використовувати з дуже художніми наслідками.

От приклади таких описів у Павла Тичини:

«Мов свічі погаслі в клубках фіміаму,
В туман загорнувшись, далекі тополі».

і друге:

«Та пень обгорілий, мов піп на могилі,
«Безсмертний, помилуй!» кричить мовчазливо».

В наведених прикладах дуже яскравим є естетичний вплив догматичного ідеалізму церковности на сучасний імпресіоністичний ідеалізм.

З таких елементів складається ідеалістичний — умовний, або стилізований або схематизований малюнок. От останній зразок етнографічно-космічної стилізації, цеб-то в цілком своєрідному сполученні, але все тих же обов'язкових елементів:

«Городами, селами
хтось утикав землю
ніби паску шишками
на Великдень».

Земля бавиться між зорями,
грає гомоном, як барвами
веселка,
або водами великими
весна». (Т. Осьмачка).

Звичайний наслідок ідеалістичного малювання то є пейзаж-формула, абстрактний малюнок. Де діється? А там, де

«Річки ясні жемчужились,
Шуміли і плили,
Лани зливались з луками,
Пахтіли і цвіли». (О. Олесь).

Здебільшого такі малюнки мають ідилічний характер, досить часто зводяться на формулу:

«Ты знаешь край, где все обильем дышит,
Где реки льются чище серебра?»

Або:

«Мій рідний край такий веселий,
Мій рідний край такий сумний». (Т. Чупринка).

Іноді цей пейзаж робиться вже дуже солодким:

«Гречки запашні білили,
Запахали медяні дзвони...
В тихий вечір прощався я з полем». (А. Панів).

І тоді читаючи не знаєш, чи то земля, чи загублений рай якийсь... К. Бальмонт, принаймні, так одверто й глибоко пише:

«Мне грезилась волшебная страна,
Которая была когда-то раем.
Она нам всем была дана,
Мы все ее хотя отчасти знаем.
Но та страна — проклятью
предана!»

Принципово інакше малює природу народня пісня:

«Там на горі, на красі,
Красіє кукіль у вівсі.
Чом ви, парубки, не йдете
Куколю з вівса не рвете?»

Як бачите, це не загублений рай, а земля, не просто «десь», а там на горі (відомій слухачеві — красі —) іменно, кукіль красіє у вівсі, і сказано про його через те, щоби парубки рвали дівчатам на коси, це роля його в життєвому процесі. А що малюнок є теж символістичний, бо під тим куколем треба

розуміти самих дівчат, так то вже природня фрейдівська символіка, з якою нічого не поробиш.

Таких принципів тримались і старі й нові реалісти.

От у Рильського —

«Крапивка на ставу цвіте і пахне,
Мігдалі й мед росточуючи звільна».

Сказано, що, де й як, і з'ясовано, чому він це бачить: —
«за поплавцем слідкують очі пильно».

Встає живий конкретний малюнок, бо дано всі 4 його життєві координати. Так, трохи холодніше малює й Сосюра природу:

«І мнягко сніг рипить... Іду тривожним кроком.
Така знайома путь з дитинства ще мені.
Тут рвали в-осени ми гльод червоноокий,
Тут рвав я квітки чар кохання в-осени».

За час ходи є змога згадати про це все. Цікаво зауважити, що традиційний ідеалістичний вираз «чар кохання» на тлі конкретного опису сам набирає такої річевої свіжости.

В ідеалістичних описах є певний нахил до постійности епітетів, до тавтологічності їх і взагалі до утворення канону де-якої примітивізації.

От приклад у Олеся:

«На гори високі, на срібло снігів,
На саму далеку вершину,
З якої раніше крилатих орлів
Вітаючи ранок я стріну».

Високі гори й крилаті орли—певна тавтологія.

Іноді це стилізація: сокіл вільний, дуб зелений, вітер буйний, бог великий. Але іноді це є ритуал: святі заповіді, труни сумні, пісні жалібні, Україна прекрасна.

І на вищій ступені розвитку мови можна зустріти зразки того ж канону, хоча б у значно художнішій формі:

«На стрімчастих скелях,
Де орли та хмари,
Над могутнім морем,
В осяйній блакиті».

Здається, але тут потрібна була б статистика, що одною з причин постійности й тавтологічності епітетів є збіднений лексикон ідеалістичної мови. Загальних виразів не так вже й багато на світі.

Через це й у Тичини: доля—жорстока, тополя—струнка, волошки—сму́тні, а тони сліпучі, як і в Олеся, за винятком тонів властивих тільки Тичині. Повторюю: таких осібностей вимагає сама система мови і це не погано й не гарно само по

собі. Але закон один і великим і малим. І в російській ідеалістичній поезії панує та ж сама постійність епітетів.

«Когда между тучек туманных
Полночной порой загорится луна,
Душа непонятной тревоги полна,
Исполнена дум несказанных».

(К. Бальмонт).

Такий постійний реквізит не є потрібний для майстрів матеріялістичної мови з ширшим лексиконом і більшим простором сюжетів. Вони не примушені замикатися в сферу самої ідеології, не зв'язані постійним ритуалом, і згаданий «канон» у них зникає так само і в малих і в великих. В умовах української літературної дійсності це поширює мальовничий бік їхньої творчості, звужуючи музичний—од Філіповича до Рильського, од Григорука до В. Поліщука.

Ось одна тема, досить рідка взагалі (Беатриче в пеклі) в—абстрактній і конкретній репрезентації у Тичини:

«А справжня муза неомузена...»

.....
Лежить запльована, залузана
На українському шляху...»

і у Рильського:

«У тебе під вікнами був я.
На брудній облізлій стіні
Якісь непристойні рисунки,
Для когось дотепні й смішні».

Та ж неомузена муза:

«І грались замурзані діти,
Між ними впізнав я твое».

От прикметники в описах М. Рильського: «граби прозоро-жовті», «тихих птиць чужоземної зграї», «блакитний сніг (по-весні)», «поцілунок крізь вуаль чудний, нескінчений і ніжний», «клаптик пісні з поля залетів», «білі цуцики і їхні мордочки смішні», «тихий стук посуду», «із кузні синій дим»... всі такі конкретні, модернізовано-матеріялістичні, речеві.

Добір епітетів у В. Поліщука з негуванням естетики, з огидою до краси, з обов'язковою фізіологічністю, іноді з нахилом до селянської гастрономії:

«Сонце, як корж, поринало в темний
гречаний мед небосхилу;

Спів летить, як тонка нитка меду»

є так само принципово матеріялістичним.

Зникають складні метафори. Спрощується музичність.

Ідеалістична мова висунула на перше місце звуковий ритм у поезії, а далі й у прозі. Ідеалістичні твори були в той же час

мелодійно-музичними. Мелодійність з'являлась ще у романтиків, а у їх спадкоємців розвинулась. В Росії еволюціонізувала од Надсона до Бальмонта. У молодих символістів з'явився нахил до згукового пуризму—Сологуб, Блок. У нас мелодійність визначилась од Вороного до Тичини (перша книжка) з його прихильниками, а спрощена мелодія знайшла прихильників серед наших схематистів—Савченко, Загугл—і розвинена Тичиною в II-й книжці (Плуг).

Матеріялістична мова одкидає ускладнену мелодійність (Чайковщину), переходячи то до дисонансів, до музики шумів—

«І моя незграбна муза
Викрешує кам'яні співи»,

(І. Кулик)

то до класичної баховської суворости.

З погляду своєї мальовничости й музичности поезія старих реалістів—Щоголів, Чернявський—робиться зараз більше зрозумілою. Так само, як і природа, Місто в ідеалістичній мові є місто взагалі і з великої літери. Часто воно перекладене з російського Города, який є, в свою чергу, відбитком французького Paris:

«Хай лякає Міста жак.
І в Міста гімн страшний—свої
прокльони».

(Петро Стах).

«Обриси Міста ясніють з п'їтьми».

(Мамонтів).

Поет тікає з «брудного міста в нечувану красу» й не може втекти. І навіть окреме місто—Київ—робиться абстракцією, символом—найвище досягнення:

«Стоїть сторостерзаний Київ,
І двіста розіп'ятий я.

Тисячу раз цитований уривок, де Київ робиться символом України, «я»—символом символістичного Києву.

І в пролетарській поезії так само забстраговано місто:

«Конуси. Квадрати. Призми.
Б'є. Гуде. Місто».

Тільки стиль абстрагації трохи інший. В свій час у «Кузниці» місто абстрагувалось ритуально.

Класичні приклади червоної ідеалізації у В. Еллана:

«Промерзло згадує Париж
Про дні кривавого терору,
І гільотини гострий ніж
В тумані близько—скоро, скоро.

О, нестерпимо гострий зір!
О, меч Мадони комунара!»

І в Чумака:

«Ми гімни тобі заплели,
червоний терорел!»

А з-за другого боку барикад білими вустами символіста
хтось відповідає (одна система кулеметів по обох боках барикади):

«З усіх країн сніги і вітер
На прокляті міста!
(Ще раз Месію нам зустріти)».

І так набіраються сталі символи ідеалістичного міста. Місто. Вулиця. Революція. Завод. Терор. Машина. Колектив. І тільки у одного Гастева означені елементи були з'єднані в певну конструктивну єдність. З усіх представників червоного символізму тільки він і дійшов до ідеї дати ідеалістичне місто, не як хаос ворожий чи радісний, а в певному творчому процесі—хай по-за рямцями дійсності.

От символіка вулиці у панфутуриста Шкурупія Гео.
(Барабан. Перша п'єска):

- 1) «капельюхи на тумбах»;
- 2) «я, мов дикун»;

трохи далі:

- «я—ексимос з Африки»;
- 3) «кінського гною рози»;
- 4) «вітрин блискучі ікони, в храмі (вулиці) ікони вітрин і будинків»;
- 5) «ладаном курить автомобіль»;
- 6) «сонце—товариш бог, зів'ялий місяць, цей блідий Христос»;
- 7) взагалі:
«вулиця є храм, храм дикунів і трампів»;
- 8) традиційна:
«флейта з старого світу, хребта кісток»;
«морди лисих коняк (у критиків)».

Для любови:

очі, перса, серце—барабан печалі

і поет барабанщик (ще з Гайне) і т. и. до кінця книжки.

Ясно, що вражіння міста переходить крізь сито потрійної традиції у поета й кожна з них кладе своє тавро на творі. Це доводять:

1) вирази догматичного церковного ідеалізму—храм, ікони, ладан, Христос, Богородиця etc;

2) вирази традиційного «футуризму», як його розуміє автор: флейта з кісток, дикуни, трампи та африканські ексимоси,

«морди» критиків і т. п. невинні вибрики в стилі ціркової естетики навідворіт;

3) вирази модерністичні з відтінком традиційної естетичності: рози, перстень сонця, зів'ялий місяць, червона троянда, краса руїн и т. и.

Головна різниця між цим київським стилем і молитовним естетизмом на протязі лінії Вороний—Тичина полягає в зміні при молитовності ознаки + на — .

Поет із жерця робиться скоморохом. По суті ж це є той же, що і в Тичини, імпресіоністичний ідеалізм з властивими останньому пориваннями до голої дійсності, досить платонічними в рямцях ідеалістичної мови. У Гео Шкурупія іноді навіть і через це потрібне сито переходять матеріалістичні штрихи, хоч і губляться зараз же на загальному умовному тлі.

А от та ж сама київська вулиця в матеріалістичному вислові у В. Поліщука, правда, трохи не в ті часи, раніше.

(Сучасне місто. Книга повстань, 48):

- 1) «місто залузане»;
- 2) «сухоребрий кінь в конвульсіях підтікши кров'яною сечею»;
- 3) «на мійській башті золотий архангел з мечем (не символ, а справді такого намальовано)»;
- 4) «хлопчина з яткою (пиріжками) тікає од міліцеського»;
- 5) «кишеня порожня, як шунок»;
- 6) «столовка з написом У. С. С. Р., що носить назву «Жизнь»»;
- 7) «пшоняна каша;
«яшний хліб, що дивиться жовтими ікластими гостряками,
як зубами»;
- 8) «місто взагалі безглузде й брехливе» і т. и.

Всі цитовані вирази конкретні, всі вони утворені безпосередніми враженнями од вулиці й немає в них теоретичної книжкової умовності.

Гарно це чи погано, не в тому справа. На мене особисто зробив де-яке враження вірш Шкурупія своєю безглуздою кольоровістю. Нам треба тільки зазначити певну принципову різницю в обох описах: різницю між ідеалістичною й матеріалістичною мовою опису. У В. Поліщука поет уже не «дикун» і не жрець, не поет навіть, а просто людина в боротьбі за існування, «в кривулi людських тіл». І замість «ватаги» російських «пацанів» та чомусь ще американських «трампів» окреслено:

«Поруч іде підліток—

обличчя вже з бандитськими рисами».

Він уже не молиться, приплюснувши носа до скла ікони-вітрини ковбаси-богородиці (у Шкурупія), а рішуче плює на дзеркальну вітрину, де печення й різні смашні наїдки (Контрасти в. с. 21).

Ріжниця цілком—принціповна.

Так само, як Шкурупій, малюють місто Семенко, Шпол, у нас—Корж. Так само окремі матеріялістичі рисочки—иноді дуже дотепні—тонуть у них в загальних, умовних, традиційних і ритуальних виразах. Наука звати речі своїми іменами потребує вивчання!

Ось теж місто:

«Лисиче над Дінцем, де висне дим заводу,
Музика у саду і потяг в 7 годин»

і «романтичний» Сосюра повертає нас одразу до дійсности.

І. Кулик:

«Мої вечори на фабриці сірниковій,
Мое кохання—білявій робітниці Шурі».

Або иншим тоном—героїня:

«Коса обтята світить салом,
І шорсткий комір шию тре»

і обставини:

«Сьогодні мітинг в автороті,
А завтра лекція в Іно».

(Григорук).

У В. Поліщука:

«Коли загуде трьома голосами
Мідний біль зарізаного паровоза на вокзалі».

Відношення до міста принциповно инше—безпосереднє перейняття дійсности її ж мовою.

І у неокласиків иноді так ясно виринає дрібнобуржуазне місто:

«Душі людей і камінь.
Важко моїм очам.
Бачу блакитні плями:
Неба дешевий крам».

Окремі бризки безпосереднього спостереження в загалом ідеалістичному творі затягаються в загальне тло.

У Хвильового:

«На Сумській запаштетився гул».

І Сумська і все инше в «переносному» змісті.

От є символістичний завод:

«Стоїть завод, не п'є не їсть,
Аж цвіллю взявся знизу»

(П. Тичина).

І навіть у тих, хто того заводу знає краще, ніж треба, все одно—промайне якимсь побутом на ідеалістичному тлі:

«Посьолок на горі, а там завод сизий.
На серці пелюстки—
 так тепло-тепло: мак...
Вже одцвірінькав птах свої
 жагучи меси...»

(М. Хвильовий).

і зникає серед пелюстків, маків, мес, сумнівів, франк-масонів, промінів та інших умовностей.

Але Хвильовий зумів відчутти весь своєрідний смак тих бризок життя й знайшов змогу їх культивувати по-за межами поезії—віршованої, перейшовши там до конкретної мови.

Матеріалістична мова в літературних «творах» організується в певні стилі. Я розрізняю:

А. Мова в процесі організації.

Безпосередньо-називний.

Емоціонально-реалістичний (сентименталізм).

Описуючий реальний.

Б. Організована мова.

Графічний реалізм (Чехов, Коцюбинський).

Інтуїтивний реалізм (сучасна неореалістична проза).

Сюди близький є примітивніший по формі догматично-реалістичний стиль неокласиків.

Це є стилі мови—літературної, як і можуть не бути цілком тотожними з відповідними літературними стилями—самих творів.

Ось зразок ще примітивної форми матеріалістичного вислову,—безпосередньо називного стилю.

Не окреслюючи певної лінії добором слів, поет просто констатує:

«Чередник погнав скотину
Попід гори на долину.
З димарів димок завився,
Мир увесь заворушився».

(Я. Щоголів).

По-російському так написано—ну, хоча відому «Сказку про конька горбунька». Прикмета лексична й відміна од графічного реалізму—загальне значіння іменників і де-яка постійність визначень, часто тавтологічних:

«Теплим ранком сонце встало.
А вона на пишнім ліжку».

У Щоголіва стриваються й складніші засоби опису в тому ж називному дусі. От чудовий імпресіоністичний натяк в «народньому» стилі:

«Черевички, черевички!
Ви стоптались в темні нічки.

Та і все стопталось з вами,
Черевички з підківками».

Або:

«У блакитному безмір'ї
Сонце плине і палає».

Загально конкретні іменники: мир увесь, сонце, ранок, гора, долина, скотина й т. и.

Навожу для порівняння зразок відповідного примітивно-ідеалістичного стилю:

«Нема в світі милішого нам,
Як та воля, те любе кохання,
Життя вільне та вільне обрання.
За кохання життя я оддам,
А за волю віддам і кохання!»

(П. Грабовський).

Не спиняючись на емоціонально-реалістичному вислові, в якому автор обов'язково повинен висловити якесь почуття своє з приводу того, що малює, та на натуралістичному і традиційно-реалістичному, бо вони властиві більше прозі, розглянемо графічний реалізм.

Приклади є й у майстрів абстрагованої мови в гуморесках і стилізаціях (поетичних; стилізації прозові, навпаки, ідеалізують мову):

Ось приклад із Тичини:

«Елади карта. Коцюбинський.
На етажерці лебідь.
Ото і вся моя кімната.
Заходьте коли-небудь».

Іронічний підхід до дійсності, психологічно міняючи світосприймання, відбивається одразу ж читкими графічними малюнками. Порівняти хоча б всю збірку «Перезва» з іншими творами О. Олеся. «Святий метроном» у Семенка. Портрети Андрея Белого:

«Уж год шатается со мной
Повсюду марбургский философ.
«Жизнь» — шепчет он, остановясь
Средь зеленеющих могил, —
«Метафизическая связь
Трансцендентальных предпосылок».

(Коген).

Стиль найкращих з таких силуеток своєю лаконічністю японську імпресіоністичну графіку. Загальна психологічна риса — спостереження. Звичайний метод перерахування, цитати. Лексикон: вузько-конкретні терміни й визначення, якими накреслюється

лінія різких абрисів. Іноді на неї кидаються кольорові плями—насичені:

«До болю синя височінь.
Зелені плями. Обрій».

Музичний акомпанімент ритму—спрощений у звязку зі спрощенням синтакси. В прозі приклади такого стилю можна знайти у Коцюбинського (в пізніших творах), Чехова і взагалі новелістів.

В російській поезії почасти в Анни Ахматової, але де-кому з київської групи (російських) поетів вдалося розробити за часів революції графічно-реальний підхід до дійсності й передавати з фотографічною ілюзорністю, як

«Наркомвоен отрывисто чеканит
Главе правительства сухой запрос,
И у широкого окна очками
Поблескивает строгий Наркомпрос».

(В. Стенич).

Графічний реалізм знає тільки один час—сучасний—і надає всім відбиткам такої сучасності. Йому закидають поверховність, але його окреслення поверхні відкриває часто й несподівані глибини.

Майстром цього стилю обіцяв зробитись Григорук. Близький підхід, але в порівнянні з попереднім ускладнений, дав І. Кулик.

Одну з відмін сучасного неореалізму, що для нього за найхарактернішу рису ми зазначили інтуїтивне перейняття дійсності, є мальовничий реалізм. Мальовничий реалізм можна розглядати, як дальшу ступінь розвитку графічного, хоч він і збудувався незалежно од його.

В українській поезії сюди належить вся творчість Сосюри. Близькі сюди неокласики. Осібністю цього стилю є двохмірність усіх описів, відсутність 3-го виміру, рел'єфу, того, що звуть плоттю. Відповідно добіраються двохмірні зорові визначення. В російській поезії такою є мальовничість імажинізму, зокрема Єсенін, але таким був і его-футуризм. У всесвітній—геніальні зразки двохмірної мальовничості дав Верхарен. Лексикон мальовничого реалізму складається з конкретних термінів, але вже ширших по значінню. Він не передає індивідуального неповторного значіння речі в сучасний мент. Його часова проекція: спомин про недавнє минуле.

Ритм його складніший, але часто йде правильними широкими хвилями (6-тистоповий ямб Сосюри). Психологія мальовничого реалізму—відбивання того, в чому бере участь сам автор... Але це ще пасивне захоплення стихійним життєвим процесом:

«Сквозь сонмы веков нас влечет
спеша, задыхаясь безвестная сила.—
Вперед!»

(Верхарен. Пер. Брюсова).

Інші реалістичні відміни в своєму користуванні матеріалістичною мовою перейняті завданням передати глибоку своїй інтерпретації дійсності.

Такі спроби робив футуризм, давши наприкінці в Росії закінчений стиль жанра у Пастернака і пейзажа у Петнікова. На Україні найцікавіші спроби передання трьохмірності дав В. Поліщук. У всесвітній літературі таким є, здається, завдання німецької поезії. Психологія цього напрямку—заглиблення в зовнішність, або в зріст самого слова (Петніков, окремі зразки, загалом ідеалістичний Йогансен), або в малюнок переданий словом. Лексикон відповідно цьому набирає фізіологічності в епітетах, з якою з'єднуються часто абстрактні визначення.

Ритм різноманітний, не мелодійний, широко користується дисонансами.

Фізіологічний словник Поліщука у зв'язку з де-якою реторичністю й дисонантною музичністю всім кидався в очі, але ці ознаки в тій чи іншій мірі властиві для всього стилю. От як, наприклад, описує Маяковський початок бою:

«напряженный,
как совокупление,
не дыша остановился миг».

У акмеїстів іноді ця фізіологічність дає змогу несподіваного освіження історичних мотивів, на яких спеціалізувались класики з 2-мірною мальовничістю.

Ось приклад із О. Мандельштама:

«И холодком повеяло высоким
От выпукло-девического лба,
Чтобы открылись правнукам далеким
Архипелага нежные гроба».

Психологічна риса вжиття, «вживання»—одна з найхарактерніших для трьохмірного виявлення дійсності.

Але й трьохмірна—скульптурна, архітектурна й фізіологічна мальовничість є по суті пасивною. Вона дає сприймання, «восприятие» зовнішності й часто т. з. жіноче чи природне:

«Живу я так, как пахнет фиалка:
Просто, без мудрого лукавства».

Це ще не все. Слідуючим завданням було б передання дійсності, як активного процесу, як дії, а не тільки, як становища чи стихійної течії. Останні російські спроби пішли таким шляхом...

Блискучі наслідки дав учень Гумілева Тіхонов в своїх баладах—романтична форма, що виникла негадано на поверхню.

Загальна риса, що визначилась було в останніх реалістичних етюдах¹⁾ Тіхонова, Казіна, Одоєвцевої,—драматичність.

¹⁾ А також дивиться останні поеми Г. Шкурупія, М. Терещенка в «Жовтневому Збірнику» пан-футів ц. р.

Основний підхід до дійсності є діяльність—організована. Згідно з цим мужність психіки:

«Гвозди бы делать из этих людей,
Крепче бы не было в свете гвоздей».

Форма відповідно й точно організована: тут останні завдання матеріялістичного вислову наближаються до останніх висновків ідеалістичної мови, до конструктивних тенденцій...

На протязі всієї історії літератури дві системи мови постійно змагаються за свою диктатуру й змінюють одна одну діалектично, засвоюючи технічні придбання попередньої для свого матеріялу. Так, до символізму був такий же ідеалістичний романтизм, у багатьох ознаках спорідений з першим, а між ними промайнула доба матеріялістичного натуралізму. В наші часи символізм був змінений низкою «напрямків», в яких спільною рисою був т. з. неореалізм і які визначили перехід знов до матеріялістичної мови ¹⁾).

¹⁾ Дві системи мови можуть змагатися, змінюючись одна одною, і в загальній історії літератури і в окремих діячів її (останнє особливо в переходові періоди розвитку літературної мови); але закони цієї зміни є цілком окремою темою, у зв'язку з якою виникло б питання про переходи між двома системами й про можливість їх синтезу.