

ПАВЛО БОГАЦЬКИЙ

СЬОГОЧАСНІ
ЛІТЕРАТУРНІ ПРЯМУВАННЯ

ПРАГА—БЕРЛІН

1923



Друковано в друкарні К. І. РЕДЕРА, тов. з обм. порукою в ЛЯЙПЦІУ.

I.

Ні один читач, що пильно прислухається до періодичної преси наших днів, не може не відчути якоїсь глибокої трівоги, що тається в ній. Преса цілого цивілізованого світа з притищеним оддихом чекає завтрашнього „нового дня“ в цілому обсягу мистецтва, а зокрема в літературі. І не диво, що критики, рецензенти та інформатори заповнюють шпальти преси бесідами про „срив“, про „сдвиг“, про „кризу“, нарешті, про „катастрофу“ сучасного світового мистецтва.

Здавалось би, як не говорити її не писати їм про це, коли то є шматок Іхнього насущного хліба, а сучасного байдужого, прибитого її затурканого, практичного її політичного читача не привабили вісіяною половицею нормальної течії в мистецтві, коли все навколо бурлить, шумус, вириться. Але ні! Періодична преса є, її завжди була тим чуйним тепломіром, що свідчить про стан національного чи світового життя кожного прояву людського духа, а між тим і його творчих змагань у обсягу мистецтва.

До того ж, поруч із отими присяжними писаками, отими ремісниками пера і блудословами, над тим питанням спинились і деякі творці слова — мисці, які в той же час говорять про прихід таємного „завтра“ й загибель нашого „вчора“ й „сьогодні“. І той прихід трактується як криза, як катастрофа, як початок чогось нового, незнаного й таємничого. Ще в 1920. році німецький письменник Томас Манн писав у своїй книзі «Думи неполітичного діяча»: „Сходить зоря чогось то нового, нам невідомого. Утворюються нові канони краси й етики, для приняття которых ми не пройшли підготувочного внутрішнього стажу“. Галановитий німецький мистець Франц Марк, що згинув на війні, десь у глухому лютаринському сільці, на твердій койці походного лазарету записував свої останні думки: „В дні страшних боїв не одно людське серце спинилося на якусь

хвилину і знову, та вже по-іншому, почало битись — назустріч майбутньому. Це був мент тайного прощання з минулим. Воно вмірало в кожнім людськім серці. Яка святыня ще зісталась недіткнутою? З того, що залишилось позаду, чи багато нам їще дорогого тепер? Ніхто, ніхто з нас не перейде кріавової річки війни, всі ми вже безсилі жити минулим.“

„Кріавова річка війни“ — це дійсно межа між учора й завтра, між минулим і майбутнім. І перейшло її на сьогоднішній день чимало з тих, що жили і творили вчора, та на новім березі замовкли вони, й не чути їх. А коли деякі з них і заговорили сьогодні, то якимсь чудним, незнаним досі голосом.

Відомий англійський письменник-фільософ Б. Шов почав шукати нової релігії. І знаходить її. „Творча еволюція“, пише він у книзі «Назад до Метусала», стала вже релігією й без сумніву вона стане релігією двадцятого століття; збудована на руїнах псевдо-християнства, пустого скептицизму, бездушних запевнень та сліпих одкидань mechanістів і неодарвіністів. Але вона не може стати популярною релігією, поки не утворить своїх легенд, своїх притч, своїх чудес“**). Мистецтво завжди було тісно звязане з релігією, й Б. Шов думає, що нова релігія не вб'є мистецтва. Навпаки, на його думку, „мистецтво ніколи не було таке славне, як тоді, коли було іконографією живої релігії“**). Великий сатирик і драматург Англії виступав пророком нової релігії, підносить світове питання про фільософський камінь, який міг би утворити вічне життя та робить спробу написати Біблію „творчої еволюції“.

Новою релігією, релігією майбутніх часів перейняті серце й розум другого великого письменника сучасної Англії — Г. Уельса. І він мріє про нову Біблію, про „книгу історії, науки й мудrosti, яка послужить основою й фундаментом думок та мрій кожного громадянина світу“. У своїй останній книзі, з якої взята ця цитата, — „Порятунок цивілізації“***)

*) B. Shaw. Back to Methusalah. 1921.

**) Ibid.

***) H. G. Wells. The Salvaging of Civilization. 1921.

— цей талановитий письменник, соціаліст та пророк майбутнього, аналізує причини сучасної руїни та подає засоби, як запобігти остаточній загибелі сучасної цивілізації.

І всі оці без кінця і краю цікаві та оригінальні діягнози нашої жахливої сучасності свідчать, що світова катастрофа духа, як наслідок чи то війни, чи то якихось глибших та більш складних причин буття вже відчуває в усіх сферах людського свідомого життя, і, щоб запобігти остаточній смерті, людство шукає ліків.

Не минає те все й мистецтва, а зокрема — артистичної літератури. І на тому полі є вже ціла література, досить цікава й багата, яка силкується викрити причини та вияснити, що сталося зо світовою літературою, що її чекає завтра: смерть, чи розцвіт...

Не поставила того питання перед собою лише одна українська критична література. І зрозуміло! Українська література — багата талантами-мисцями, бідна — критикою. Три-чотири цікавих постаті не утворили української критики в європейському значенні того слова. Українська література зросла під тиском царського та цісарського чобота, її українська критика, не маючи волі самостійного розвитку, перейняла способи і звички у своїх миливих учителів та вийшла до роботи, як і вони, з методою не критики, а — держимордів. І тому цілий час ми тільки її чуємо в нашій літературній критиці: „осади!”, „не напирай!”, „не велено пушкати!” Та під регіт і похвали темного натовпу, наш критик то з одного, то в другого боку підштовхує ногою молодих невізнаних новаторів і, радуючи, вважає своє завдання виконаним „по-должності”, а то й „по-совісті”.

Не диво, що така критика не ставиться критично до подій сьогоднішнього дня й не турбується завтрашнім. Але її вона вже помітила сміливий вступ і отаборення в українській літературі отого дивного „червоносій-велє-дугасто”-го. Досить того констатування, бо, крім обурення й лайки, наша критика не робила інших спроб зrozуміти її пояснити появу цього неприємного її явника в українській літературі.

Але факт фактром. У українській літературі в масі запанував панфутуризм, кубізм та іх ріжноманітності... Цебто, якісь молоді хлопчаки,

які нахабно порушили всі канони, спалили всі приписи, а з ними й „Кобзаря“, котрі заварякали якоюсь своюю мовою, отим „заумним“ язиком, і не застали каменя на камені від того всього, що так старанно й любовно викохували попередні покоління. Що то с? В кожного поважного Українця на це питання знайдеться лише одна відповідь: „То все московська напасть!... „То все не є наше питоме — українське, а позичене, або й накинуте з боку тих, під чим нападом іде цілий розвиток нашої культури“. Можливо... Кожному грамотному відомі в Росії оті славетні его-ї кубо-футуристи, кубісти, імажиністи et cet. Всі оті Бурлюки, Хлебникови, Маяковські, Клюєви та Єсенини... Але й там, кажуть, вони не виникли з материного лона попереднього мистецтва, а скопіювані з італійських футурристів, па чолі яких стояв Марінетті. Згода! Таким чином уже вони в Італії, Росії та на Україні.

Але ось читасмо в XII. книзі за 1921. р. французького журналу: „Revue des deux mondes“ замітки „старого критика“ Гюстава Ляйсона, де він пробус підхопити головні загальні риси сучасної літератури і свідчить, що тенер уже немас літературних шкіл таких, як були колись. „Кожний тепер творить поетичне мистецтво, з чого хоче й як йому хочеться.“ „Немас літературних шкіл давнього типу, хоча, чи саме тому що їх сьогодні винтворюються літературні гуртки та кола, ю то цілі їх племяди (унівімісти, інтеграмісти, натуристи, парокенети, повокляєністи, імпульсіоністи, інтимісти й т. п. й т. д.), гуртки, що одни іонперед другого видають свої правовірні маніфести та свої до дрібниць оброблені теорії про поетичну творчість“... Так отже можна говорити мало що про літературну анархію, котра, однакож, має ті добре наслідки, що знищила літературний догматизм і вможливила розвиток національним індивідуальностям*).

Бачимо, що „завирлося“ і в Франції, там, де завжди було наче б то так нормально, иослідовно й ясно. Ото „старий суходіл“ звихнувся й на старість загаласував і почав дуріти.

Коли ж глянемо і в „новий світ“, то й тут побачимо, що за індивідуалістом Едгаром По та колективістом Чольтом Уітмаюром потяглися

*) Про це українською мовою див. „Митуса“ ч. II. 1921. р. Ільві.

довгі й дивні зграї молодих письменників. Тут є Емі Лоуель, що поглибила науку про вільний вірш та заснувала школу „поліфонічної прози“. Тут є Джон Гульд-Флістчер та О. Б. (Оленя Булітъ) — найвидатніші з „імажистів“. Тут є Вальтер Аренберг і Альфред Креймборг — одважні експериментатори у сфері вірша, що часто пропускають слова з метою порушити нормальну течію мови, щоб одійти від звичайної послідовності оповідання, розбити правила синтаксису та творити неольгізми. Нарешті, є тут і така група письменників, що мас нахил цілком однією звичайну мову. Поети цієї групи користуються тільки словами, утвореними паново кожним із поетів для кожного зокрема вірша — словами, що позбавлені льотичного змісту, але що мають емоціональні значення. I

Ми спинилися трохи довше на поетах американських шкіл, щоб підкреслити, що найкрайній й пайдивній літературні форми утворились не на ґрунті „старої“, „на-пів згінлої європейської культури“, а в країні Єнкі, де література ледви нараховує десяток відомих імен, та пару десятків літ свого існування.

Тепер ми бачимо, що література в усіх майже культурних народів світа, як вода в усіх тонких і товстих, високих і низких рурах, сполучених між собою — стоїть на одному рівні, на одній точці. I точкою тою є те щось, невідоме, що так трівожить кожну свідому людину, їй по той бік якої так хочеться проглянути її.

I так, чим же є ота точка, отої сучасний мент у світовій літературі: „перехідова доба“, „срив“, „сдвиг“, „криза“, чи „катастрофа“?... Питання цікаве й неадже. Над ним призадумалась і присяжна критика, її філософія та, нарешті, її наука, але рішення їх майже однакові. До його ми й спробуємо дійти, зрефорувавши деякі цікаві твори, що з'явилися на цю тему у світовій літературі.

„Людська культура росте колінце за колінцем, наче легка, але крінка, тростинка: підноситься стрункий стовбурач та розвивається до того часу, поки не настане час закінчитися одному колінцеві та почнатися

сумежному; в тих місцях, де знаходиться межа поміж одним колінцем і другим, стовбурець тростинки бував особливо міцний, та можна сказати, що й усі міць тростинки — в цих вузлових місцях її легкої та стрункої будови.

„Легко, струнко розвивається культура якожнебудь певної епохи. Однаке, рости так у безмежність вона не може без шкоди для міці цілого. Необхідні деякі терміни, з початком яких одне культурне життя повинно замінитись новим. І межею між ними неодмінно повинна лягти епоха ферментації, вузлів, епоха притишеної культурного росту, епоха, що призначена долею історії задля обновлення сил та для зміцнення в майбутньому цілого...“

„Мистецтво — одна з найбільш цінних частин складної людської культури, — росте на основі тих же законів“^{**}.

Коли якась мистецька школа зміцнилась у своїй ідеольгії настільки, що всі її адепти, всі до одного, мають однomanітні відповіді на всі поставлені ім теоретичні питання; коли в послідовників цієї школи в їх мистецькій свідомості немає вже жадних сумнівів; коли вони прийшли в стан художньої рівноваги та заспокоєння; коли все для них уже ясне, все рішене, все сформульоване; коли ідеольгія їх закріплена в цілій ряд непомильних тез; коли тезу цю висічено на скрижалях школи, — тоді школа вже мертвa. Так, мертвa школа, як виразник певної ідеольгії, а не твори її. Бо кристалізація ідеольгії в якусь непорушну догму завжди смертельна для кожної мистецької школи.

Коли ж непомильність естетичних догm школи не тільки ісповідують її послідовники, а признає її широка публіка, то смерть школи наближається ще швидче. Й її прискорюють ті „сресі“, що виринають у мистецтві, як реакція проти застою та догматичності школи. Ото певний ідеольгічний бунт проти загально-принятих мистецьких догm і можна назвати „срессю“, бунтом, чи чимсь подібним.

Наскільки ж страшні виступи отої бунтарської молоді? Наскільки страшні для самого мистецтва їх молоді, різькі та крикливи голоси, їх

*) Збірник — „Искусство «старое и новое». Вид-во „Алконостъ“. СПБ. 1921.

невиховані та зухвалі рухи, слова їх необережні й образливі та думки неазрівноважені й дикі? Чи не загроза це мистецтву та цілій культурі?... Відповідь на це дають маленькі паралелі з історії хоча б французької літератури минулого віку...

У 1827. р. Гюго випускає у світ свій знаменитий вступ до „Кромвеля“(*), і тим кидає бовве гасло до важерливої боротьби „романтизму“ з освященими життям „класичними догмами в мистецтві“. Тут Віктор Гюго виставляє себе і своїх товаришів як „одиночок наступників натури та життєвої правди“, а про класичні догми говорить як про „стару штукатурку“, що лише закриває „правдиве обличчя мистецтва“. І який ентузіазм викликає цей акт, що оповістив боротьбу між двома станами, з одного боку, і який гнів — із другого. Які пісні радости, -- та який скрігіт зубів!...

І ось через трицять-сорок років розпочинається боротьба з признаним уже у Франції романтизмом молодого „натуралізму“. Натуралізм „припечатав камінь, під яким на-віки заснув романтизм“ — вигукє Еміль Золя, а шановний Віктор Гюго, вчораціній „наслідувач натури та життєвої правди“ — видаеться, молодому, бунтівничому поколінню „бундючною балаболкою“, в віршах котрого „чується труби страшного суду“, що грають „Мальбрюк у похід зібрався“.

Провідник натуралізму — Еміль Золя, розбіраючи одну з поем В. Гюга, а саме: „Революція“, пише**): „Формула романтизму тут у цілості перед нами; на цій річі ви можете цілком вивчити манеру Віктора Гюга. Вірші місцями прекрасні, але ми читаемо їх, усміхаючись; нас смішить цей апокаліптичний звір, животатий, набитий реторикою та скрипучим механізмом. Тепер, коли ми вимагаємо доскональних документів досліду та аналізи, грati перед нами таку дрібну фарсу — це глум!“

Зневажливе відношення до минулого, вихвалювання сучасного, як найбільш реального віку, бунт проти естетичних догм академії і шкіл, анархія в обсягу артистичних форм та засобів їх вислову, відкіцдання

*) M. Souriau — критичне видання „Вступ до Кромвеля“. Париж, 1897. I. том.

**) Emile Zola. Le Roman expérimental, Париж 1886.

естетично-романтичної „краси“ та витонченості „ретроспективізму“, оповіщення переваги розуму над чуттям, прославлювання нахабства й вихвалювання силы во ім'я живого, грубого життя, повного блискучої майбутності — ось головні риси футурystичного патосу останнього часу.

„Я нечавиджу дурнів, безсилних утворити, що б то не було, і тих, які зневажливо заявляють, що наше мистецтво та література вмірають природною смертю. Це найбліші пустоголові, безсердечні люди. Запоравшись у минуле, вони зневажливо перегортают твори нашого часу, де життя є джерелом, та проголошують ці твори вузькими та нікчемними. Я дивлюсь на це інакше. Я не турбууюсь за красу її досконалість. Що мені великі віки? Мені потрібне життя, хвилювання, боротьба. Я роскішно себе почуваю посеред нашого покоління. Мені здається, мистець не може її бажати пішого оточення, пішої епохи. Немає більше шкіл, немає вчителів. В нас народу повна анархія, її кожний із нас бунтівник, кожний думас, творить, та змагається за власний страх і за власне ризико. Хвилина тривожна, повна напруженого чекання; чекають тих, хто пайдужче вдарить і пайкраще відійти; чиї кулаки виявляються пастільки міцними, щоб замінути роти всім останнім; і в душі кожного нового боссика ховається пеєсна надія стати тим диктатором, отим завтрішнім тираном. І потім — які широкі обрії! Як ясно ми почувасмо, що поєднано в собі зародки істини майбутнього! Коли ж ми тільки белькоем, то це того, що занадто багато треба сказати. Ми стоїмо на порозі віку науки, віку реального; й бувають хвили, коли ми заточуємося, наче п'яні, від ясного світла, що бліеснуло нам у вічі. Але ми працюємо, ми підготовляємо ґрунт для роботи наших дітей; ми переживасмо менти, коли ламають старе, коли руїни з тріском валяться, її пилота вания поєднані в новітря. Завтра будинок одбудують ізнову.“

І коли читачеві віддається, що це мова сучасного „футуріста“ з його „маніфеста“, то він „страпленно“ помилиться, бо слова оці писав іще у 1886. році двадцятитрійній Еміль Золя*).

*) Emile Zola, *Le Roman expérimental*, Париж, 1886.

, „Що мені великі віки?“ — вигукує Золя; — „ми почувасмо, що носимо в собі зародки істини майбутнього!“

, „Що нам Шекспір та Нушкін! — кричать російські, і підхоплюють за ними: — „що нам Шевченко!“ — українські футуристи; давно вже час зруйнувати академії та Люври. Майбутнє мистецтво з нами.“

, „Я іх ненавиджу!“ каже Золя про впертих оборонців старовини. „Ми їх неважаємо!“ — кричать футуристи. „Я палю свій „кобзарь“ — веренціть наш Семенко.

Але тих усіх погроз піхто досі не лякається. Все те було, й було вже не раз. І нічого лихого та страшного для людської культури від тих бунтівничих гасел та вигуків не бувало. Все це лише наслідок тій пристрасності, того жару, без котрих неможлива правдива творчість. Це той творчий гнів, яким живиться мистецтво. Холодна кров тече в тому мисцеві, який спокійно ставиться до всіх талановитих проявів у мистецтві. Коли мистець любить своє мистецтво, то він не може відкидати мистецтва свого антипода. І чим дужчий та більш талановитий противник, тим яскравіша буде боротьба. Але цією боротьбою забезпечене поступування мистецтва. Для того, щоб викувати мистецькі вартості, життя потрібус не тільки міцного й важкого молота нового мистецтва, але й кріпкого, неодатливого та відповідного старого ковадла. Для життя корисно, щоб міць ковадла ворогувала з ударною сплою молота.

Так кваліфікує й пояснює сучасний момент талановитий критик,* підкреслюючи словами оригінального французького маляра --- Гогена необхідність молодим бути саме такими, а не іншими. Той каже: „У мистецтві бувають тільки революціонери, або плягіатори.“ І боячись бути плягіаторами, молоді мисці примушенні виходити на полях протесту. Але в тому протесті, в тому творчому гніві її поглиблює вартість нового, бо він є тою творчою енергією, що посував мистецтво вперед.

І страшні погрози її чині прояви тих виступів та і все, з чим із'язана історія кожного молодого мистецтва, все те старе її відоме в історії мистецтва.

* К. Ерберг „Про догмати й ересі в мистецтві“. „Іскусство“, вид. „Літописъ“.

Таким чином, поза боротьбою шкіл та напрямків, поза нормальнюю зміною „свогодні“ на „завтра“, старости на молодість, догми на ересь і в сучасному житті літератури цей критик, як критик-фаховець, нічого ненормального й загрозливого не бачить і не почував.

І кожний чистий критик-мистець, як обсерватор продукції дня, якого завдання оцінити артистичну вартість твору мистецтва монетою, що с в обігу, вартий моменту та запропонувати його читачеві — не оперєє критерією йому незадовільною та й ненотрібною. І погляд *sub specie aeternitatis* не обходить його.

Тому подібну ж оцінку моменту знаходимо і в французького критика, а саме, у згаданого вже „старого критика“ Гюстава Лянсона. Розбираючись у тім хаосі гуртків і напрямків, що виникли в сучасній французькій літературі, критик шукає спільноту їм усім тенденцій. І бачить ось що. „Б тут“, каже він*): „мери за все свідомий одхід від романтизму, від плітників брехень ідеалізму“. Та парівні з тим є тут і відхід від „реалізму для реалізму“. Одне слово — оживає туга за єдністю, за гармонією сдією думки й почування, життєвої дійсності її поезії. Гине латинський реторизм, а оживас Греція. Оживають класичні ідеали: зрозуміння для якості, лад, міра, рівновага. З'являється туга за чистим, ясним, повним виразом.“

У тон цьому свідоцству підходило і критик праці російського „Дому літераторів“**), „почувається потяг до закінчених класичних форм, викреслюється поворот до пушкінських традицій, до відмовлення від розшищчого ідеалістичного символізму та від надуманості „бездумного“ та часто-густо педалеского й од чахтування імажинізму або футуристичного грому та ревіння.“ Здавалось би, країного й бажати нічого... Але вже инакше трактус ту справу видатний ішсьменнин і критик молодої Росії — Андрій Белій. Нещодавно із його редакцією почав виходити в Берліні літературний ішомісячник, із назв.: „Энопея“. Сама книжка буде цінна та цікава для кожного, хто цікавиться історією життя і

*) „Revue des deux mondes“, кн. XII. 1921. р.

**) М. С. — „Воля Росії“. № 9. 1922.

праці недавно померлого російського поета О. Блока, що більш — історію цілого періоду новітньої російської літератури; але нас цікавить у даному разі не сама книга, а лише вступна стаття редактора „Епопеї“.

Стаття ця не так нова для тих, що знають А. Белого, як характеристична для всіх, хто глибше задивляється в душу сучасності. І Андрій Белій, очевидччики, відчув потребу дати скомплікований образ епохи, що її переживаємо, та дав його у властивій йому формі „антропософських пророцтв“, досить несподіваних та дивних. Але дамо йому слово, бо ніякий стиліст не передасть сили, несподіваності та сміливості тих скрупих на слова образів, якими оперує цей дивний символіст, поет і фільєсоф.

— „Епопея“... А чому „Епопея“? Та через те, що сучасність, у котрій ми живемо — „епопейна“. Дійсність — героїчна поема з багатьох пісень. У яку ж уступаємо ми пісню нової, культурної поеми, що нині складаємо? У другу?... В четверту?... Після трицятого лише виявиться всім надзвичайний розмах наших днів, коли будуть досягнуті верхів'я культури, котрі ми повинні перейти. Велика нудьга передвоєнних часів (кінець віку, початок нового) — то підходи, плоскогір'я, передгір'я.

„Лише в 1905-х роках ми вступаємо в тумани, зустрічаємо гірських мандрівників; в 1914. р. нас захопила в горах буря; ці гірські бурі, цілком природно, оперізують вершини; несподівано захоплюються тут; і скілько — гине; людство — у смузі вихрів; у бурі гір; між минулим і сучасним — бездонне; п'ять хвилин рівні рокові попереднього століття; від 1914. до 1921. ми пройшли віки; Коперніків час одстав.

„Героїчні переживання — доля небагатьох: до 1914. р. — так; тепер — доля кожного; героїзм — температура „сьогодні“; все, неспособісне принатуритись — усе паде; кретени — природні мешканці гір; і — вірли.

„В кінці XIX. ст. — гірський хребет перетяг шляхи мандрівок людини; минуле відділене від долини, на которую ми спустимось лише в кінці XXI. в.; в трицятих роках зазначиться розуміння потрясень, у яких живемо; до 33. року — не можна робити висновків: можна лише помічати. Немає політики до 33. року, але є спостереження, описи, досвід руху: — і є „епопея“.

„Епопея“, „Гомерів епос“ майбутнього, близького — ми йдемо до його. Така назва журналу — знак для тих, що мають очі, для тих, що бачать будучину; ми чекаємо від мистецтва величезних епопей: Магабгарати, Іліади, а не романів, не віршів; не поеми тепер ворується у клеїтній півсвідомості людства. Так, Гомер, за свідоцтвом археологів — не початок періоду, а декаданс догомерівської, великої культури; тим часом: Гомер є початком іншої культури — цілої культури Європи; культура ця рішуче згинула у збіглюму столітті; в декадансі світ мистецтва розбився нам дощенту; лише під кавалками зруйнованого, недорікувато підносяться майбутнє ціле, початки культури та мистецтва ХХІ. в. величезними, невдалими, епопейними формами; героїчним епосом, що прорізується одночасно крізь усі напрямки; у зламаному вірші, що стремить до ритмічної прози та у пристосуванні прози до вірина — землетрус форм, що падуть під патиском героїчної епопеї, або Нового Епоса, що визирає зпід минулого.

„Цей епос піಡухали ми. І, не маючи змоги наблизити його акт народження штурчю, все ж — ми прикладаємо вухо до глухих потрясень ґрунту; і чекаємо — недорікуватих признак проросту майбутньої, воєстину майбутньої монументальної „епопейної“ творчости крізь усі форми старої нової поезії, що однаково вже стара, крізь усі старі й нові форми прози, що такі ж старі. Не напрямок, не школу ми формуємо: вітаємо немінуче; вітаємо „епопею“, вітаємо героїчний, титанічний епос, що складається в півсвідомості всього живого і творчого“^{*)}.

Ці оригінальні пророцтва фільєсофа-поета, які, правда, й він сам глумливо називав „пророцтвами антропософських тіток“, усе-таки цікаві, як сміливі спроба проглянути крізь невідоме її таємне в майбутнє та пакрестити образ того, що чекає мистецтво завтра, й яке його завдання і стись.

Кваліфікуючи „свогочасні“, як добу потрясень, із яких вийдемо лише в 30. роках (?!), автор спокійно-фільєсофічно зазначає, що сучасність епопеїна, що всі стали або героями, або кретенами; що для мистецтва

^{*)} „Епопея“, щомісячник під ред. А. Белого, Берлін, 1922. р.

наступає нова епоха, епоха епічних поем. Але ці епопеї, як і класичні епопеї Гомера, є не початок, а кінець догомерівської культури. Так і майбутні епопеї ХХІ. в. будуть результатами декадансу сучасної культури, що розбилася вщент, бо впала наслідком землетрусу під натиском Нового Епосу.

Мрячна й невиразна кваліфікація, як і сама фільософія „антропософістів“, усе-таки свідчить, що сучасне життя, навіть і для нехіміястів, віщує щось непевне і зловіше, коли оглянути його оком ширшого й далекосяялого зору. „Сьогодні“ є непевне, нетрівке, бо воно з добою свіжого потрясіння й руйні минулого, як бази сучасності. Тут уже мимоволі шукається містка для завтрашнього, прийденинього, майбутнього. Зруйновані упрах ідеалі сучасності змили бурхливі хвили часу. Жити серед руїн під час переоцінки цінності не можна без неясних надій та шукання обрію майбутнього. І зрозуміло, що в часи кризи, в подібні до нашого періоди бурі та натиску, коли т. з. цивілізація перевертається догори корінем, не можна не ставити перед собою питання, - - а що ж то буде завтра? Такі питання є показчиком духової незадоволеності, вони є свідком нутрішнього росту людства. І такі питання ставить та розвязує в певній формі її мірі фільософія, її особливо фільософія ХІХ. в. А від фільософії оці питання духа перейшли її до літератури. І ми бачили вже наслідки того в російській антропософічній школі, хоча не ворожа теофічній фільософії її ціла російська література.

Поруч із нею, стає в наш час література англійська, яка має в ряді фільософів-письменників такі е stavetni postati, як Карлсіль, Рескін та Морріс. Зі сучасних же письменників, що ставлять перед читачем широкі ідеали людства, ідеали життя суспільного та намічують шляхи до їхсягнення -- виступають наперед два величі: Герберт Уельс та Бернард Шов.

Ще десять років тому назад Уельс був письменник утопії, фантастичних романів та побутового життя, сьогодні він — соціаліст і богошукач. І рік за роком, твір за твором, ведуть його по шляху до знаменитих „нарисів історії“, де він, вірний своїм колективістичним ідеалам, бачить порятунок людства в великому ідеалі братерства та любові, в одній світовій релігії, що йде на заміну старим формам церкви та держави.

Але в найбільшій мірі відбилася ця духовна криза сучасності у загаданій вище книзі: „Порятунок цивілізації“, де автор аналізує причини сучасної руйни, та головну причину її бачить у тому, що людство в неповній мірі принатурилось до нових умов життя, життя, що змінилось під упливом прогресу науки та техніки. Сила техніки — знання сконцентрувалось у небагатьох руках. Маса ж людства опинилася у стані рабів, розбитих на ворожі один одіннадцять партій, нації та релігії. Велика ідея світової держави повинна замінити ідеї місцевого патріотизму. І практично підходить до цього ідеалу Уельє радить — здійснюючи ідею великого Чеха Коменського, який учив, що людям треба мати нову Біблію, якою, як цементом, буде спосіб ціле людство.

І другий фільософ-письменник, Б. Шов, думав, що причиною занепаду сучасної цивілізації є відсутність ідеального пориву релігійної свідомості. На його думку, людина без релігії, ц. т., без загального світогляду та ідеального стремлення до країного, цілковито неадібна до якоїбудь корисної діяльності на землі. „Байдужість не може скерувати народи до прогресу цивілізації, до засновання Граду Божого“. І правдива релігія повинна еволюціонувати та раз-у-раз творитися заново, — а також базуватися на всім запасі знання, що завоювало собі людство, на науці. І такою релігією є для Б. Шов'a — „творча еволюція“, яка спрямовує людство до ідеалу, шляхам до котрого немає кінця. Немає, бо життя буде стояти її вічно зміниться. І творча еволюція постійно виявляє з себе нові елементи, які входять у план будівництва кожної наступної епохи.

І так релігія, але ж базована на науці, даєть можливість проглянути її пояснити момент сучасності. Але релігія є справа віри, чуття, а не факту, досвіду, переконання. І тим то конкретного рішення нашого питання ми попикуємо в людей, що опираються виключно на науку. З числа наукових спроб пояснити сучасність і долю її цивілізації та культури є праця німецького автора Освальда Шпенглера під назвою: „Der Untergang des Abendlandes“ (Занепад заходу Європи). Вже сам наголовок книги наводить жах, бо наукові присуди тим і відмінні від присудів релігії, що не заставляють жадних надій і можливості на порятунок. І

присуд Шпенглера дійсно невеселий, як він вважається професійну книгу його один рецензент, „в ній є щось однозначного і повстайшою люциферового оддаю“. Ця дійсно смілива книга, чи просто — бібліотека книг, вказуючи етапи і наслідки Європи до її заходу, започаткує остаточної загибелі. І Шпенглер, як і Беній, чи певніше буде сказати, і Беній, як і Шпенглер, бо книга останнього написана ще в 1919 р., пробує свої прогнози віднести в певні хронологічні дати. Так він пророкує, що в Європі запанують між 1800—1900 р. р. націоналізм, парламентаризм; 1900 до 2000 р.р. — соціалізм, імперіалізм; далі піде: цезаризм, світова імперія, деспотичний характер імперії. На добу між 2000—2200 припадає деспотизм та тиранія. Після 2200 р. йде окостеніння й розпад цезаризму. І далі, як фінал — імперія стане здобичею молодих народів та чужоземних завойовників.

Найбільш активною силовою сучасності Шпенглер уважає соціалізм і то революційний соціалізм. Але він вказує, що соціалізм не є релігією співчуття та жалобів до слабих, а релігією прояву можливостей, що закладені в людстві. З того погляду християнство є противагою до соціалізму. І завдання соціалізму — зруйнувати старе та утворити самого себе нове майбутнє. Але, на думку автора, її соціалізм, як і християнство, не може стримати вилівів закону започатку цивілізації.

Шпенглер допускає, що історія йде зімкнутими колами, повторюючи все той же самий процес. Через це він говорить про окремі культури, про окремі цивілізації й, тим самим, відкидає одну загальну культуру, спільну, єдину цивілізацію.

Ідея еволюції, таким чином, цілковито виключена зі соціальнопсихологічної системи Шпенглера. І в відкиданні її, в невизнанні звязку між тими окремими культурами її полягає одночасно й сила і слабкість його тез. Розв'єднавши історію на декілька зімкнутих у собі груп із нутрієнним коловоротом, наче сонячна система, він тим більш глибоко почув та оцінив нутрієнний зв'язок кожної такої системи. Він перемінив цей зв'язок, із механічного зробив органічний, і загальний закон пародієння, розвитку та смерті, котрий він силкувався визначити детально для всіх цих груп, — є в цього органічним законом.

Звідси і виникає центральна й головна думка цілої його системи: кожна історична група, проходячи закон свого розвитку, зроджує й особливу форму людського духа, індивідуального й колективного, особливу науку: астрономію, математику, фізику... особливу форму мистецтва: музику, малярство, різьбарство... особливу форму фільмографії, релігії, навіть особливу форму фільмографічно-сучасніх поглядів.

Цю основну ідею він розбиває на багацько деталів і вкладає її в систему паралель. Для прикладу наведемо паралель грецько-римського та західно-європейського світа. При пуріній подібності епох, Шенглер бачить основну різницю їх у паstryях. Античний паstryй: апольонічний, статичний, легкоприймаєний. Сучасний паstryй: фавстівський, динамічний, активний. І ось, наприклад, у мистецтві бачимо таку паралель: в античному: пластичне мистецтво — різьбарство, архітектура, малярство, фрески, мозаїка; контури без фона; в сучасному — інструментальна музика; перемога музики над різьбарством та малярством; у малярстві: світлотіні, глибина простору, імпресіонізм. У драмі: ант. — трагедія Софоклія, Оїдин; суч: трагедія Шекспіра, Лір. У стиці: ант. — приняття світа, яким він є; гедонізм; сарре діем (використовує біжучий день); Ейкіпур; стойцім (будь твердий у нещасти): суч. — обов'язок; воля до акції, до відхи; практична динаміка; обов'язок — основна властивість соціалізму; нетерпимість — усі, що інакше думають, вороги; боротьба за ідеал.

Виходячи з таких паралель, Шенглер робить пізку висновків, дивних щодо їх несподіваності та якості якакшової виразності.

Сучасна культура у своєму розвитку перейшла аналогії і зближається до занепаду. Мистецтва закінчили свої кола. Музика скінчилася з Вагнером. Вагнер — паралель революційного соціалізму. Скарби Фафіра, золото Нібелунгів — символи капіталізму. Далі поза рух музики вже не буде.

Малярство вже скінчено. Останнє величче, що досягнено — Рафаель, Рембрандт. Імпресіонізм це — застій. Прерафаеліти — вже занепад. У поезії, літературі золотий вік зробив місце срібному вікові. Далі йде епоха хрестоматій.

З цього погляду, між інчим, зрозуміла поява футуристів, кубістів у малярстві та літературі. І Шененглер переконує нас, щоб ми приймали цей занепад, принижуючи мистецтв як щось немішуче та жили повторенням старого, варіантами, минулим, як колись жила античність за часів Марка Аврелія.

І так, на думку Шененглера, сучасний світ унаде, згине старий порядок життя. І при тому жаху, що викликає такий присуд, одна лише втіха — коли згине, то все з ним згине, її ми будемо те бачити і знати. Як удало зазначув тут російський фільософ Ф. Степун: „ античний світ, уміраючи, не знав, що він умірас, її через те використовував кожний переддемертний день, як дар богів. Але наш дар є даром передбачення своєї немішучої долі. Ми будемо вмірати свідомо, проводячи коніку стадію свого розкладу гострим зором досвідченого лікаря“.

Але хоч яка могутна сила льогічності у творі Шененглера, який він гостро оригінальний та геніальний, то проте його можна брати не за науковий доказ, а за певного роду пророцтво. І настірій його чисто романтичний. Тому то його, при всій його індивідуальній та багатоскладній ученості, не можна трактувати *sub specie aeternitatis*.

До того, ми не можемо забути, що він, признаючи рух історії в цевінних замкнених колах, не хоче допустити, що всі оці кола можуть б об'єднатися в одну загальну спіраллю. А це є те, що він однакає ідею еволюції, особливо в пайновіці її вигляді, еволюції, що не виключає можливості вимірання окремих форм. Так, палеонтологи вважають можливим твердити, що „кожна фільогенетична гілка переходить у деякім розумінні геольогічну карієру, де можна вігледіти стадію юнацтва, стадію зрілості її, пареніті, стадію старости, або виродження, що підготовляє вимірання типу.“ Значить, для палеонтолога геольогічні епохи лежать одна над другою, як рядок східців. Але разом узяті, вони утворюють загальну дорогу, що йде здолини догори. Так само і в історії культури. І коли говорити про народження і смерть окремих культур, то не можна не звязати їх у одну спільну спіралю.

І ось на цій точці стоять оті дасьні автори, що їх праці ми ще далі переглянемо.

Ол. Коїранекій, характеризуючи стан сучасного мистецтва, особливо мальтіства, у Франції і в Росії (якже*): „Коли б для майбутнього історика не зосталось північних свідоцтв про перші десятиліття нашого віку, крім нам'ятішків образового мистецтва, картин, статуй та гравюр, що з'являються на виставах останніх літ, — він усе ж таки міг би здогадатися про трагічну фазу, про ту катастрофічну кризу культури, дуже можливо, навіть про дійсний характер тих страшніших потрясень, які дали нас сучасників інде невиразно зарисовуються крізь димову завісу світової поэзії. Археольог майбутніх часів, дослідюючи та класифікуючи полотна Моне, Сера, Сезанна й Ван-Гога, геометричні фантазії кубістів, різьбарство Родена, Бурлюка, Майоля та Архипенка не міг би не спостерегти тої послідовності в занепаді та вигасанні чисто технічної вміlosti, тої загибелі рукомесла й того повороту до примітиву, в суироводі яких у минулих віках раз-по-раз проходили катастрофи людського духа.”

І далі зазначує: „Сучасна археологія розріджує в довгім ланцюгу століть, од яких збереглись певні культури, чотирі великих періоди; воши якто відокремлені один від другого, однаково виходять із невної річки познання, технічної невміlosti та недосвідченості, щоб досягти, після пізки анальгічних періодів, деякої остаточної вершини, вершини, після якої починається занепад, що знову запулює людство у присмерк і в інч Духа. І знову з цітьми, від цих, починається підняття, самостійно та без запозичень повторюються всі криві понереднього пізляху... Той, хто вважаю відвітися у твори, що їх виставляють на найбільш модних та популярніших із сучасних вистав, та простежить тенденції мисців, що самі себе звати „дикими“ (*fauves*), не може вдерикатись од анальгії, установлених археологами, не підступати того незмінного ритму, який чути в віках та рівномірно ділить підняття й занепад людського духа.”

* „З приводу сальону незалежних“ — „Современный Записки“, кн. III, 1921, р. стр. 252.

Користуватись анальгіями з висновків наук не значить, однаке, трактувати справу науково. Тому то, маючи прекрасні анальгії, що потрапляють нам до переконання, ми все-таки пошукаємо відповіді на наше питання в науки, а саме, в соціології та історії мистецтва.

Незвичайно оригінальне й цікаве пояснення нашого питання дає відомий німецький філософ та соціолог Георг Зіммель у своїй будові „теорії культури“.* Віссь цієї теорії є вічний конфлікт поміж принципом „життя“ та принципом „форми“, або говорячи більш конкретно, між невгаваючою течією неоформленого духовного життя та самодовліючим характером „завмерлих“ форм, у які вона відливается. Можливо, що ці форми на початках і відповідають вимогам життя, але з його розвитком воно стають у опозицію до його, й тоді життя, що породило ті форми, їх скидає з себе, як мертву шкаралющу. Цим і пояснюється постійна зміна культурних форм, яких повна історія. Коли більше глибоко вдивиться у цей процес зміни культурних форм, то він такий: життя, через властивий його характерові невгаваючий розвиток, постійно бореться проти своїх же власних, наче захолонулих утворів (культурних форм), які відстають од нього в темпі. Але через те, що життя не може виявитись назверх інакше, піж у яких-небудь формах, то процес цієї виявляється, як витиснення старої форми — новою. Тим часом, безперестанна зміна культурних змістів, зумовлена з одного боку — безмежною плодючістю життя, а з другого — заложеними в ньому глибокими протиріччями між його вічною течією та зміною й самодовліючим характером його захолонулих форм, у яких воно себе виявляє.

Кожна значна культурна епоха має свій ідеальний центр, у якім, наче в фокусі, сходяться всі її духові проміння. Таким центром для античної культури була ідея „втілення цілостного, субстанціонального, божеського буття в плястичних формах“. Культурою ідею Ренесансу була ідея природи; віку XVII. — стала тямка природничо-наукового закону. В

*) „Der Konflikt der modernen Kultur“. 1921.

XIX. віці кермівною ідеєю стала ідея громади її, нарешті, на початку ХХ. віку центральною ідеєю стало розуміння життя, в якому знайшли своє обосновання цінності психологочні, метафізичні та моральні. Тому то виникло радикальне відхилення від понереднього типу зміни культурних форм. Коли раніш жагливе шукання нової форми руйнувало стару, то сьогодні останнім її рішаючим мотивом культуриої еволюції є ворожкість до принципу форми по суті. Через це ми позбавлені тепер цілком якоїбудь кермівної ідеї, і це Зіммель показує на прикладі, напр., мистецтва.

В обсягу мистецтва експресіонізм с найбільш яскравим підтвердженням поставленої Зіммелем культурної діагностики нашої епохи. Глибинний зміст цього особливого мистецького напрямку міститься в тім, що творче переживання мисця, його естетична емоція стремить до того, щоб вилитись в його мистецький твір, чи невініше мистецький твір є тут наче продовженням творчого процесу, його фінальним акордом. В експресіонізмі їде справа не про рабське конювання дійсності (натурализм) та не про відбиття якогонебудь зокільного буття чи процесу, офорбованого бліскавичною змисловим враженням (імпресіонізм). В першім випадку творче переживання мисця виливається в чужі, невідповідні йому форми, що пав'язуються йому збоку, а в другому — з імпресією, елементом насивним. В ім'я правдивої автономної творчості, що вицівляє з глибинних переживань самого мисця, експресіонізм однідас як натурализм, так і імпресіонізм.

Але не тільки все об'єктивне щодо змісту віднідає новий мистецький напрямок в ім'я абсолютної естетичної автономії мисця-творця, але на віть усе об'єктивне формального порядку (напр. невіні традиції або методи і т. п.) трактується тут наче нестерпна перешкода для безпосереднього творчого життя. Кожне підхилення якимнебудь формам однією творче життя від його правдивого річника, її через те, втілюючися в якому-небудь мистецькому творі, воно не зможе заставатись цілком вірним самому собі. Його безмежний творчий порив тут наче завмірає.

Експресіонізм уважає, що між зокільним упливом та породженням ним мистецьким твором немає пінкого морфольгічного подобія. Експресіо-

нізм анулює всяку однородність між причиною та наслідком ув обсягу мистецької творчості й задовольняється лише присутністю нутрішніх динамічних взаємовідносин між ними. Таким чином, у творчості експресіоніста т. зв. модель не грає вже ніякої ролі, бо всі зокільні впливи с лише спонукою для самостійної художньої творчості.

Коли все це замкнутути в одну коротку формулу, то вона буде так читатись: тут (тобто, у сфері мистецької творчості) йде боротьба творчо-плодючого життя за свою автономію, за свою самоохорону. І всюди, де це вічно-текуче, пульсівне життя хоче проявитись, воно говорить лише власною мовою й тому постійно розбиває всяку самодовліючу, завмерлу форму, що нав'язують йому зокола. Правда, мистецька творчість, навіть у рямцях експресіоністичної течії, не може обйтись цілком без якоїбудь форми, але вона не має тут самодовліючого, самостійного значення, як у інших мистецьких напрямках, де вся функція творчого життя й полягає в тому, щоб цю форму реалізувати.

Ось через що експресіонізм ставиться байдуже до краси, як такої, завжди пов'язаної зі згаданими вище формами, бо рація і значіння життя лежать по той бік краси. Коли твори експресіоністичного мистецтва часто нас естетично не задовольняють, то саме тим, що він їще не знайшов одповідної йому форми, та й не шукає її. Цим і пояснюється, що твори експресіоністичного мистецтва позбавлені самостійного значіння й цінності, коли їх роздивляється незалежно від того творчого життєвого процесу, якщо їх породив.

Так принцип життя переміг тут принцип форми.

На прикладі з обсягу мистецтва, а також і філософії, цих двох головних сфер культури-духового життя, Зіммель буде свою теорію про трагічний конфлікт, у який неминуче вступає життя, як тільки воно підноситься до ступіні культури-духового. Можна, здається, твердити, що чим вищий рівень вже досягнутої культури, тим яскравіше й інтенсивніше розжеврюється конфлікт між принципом форми і принципом життя. В цьому й полягає „типична трагедія культури“.

Нарешті припиняємося до думки історика мистецтва.

Перед вами лежить солідна праця, випущена у світ ще 1919. р. в Харкові, праця професора Ф. Шміта, який, як не помилляємося, є тепер ректором української Академії Мистецтв у Києві, під назвою: „Мистецтво, його психольогія, його естетика, його еволюція.“

Завданням історії мистецтва, каже автор, є вивчення стилю, тобто, сукупності формальних особливостей мистецького твору. Стиль же характеризується тим, як який мистець, чи яка „школа“ розвиває чи не в'ять основних проблем мистецтва, а саме: проблему форми, проблему простору, проблему руху, проблему композиції та проблему світла. Проблеми ці всі не однаково розвиваються, розвиваються вони лише умовно, і то кожним мистецем по-своїму. В цьому й полягає вічна трагедія мистецтва, а також і причина його постійної естетичної зміни: художники переходят від одного розвинення до другого, на початках захоплюються кожною новиною, вірють у її непоміальність, далі розчаровуються і знову шукати та шукати.

Властиво кожучі, всі оті „ізми“, про які стільки говориться тепер у критичній та естетичній літературі, як, напр., реалізм, натуралізм, імпресіонізм і т. д., — веі вони є лише способи, якими художники упражнюють дійсність, деяко відкидають, деяко передають, кермуючись не якими-то об'єктивними та загальними критеріями, а лише цілком суб'єктивними побудуваннями, а саме: тими наочними образами, що утворюються в них під упливом внутрішніх переживань.

І так стись у мистецтві не є щось постійне. Він і в майбутньому буде також змінятись, як міняється її до цієї пори. І історія мистецтва має своїм завданням простежити ці зміни та відповісти на питання: чи є в тих змінах який ієвний порядок, ієвна закономірність, чи ні. Коли так, то ясно, що при обмеженій кількості проблем, не може бути необмеженої кількості підходів до них (при безмежній кількості розвязання їх) і, значить, підходи з часом, із необхідності, мусять повторюватись. Як же нам підхопити ці підходи та визначити їх? Раз ми переконалися, що художник відтворює виключно свої образи, і раз образи можуть бути тільки загальні або окремі, то і зміна стилю можлива лише в таких межах:

від загального уявління, що виключає все окреме та індивідуальне, до відчуття чисто випадкового й індивідуального.

В зазначених межах можливі безконечні відтінки та переходи, але це не значить, що тому ми не повинні установити певної стилістичної класифікації та відповідну її термінологію, яка їй дасть нам можливість характеризувати кожне мистецьке явище. Для термінології використаємо всі оті — „ізми“, що вже існують.

Крайньою межею узагальнення, на яке здібна людська уява, є абстрактно-геометричні лінійні комбінації, її мистецтво, яке змальовує подібні образи, можна назвати не інакше, як ірреалістичним.

Мистецтво, що передає найбільш загальні уявління про речі, „ідеї цих речей“, можна назвати ідеалістичним. Від ірреалізму ідеалізм ріжниться саме тим, що до загального домінуються деяко частинних образів.

У дальшім постулюванню починається вперше доскональне вивчення її відтворення патури, частинна провірка малюнка з патури — цей стиль можна назвати патурацізмом.

У дальшому додаванню окремих, частинних уявлень до загальних, мистець уже не може задоволитися внесенням тих подробиць у початкову й ідеалістичну схему, а повинен рішуче перепрацювати та виправити цю саму схему, порівнюючи образ речі з цією річчю в цілості. Таке мистецтво назовемо реалістичним.

Черговий стиль ріжниться від реалізму тою перевагою, яку мають окремі уявління, руйшвиці загальних образів. Художник хоче, щоб глядач забував, що це картина, а мав повну ілюзію дійсності. Тому той стиль цей назовемо ілюзіонізмом.

Вже ілюзіонізм руйнує загальні уявління. До останку їх усовус імпресіонізм, який і має своїм завданням передати виключно окремі вражіння, індивідуалістичні.

Ось класифікація мистецьких стилів, збудована на основах психольогічних. Які ж формальні ознаки відповідають кожному з них, та як кожний із них розвязує п'ять основних проблем мистецтва?

В ірреалізмі характеристичне те, що тут наявна проблема лінійного ритму. В усіх інших стилях ритм має лише службове значення, а тут він займає домінуюче становище.

Ідеалізм висовує проблему малювальної форми. І розвязується проблема форми на початках у римках проблеми ритму.

Натуралізм у абстрактний світ суб'єктивних загальних уявлінь вводить окремі уявлення, що їх одержано через спостереження об'єктивного світу. Головною проблемою натуралістичного мистецтва є проблема композиції, тобто, зусилля мисця звернені на те, щоб кілька образів звязати в одну картину її об'єднати їх сюжетом повісті.

Але повістевий сюжет вимагає руху, і проблема руху домінує в реалістичному мистецтві. І то з початку тільки руху тіла, а пізніше впливає і проблема психічних переживань. Реалістичне мистецтво вперше відсновує на задній план розмірену основу малювального твору, і в передачі окремої речі, і в композиції. Художники-реалісти відчувають гніт ритму її епізодів, які від нього виводяться. Характерне те, що лише в епоху реалізму мистецтво ставить питання про пропорції подільського тіла та про канон краси.

В ілюзіонізмі на першій плані висовується проблема простору. Коли раніше вона тільки зазначалась, то тепер утворюється послідовна і струнка система перспективи. В епоху ілюзіонізму народжується „інтим“ мистецтво. Мистець рахується з індивідуальним смаком публіки, але її стремить до того, щоб проявити і власну індивідуальність.

Непотреба рисунку та викінченість подробиць починається під впливом проблеми світла, що чимраз більш виступає на перше місце. Її повна та детальна розрібка характерна для мистецтва окремих вражкінь, для імпресіонізму. Тут далі руйнуються початі ілюзіонізмом проблеми форми й композиції. Від проблеми руху вони одмовляються, а проблема простору та проблема світла зливаються в одне. Всю увагу імпресіонізм сконцентровує на фарбі. І сюжет діяї імпресіоніста є лише причинником для барвної композиції.

Йдучи, нарешті, далі по шляху імпресіонізму, аж до відмовлення від усіх п'ятьох стилістичних проблем мистецтва, дохо-

димо до того, що в наш час звуть „футуризмом“ — мистецтвом будуччини.

Але раз мистецтво дійшло до футуризму, цебто, до ірреалізму, то воно перестає бути комусь потрібне, крім самого художника. Доводиться шукати чогось іншого, звертатися до чисто суб'єктивних образів, ритмічних. Цей поворот до „чистої форми“, до найбільш загальних образів, позбавлених випадкового та окремого, звесьє тепер кубізмом, що фактично є зачатком форм ідеалізму.

Таким чином, ми маємо таке взаємовідношення мистецьких стилів і основних проблем мистецтва: 1. ірреалізм, проблема ритму; 2. ідеалізм, проблема форми; 3. натуралізм, проблема композиції; 4. реалізм, проблема руху; 5. ілюзіонізм, проблема простору; 6. імпресіонізм, проблема світла. І це є тим послідовним шляхом розвитку мистецтва, його еволюції впродовж довгої історії людства. І кожному з тих шестиох стилів відповідає певний еволюційний цикль, який деяно отримує у спадщині від попереднього, деяно сам випрацює, й деяно передає далі свому наступникові.

Історія мистецтва установляє, що мистецтво варварської Європи було ірреалістичне, стало ідеалістичним у епоху раннього середньовіччя, натуралістичним — у романські часи, реалістичним — у період бароко, імпресіоністичним — у XVIII—XIX. віках, і знову стало ірреалістичним на початку ХХ. віку. І так змінюється мистецтво впродовж кожного історичного циклю, її таким первіним, початковим і надзвичайно бліскучим та творчим, був цикль, що відбувається на терені південної Франції та північної Єспанії, за п'ятнадцять-двадцять тисячелітія до нашого часу, в епоху палеоліта. З пам'ятників його можна прослідкувати, як палеолітичне мистецтво проходить усі шість етилістичних фаз і розвиває всі мальовничі проблеми.

Бліскучо-мальовниче мистецтво палеоліта з часом вироджується. В ньому з'являється естремітній до „стилізації“, до ірреалізму, љ мистецтво палеоліта щезає. За мистецтвом палеоліта йде ціла пізня нових культурних циклів, із яких кожний передає свої надбання наступникові, й

новий, приймаючи цю спадщину, йде до свого кінця. І так далі... без кінця вічність.

При такій зміні циклів нає цікавить одне, а саме: що кожний кінець циклу є критичним моментом у житті того культурно-історичного світа, який його пережив. Творчі сили цього світа за новий цикль вичерпані, він старіє та втрачає не тільки свої експансивні стремління, що властиві його першим фазам, але навіть чуття самоохорони.

В обсягу мистецтва це виявляється в т.зв. «секютизмі»: не маючи сподівань далі й не маючи терпіння тонтатись на одному місці, мисці -- та й їх публіка -- починають шукати допомоги й підтримки десь на боці.

В обсягу державному старість того чи іншого культурно-історичного світа виявляється в тім, що він політично й суспільно вибухає з середини і, значить, легко стає здобиччю більш молодих завойовників.

Завойовники приходять, руйнують, потрохи піднадають під уліви завойованих, вчаться в них і далі ведуть їх дім. В такому винайдку, черезе привнес корівих сил, мистецтво знову дас блескучий розцвіт. Так було багато разів при зміні одного циклу другим. А ю бувас й так, що цикль пережився, а кров не обновлюється: тоді мистецтво проходить новий цикль, але що в його не вистачає творчої енергії, щоб зруйнувати живі традиції старого, щоб ясно й рішуче поставити нові проблеми, то нове мистецтво не визначається силово й блескучістю. Воно дас твори й гарні твори, але на них лежить тавро тління, і пивіше, чи пізніше воно все-таки згине.

Європейське мистецтво переживає під теперішню пору такий самий критичний момент. Щоб зруйнувати те, що мистецтво утворило віками, щоб зробити дійсно так, як іронівідують футуристи, Європа не може. Тонтатись на одному місці й вічно повторюватися -- теж не можна: все тече, все змінюється, пінто не зостається й не може зоставатись незмінним. Рятунок мистецтва Європи -- в його гвалтовій загибелі.

І перед Європою стоїть питання: хто її зруйнус, і хто... відновить мистецтво, блескуче переживши імпресіоністичний цикль?

І автор дас відповідь. Нацадком Європи може бути лише мистецтво Далекого Сходу. Лише воно може стати катом і нацадком Європи, щоб

укуші в нею згинути і потім відродитись. І, крім чисто формальних причин, що він може виконати цю роль, є ще один момент, а саме: з кожним новим циклем мистецтво наближається до того, щоб стати загально-людським. Всі річки повинні зійтися в Океані — і таким Океаном загально-людскості є Європа, що підбила, чи з'єднала три суходоли. І на чераї — об'єднання населення цілої земної кулі, а для цього лише необхідно з'єднати два могучі потоки, які разом можуть залити ввесіль світ — а це далеко-східний та європейський.

Нарисувавши таку сміливу картину історії мистецтва, проф. Шміт, щоб поставити крапку над і, мусів і собі пуститися у пророцтво. І він каже, що тепер починається новий еволюційний цикль — імпресіоністичний. Тобто: як колись перед розвитком стилістичних проблем ішов наче б прольоғ — мистецтво палсоліта, що не розробляв специяльно ні одної проблеми, але тільки намітив їх усі, так і тепер, після глибокого опрацювання тих проблем, повинен прийти деякий епільоғ: іще раз мистецтво пройде, потрохи завміраючи, всі фази, перебере всі проблеми, а потім і скінчиться.

Звичайно, скінчиться, бо все, що мало початок, повинно мати її кінець.

Таким чином, багато фактів життя свідчать, що світове мистецтво переважає катастрофічні хвилини, але, як каже історія мистецтва, в тім є певна необхідність і резон, бо це є пункт, звідки старе мистецтво, як пшеничне зерно, згниваючи, дає нову ростинку, що родить нове, свіже зерно нового мистецтва.

Така постанова питання дає інтересні пояснення появи й розвитку тих крайніх форм переходового менту в житті нашого мистецтва, які так обурюють правовірних прихильників старого, добре зрозумілого ім учорацького мистецтва, й лише наука спокійно зазначує, що в наш час „футуризм“ та „кубізм“ є такими ж нормальними річами, як у свій час були всі пережиті, попередні форми і школи в мистецтві.

Але це може призвати наука, можуть підносити лише люде, дійсно серйозно знайомі з мистецтвом, а не обивателі та неуки в тій справі.

Тільки великий митець може спиренно і циро сказати: „Сходить воря чогось то нового, нам невідомого, утворюються нові капони краси ї естетики, що для їх приняття ми не пройшли ще внутрішнього підготовчого стажу“... Вони її подібні їм не дороги, а оті всі, що настрім голов критикують їхого, так, несвін, вже перерости ... Про природу й характер отого критикованого й розкритикованого обиватель „свого дінішнього“ митецтва будемо говорити далі.

ІІ.

„Чи може поезія, що втілює в собі страждання і пристрасти, волю й духову жагу нашого часу, поезія, зроджена бездійним людством, що втратило всякі ідеали, поезія, що вийшла з байдужності, морального підунаду, різанин та насильства — чи може така поезія мати й ясне обличчя? Чи не повніша вона стати хаотичною, як і час, що породив її“ — таке питання ставить Курт Шілтус у передмові до своєї „Антології молодої німецької поезії“.

І це питання можна цілком прикладти не лише до поезії цілого світа, але й до митецтва взагалі. Звязане з сучасністю глибокою стихійною новиззою, зароджене в атмосфері страшніх потрясень, митецтво, як вияв життя людства, шукаю твердого ґрунту й хангалось у поквишості за десятки й сотні розвязань настригливого штаку дня. І все було не те, ю жадне не давало ясного виходу зі становища. Сталося якесь вавилонське баштобудування, запанував новий хаос, і в ідеольготі сучасного митецтва, ю, і то в особливій мірі, у сфері форми. І сміливо можна сказати, що ніколи ще культурний світ не чув і не бачив такої кількості митецьких угруповань, які з сучасним темном світового життя з'являються, змагаються і запишають на зміну іншим, ще більш безсилним і недонговічним. І ніколи ще в митецьких голах не говорилося так гаряче й багато про „форми“ та „конструкції“, як у цей аморфний та деструктивний час світової історії. Во ј і в політичній чи суспільній життю в наші часи цайголосніце говориться про „організацію“, про „солідаризацію“ та різкі об'єднані фронти, а тим часом життя написе с як-найбільш анархічне, неорганізоване та шіглістичне.

I, виходячи з діагнози, поставленої науковою сучасністю європейської культури, а з тим і сучасному мистецтву, як солідному складникові її, мусимо ближче приглинутись до тих форм і угруповань мистецьких, щоб підглинути в тім певну закономірність та конечну мету тих прямувань. Попереджасмо, що нашою метою в даному разі буде не дослід над самою мистецькою творчістю, в самій суті її, — вона занадто складна, її аналіза її потребує спеціальної методології та суворо наукового освітлення, — а лише знайомство з історією повстання та розвитку особливо характеристичних та оригінальних мистецьких гуртувань. Іс, студіюючи сучасне мистецтво, не можна без утрати для справи помінути тих комбінацій живих сил, які дають — ту чи іншу форму професійним шуканням, а, може, й того чи іншого розвізняння основного питання — відвічного пророчого призначення мистецтва — зазначити шлях людству.

При знайомстві та перегляді мистецьких гуртувань не претендуємо на вичерпання всього багатства та їх ріжноманітності — для того не маємо потрібних матеріалів, місяця та часу, ба навіть і потреби. Візьмемо де що більш видатне й потрібне нам для наших висновків. Одну лише мету ставимо тут — подати картину з життя сучасного мистецтва й захопити по змозі ширший терен його розповсюдження.

*

Кінець дев'ятнадцятого століття пройшов у змаганні символізму з новим: досить однотонно й одночасно поширеним мистецьким напрямком під назвою імпресіонізму. Зародившись у мальстріві у Франції, імпресіонізм перекинувся на поезію, на літературу, й на останку та зі значним запізненням — і на музику.

Поети-імпресіоністи вкуні з символістами (на початку ці дві течії майже не різнились між собою) розбивають закінчену, одностайну форму французького вірша та утворюють т.зв. *vers libre* — вільний вірш, хиткий та певиразний, ритм которого новинець був одбити в собі нове сприйняття світа — імпресіоністичне. Поезія, в особі геніальногомолодика Ліфорта, одного з найсвідоміших та найнаслідовніших поетів-імпресіоністів, а також Ренбо, Кана, почасти Верлена, Малларме, змагається до вислову

суб'єктивного, особистого почуття, бажань і думок, а до безпосереднього відбитку буття в його руху, до відтворення його глибокого, таємничого життя. Звідси домінуюча роль в цьому мистецтві належить т. зв. „сиромову“ відчутту, враженню, яке зазначається та витворюється в його первіснім, необробленім вигляді. І коли поезія, напр., романтиків не здужала на гіпертрофію „я“, то поезія імпресіонізму від „я“, від суб'єкту відвертається; вона бажає розпустити особистість у природі.

Поети висловили лише в загостреній, викінченій формі відчуття, тенденції та смак сучасних їм мальярів. Для Мане, для Моне, Сіслея та Піссара немає предметів, але всюди лише гра та переливи світла, їх рисунком своїм вони лише зазначували, навмисне відбивали одну частину реальності перед другою. Межі, нариси, певні форми утворюємо ми, наші звички відбивати та відтворювати реальність. І ось мальарство, як і поезія, стремиться лише до відтворення сирового відчуття, безпосереднього враження; об'єднання ж тих вражень, синтезу їх повинен зробити глядач або читач. Мальяр хоче лише відбити реальність у її живій хаотичності.

Не зсталася без упліву імпресіонізму й музика. І тут з'являється особлива техніка, що пориває з установленою ще класиками суveroю музичною формою, з музичною льогікою думки. Вільному віршеві поетів відповідає тут „вільна“, тобто, незакінчена, незамкнута в собі, невиразна мельодія, що лише натякає та неясно якось хвилює: це не лінія, але лише тінь, натяк. І як у мальарстві крайня форма імпресіонізму переходить у так зв. пунентилізм, так і в музиці точковий техніці мальарства відповідає цілком обривчасте, мозаїчне письмо музик, у яких послідовність та об'єднання звуків ніколи не залежать од формальних принципів, або спеціальної льогікі музичної мови, але лише від льогіки відчуття, коли можна так висловитись, від гри вражень.

Імпресіонізм та його поправка неоімпресіонізм, як подібний до його пунентилізм, поширилися з центру свого, Франції, майже по цілій Європі. Не минули вони й України, особливо в літературі. Та сам він не виключає подекуди появи й інших напрямків. Так у Росії, в заміну символізму, його ідеольгії, та мітоворчій методі з'явився загадковий

акмеїзм*) або адамізм**). В основі його лежало завдання прийняття та відбиття світ, який бачимо та відчуваємо, культом його була поглиблена та скріплена конкретність, і об'єктом славлення — предмет реальний та його ім'я — слово. Акмеїсти стремілися до відмолодження світа, бажали побачити його наче вперше після творчого акту в цілій його красі й непорочності. Поезію ж акмеїсти розуміли не як наслідок примхуватих натхнень, а як ремесло писати вірші, що має свої закони та способи, свій матеріал: слово в його власному значенні та в його образовості та ритмі. Недурно ж і гурток поетів-акмеїстів, на чолі з Н. Гумілевим, об'єднавсь у цех, де довкола майстрів згуртувались учні. І не диво, що у своїй студії, де „робились“ поети, майстер їх любив повторювати аксіоми Кольріджа та Маллярме, що, мовляв, „поезія — це найкращі слова в найліпшім порядку“ і що „поезія всюди, де є зокільні потуги стилю“...

Всі згадані вище мистецькі напрямки та угруповання за досить короткий час свого існування обернулись із зухвалих революціонерів і новаторів у реакціонерів і панів ситуації. Звичайно, свою частину корисного вони додали до багатства європейського мистецтва: на заміну словесного марнотратства декадентів та неясних на-пів-натяків, знаків символізму, мріяності та розливчастості музики — прийшла суверість, ясність та чіткість вислову, багатство словника та образів... Наче б ішло до обнови, до оздоровлення — до нового побуту, до нео-реалізму, але...

В 1912. році мистецький світ здрігнув, почувши голосний маніфест Марінетті. Тепер, коли футуризм пережився, коли за недовгий час свого існування він цілковито виявив свою духову вбогість і примітивізм своєї будови, легко признатись, що у свій час він усе-таки наробив деякого шелесту. В момент якоїсь загальної задухи повіяв бадьюний вітер із Середземного Моря. І маніфест, що прославляв війну, як „єдину гігієну світа“ й „багатобарвні, багатоголосні бурі революції“; що валив ув одну купу „мілітаризм, патріотизм, анархізм“ укупі з „погордою до жінки“ — все-таки був сміливий і оригінальний голос, а тому дуже й дуже до-речі...

*) від слова *ахмі* — найвищий ступінь чого-небудь. розцвіт.

**) мужній, твердий та ясний погляд на життя.

Найбільш підготованим груптом для футуризму стало мистецтво Росії, де він прицепився не з пурінської конечності, а з голого протесту та потреби нового. В маніфесті російського футуризму (збірник 1912. р. „Пощечина об'єктивному вкусу“) чути було грізні вимоги („ми приказываем!“) — зламати стару мову та „инітіать къ ней непреодолимую ненависть“. Це перше, друге — скинути старих великих „съ парохода современности“, і третє — „броситься внизъ головой въ словоповешество и словотворчество“.

З'явились тут ріжкі его-кубо-футуристи, які наче бавились у перегони — ану, хто з них вигадас щось найбільш оригінальне, хоча й безглузде. У своїх інгаціях учоранійою культурі дійшли вони до вимог палення музеїв, до запехання літературної традиції, до смертних приєднів Пушкінові та Рафаелеві. А у практиці виродився футуризм у солодкову мансність Ігоря Северяніна, або в „заумний языкъ“ Кручених:

Дыр бул-циых
Убенцур
Скум
Вы-сво-бу
рээз,

„языкъ“, що заявляв, що „въ этомъ пятнистиній болыше русскаго національнаго, чѣмъ во всей поэзії Пушкина“, паренті, в безглузді брязкіткі словесні Хлебійкова:

И смѣярышию смѣхоторчесть
Смѣхистелено беру.
Нераскаянныхъ хохочесть
Кип злотку — губирю . . .

Хлебійкова, що відчув „нову грядущу красуто самоцѣнного, самови-того Слова“, і став маніаком цієї „самовітості“. Найталановитіший ві всіх его- кубо-футуристів російських с Маяковським, котрий і довів футуризм до його льогічного кінця й викрив його пуріншу пустоту, убогість ідей та брак змісту. З Росії футуризм ісеренісся й до нас, на Україну.

Із зрозумілих причин ми затримасмось довше на історії українського футуризму.

В 1914. р. в Київі вийшов маніфест „кверо-футуризму“, мішанини його-ї кубо-футуризму. Апельгетом його був Михайло Семенко, що ще в 1913. р. в Петербурзі заявив себе ним у перших своїх футуристичних працях. У кінці цього ж року в Київі повстас перший футуристичний гурток на Вкраїні — М. Семенко і два малири: Павло Ковжун та Василь Семенко (брат поета). „Повна активності революційного запалу й дотепних плянів група розпочинає роботу“ — пише Анатоль Цебро про „футуризм в українській поезії“*. „В лютому 1914. р. виходить у світ малосенька брошурка М. Семенка „Дерзанії“, розміром на 8 сторінок, але для того, щоб її видати, треба було рішуче напруження матеріальних засобів цілого організації футуристів. Це була перша едіція видавництва футуристів під пазвою: „Кверо“... Тут, крім поезії Семенка, була видрукувана невеличка передмова під заголовком „Сам“, котра підносила „футуристичні гасла й таврувала тодішні громадські гасла“. Далі йде історія тої книжки, яку піде не приймати за щось поважне, ні у книгарнях, ні по редакціях... Дехто зі цирків Українців павіть похвалився „побити морду Семенкові“, але — каже історик — морда це ціла й досі. Тим часом „успіх був повний (!?) Товета шкіра українського націонал-міцаніна виявила свої приховані цілінини, й разом із жовчю потік гній. Все говорило за те, що робота піде жваво й цікаво... Нідбадьорені наші футуристи підготовлюють друге видання „Дерзанії“, доповнене кількома статтями М. Семенка, Василем Семенком та П. Ковжуном з футуристичними малионками останнього. Одночасно з цим виходить друга книжка М. Семенка: „Кверофутуризм“ і „виробляється илини футуристичної акції — вистуни, вистави, едіції, боссінца. Обговорюється футуристична театральна постановка: Трагедія онуч' із футур-музикою й футур-декораціями: підготовляється великий футуристичний альманах: „Мертвонетлюс“ з численними статтями і крайнім лівим матеріалом“. Але прийшла війна, і все розенігдалось... Семенко опинився аж у Владивостоці, де за часи війни та Центральної Ради видав одну за другою свої книжки поезій: „Геро задається“, „Геро кохас“, „Геро мертвонетлюс“. Глине в 1918. р. він

*) „Семафор у Майбутнє“. Київ 1922 — Май. Стор. 50.

повертається до Києва, пробує організувати свої ряди, але з того ѹ тут нічого не виходить. В українській літературі запанувала „молода українська поезія“ (Тичина, Яків Савченко, Загул і інші) — символісти. Пробував Семенюк організувати матеріал для видання задуманого ним журналу лівих напрямків під назвою „Студія“, але ѹ це не вдалось, і, замість „Студії“, вийшов: „Літературно-критичний Альманах“ і зафіксував реальний стан тодішньої „модерної“ поезії, якої не торкнувся футуризм.

Тим часом політичне життя мінялося. Після Директорії в Київ ѹ на Україні запанувус „радянська“ влада, що ѹ тут, як і в Росії, зробила „ставку на лівих“. — „Кто там шагаєт правой? Левой, левой“ — командував відомий нам футуристичний генераліссімус Маяковський. Почалась доба т. зв. „комфута“ (комуністи-футуристи — вони стали державною літературною партією). Під їх егідою Мих. Семенюк 1919. р. видав свої ревфутпости та поезофільми („Товариш Сонце“, „Весна“, „Степ“), і „разом із попередніми його едиціями в українськую поезію вривається популум‘я дуже гострої і скрайної деструкції в усіх елементах фактури—матеріалу, форми, змісту. Зневірившись у спробах організації футуристичної групи, Семенюк береться за редактування органу Наркомосвіти ѹ до наступу денікінців устигає вже випустити у світ вісім чисел органу „Мистецтво“.

В „Мистецтв“ бакциль футуризму множиться, ѹ од того часу пішла енергійна деструкція, аж до розцвіту футуризації мистецтва в наші дні. Тут запанував новий, до цього часу невідомий ідеольгічний чинник — пролетарський світогляд, що гартується в боротьбі за свої суспільні форми — комунізм. З’являються тут і нові імена поруч зі старими, що, відроджені вогнем революції, почали культивувати футуристичні бакцилі ѹ досягли „бліскучих“ „успіхів“ — О. Слісаренко, Вас. Чумак, Вол. Ярошенко, Вас. Слан, Гео Шкурупій.

Далішша спроба організаційного виступу футуристів із фактурою гаслами останнього відбувається теж у Києві в 1919. р. М. Семенюк заснував групу „Флямінго“, але денікінський наступ не тільки перешкаджив організації, але ѹ позбавив життя двох членів тої групи — Гната Михайличенка та Вас. Чумака. Не дала реальних наслідків і група в

1921. р. в Харкові, яка хоча зорганізувалась, але не затрималась у цілості. З ініціативи М. Семенка об'єднується „ударна“ група поетів-футуристів у складі: Семенка, Юліана Шпола, Василя Алешка та Василя Єлана. Останній швидко виходить із групи — а три перших готують альманах „Повстання“, але з нього також нічого не виходить. І лише в кінці 1921. р. в Київі відбулося об'єднання панфутуристів. Основне ядро групи становлять такі особи: Михайло Семенко, Ол. Слісаренко, Гео Шкурупій, Юліян Шпол, М. Ірчан та художник мистецтва дійства — Марко Терещенко. Вони заснували видавництво „Гольфштрэм“ і періодичний орган — „Семафор у Майбутнє“, перше число якого вийшло в Київі 1922. р. в м. травні.

Зародившися в Італії, як нормальний протест проти мертвого академізму, проти нищучого впливу „великих старих“, футуризм став загальноєвропейським явищем і тут розгалузився на багато інших напрямків, які мали все-таки одну основу. Футуризм заговорив про нову красу самовартного „самовитого“ слова. І він же виставив наперед право на існування одного лише слова-згуків й, як то завжди буває, попав у крайність, пішов війною в ім'я слова-згука на слово-глузд. Це, так би мовити, риса футуризму назверхня. Внутрішня ж риса футуризму добре сформульована його критиком Івановом-Разумінком у таких словах*):

„Полум'я, світло, правда, „містерья“ — називайте, як хочете, — с в футуризмі, інакше про нього не варто було б і говорити. Правда його простирається, правда його подвійна.

„Велетенський розвій Машини в ХХ. століттю вимагає розвитку нових форм мистецтва. І він навмання їде її шукає тих форм, терплячи її перемоги й поразки, останні — навіть частіші, ніж перші. Бо дуже часто він забуває, що нові мистецтва повинні підбити Машину людині, а не людину — Машині. І в цьому останньому його неправда, його поразка.

„Велетенський розвій Машини є шляхом визволення людини: це друга правда його, запозичена ним од соціалізму (тут знаходитьться точка їх спільноти). Але, говорячи про визволення людини, футуризм не може піднести далі поза назверхнє, і в цьому — його неправда, його поразка.

*) Іванов-Разумінк: „Творчество и критика“, 1922, стор. 254.

„Правда футуризму в тому, що він побачив Машипу; неправда його в тому, що він, крім неї, нічого більш не углядів“.

Далі цей же критик вказує, що футуризм попевнив творчість річчю та назверхністю її розпірбову ѹдеольгію футуристично-большевицьких поетів, що не зуміли утворити піяких ідеалів, крім образу булки, що сама лізе робітників до рота.

За футуризмом наїв кубізм. який більш справедливо було б називати стереометрикою. Своєю формальною методою він є відбитком духа техніки, що опанував світом. І зрозуміло, чому сучасність шукала у своїй глибокій розгубленості притулку та доопорти в духа техніки: в фізиців, геометрів, інженерів. Бо ж машина стала в осередку сучасності, машина її технічна наука. І не дивно, що малюстро та пластика присвоїли собі форми механіки: циліндр, кулю, стіжок, піраміду й куб.

Архініченко, наш земляк, є характеристичним зразком подібної технологічної інерації образового мистецтва: але й усі пізні імена кубізму — від Брука, Менінгера, Лісже до Файнінгера — до невної міри теж єоди підходять. Сюди ж треба причислити і всі зусилля збудувати образ із тригонометричних загострених форм, стремлінія дуже характеристичне для німецького мистецтва в часах між 1910. та 1920. роком.

Одночасно з футуризмом і кубізмом з'являється нова її цілком одмінна течія в сучасному мистецтві - т.зв. імажинізм. Імажинізм має своїм гаслом „перемогу над змістом та увільнення слова від змісту“ й силкується у слові утворити таку анархію, при якій щезає й саме мистецтво. Він свідомо стремить уже до деструкції мистецтва, й його ліва група дійшла до простого механічного націнення образів, які не пов'язані проміж собою жадною логічнію, чи ідейною єдністю, й подібні до збірки дрібних кісточок, чи пам'ятників. У правій групі імажиністів напонять деякі теоретичні засади, але й вони б'ють на зухватість, відгоють робленістю та истицієм позерством, що вбиває творчість та серйозну працю над ним.

Зародився імажинізм у Франції, але особливо гарно заакліматизувався в Росії, де люди так жагуче прагнуть новин, щоб заглушити своє невдоволення тим, що мають, що остоїсіюю вже й мучить до неможливого. Тут ліве крило імажинізму займають Марієнгоф та Шеріненсвіч, а на правому

стоїть досить талановитий, але зманеврований С. Есенін. І коли цей талановитий поет виніс із села правдиву любов до природи та володів свіжими образами, то, ставши імажиністом, звихнувся її дав, замісьць квітів, чортополох та бур'яні . . .

Особливо благородним і свіжим зберігся імажинізм ув Америці. І тут він силкується відокремити, припинити та дати тверду форму якійнебудь частці хаоса в довкілля — утворити образ. Але образовість повинна бути ясна, багата, мова образу повинна бути її точна, але й мистецька. Найвидатніший ізпоміж „імажиністів“ є Джон Гульд-Флестчер та О. Б. (Олена Булітль). О. Б. є автором чарівних коротеньких віршів. Всього-на-всього кількох віршів, але поетичний образ у неї вирізьблений із неазрівняною мистецькістю. Гама Флестчера дещо ширша. Вірші його плинуть у музичному ритмі, та дуже густо згадуються в них коліри. Самі назви деяких віршів „Синя симфонія“, „Зелена симфонія“ — характеристичні для манери цього поета.

У Франції імажинізм не обмежився лише поезією, але перейшов і в музику, і там він був дійсно новим, запашним явищем. Після вагнерізму, франкізму та реалізму з'являється музичний, звукообразовитий, звукописний дебюсизм. Кльод Дебюссі у своїй лірично-музичній драмі „*Pellcas et Melisande*“ (М. Метерлінка) визволяє французьку музику „від Вагнера“ й дає канон нового напрямку, утворює „нові звуки“, що лягли в основу праці цілого ряду талановитих французьких музикантів, як Шабріс, Дюк, Равель і інші.

*

Говорити далі про якусь систематичну зміну напрямків і шкіл у мистецтві, про їх залежність та правильне чергування — неможливо. Бо фактично тих напрямків і шкіл немає, а є лише ріжкі утруповання, які дуже часто за межі свого місця осідку й не виходять. Більше с таких, що поширилися у двох-трьох сумежніх народів і далі не пішли. І це зрозуміло серед тих чисто фізичних умов, що склались унаслідок війни та революції.

Одне лише спільне для всіх європейських народів — це бажання швидче розвязати нестерпучу кризу матеріального й духового життя, а одночасно

з тим ув обсягу мистецтва знайти й прискорити появу нового, правдивого мистецтва. І, як свідчать історики наших днів, поруч із глибокими чесними шуканнями, є також багато фальшу та поверховної моди. Часами її більше, ніж серйозної праці над мистецтвом. Часами вона загрожує залити все своїми декораціями з бібули, свою позлітковою роскішшю та дешевою машкарою незвичайності. В наші сумні дні легко привабити до себе увагу показним, дешевкою, легко ошукати вивертом, скандалом, аухвалим жестом.

Спекулюючи на сучасній кризі мистецтва, користуючись несвідомістю одних та легковіррям других, проголошуючи дешеві істини громовим голосом або видаючи ріжні дурниці за натхнені візві — ці псевдоноватори переконують, що до них належить майбутнє, і що мистецтво піде шляхом, ними вказанням . . .

І дійшовши до того хаосу назв та форм кризи світового мистецтва наших днів, ми покинемо неможливе завдання ознайомити читача зо всіма ними, а подамо лише характеристичні явища, й будемо їх групувати по двох лініях: по лініїї свідомої деструкції сучасного мистецтва аж до цілковитого знищенні його, й по лінії опанування сучасним хаотичним його станом та прямуванням до відшукання нового, правдивого мистецтва, до реконструкції його . . . Коли згадаємо тут літературні та загальню мистецькі розгалуження, напр., у Франції: унанімістів, інтергралистів, натуристів, пароксистів, новоклясицистів, імпульсіоністів, інтимістів і дадаїстів, а поруч із тим у Москві нараховують поверх тридцять поетичних школ. Головніші з них: центрофугісти, конструктивісти, футуристи, імажиністи, постфутуристи, нічевоки, символісти, акмеїсти, неоклясики, неодакмеїсти, сюжетисти, побутовці, парнасці, електики, фуїсти, безпредметники, ексклюзивисти і т. д., то ясно стане, що перегляд їх є неможливий а, головне, ї непотрібний, і то тепер, коли вже зарисувалася ота лінія водорозділу в життю світового мистецтва. Тепер, коли ясно зарисовуються два цілком протилежні, свою ідеольгією, і методами, річища в життю мистецтва.

*

Почнемо з деструктивних груп мистецьких. І насамперед повернемось до нашого українського угруповання — до панфутуризму. Історію

Його ми вже знаємо й маємо перед собою й орган групи: „Семафор у Майбутнє“, що властиво пишеться „Semafor u Majbutnje“, бо панфутуристи запровадили до вжитку, поруч із гражданкою, й латинку з деякими поправками ($\dot{z} = \text{ж}$, $w = \text{ш}$, $x = \text{ч}$, $q = \text{х}$, $' = \text{ъ}$). Ознайомимося з їх маніфестом, що й у стислій формі екстракту свого звучить досить сміливо і претенсіонально:

„Мистецтво в пережиток минулого. Привид блукає по Європі — привид футуризму. Футуризація мистецтва є загибіль мистецтва. Панфутуризм є ліквідація мистецтва. Смерть мистецтву! Хай живе панфутуризм! Поглиблюючи революцію в мистецтві, панфутуризм готує ґрунт для конструкції. Конструкція в метамистецтво. Метамистецтво є синтез деформованого мистецтва зі спортом. Пролетарського мистецтва не може бути, бо пролетаріят є раса майбутнього, в майбутньому ж немає місця мистецтву. Тоді буде метамистецтво, а зараз — панфутуризм — продовження футуризму, мистецтво переходової доби. Хай живе метамистецтво — „мистецтво“ комуністичного суспільства! Хай живе панфутуризм, бойовий фронт майбутніх метамистецтв!“ . . .

Ці короткі формули панфутуристичного маніфесту розшифровує сам метамистець М. Семенко у своїй статті: „Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби“, у статті, не позбавленій певної „конструктивності“ і дотепу.

Панфутуризм — „мистецтво“ переходової доби. Панфутуризм є теоретичний осередок цілого деструктивного процесу від його початку й до кінця. Але панфутуризм не є система, яка охоплює лише процес деструкції мистецтв. Панфутуризм, вивчаючи деструкцію, даючи їй наукові формули, разом із тим намічає строго-наукову схему дальншого, конструктивного розвитку. Завданням деструкції є розклади „мистецтва“ до абсолютноного стертя меж між ними. Ліквідація буржуазного мистецтва, це її деструкція, ліквідація взагалі „мистецтва“. Розпорощити мистецтво на атоми це її фундамент для синтези, яка буде зовсім інше „мистецтво“ (умілість, штука, метамистецтво), відповідне новим формам побуту.

Установлено, що футуризмом починається активна деструкція, завданням котрої є ліквідація буржуазного мистецтва. Панфутуризм є системою

мистецтва, що явилася наслідком бажання знайти згублений фарватер мистецького процесу. Панфутуризм об'єднує деструктивну акцію, доводить деструкцію до кінця і стас конструктивною системою. Панфутуризм є загублений фарватер мистецтва й об'єднує всі струмки й течії в одне річище.

Всі до-панфутурістичні системи теорії мистецтва вважали, що мистецтво у своїй суті оперує двома моментами, що його вичерпують: форма й зміст. Взаємовідношення між цими елементами, та або іншина ситуація їх була тим або іншим приматом для даної точки погляду (форма = зміст, форма == змістові, форма > змісту). Описанувати одну з цих формул було завданням для даної точки погляду.

Сучасне мистецтво переросло деякі застарілі канони естетики й теоретичні визначення. До них відноситься й такий розподіл суті мистецтва, як форма і зміст. Форма і зміст — це атрибути академічні і класичні, а сучасна проблема мистецтва — футуристична й революційна, з обов'язковим приматом ідеольгічним.

Сиробусмо розділити мистецтво, як поняття кінетичне й динамічне, па його складові часті. Звичайно, між ними будуть форма і зміст, але чи вичерпують ці два визначення загальну суть, змістовість мистецтва, як організму? Як би це було так, то не було б темного кута, де застягло зараз теоретичне мистецтво. Значить, цього не досить. Зміст не є щось стало, тому на цього не можна опіратися. Форма теж не є поняття статичне, що могло б здатися як фундамент для теоретичної будови. Очевидно, на обидва ці поняття, як функціональні, не можна спиратися для постанови питання науково. Треба пошукати чогось сталого і вжити його як фундамент для наукової теорії мистецтва.

Мистецький процес, процес творчості, має дуалістичний характер: він складається з суті зовнішньої (означимо її хоча б „фактурою“) й суті внутрішньої (це буде ідеольгія). Ідеольгія є корективний і волевий момент у мистецтві, ідентичний із фільософією доби (а не зміст, на який опірається теорія пролетарського мистецтва, викладена офіційними теоретиками його). Яка ідеольгія коректує інерходову добу до комунізму? Пролетарська. Значить, мистецтво пролетарської доби маєть бути пролетарське. Поняття фактури синтезоване: фактура з матеріал, плюс форма,

плюс зміст. Кожний із елементів фактури є поняттям виведеним, відносним, а не абсолютним. І зміст, і матеріал, і форма є атрибути відносності. Абсолютним є синтезоване поняття „фактури“ її фактура разом із ідеольгією створюють те, що ми називаємо мистецтвом, а для переходової доби це її буде пролетарський футуризм — панфутуризм. |

Таким чином, панфутуризм для теоретичних потреб становить дуалістичну суть мистецтва: ідеольгію її фактуру. Ідеольгія для мистецтва є елементом даним. Пануюча класа в суспільстві створює ідеольгію, мистецтво ж оперує лише фактурою. Але момент ідеольгічний у мистецтві є не лише елементом даним — він є також елементом конструктивним, творческо-волевим. Отже питання фактури в мистецтві є питанням спеціяльним.

Ідеольгія матеріялізується в фактурі, її ми маємо мистецтво. І історія матеріялізації — є історією мистецтва. |

Розклад фактури мистецтва — це є сучасний деструктивний процес мистецтва. Кожна галузь мистецтва має своєрідну і спеціальну фактуру. Руйнація фактури всіх мистецтв — це завдання деструкції, утворення нових комбінацій елементів загальної фактури — це завдання конструкції.

Ми живемо на межі цих двох етапів, це є переходова доба сучасного мистецтва. Вона характеризується тим, що момент деструкції не закінчений у всіх фактурах, тоді, як елемент ідеольгічний уже вимагає конструкції. Завдання майстрів закінчити деструкцію, оскільки без неї практично нездійснений синтез. Значить, теорія не посуне справи наперед, доки кожний іройдений етап реально не зафікований майстрами.

Вивчення фактури і процесу її розвитку доводить нам, що всі галузі мистецтва, які ми мали досі, принципіально єврі перманентний розвиток. Фактура однієї галузі мистецтва переходить у другу, відбуваються перегрупировки елементів фактури. Зрештою, це доходить до кількох нових „мистецтв“ іншої хемічної будови. Запобігти цьому неможливо — на увагу тим, хто гадає, що, гальмуючи, урітуючи становище. Що більш революційно пройде деструкція, то чистіша буде конструкція. Інакше ми не забезпечені від хоробливих або випад-

кових зразків і явищ, і справа ліквідації старого мистецтва відволікатиметься, хоч вона й неминуча.

Яка ж, на погляд панфутуристів, мусить бути поезія, що її вони дають чимало у своїй збірці: „Семафор у Майбутнє“?

„Індивідуалістична доба скінчилася—людина захоріла від самотності. Людину тягне до гурту — це зовнішнє означення потреби вступу до комуністичної доби. Так само сталося і в поезії. Для поезії вже давно стали нецікавими тонкі переживання, нюанси, рисочки і всякі дрібязки хатнього вжитку. А як же в нас, чи зрушила революція коліщата нашого мозку, чи не побачили наші очі близькі, монументальні, кольосальні картини в перспективі безіндивідуального світовідчування? . . .

Перехід до колективістичної доби треба матеріалізувати. Перед нашими очима світ узагальнень і величі духу в боротьбі з природою. Перед нашими очима не рівні, гладенькі рядочки, характерні для тонкої індивідуальної риски найтончого музичного нюансу — перед нами масиви, велетеність, нашарування верств, пасма гір, океани, континенти. Ми кидаємося суходолами, ми мислимо інтегралами. Чи мусіло це відбитися на способах матеріалізації в поезії? Мусіло, й це відбивається. Треба знайти іншій спосіб писання віршів, щоб писати не первісними поняттями, а поняттями інтегрованими, узагальненнями. А це значить, що треба відкинути те, що зветься „віршем“, треба здати в архів, як зайву вже річ, поезію. Таким чином, виходячи від ідеології, ми доходимо до нового засобу **втілення**.

Підійдемо до цієї справи з боку фактури. Стара поезія оперує словом, як основним елементом своєї фактури. Стара, дофутуристична поезія розвивалась еволюцією форм, закутих певною комбінацією метроритмічною. Футуризація фактури поезії привела до повного анулювання цієї поетичної структури й підійшла до ліквідації академічних форм, які не можуть уже обхопити дальший розвиток матеріялу для поетичного втілення. Далі з цього моменту випливає інший процес — процес розкладу матеріялу поезії — слова на первісні елементи. І слово, як таке, з нашої волі може впливати або на зорове, або на слухове сприймання. Це треба добре відріжняти, бо відсі починається джерело інших мистецтв, цілком неподібних до попередніх.

„Нас цікавить „зорова поезія”, поезомалярство. Вона виникає на трупі дотеперішньої поезії внаслідок нових масштабів ідеольгічних вимог. Треба втілити у відповідну форму звільнену велетенську думку. Думку, що оперус масивами, синтезованими поняттями, а не поняттями первісними, індивідуальними. Думку, котра виробить свою граматику і власні закони звязання речень, бо елементами речень будуть міста, тунелі, льодовики, гори, верховини, океани, вияви титанічного змагання велетенського людського колективу з природою. Таку думку не по силі виявити кволому людському голосові — вона втілюється або в динаміці мас, або у статці велетенських полотен, на яких розкидані синтетичні поняття. Ось основна природа й генеза поезомалярства, зовсім нового мистецтва, яке може розправити свої титанічні сили лише зараз, у наші дні, і якраз нами“.

І як елементарний натяк на таке поезомалярство є Семенкова „Кабле-поема за Океан“. В Київі існує група поезомалярів. Мається на увазі влаштувати вистави поезомалярів і пропускати поезомалярські твори через фільми кіна.

Голосні слова, широкі жести, привабливі перспективи й поверх того всього світові заходи у стилю „всесвітньої пожежі“, що погрожують роздмухати ті, під п’ятою котрих трудається наші земляки. Але чи була на подібні речі певна мода, чи був на те свій час і вимоги — панам панфутуристам не можемо відмовити в досить стрункій і льогічній „ідеольгії“. Вони просто й отверто ставлять перед собою свої завдання й ясно зарисовують шляхи своїх проступань до одної лише деструкції в ім’я конструкції.

Не так легко зрозуміти та розшифрувати представників деструктивних напрямків мистецтва в народів культурніших, чи народів зо старшою культурою, напр., Французів. Щоб не обтяжувати нашого огляду, спинимось на найяскривішім і найхарактеристичнішім явищі — на дадаїзмі*) й, як то було і з попередніми, почнемо від історії його.

*) Dada — кінь у дитячій мові, як по-нашому „кося“. C'est son dada — це його улюблена ідея, або по рос.: „это сво каньён“.

Дадаїзм, наче „новий інтернаціональний напрямок у мистецтві“, засновано в 1916. році в Ціріху. Ініціаторами його були Hugo Ball, Emmy Hennings, магістр Slodki, Румунин Marsel Janeu i Tristan Tsara, парешті, Німець K. Hilsenbeck, які й почали від того часу пропагувати свої „старонові“, як самі вони признають, погані. А найближчою причиною до того був такий факт: Hugo Ball, і великий мистець, і велика людина, „не спобіст і не літерат“, як характеризує його Німець Гільзенбек, заснував у 1916. р. в Ціріху Cabaret Voltaire, звідки, працею вище названих осіб (заважає, людей ріжких націй), і розвинувся дадаїзм.

Дадаїзм зветься „словним інтернаціональним напрямком у мистецтві“ й рисує цю він дістав це з якихось пуртініх, основних зasad свого *credo*, але з чисто зокінчаних умов свого зародження та існування, особливо в початках. А саме: треба було якось порозумітись між собою всім членам названого гуртка, бо ж тут зібралися були представники ріжких націй: Росіяни, Румуни, Поляки, Швейцарці, Французи та Німці. Одної, спільнотої всім мови тут не було, хоч були одні, спільні інтереси – інтереси мистецтва. І ось мистецтво їх об'єднує, ї вони дає їм одну, спільну, оту інтернаціональну мову мистецтва. І тут, у цьому Cabaret Voltaire, мусіло зародитись тільки таке мистецтво, бо проти цинічного була б сама природа й характер тих вібрацій. І були вони дійсно характеристичні й оригінальні. Як свідчить один із основників того гуртка, „тут одбувається шабаш відьом, який важко собі в'явити“: в кімнатах панував галас од ранку до вечора, дебати й спори на теми нового мистецтва, до того ж загальне захоплення бубнами, ігровськими сурмами та кубістичними танками. Кожний мистець свою мовою, ї то незрозумілою або пікому, або мало кому, з захопленням та горючим винахідника оповідав та переконував слухачів у надзвичайній оригінальності та сміливості свого винаходу. Румуни, що недавно прибули з Франції, мали що оновідати: і про знамениту шістку т. зв. „музичних кубістів“, і про їх друзів поетів Apollinaire-a, Max-a Jakob-a, Reverdy, Сендрас-а та незвичайно талановитого, дотепного критика Cocteau, і про бліскучі вечірки їх у невеличкій салі, де при картинах Матісса та Нікаса декламували свої вірші молоді поети та виконували свої красні твори члени „шістки“: їй пайстарший, триптичний Дюре

й наймолодчий — двацятилітній Орік. Їх ворожість до імпресіонізму та захоплення кубізмом освіжали доклади Max-a Jakob-a про барзунські поеми і драми. В Італії в них були звязки з Marinetti, Palazeschi та Альбертом Savignio, її особливо цікавив їх останній, що оповіщував у журналі „Valori Plastici“ час нового мистецького відродження в Італії. Основною думкою Savigni-я було переконання, що метою нового італійського мистецтва є його натхненій, одуховленій зміст, до якого Французи, через свою більш матеріальну натуру, зовсім пеадатні. На його думку, французьке мистецтво — це емпіризм, Італійці ж хай стережуться наслідувати його, бо Французи загрузли в матерії, Італійці ж стремлять до найкрайніших меж мистецтва: до класичної експресивності.

Лише одні Німці в тому гурті були без ініціативи. Між ними Hugo Ball був одинокий, що проблесму футурістичних і кубістичних напрямків одчув і опрацював як-слід. І коли члени Cabaret Voltaire виступали вже публично з промовами в Берліні, ще в 1915. р. на виступах експресіоністів, павільйон як упорядники тих виступів, то вони були щирі, бо то дійсно були лише експресіоністичні твори, які на той час були такі поширені в Берліні. І ось Ball приносить зі Швейцарії свій „Bellender Hund“ — привид мистецтва, від якого деякі маленькі люди, як Korrode й Rubiner, ще й сьогодні страждають.

Cabaret Voltaire стає тісною пробою сценю, де випадковий гурток мисців різких націй намагається реалізувати свої ідеї. Всі разом вони влаштовують пегреєкі співи з брязкітками, деревляними налочками та багатьома іншими примітивними струментами. Р. Гільзенбек створює для того хору особливого засновача й надає йому цілком містичний образ ..

Trabaj, Trabaj — la majore — з великою кількістю соля.

„Ремісники“ од мистецтва цілого Цірху величним походом виступили проти новаторів, „і це було найкраще“, каже один із членів того гуртка: „тепер ми дізналися, хто наші вороги. Ми були проти пацифістів, бо якраз війна дала нам можливість існувати в усій нашій іншості. А в той час пацифісти були ще чемпіонами, після тепер, коли кожний дурник, що поєсть іще свої шкільні книжки зі собою, хоче себе показати. Ми були за війну й

дадаїзм, що тепер обстоює війну. Річі повинні бути в боротьбі, в сутиці та змаганню, але оцього саме сьогодні бракує в житті”.

В Cabaret Voltaire молоді новатори й почали свої сміливі експерименти: вонці виконували кубістичні танці з масками роботи Marsel-я Іансі, що на той час одягнені були в оригінальні костюми з рябої бібули з бліскітками, роботи членів же гуртка. Талановитий Tristan Tsara, поет, Румун, утворив для кабаре „Поему одночасності“ (*Poème simultané*), що й виконувалась на його сцені, а також і вірш, який ріжними мовами, в ріжних ритмах і тонах виконувало одночасно кілька осіб. R. Hülsenbeck улаштував концерт голосівок (*Concert des voyelles*) і поему шумів (*Poème bruitiste*) — сполуку поезії з музигою шумів, котра через широке поширення її в футуристів стала відома всім.

І подібні винаходи, почавшись, сміливо тяглися далі. Tsara винайшов статичну поему (*Poème statique*) — щось наче вірш, який можна лише оглядати мов ліс (*optisches*). В той же самий час Гільзенбек інсценував поему рухів (*Poème mouvementiste*), виставу з примітивними рухами, яких до цього часу ніхто ніде ще не вживав.

Так створено дадаїзм, „фокус інтернаціональної енергії“, як називає його німецький теоретик Р. Гільзенбек. І далі він так мотивув його народаєння в Німеччині: „Кубізму нам було за досить, абстрактне нам на бридо. Завжди приходили до реального, коли почували себе живою людиною. Футуризм, такий, як він існував, був виключно італійській продукт із його боротьбою проти жахливого класицизму, що виявляв слизьке розуміння справи, а це нівечило всякий прояв таланту. І футуризм тут у нас, у Німеччині, де кожну нову річ ми маємо за честь приймати останніми — футуризм тут іще не так давно короткозорі та опасисті неуки й пустоголові всезнайки вважали за іграшку, бо футуристичні вірші були тяжкі або незрозумілі, — цей самий футуризм у своїй батьківщині був зрозумілим протестом проти статуї Аполльона, проти кантилені *й bel canto*“.

I, безперечно, досить резонно заявляє той же дадаїстичний теоретик, „Що ж мали робити ми — дадаїсти з тим усім? Ми не мали нічого спільногоНі з футуризмом, ні з кубізмом. Ми — нове. Ми — дада. Ball — дада,

Hülsenbeck — дада, Tsara — дада. Дада је те слово, котре існує в усіх мовах. Воно висловлює інтернаціональний рух, що рівночасно не має нічого спільногого з дитинячим загикуванням та лепетінням, як цього хотілось би декому з наших супротивників.“

„Що ж таке є дадаїзм“— пояснює далі він, — „який я обороняю? Він хоче бути фронтом великого інтернаціонального руху в мистецтві. Він є переходом до нової втіхи реальними річами. Тут працюють молодики, які боролися з життям, тут є особи, є люди з долею та здібностями переживати. Люди з витонченим інтелектом, які розуміють, що іх доля поставила в часі світових переворотів.“

Дадаїзм є щось, що перетравило елементи футуризму й кубістичну теорему. Він мусить бути Нове, бо він стоїть на чолі розвитку, а час зміняється разом із людьми, які мають здібності мінятися“.

В останні часи дадаїзм устиг поширитись і поза межі не лише Cabaret Voltaire та Ціріху, де Tristan Tsara видавав свій орган „Dada“. Центром сучасного дадаїзму є Німеччина, Берлін, де дадаїсти ведуть широку пропаганду і творять „центральний уряд німецького руху „дада““. Цей уряд (бюро) має тісне сполучення з дадаїстами інших країн і особливо з Францією й її центром Парижем. Але ж між французькими й німецькими дадаїстами вже є солідна ріжниця: французький дадаїзм „l'art abstrait“, як каже назва, рветься до абстрактності, німецький — є цілковитою негацією мистецтва. На чолі німецьких дадаїстів стоїть цитованій уже вище Р. Гільзенбек*). Існують і дадаїстичні видавництва. В Берліні виходить їх орган. З характеристичних творів німецького напрямку, що особливо вдало передають колорит цього руху, є „Фантастичні молитви“ того ж Гільзенбека.

Від історії дадаїзму перейдемо до його теорії, хоча на цю тему дають матеріалу занадто мало й самі дадаїсти, бо вони просто кажуть, що не

*) Між малирами відзначаються ліпіс ті зі швайцарського гуртка, що вкупі з кубістами відкрили в Ціріху в сальоні Вольфсберга виставу, яка наробила досить великого шелесту в мистецьких колах. Між ними — M. Iancu, H. Arp, H. Richter, Artur Segal, E. Prampolini та інші.

визнають жадних теорій. Але заглянемо у специальній, сказати б, офіційний орган ціріхських дадаїстів: „Дада“, редактований самим directeurом Tristanом Трагом. Уявіть собі великий зшиток (розм. 34 × 24 цент.) на зразок російської „Ниви“, з плохенького сірого та білого паперу на 8 сторінок. Угорі червоноюм літерами назва журналу й число зшитка. З лівого боку малюнок „Bois“^{**}) відомого дадаїста М. Іанеу. Далі від низу до правого верхнього рога йде напис: „je ne veux t'ême pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi“ (Descartes)^{**}) - характеристичний для них напис. Співробітничають тут мисці ї поети: Н. Арп, О. Люті, Ф. Меріяно, Н. Москарделі, М. Іанеу, А. Савінго, М. д'Ареццо, К. Делоней, Е. Рамполіні, В. Кандінський, Аполлайні і ще багато ріжких мало кому відомих людей. Вірші пересипані тут із маслюнками, переважно „Bois“... ріжких мальярів. Прози немає. На другій сторінці ч. 3. знаходимо великий „Маніфест Дада 1918.“, прочитаний 23. липня Трістаном Царою в Ціріху.

Візьмім із цього пару уступів, які торкаються теоретичного обґрунтування нового „ізму“, як каже маніфест, та які без довгих ілюстрацій та доказів розкривають суть „нового мистецтва“.

... Я пишу маніфест, і я нічого не хочу, але все ж таки я щось говорю, принципово я проти маніфестів, як я також і проти інципів... Я пишу цей маніфест, щоб показати, що можна рівночасно робити протилежні акції; за постійне протиріччя, також за твердження, я ні за, ні проти, я не пояснюю, тому, що пенавиджу здоровий розум.

Дада — ось слово, яке дає ідею річам; кожний мішчин в малим драматургом, що вигадус ріжкі речення, замісць вивести персонажі, відповідні до його розуму, хризалиди на стільцях, шукас причин і цілей (на основі психоаналітичої методи, якої він додержується), щоб ізвязати докупи інтриги, історію, яка говорить і означає...

Дада не означає пічого... Перша думка, що ворується в голові — це думка бактеріольогічного характеру: знайти, принаймні, його етимологічне, історичне або психольогічне походження. Довідуються в

^{*)} дереворит

^{**) „Я не хочу навіть знати, чи перед мною існували люди“ (Декарт.)}

часописів, що негр Кру називає хвіст святої корови: Дада. Куб і мати в деяких країнах Італії: Дада. Деревляний кінь, мамка по-російські й по-румунські: Дада.

Вчені журналісти бачуть у цьому — мистецтво для немовлят, інші — святого Ісуса, що скликав малих дітей, поворот до примітивізму сухого й гучного, гучного й монотонного. На слові не будується чутливості; кожне будування доходить до досконалності й, нарешті, нудить, мов застояна думка позолоченого болота. Твір мистецтва не повинен бути красою самою в собі, тому, що вона мертвa, ні весела, ні сумна, ні ясна, ні темна, що тішить і мордує людей, подаючи їм пряніки святих ореолів, або лет кривого перебігу через атмосферу. Твір мистецтва піколи не є прекрасним із наказу, об'єктивно для всіх. Отже і критика не потрібна, вона існує тільки суб'єктивно, для кожного й без найменшого характеру загальності.

.... Таким чином, пародився Дада (в 1916. р. в кабаре Вольтера в Ціриху). З потреби незалежності, з недовір'я до спільноти. Ті, що належать до нас, оберігають свою волю. Ми не візнаємо жадної теорії. Досить із нас кубістичних та футуристичних академій: лябораторій нормальних ідей. Хиба творять мистецтво, щоб заробляти гроши, чи щоб тішити міліх буржуза?

.... Новий маляр-мистець творить світ, елементи якого також є засобами, твір витриманий і зрозумілий без пояснень. Новий мистець протестує: він більше не малює (символістичних, чи ілюзіоністичних репродукцій), але творить безпосередньо з каменя, з заліза, дерева, олова, зі скал з *organismes lomotives*, які можна повернати на всі боки прозорим вітром хвилевого чуття.

.... Страшним вітром ми розриваємо лінії хмар і каміння та готуємо велику катастрофу, пожежу й розклад. Готуємо виключення жалоби, і слізоз заміняємо сиренами, простягнутими з одного континенту на другий. Павільон інтенсивної радості й суму отруї. Дада — вивіска абстракцій; реклама і справи — також поетичні елементи.

Я знищу шухляду мізку й шухляду соціальної організації: всюди деморалізувати й кинути руку з неба до пекла, очі — з пекла до неба,

відбудувати родюче колесо універсального цирку" — ось завдання дадаїзму."

Цими точками декларативної частини маніфесту ми й обмежимось. Закінчимо наше знайомство з ним іще, так би мовити, резолютивною його частиною, що однаково прозоро маєє природу нового інтернаціонального мистецтва. Відділ цей ноєсть заголовок: „*Degout dadaïste*“ — що ненавидить дадаїст.

„Кожна огіда, що може стати пеґацією родини, це дада. Протест із кулаками цілім сством у деструктивній акції — дада; знання всіх засобів, що до цього часу відкидав чеснотливий пол для зручного компромісу та чесності — дада; зруйновання льогіки, танок безензіях у творчості — дада; знищення всіх гієрархій і соціальних звітин, установлених нашими лъвлями з одваги — дада; кожна річ і всі річі, почуття й неясності, появи та зникання паралельних ліній, ці засоби для боротьби — дада. Знищеннія пам'яти — дада; знищенні археології — дада; знищенні пророків — дада; знищенні будущчин — дада; абсолютна її безсумнівна віра в кожного бога безпосереднього продукта сваволі — дада; елеганський скок без пошкодження гармонії в іншій сфері; траекторія слова, кинутого, як гучний диск; новаждання всіх індивідуальностей у їх хвилевому божевіллі, поважному, боязливому, лагідному, некучому, сильному, рішучому, загальному, очищенні свого егоїзму від усіх аксесуарів неопотрібних і тяжких; вибух блискучим каскадом думки грубої або закоханої, або плекання її з живим задоволенням, що все це одно, з однаковою інтенсивністю. Воля — *dada, dada, dada* — витя покорчених колірів, переплітання протилежностей усіх суперечностей, грубости, непослідовності: життя“.

Also sprach Tristan Tsara! . . .

Щоб закінчити характеристику дадаїзму, наведемо тут іще невелику замітку з німецького дадаїстичного альманаху (*Dada-Almanach*, Берлін, 1920. р.) під заголовком: „Чого хоче експресіонізм і чого дадаїзм?“ — замітку, що не менш удало досягав своєї мети, ніж маніфест самого Тр. Царі.

„Експресіонізм хоче трохи, љ це характеристичне для нього. Дада не хоче нічого, дада росте. Експресіонізм є реакцією проти часу,

дадаїзм же є ніщо інше, як вислів часу. Дада є в часі, як дитя тієї епохи, коли можна лаятись, але не відрікатися свого. Дада втілює в собі механізм, безплодність, розгубленість й темп цього часу. Все це прийняло воно у своїй великій парости. Кінець-кінцем, дада ніщо інше й не відріжняється нічим од нього.

Експресіонізм не є добровільною акцією. Він є рух зморених людей, котрі хотять вискочити з себе, щоб забути час, війну й лихо. З тих причин видумують вони „людськість“, ідути, скандуючи і співаючи псалими, вулицями, котрими ідути рухливі візники та верещать телефонічні апарати. Експресіоністи зморені люде, що не хотять ризикувати та заглянути в обличчя жорсткої епохи. Вони вже це все вивчили, тому такі відважні.

Дада — це відвага в самому собі. Дада, коли ризикує, то лише свою власною смертю. Дада вривається в рух. Експресіонізм хоче забутися, дада хоче вибитися наверх. Експресіонізм був гармонійний, містичний, ангельський, наддадаїстичний. Дада — це вереск гальмів і рев маклерів на чіказькій продукто-біржі. *Vive Dada!*“

*

Остання паралеля зобов'язує нас приглянутись іще до одної сучасної мистецької форми, а саме, до т. зв. експресіонізму, що займає одне з перших місць у ряді деструктивних мистецьких шкіл і напрямків, і досить таки поширені в Німеччині, Росії і Франції.

Початки експресіонізму можна знайти вже років чотиринацятъ назад, лише в ті часи його заглушували дужчі напрямки. І аж у час війни він однайшов, як і всі майже крайні форми, відповідний для себе ґрунт, що підготовили йому футуризм, кубізм і всі ті, що концентрують усю свою увагу на сучасній техніці й себе знаходять у ній.

І ось поруч із механістичними принципами нового мистецтва виступає безпосередньо на кон протилежний принцип — метафізичний. Як же висловити сучасному мисцеві оте метафізичне, отої звязок із тогобічним, із ірреальним? Він почав одміняти природний вигляд речей і тим зазначував, що суть міститься не у змисловому, а в надзмисловому.

І експресіонізм, як мистецтво, переважно „віслівіше“, побажав висловити собою внутрішнє, тогобічне, метафізичне. І він тікає від проявів зокільного світа; змагає передати такі форми, такі коліри, яких немає у природі. Якісь-то надформи, надфарби, або як їх інше називають вони, акосмічні форми її фарби. Прямує до відтворення „форм у собі“, силкується передати трансцендентальність фарб, метафізику ліній. Бажає переворити площину у просторінь і просторінь — у площину. Одне слово, експресіонізм хоче розвязати незлагуті ще проблеми людськості, що вічно стоять перед людиною й то спликається з'ясувати кантівські антиномії, то копіює примітиви дикунів і дітей.

Запехання форми, бунт проти натури, па думку експресіоністів, визнає повне визволення мисця від обіймів видимого й реального, обіймів, що його поневолюють. Фактично ж він досягає цілковитої руйнації форми, доходить до крайнього її суб'єктивізму, що веде до цілковитого відциурання від приступного нашим зmyslам світа, до цілковитого самозруйнування мистецтва взагалі.

І не диво, що в мальярів-експресіоністів, замісць тих комбінацій фарб і ліній, що втілювали цілій наш світ, па перше місце стас хаос окремих офарбованих площчин, геометричних фігур, колірівих цяток. Тут на їх картинах дивовижно перемішана символіка, побут, музика, метафізика, фільософія.

Гасла надіндивідуалізму, повсталий проти будь-якої об'єктивності довели до того, що сучасний мистецький твір розуміє та відчуває лише сам його творець. Для всіх останніх людей, періодко павіть для його найближчих товаришів по фаху, зостаєся цілком неясним, чому саме ці, а не якісні інші комбінації ліній і фарб висловлюють певні, а не інші настрої, перевживання, тямки й речі.

Такий стан сучасного мистецтва дас широкі можливості та широке поле для попису ріжких геніїв. І, безперечно, вони її почали кидатись одичної країності до другої. І коли виринуло перед ними питання, чому б, нарешті, її зовсім не відмовитись од усікої речі взагалі, то вони її рішуче відкинути її. Проголошено абсолютність форми й абсолютність фарби. І дійсно, в тому напрямку пішов не один з теоретиків-мальярів. В. Кандінські, що марив

про „духове в мистецтві“, перший вступив на це поле. Туди ж пішли Марк та Макке; а й Клє (Klee), та навіть найбільш консервативний Матіс, побували поза межею тої ділянки.

Вони надали фарбам таємну здібність самостійно рухатись, згідно з правилами та інстинктами, що закладені в них, та з їх сексуальністю. Рух фарби, ритм, міра, поширення — все це, здавалося, здавна було розмальоване точними законами в рябій мішанині, що називається колективним ім'ям „фарби“: течія червоного, порив зеленого, такт жовтого, розлив синього, взаємовідношення між фіолетовим і оранжевим і т. д. увесь зміст палітри.

Те, що є з фарбами, повинно статись і з лініями в рисунку та з формами у пластиці — вона перестас бути річевою, а стає абстрактною системою розподілу пластичних мас.

Здавалось, що предмету, речі цілком не зсталось. У дійсності лише перенесено осередок одуття. Змили зведено в нутро; око запурено глибоко в груди, і там воно чуйно спостерігало. І можна лише твердити, що крайній експресіонізм із імпресіонізмом, зверненим од наверхнього у глибину, і павпаки. І вся теорія експресіонізму, складна й педантична, є лише словесною антитезою імпресіонізму, продиктованою певнокристалізованими поглядами, в яких педантичне злилося з пиячим у досить цікаву форму діялектичного протиріччя і в імпресіонізмі.

Апольгоєстами та теоретиками експресіонізму є переважно німецькі майярі. В Берліні вони групуються в товаристві „Sturm“ — люди належать: Kandinsky, Chagall, Campendonc, Klee, Schwitters і багато інших. Чимало с також їх групувань по інших містах Німеччини; так, у Віллебельді експресіоністи склали товариство: „Der Wurf“ (кілд), у Штуттарпі: „Die Vecht-Gruppe“ — і у Дрездені існує група експресіоністів під назвою: „Die Gruppe 1919“. Тутешні експресіоністи і журналі свій видають під назвою: „1919“, „Neue Blätter für Kunst und Dichtung“.

Німецький експресіонізм у літературі є реакцією проти крайнього естетизму, довершеної творчістю трьох великих майстрів Німеччини початку нашого століття: Стефана Георге, Г. Гофманстала і Р. М. Рільке. Безпосереднім звязком між останніми та пізнішими експресіоністами є

активістами був у поезії молодий талановитий поет Георг Гайм (загинув у 1912. р., утопився, ховзаючись на льоду). Він має славу першого та яскравого експресіоніста, — його поезія переповнена духом повстання, виклику, передчуття руїни. З сучасних поетів-експресіоністів найцікавіший і найталановитіший є Франц Верфель. Лірика його з хаосу сучасності веде до будівництва, до об'єднання, до вільної суспільноти і знову до любові людини. Сила Верфля в його сконцентрованості, пристрасності його переживань та чіткості передачі. Далі йдуть: Йоганнес Бехер, поет „тління“, космічний поет-експресіоніст — Р. Шікеле, чистий експресіоніст у формі — Йоган Голь і багато інших. А найкращим представником деструктивного мистецтва буде Франц Ріхард Беренс, що свідомо і в фанатично впертістю її калічить мову, її відмовляється від усікої синтаксіси, її панизує пікому невідомі слова, думаючи, що творить пророчі слова людства.

Найдикінці форми прийняло деструктивне мистецтво все-таки в Росії. Це є так зване „левое“ мистецтво. Сюди належить і „свєтодінамос“, і „обживізм“, і „супрематизм“ і „експресіонізм із конструктивізмом“. Ідеольогами „левої жівопісі“ є Татлін та Маневіч, що цілком одвернулись не лише від реальності, а й загалом од усіх елементів образового мистецтва. Зацарювало їй тут „безпредметнічество“, але не те, що в німецьких експресіоністів. Так Маневіч дав картину: на чорному тлі — білий квадрат. І більш нічого. Це є „супрематизм“ — принцип крайньої економії або „п'ятий вимір“. Радченко дас полотно, укрите цілком червоною фарбою. Тут мистеці зник без сліду. Він — тільки „свідомий мальр“, як це і твердять критики „марксисти“ з „комфутурystичного“ табору. Останнє слово сказано — останній твір мистецтва утворено. Глухий кут пайдено. Матеріал професіонала переміг мисця. І Французаїв, що перші ввели в полотно ріжні матеріали, перевершили відважні Росіянини; і однофарбні полотна Радченка, наліплені цукорки Штернберга, містки Канчаловського та пейзажі з козами Шевченка, що біжать, і всі оті групи мальрів „ $5 \times 5 = 25$ “, і „Бубновий Валет“, і „Обмох“, групи, що одна по одній роблять вистави, свідчать не лише про мистецьке безасилля, про сучасний хаос у мистецтві, але й про рішучий несмак і недотепність їх

творців, що є тим сміттям, яке зібрала буйна хвиля сучасності, її яке не має нічого спільногого з природою самої хвили. Сміття незабаром опиниться в якійсь затоці, де буде догнавати, а могутня хвиля робитиме своє велике діло — творити нове життя, нові форми...

На цьому ми й кінчамо наше знайомство з деструктивними формами сучасного мистецтва, щоб далі перейти до нових форм протилежного, конструктивного характеру його.

III.

Найхарактеристичнішою рисою мистецьких шукань нашої доби є те, що в усіх мистецьких проявах: чи то у слові, чи картині, чи у пластиці зникає річ, предмет. Ототої предмет реальний, бачений, пізнаваний. Предмет, як такий, щез, його стерто, чи він розсипався, вивітрився, випарився. Можна найти частину його, але не можна найти його в цілості, його сокупність, його стало існування в мистецтві. Остатки предметного світа можна найти у схематичному конгломераті фарб, ліній, форм і півформ, у конгломераті, про який не довідаєшся, чи то хаос, чи система. Таким чином, мистецтво нашої доби є мистецтвом, що відмовилось од реального предмету. Й роботу руйнування предмету в мистецтві почав іще імпресіонізм, а закінчили такі країні його форми, як наш панфутуризм, французький дадаїзм, німецький експресіонізм та ціла низка дрібніших форм, про які ми детальніше не говорили та які дійшли до того, що стали мистецтвом світу, що наче б то руйнується. То була образова ідеольготія всесвітньої війни, що руйнувала людей і речі, то була течія руїни, від якої не могла врятувати жадна невтіральництв. І не диво, і ледви чи лише сенсаційною вигадкою мисців було, що на картині голова відділяється від тулуба й катиться самостійно, або що речі в них видаються вивернутими, неприродними — картина передавала лише те, що відбувалось у дійсності за світової війни й найбільшої у світі революції. А вони дійсно наче б замірилися зруйнувати реальний світ дощенту . . .

Тим часом, ніяке мистецтво не може згодитися з тим, щоб бути лише обrazом руїни. Мистецтво таке завжди оптимістичне, що вважає себе творцем.

Він чусте, що навіть наші напіфутурини йдуть „через остаточну деструкцію до конструкції, до метамистецтва. Що революційніше пройде деструкція, кажуть вони, то чистіша буде конструкція чи синтез.“ Таким чином, тоді, коли мистецтво стало образом, прелюдією й фіналом руїни всіх речей — виникає новий іdealізм: іdealізм „нової форми“ й „нового будівництва“.

В чому ж полягає те нове будівництво світа, ті нові його форми? Відповіді на це поєвідають не менш, аніж синалоють їх і раніше для руїнації світа й самого мистецтва. Але багато з них, що відшовідали, поставивши здорові й дійсно нові та оздоровлені принципи в основу, на десятому кроці, при їх утіленні, звихались, еходили з твердих рейок і лятіли в безодню хаосу. Взяти б хоча той самий футуризм із його гаслами: рух, що втілила собою сучасна манінга, й ідея мас, гаслами, через які він став такий мілані і потрібний російським комуністам. Але поза гаслом не зосталось нічого конструктивного, здорового, будівничого. А дадаїзм, що хотів бути „фокусом інтернаціональної енергії“, й, пареншті, експресіонізм, зруйнувавши доценту реальний, предметний світ, чи не захотів бути „мистецтвом духовного, висловом внутрішнього й тогобічного“ . . . ?

І, може, дійсно вартий та нові були їх засади, але ж не довелося їм їх утілити, бо пізних, якими простиували вони, були невідшовіді, не праві . . . І ось, коли сучасне мистецтво осягло у своїх уявленнях повного хаосу якусь химеру, тоді відчуло, що такий стан неможливий, незносний, хоча б у ньому виригнути з головою всі геніальні сили світа. В тім хаосі не може існувати світ, і мистецтво не може розвиватись, коли сдиним досягненням його буде ота химера. Тоді почалася шукання далі. Шукали спосібів перемогти ту химеру, розвійти хаос, ухопитись за живу, здорову нитку нормального життя. І таких спроб бачило.

Почиємо свій перегляд од слабших та підемо вже тепер угому, по шляху невінших досягнень і завоювань мистецьких. Од „деструкції до конструкції“, до іправдивих здобутків у сучасному мистецтві . . .

Щоб бути справедливими, не можемо поминути наших київських динамістів, які тільки-що почали усвідомлювати себе, як буря врангеліади збила їх із піг, запицала дійсніх і країцьких представників їх

(В. Чумака та Гнати Михайличенка), а нова хвиля „комфута“ та „пролетарської“ течії цілком розмила нетрівку ідеольгію їх, а адептів їх — одних прибила до свого берега (В. Поліщук, О. Єлан, Мих. Стасенко, Мик. Любченко, Вас. Сонцвіт), других порозкидала по ріжких закутках: до панфутурристів (Г. Шкурупія), неореалістів і т. п.

Своею credo динамісти висловили в єдиному збірнику — „Гроно“, що вийшов у листопаді 1919. р. в Києві. Досить воно скромніше її досить таки незвичайне те credo, але в історичному поступованию зрозуміле:

„Група Гроно“ має на меті знайти, бодай хоч наблизитись, до того істинного пляху в мистецтві, який би відповідав духовій структурі нашої доби величних соціальних заворушень.

На мистецтво ж ми дивимось так, що воно повинно бути засобом для передачі почувань від людини до людини, бути мостом між їх душами, бо мистецтво є діяльність людини, в якій остання зовнішніми проявами передає свої почування другим людям поза межами місця й часу . . .

Коли так, то мистецтво повинно бути зрозумілим для як-найширишого загалу, для пролетарських (?) має . . .

В мистецькій формі група „Гроно“ таксамо хоче знайти той гармонійний синтез, якого вона шукає і в інших складових частинах творчості, знайти синтез існуючих течій, знявши від них все найбільш здорове, природне й відповідаюче принципу зрозуміlosti . . .

Творчість, на наш погляд, повинна бути такою, де б колектив знаходився в гармонійному сполученні з індивідуумом, як рівноварті . . .

Крізь простенькі слова пробивається все-таки цікава, як на той час у нас, думка — „гармонійний синтез“. Як згадували ми вище, добрий намір динамістам не довелось виконати, і єдиним вічним слідом їх застатьється в українській літературі маленька зірочка дійсно талановитих і претариних віршів Василя Чумака „Заспів“ та інших порозкиданих по щоденний пресі його віршів.

Динамізм у нашій літературі, не розіцвівши, зів'яв, здорові засади його приглушеного. Тим часом вони були сміливим кроком у пошуку-

вашні твердого ґрунту в тій заверюсі, що здіймалась уже того часу в Київі.

„Гроністи своїм маніфестом зафіксували новий етап у українській поезії“, — пише Вал. Поліщук у літературно-мистецькому збірнику „Вир Революції“, що вийшов у липні 1921 р. в Катеринославі та хотів бути органом динамізму. „Переживши епоху символізму, парнасизму та сальонової поезії, українська муза відчула, що їй дійсно бракує руху. Тоді було ясно сказано: нам потрібна динаміка творчості, в наших творах має відбитись та запекла, міццю покручена, вузловата-боротьба, яка бурлить навколо.“

І коли в попередньої мистецької групі, „Музагетців“ були тільки „луни“, „чорні свічада“, „тиша“, „таємність“ або „ніжновтома“, на грани вічного нічного, — в більшості це було все гладеньке, шліфоване, вишукане, — в динамістів мало бути „кострубате, але міцне, як поверхня відколотого від життя ґраніту“.

„Гроністи“ (небто, динамісти) побачили і сказали наголос про те, що зміст сучасного життя нічого не має спільногого ні з символізмом, ні з футуризмом.

„Рух, боротьба, сила її нові гостро-яскріяви образи зовнішнього світа мусили пронизати той свідомо-стихійний динамізм, який несвідомо почав пробиватися трохи раніше у деяких творах, як наприклад, у Плугові Тичини, поемах Слісаренка, поезіях Чумака та Єлана.“

В чому ж полягає динамізм у творчості? Динамізм, каже той же В. Поліщук*), буває або „чисто матеріальний, динамізм образів і ритму, та динамізм духовний, який полягає в ідеї. Між тими двома бігунами полягає велика скаля самих ріжноманітних форм динамізму, з наближенням то до матеріального, то до духовного бігуна. Коли письменник яскривими образами, з великою експресією ритмів змальовує вибух динаміту так, що я відчуваю ту силу вибуху, то такий малюнок можна назвати динамічним, і коли це зробити в одній фразі, то безперечно фраза буде динамічною в великій мірі... До того ж іще й технічні засоби

*) В. Поліщук. Динамізм у сучасній українській поезії. — „Вир Революції“. Катеринослав. 1921. ст. 84.

віршу можуть бути динамічними, коли поет, скупчуючи багато слів, в енергійних ритмах усе збільшує напруження, дасть вихід в одному-двох словах для тієї енергії, в змістові фрази, то цей технічний засіб я називаю також динамічним. При чим кінцевий акорд може бути або асонуючим зі змістом фрази, або диссонуючим, тоді бажано, щоби з формального боку слова закінчувувались або римою чи асонансом, або диссонансом. Цей технічний засіб збільшить, безперечно, емоцію при передачі динаміки фрази в самому широкому розумінню. І, таким чином, динамізм у поезії може бути: перше — технічний, друге — динамізм образів (змісту окремих фраз) і третє — динамізм ідеї . . .“

Основою динамізму, як літературно-мистецького напрямку, ми бачимо, є вияв сили руху, енергії життя, щось наче снергетика в мистецтві, що безперечно, було свідоцтвом здорової натури молодих сил визволеного до самостійного життя народу.

Поруч із нашими „гроністами“ можна поставити польський гурток, що об’єднався довкола Карола Жуковського, Ярослава Іващенка та Анатоля Штерна й видавав у Варшаві журнал „Nowa Sztuka“ (від 3. листопаду 1921. р.). Гурток цей також ставить своїм завданням підготовити ґрунт для „нової синтези мистецтва“, але ці новатори не поривають із мистецтвом минулого, бо вважають його за мертвий матеріал, котрий усе-таки може придатись їм у їх особливих цілях. Сюди попали також правдиві поети — польські футуристи: Бруно Ясенський, Броніслав Івановський і інші, російський — В. Маяковський та французькі дадаїсти — Guillaum Apollinaire та Jean Cocteau.

Тут же в Now-iй Sztuci зародився новий напрямок, т. зв. формізм, ідеольгом якого став польський інженер-малляр Леон Хвістек, що твердить, наче все сучасне мистецтво розвивається під гаслом форми: „Форма була її є сутньою ознакою мистецтва й лише чисто практична мета ставить її певні завдання, згідно з якими мистецтво й вибирає собі матеріал до будови своїх творів, приладнює що-разу відмінні конструкції та творить свій стиль.“.

У спорідненню з формістами знаходяться т. зв. конструктивісти — течія ця в Польщі представлена теоретиком Ігнацием Віткевичем, але

існус вона і в Росії (Татлін, Еренбург), були спроби ввести її й на Україні.

Мистець перш за все — творець; він робітник, що бере обидвома сміливими руками неоформлену масу дикої матерії, з якої й мусить утворити певну форму. Але, утворюючи певну форму, нечий мистецький твір, він повинен нам'ятти, щоб там не було нічого іншого, що лише прикрашало б його. Тут повинна бути об'єднана краса й користь, краса і практичність; лише тоді цей твір буде дійсним твором мистецтва і придбанням культури духа наших днів. Во новий дух — це дух „конструкції, праці, ясності, організації, економії сил та матеріялу, строго відповідного мсті. І коли краса є чистою радістю, то конструктивна краса є нерозрізльно злитою з практичністю“.

Наскільки польські конструктивісти, в більшості, своюю новою теорією силикувалися зреформувати переважно сферу архітектурного мистецтва, російські — техніку й майстрство, пастількі українські — сферу слова, літературу. М. Іогансен, молодий, талановитий і дотепний критик і поет дає таку спробу теорії конструктивізму в поезії*):

„Понередия поезія, відмовивши від організації твору, перейшла до виписування окремих піматків—натюр-мортів—образів. Образ — молекула поетичної конструкції цілого твору, як слово — молекула періоду. Історія буржуазної (?) поезії показує, як вона відмовилась від традиційних, канонічних і, значить, до деякої міри організованих джерел образів (море — душа й інші), перейшла до цілком неорганізованої стихійності образів. Можна порівнювати, що завгодно, з чим завгодно, і як завгодно (імажиністі). Ясно, що деякі образи, побудовані на контрастах, не дадуть змоги провести іншої лінії твору. На ділі, імажиністська поезія її є хаотичне накопичування образів, необ'єднаних одною доцільною лінією, конструктивна поезія бере з життя тільки такі образи, які міцніше зв'язують між собою елементи твору. Коли понередиє мистецтво вживало зараннє організовані канони образів, незалежно від конструкції кожного твору, воно вносило в цей твір дезорганізацію. Конструктивне ми-

*) „Шляхи Мистецтва“ ч. 2 (4) 1922. Харків — „Конструктивізм, яко мистецтво переходової доби“. Стаття ця поміщена тут, як дискусійна.

стецтво організує образи для кожного твору зокрема, отже його конструктивний ідеал вищий від попереднього настільки, наскільки конструкція нового світа буде вища за стару. “

В центрі „організації образу“ стоїть П. Тичина. Вряд із ним, як пости конструктивних розмірів стоять поети: Микола Хвильовий, В. Поліщук, В. Сосюра і М. Йогансен, а попередником у них, як і в цілім світі“ є . . . Т. Шевченко . . .

Так? . . . Це дуже характеристична увага „конструктивіста“, як і тих панів з Now-oї Sztuk-и, що „не поривають із мистецтвом минулого“, нарешті, наших „динамістів“, що хотять дати мистецтво, як „синтез усіх течій“ . . . Це знаменна риса для всіх тих, хто вже втомився безцільним шуканням, чиї сили знайти „нове“ розбивались і розвітрювались без наслідків. Але натура людська не знає в тім краю, і для неї цікоти немає неможливого, коли те, що є, не задоволяє її цілком. І коли доеї все дивились уперед, усі ішли наче на перегони, хто далі відбіжить від старого, хто дужче знеславить минуле і сміливіше його знесус, то тепер „нове“ шукають саме в тісній сполучці зі старим, як дальнє його продовження, як перегляд, як реформацію старих норм і засад. Обридані навіть уже оті рекламирові її безоглядні назви течій і напрямків, що новонароджуються. Люди вернули до старих назв і лише їх підновили. Так ми зустрічамо: неокласицизм, неоромантизм та неореалізм із натуралізмом.

Нещодавно в Ліоні у Франції заснувалася літературна часопись під досить таки невіразною назвою: „Le Mouton Blanc“ — „Біла Вівця“. Організатори її мають намір покласти тверді підвалини для сучасного класицизму. Маніфест їх не позбавлений деякої оригінальності, як це можна міркувати з такого його вривка:

„Цілком усупереч до претензійної неокласичної тенденції XVII ст., яка мала лише один ідеал, а саме: імітувати відкилі форми, доктрина „mouton blanc“ кладе собі таке завдання:

Через безпосередню стичність із тим, що с пайважнішце в сучасному житті, відновити теми й натхнення, устаткувати поетичну техніку, відшукати зміст закінченої форми, установити рівновагу в мистецьких формах, цебто, — перетворити стиль.

Романтизм замінив вичерпані теми класицизму XVII. ст. до певної міри класицизмом новим, але без успіху, через певніння використати винахід та самостійно збудувати класичну епоху. Серед цього імпульсивного відродження одні - - свідоміці мислі, як Фльобер та Бодлер, досягли упорядкування романтичних тем, та здійснили наче-б-то напередозначення будучого класицизму. Але після них літературний матеріал так сильно збільшився, супроти навіть подій - відкриття такого передвісника нового класицизму, як Rimbaud, технічних дослідів символізму, зусиль Вергарна, інтуїції Карла Люї Філіпа... *qu'il faut reprendre la tâche à pied d'œuvre.*"

Тоді, як цілій романтизм є анархіче й особисте „dispersion“, цілій класицизм є специфічною системою, твором спільноти й упертої праці. „Його завдання є цілковита віднова слова й техніки. Класицизм має намір виявити сутність епохи у творах стилю. Темою нового класицизму є життя й сучасна людина, досконало зрозуміла і в формі колективу, й окремої особи“ — особи іншої все ж таки, ніж та, яка була об'єктом старовинного класицизму. Такий цілковитий, глибокий та гармонійний вплив — і буде твором ХХ. століття.

Сучасний класицизм народився десь так і'ятаціять років тому назад; в наших часах живуть його передвісники та його перші вчителі. Тоді, як пізня прозайків, слідком за Аль. Франсом та Морісом Барресом, працювали над тим, щоб затримати або відновити чуття вдохновлення, й тоді, як Поль Клодель та Марсель Пруст працювали над одкриттям тем, інші, що репрезентують нові шукання, додавали до глибокого відкриття об'єкту організацію цілком класичну: Жиль Ромен, Андре Жід, Жорж Шенев'єр . . .

З приводу цього „маніфесту“ нового класицизму знаходимо цікаву замітку Renе Maublanc-а в „La revue française“.

„Цей маніфест дас досить матеріалу для довгих коментарів на складну й важливу тему: утворення сучасного стилю (style moderne)“, — каже Моблян. У літературі, у художньому мистецтві, в архітектурі та в декоративному мистецтві — проблеми одні й ті самі. „Як тут, так і там, старі

втірті розвязки треба усунути, тут я розумію, з одного боку, те, що не можна ж задоволінитися плягієтом старих творів, тому що імітування твору мистецтва — не дає нового твору, й через те, що старовинні твори, які відповідали б певному соціальному станові, не відповідають нашим сучасним потребам. Абсурдно і смішно будувати залізничий двірець на зразок грецького храму, станцію Т. S. F. — у готицькому стилі, та радиатор у стилі Людовіка XVI. Так само безглаздо і смішно копіювати грецьку трагедію, або ж драму Шекспіра. До сучасних потреб треба приладнювати й сучасний стиль, але фактично — стиль потрібний.“

Але цього досить, щоб осудити чисто індівідуальні зусилля, що й мають ознаку оригінальності, але що не в'яжуться ні з якою традицією. а самі нездібні утворити нове. Інакше кажучи, „ізольовані спроби без звязку з попереднім та з тим, що оточує, такі спроби, які в наведеному тексті маніфесту названо романтичними (над цим терміном можна дискутувати), такі спроби не можуть бути тривкі та дійсно конструктивні. Такі були для претенсійного „стилю модерн“ зусилля близьку імагінації, але занадто нескладної й фантастичної, щоб дійсно утворити стиль. Дійсний модерніст стиль у декорації твориться певно тільки тепер, наслідком об'єднання мисців та промисловців, наслідком об'єднання робітників одного фаху, які працюють у згоді. В літературі — така сама картина. Тут також конечна праця об'єдань: коли старі літературні правила віджили свій вік, треба утворити нові, але тільки за згодою, з певною дисципліною.“

Новий класицизм — новий формою — не буде ще новий щодо сути, коли він „хоче прояви сучасного життя з його промисловістю, науковою культурою, соціальними непорозуміннями, коли він хоче до аналізу особистості додати нахили груп громадянства колективної свідомості. Тут можна відчути домінуючу ноту тих молодих поетів та письменників, що в 1905. р. заклали „l'unanimité“. І дійсно, це унанімізм, який виступав тут дужче, як колинебудь. Нічого й казати, він розгубив деяких зі своїх провідників: Жоржа Дюгамеля, Шарля Вільдраса, які, між іншим, також пробують утворити, трохи остронь, прозу та поезію сuto монерну.“

Але молоді її завзяті прихильники групуються біля Жіля Ромена, дійсного фундатора унанізму. Ще більше — „дуже велике поширення соціольогічних ідей дає велику поміч унанізмові, який у літературній сфері переслідує завдання, рівнобіжне тому, яке переслідує соціольогія у сфері фільмософії: віднайти те, що мимо осіб, і понад ними, в них самих, належить творчості колективій; дати відчути реальність громади, колективу та його головний вплив на індивідуальне життя.“

Відкриття громадянства! . . . Це капітальне явище в історії ідей, це буде, напевно, одне з найважливіших відкрить ХХ. століття — воно трохи-по-троху розповсюджується та просякає громадську думку.

Так само воно пробірається і в літературі, якій „воно відкриває нове поле, що тягнеться в безкінечність“. Розвинуті соціальні теми — ось найважливіша мета літератури дійсно модерної, а тим самим одна з найголовніших точок доктрини — *mouton blanc*.

Кажуть: „autre chose est de concevoir, autre chose de realiser“ (розуміти — це одне, а здійснити — друге). Хто знає, чи часопис і його група виконав свої великі завдання, але воши поки-що видаються життєвими і ріжноманітними. Два перших числа, що лежать перед нами, мають статті: Andre Gide, J. Portail-я, вірші Romains-a, Gabriel Audisio, de Franz Hellens-a, гарний студ Andre Cuisenier-я та роман Jules Romains-a. Тут також доктрина „Mouton Blanc“ присвятив свої сторінки Jean Hytier — з гострим догматизмом доктрина, але її із радісним та здоровим чуттям ставить він свої принципи у яскравих сильних формах.

Кожний день рожить нові літературні часописи, що не виходять далі поза перше число, бо її ті групи, що їх породили, не живуть довше ніж один місяць, рік. А не живуть, бо не знають, пощо родились. *Mouton Blanc* має свою мету — він нарощується, щоб обороняти певну літературну доктрину. Він змагається, значить — живе, а чи довго буде жити — покаже життя . . .

Тут же в Парижі між малограми заклався навіть „інтернаціональний“ гурток „нового реалістичного класицизму“^{*)}.

^{*)} Див. збірник „Devetsil“, Praha 1922. Dr. Jaroslav Jira — „O mladém umění ve Francii“.

Нове мистецтво є занадто простацьке, збудоване на основних природних засадах, ніжне своєю дитинністю та чистою примітивністю. І базується воно на примітивах ріжких епох, тобто, вміlosti муринської, архаично-грецької, індійської, романської та ранньої готики, дрібних жанрів голландських, народньої та дитячої творчості. Примітивізм є складовою частиною цього нового мистецтва. Мудра традиція та композиційні й архітектонічні способи примітивних майстрів збагачують і кермують і як-найmodернішими досягненнями її винаходами інженерів та техніків. Своїм ідеольгічним завданням цей напрямок у мистецтві ставить згоду та гармонійне єднання з життям, зо всіма його складниками та потребами, духовими та реальними. Поруч нової реальної вічності, воно оглядає речі та уявлення, виявляє їх надвічність, надреальність, змальовує самі основи нашої душі, найживішій нерв нашого чуття і змислів.

Репрезентантами того нового класицизму її реалізму, того нового об'єднання мистецтва її життя є: Andre Derain, Jean Marchand, Roger Bissiere (Французи), Per Krohg (Норвежець), Otokar Kubin-Coubine (Чех), Cuguhary Fuzita (Японець), Amedeo Modigliani (Італієць), Moise Kisling (Поляк), Salanis (Грек), Marie Blanchard (Еспанка), J. Togores (Еспанець), різьляр Osip Zadkin, Sana Orlova (Росіяне). І на чолі того гуртка стоїть „архангел Гавриїл нового мистецтва“ — Henri Rousseau.

Не сміємо оминути тут і наших київських „неокласицистів“, що йдуть рівнобіжно з західними настроями, хоч і не звязані з закордонними впливами та з загально-европейською творчістю. „Це,“ як пише про них інформатор Шляхів Мистецтва, В. Поліщук — „є реакція на вільний вірш, що почав домінувати в українській літературі, реакція на експресивність почуття і тріскучі фрази доби революційного романтизму — уміститись у зимівих, спокійних, точних формах.“ Це є одна з тих двох стежок, на які розгалузилася українська творчість, що вийшла з символізму перших років революції, де „ямб після монотонної музики чуприківсько-шевченківського (так, так! В. П.) хорею, чи третього неопу, починає владно займати місце в українській поезії“. До українських неокласиків належать М. Рильський, М. Філіянський, Филипович, Григорук, Зеров, Доленко та інші.

Другою стежкою, що потяглась од нашого символізму, була та, що її пропонував т.зв. революційний романтизм і що ось цими днями зі свого боку роздвоїлася: один напрямок пішов у пролетарську поезію, другий — до тих, „що прийняли революцію“ й формально звуться неореалістами.

Той же автор так характеризує „революційний романтизм“:

„Першими ознаками його є поперед усього все новий революційний зміст із романтичними мріями про ідеально-прекрасне майбутнє людства, з переможною правою, світлим матеріальним станом при відсутності й тіні підневільної праці, де буде одна сім'я працьовників. В більшості абстрактність ідей і образів. Характерно, що тоді з'явилася численна кількість ріжких соціальних утопій і було перевидано кращі старі.

Другою ознакою революційного романтизму була віра в побідний хід революційного циклону, що незабаром увесь світ спалахне повстанням пролетаріату... Здавалось, от-от усі земні куля буде охоплена червоним вогнем повстання... Здавалось, робилося затісно на землі, шугали за кордони атмосфери, на Марс і Сіріус, щоб і туди занести іскру повстання.“

Представниками революційного романтизму були ті ж, що за ці кілька років ув умовах „вільної радянської творчості“ міняли уже багато разів своє революційне обличчя: Слан, Чумак, В. Ноліщук, Сосюра, Хвильовий, Терещенко, Слісаренко й інші.

Але „ось почалася плянова віdbудова господарства, а революційний захват перейшов у твердий розрахунок і вперту боротьбу на довший час — і творчість так само спускається з падзоряніх висот і мрій на землю“. І одні з романтиків революційних пішли до державного корпта — у пролетарські офіційні пости, а другі — до неореалізму.

„Доба революційного романтизму пройшла — всі ознаки неореалізму на лиці (sic!). Велике бажання в усіх — дати у творчій формі відбиток революційного побуту, психології та ідей революційної доби, проаналізувати те, що сталося.“ Характеристичним явищем є певничайне збільшення нових белстрістів і поетів саме цієї течії, хоча вона вносілідженна, це має й не може мати свого органу, її хоч нахабно її викидають із усіх ієнуючих на Україні організацій та видань. Тим часом це одна з найцікавіших

течій та безперечно жива і здорована, з ясно визначеними завданнями, хоча ще й досі існує і працює без „маніфесту“ й без свого органу. До неореалістів зараховуємо: В. Підмогильного, Гр. Косинку, С. Васильченка, Т. Осьмачку, павіт М. Хвильового і Ал. Попова, Филиповича, М. Івченка, Г. Коцюбу й інш.

Серед вище згаданих умов існування трудно дати більш, як дали наші неореалісти, й важко проявити рельєфніше свою творчість, ніж проявили, напр., перших п'ять письменників. Але почувається, що керма життя в їх руках не тримтить, і вони „вопреки судьбам и наперекоръ стихіямъ“ все-таки рівно йдуть своїм вибраним шляхом. Будуччина покаже, сподіваємося, що здорове життя з ними . . .

Більше дозрілій, бо багато старіший є гурток російських неореалістів, т.зв. „Серапіонових братів“ (*). Ця група має вже чималу й досить цікаву історію, а здобутки її це єдине, чим тішиться суспільність, що не продалась остаточно російським quasi-комуністам, які оповістили творчість цих людей „мужицькою літературою“ нової Росії.

Серед страшніх умов російської дійсності 1920—21. р.р., коли в літературі запанувало „левое“ мистецтво, в Петербурзі зуміло та змогло викритись „большое литературное гнездо“, де почало обростати пухом та вбиватися в колодочки нове російське мистецтво. Власне не Революція, а нове мистецтво, нова література, зроджена не Революцією, а передреволюційним мистецтвом, із нього випливаває, з ним тісно звязане та ним і пояснюється.

*) Так називалася одна з багатьох серій фантастичних оповідань відомого німецького письменника Теодора А. Гофмана, а він зі свого боку, прийшов до цієї назви таким чином. Гофман мав звичку добрењко гульнути зо своїми приятелями. Звичайно друзі — раз-у-раз одна й та сама компанія — збиралися по шиночках, але раз, одиний раз, вони сходились у самого Гофмана. Якось раз, коли всі гости були вже при столі, другиня Гофмана, Полька, заглинувшись в календар, оповістила, що це день св. Серапіона. Оци, здавалось би, цілком нікчемна та випадкова пригода зробила таке сильне враження на веселу компанію, що всі зараз же ухвалили тоді ж назвати себе „серапіоновими братами“. Гофман же взяв і цю назву, і своїх товаришів по чарці, вивів, під вигаданими іменами, в циклі своїх чудових оповідань.

Довго про них, отих „Серапіонових братів“ не знала нічого певного смілянська зацікавлена преса. Втім з Росії говорили багато й не в одному: наступає, мовляв, новий період мужицької літератури „з своюю мужицькою формою та своїм змістом“. А от і „Серапіонові братя“ так „вони безо всякої підозри, в лантих, лантих ї пишуть: а фактуру, а зміст верствою, як арширом, одмірюють, крають Революцію та Росію оті нові кравці“.

Але фантастичні оповідання скінчилися, коли 1922. р. вийшов у Петербурзі та дійшов і за кордон уперше „Петербургский сборник 1922“. Пoеты її бестлетні. Видання журналу „Істоинсь Дома літераторов“ і далі — „Серапіоновы братя“, Альманах перший. „Алконост“. 1922. Легенди розвіялися, але читачі дійсно знайшли в тих книгах „мужицьку форму і зміст“, знайшли там нові, самобутні літературні заходи, новий національний стиль. І переконалися, що і „школа“ в них є, і то чималі сліди її помітні — тут і Т. Гофман, і Гоголь, і Достоєвський, і Белій із Ремізовим, нарешті, їх безиссередній керманич і вчитель — Євг. Замятін, що вкупні з Ремізовим та Шіпиковим ще до війни цікавились побутом, наближалися своюю мовою до народної та виявляли свіже і критичне народництво . . .

Ото в странині часи холоду й голоду сходилаесь у „Домі Мистецтв“ невеличка купка молодих, початкових російських письменників, щоб студіювати тут „пекучі питання“ мови, сюжету, ритму та інструментації в поезії. Навколо зеленого стола засідали: Зоцінко, Лунц, Слонімський, Шкітін, Вас. Іванов, К. Федін та Каверін — усіх їх сім та восьмий їх керманич — Євг. Замятін.

Всі вони вже ідеали, і всі були самоучки. І це спричинилося до того, що в кожного з них було своя підсоба лиця та свій особливий характер. Загальнє, що вони дісталі від студій, було, як каже Євг. Замятін*), лише „мистецтво писати чорнилом 90 ступневої сили, мистецтво — викреслювати все зайве, що, може бути, труцище зробити, піж написати“. Федін — найсильніший із них; він міцно тримає у своїх руках підручник

*) „Літературнія Записки“, № 1. Петербург. 1922.

старого реалізму і майже з головою впірнув у Гольцького. Лунц — більш од других кострубатий та неохайний, помилляється частіше, ніж інші; інші багато краще від нього чують і бачать, та він думає поки-що ліпше від інших та замахується на широкі синтези. Каверін узяв важкий курс: на Теодора Гофмана, — і через цю гору поки-що не переліз, але, маємо надію, перелізе. Коли Зощенко, Іванов, Нікітін працюють більш за все над мовним матеріялом, над орнаментикою, то Каверіна, очевидчаки, цікавлять експерименти сюжетні, завдання синтези фантастики й реальності, гостра гра — руйнувати ілюзію та знову її віdbудовувати. Є в Каверіна ще одна зброя — це іронія. На російських полях це гостре і гірке зілля досі росло не зовсім добре, тим цінніша спроба посіяти його, як тим більше характерніших прикмет дасть він особі автора.

Зощенко, Вс. Іванов, Нікітін — ізографи, фольклористи, молярі. Нових архітектурних, сюжетних форм вони не шукають. Зощенко вживав поки-що найпростішу форму „сказу“: від своєї особи. Досконало користується він і синтаксою народньої мови: розклад слів, дієслівні форми, вибір синонімів, навмисні пленозами. Нікітін робить спробу перейти від „сказу“ до „показу“ у сконцентрованому безлітературному вигляді. Композиційна спроба дуже цікава, але не на його сили. У Вс. Іванова сили хоча багато, та струменти не тонкі. Форма „сказу“ не витримана. Слонімський, а й Лунц — ще шукають себе: вони ще в стані Агасфера: п'еси, військові оповідання, гротески, сучасний побут. Вони вкупі з Каверіном складають „західну“ групу „Серапіонових братів“, які мають нахил оперувати переважно архітектурними, сюжетними масами, та мало порівнюючи чують і люблять саме російське слово, його музичну й колір. Це більш властиве „східній“ групі: Нікітінові, Зощенкові, Вс. Іванову та почести Федінові. Вони динамічні, часто наближаються до „показу“, в них помітначаста зміна ритмів, напруженність дії, багатство й ріжноманітність образів. Всі вони йдуть під прапором неorealізму . . .

Ми свідомо спинились на детальнішій характеристиці тих молодиків у російській літературі, щоб, даючи їх характеристику, рівночасно зазначити ті риси, якими визначається сьогоднішній день російської літера-

тури, щоб окреслити, хоч побіжно, характер нового напрямку в ній, що звється неореалізмом.

*

І ось виявляється, що будуче мистецтво не приходить підяхом катасроф, що в появі тої чи іншої форми немає жадного чуда. Минуле тісно в'язеться з майбутнім і бувають ріжні шляхи, що в'язуть їх, у залежності від умов життя, але вони с, й їх можна прослідити. Завтра базується на вчора, її „нова“ література має своє коріння в старій літературі, в літературі попередній. Вчораний день був напануванням символізму, імпресіонізму й течії споріднених із ним та реакції проти них — футуризму, з одного боку, і повороту до побуту, до реалістичності, з другого. І сьогоднішній день в'язеться з учорашнім, днем передреволюційним, коли мистецтво не було невільником життя й на його колірах не відбивались коліри пранору, що майорів над крізюю міста, як це було в часі Революції.

Ту звязь ми бачимо і в нашій літературі в особі Тесленка, Сулими, Сидонії Гайдої (на Буковині) й особливо М. Іроскурівни — ці побутовці, що шукають наближення літературної мови до народної, чарують незвичайною простотою оповідания, сковиністю та яскравістю фарб своїх описів. В них така нехитра, немистецька, в розумінні техніки, будова речень, і така читкість та ясність сюжету! Отож вони й були передвісниками того неореалізму, що там, серед тяжких, навіть неможливих умов життя „під комунюю й під чекою“ пробивається до життя таким чарівничим рупором молодої творчості, як ми бачимо у творах В. Шідмогильного, Гр. Косинки, Т. Осьмаки й багатьох інших. В їх творах пробивається ота питома, народна, музичка сила українського народу; в їх побутовому характері, в їх новому ідеальному змісті.

В манері писання, в різьких, коротких і чітких реченнях глибиться надія нового стилю, що противиться довгим, заокругленим періодам символістичного роману та темнуватим, замутнитим та хитким і наче би знаючи хаотичним конструкціям імпресіонізму.

Наші неореалісти — це ті, що прийняли революцію, яка їх зродила, й яка дала їм побачити світ, може недоносками, але зате від першої хви-

лини вільними від „научувань досвідченої критики“, що часто глушила більше, ніж виховувала, молодих українських сил. Зродженням революцією, їм мила її дорога та колиска, тої уклад життя, тої побут її днів і праці. А побут той мас щось авантюристичного, мас багато фантастичного, навіть екзотичного — правда, дійсність Революції страшна і складна, тому її побут її переповнений яскравим, несподіваним і таємничим. І не диво, що в нових белетристів панує сюжет, цікавість в оповіданні, навіть фантастика поруч із своєрідною екзотикою.

Та рівночасно з тим йде величезна робота над словником поета і белетриста, над формою, в широкому розумінні, поетичною. Велика спадщина дісталася їм од попередніх течій — символістів особливо. Вони упиняють тих ріжких неприродних словотворів, більш спокійно ставляться до тонких музичних вимог у вірші, і коли ціплять образ, то обов'язково, де би еходилися з собою музичний і льогічний елемент. Простота, що наближається до звичайної буденної мови, чіткість вислову і народність — ось це, коротко, характеризує нового белетриста . . .

Щоб закінчити наш перегляд конструктивних течій у сучасному світовому мистецтві, не можна поминнути і ще одного повороту до форм минулого. І коли є новокласики, повореалісти, то як у черзі літературних напрямків XIX. ст. стояв патуралізм, так і в наших часах народився новий патуралізм, а саме в Чехії, народився т.зв. „віталістичний патуралізм“.

Проти крайнього індивідуалізму в літературі, що зананував, як наслідок невного політичного й морального пігілізму, повстав тут, як реакція, отої патуралізм життя.

„Віталісти-натуралісти реагують проти крайнього інтелектуалізму“, — каже Frantisek Götz у своїй праці „Anarchie v nejmladsi česke poesii“ (Brno 1922), тому, що він вносить „шкурятині смаки“ в чудову беззаконність життєвої течії, а від того життя катічиться, бо течія його змінюється у предметі. Віталісти визволили людину від примх розуму та проголопищують, під його протекторатом, „das schöne, wilde Tier“; вони звільнюють людське інстинктивне життя й охороняють його від ріжких моральних законів: поза законом крові не знає людина інших від. Людина ж бо с не лише мозок, а й шлунок, інстинкт, пот, серце. Він с творіння

живе, вразливе, наче вітер, течія, буря. Але людина є утвір тільки первісної сили — життя, основної сили творчої, якої не можна вивітрити жадними фізичними чи іншими законами, яке її є дійсно початковою причиною, першим принципом організації дійсності, принципом, яким можна висвітлити все.“

Та поезія віталістів не хоче бути лише ославлюванням життя, а хоче бути її його правдивою оборопою й підставою. Життя є рух. А руху не можна отак просто передати в поезію. Життєвий рух є дійсність не духова. Життя в поезії є рух, що пройшов крізь душу, яка його очоловічила, рух, що тільки тоді зрівніється з реальністю у просторі.

Віталізм чеської поезії хоче культурний декаданс, що проявився в нігілізмі, перемогти нахилом до простого вегетативного буття, до основної інстинктивності людини, до спрового хаосу природи людської та природи матеріальності . . .

Така є чисто ідеологічна сторона віталістичного натурализму чеського, формальний же бік творів представників цього напрямку нічого нового не внос — „хотіли подати життєвий, матеріальний рух, а подали, замісць його, барокові нагромадження річей і людей, а в них і первобутну матеріальність та спрову інстинктивність“ звичайним сучасним способом.

Представниками того натурализму в Празі є Фр. Шрамек, Войтех Мікса в ліричній поезії, Мір. Рутта, Фр. Немец та Ладіслав Владика. То була спроба, яка дала досить солідні наслідки в чеській літературі й якій удається освіжити тяжку атмосферу після спроб кубістичних, експресіоністичних та інших недокровних подихів часу . . .

*

Шукало людство її його мистецтво сили перемогти хаос, перебороти тужимеру, що запанувала над життям і . . . знайшло. Мистецтво ж, що повинно було перемогти той хаос думок і почувань, мусіло бути вільним од усього осліпливо бліскучого, різького, яскравого, воно повинно було бути спокійне, ясне, не втомлювати, мусіло би подекуди носити характер і стійність геленського спокою ї величности, бути людське, а не демонічне.

І такі потрібні йому багатства знайдено в тому невичерпаному смаку та непереможному силу обставин класицизмі, такому властивому романським націям з їх ясністю, гармонійністю та національним характером. Багатому формальними досягненнями, тонкою майстерністю та розвинutoю технікою.

І знову згадуються тут слова Г. Лянсона — „оживає туга за єдністю, за гармонійною єдністю думки й почування, життєвої дійсності й поезії. Гине латинський реторизм, а оживає Греція. Оживають класичні ідеали: хист для ясності, лад, міра, рівновага. З'являється туга за чистим, ясним повним висловом.“

Отже, на порядку дня класичність. Отої „органічний спокій форми й органічне відношення форми до матеріального предмету“, як каже др. В. Гавзенштайн. Але „класицизм“, а не „псевдо-класицизм“, бо тоді б ми мали лише другий, третій і т. д. ренесанс — один гірший, ніж другий, бо кожний ліше був би сурогатом попереднього.

Але ж кожний тут завважить — який же то класицизм в ХХ. століттю, то ж не патріархальні часи минулого, а бурхливі часи панування машини. І отою машиною перегороджено шляхи мистецтву наших днів. І коли в наші дні вже загрожувала мистецтву механіка, то в будучому так само і більш рішучо може врізатись в тіло мистецтва — техніка. Так і не так... бо поза механікою й технікою є безмежний світ рослинний. І поки буде існувати мистецтво, — доти рослинне начало буде осередком всього мистецького світа, і творчість мисця буде в істоті своїй протилежна індустріальності. Така прогноза на будуче . . .

IV.

Йдучи повз довгого ряду ріжноманітних форм сучасного мистецтва, ми ясно відчули той тривожний, неспокійний ритм життя світового, ті тяжкі зусилля, з якими воно старається перебороти наступну тьму й хаос, та початкові симптоми його перемоги. Ми бачимо, що людство що раз твердіше й твердіше стає після годинного занепаду і що раз сміливіше кладе цегlinу за цеглиною в будуванні нового життя.

Тепер же послухаємо спроби пояснити — що ж фактично сталося з мистецтвом і особливо з літературою під час того загального занепаду, тобто кризи світового життя, бо якщо пиша ефера не є така чула, як поезія, де життєва пульсація виявляється як-найясніше.

„Святим гниттям“ називав мистець Еїкарт основу всякого нового життя. Христос говорив про зерно, що повинно згинуті, щоб одродитись. Геракл повинен був себе спалити, щоб його прийнято на Олімп, святим стремлінням Гете було: „згинь і відродчись“. Зміст того завжди є один і той самий: „зміна образу та відродження його єде лише шляхом самознищення, шляхом принесення високої жертви“, каже Бруно Гетц у своїм огляді сучасної німецької поезії.

Та за „святым гниттям“ часто змінюють те, що справедливо треба б назвати декадансом та розпадом культури. Новерху наче обидва ці явища мають дещо спільне: тому, що у світовому життю немає нічого, щоб до-останку згинуло, і тому, що з кожного знищення виникає нове життя, то, поглянувшись позад себе в віки минулого, може здатись, що розпад культури є лише одною з форм прояву „святого гниття“.

Але з погляду інтересів живої сучасної людини, що тасмно звязана во всім існуючим, далеко не все-одно, що виникає з сучасного розпаду: чи буде воно розвиватися в виції плоції, чи буде тією звязане з минулим, чи буде регресом, поворотом до пережитих форм життя.

„Святе гниття“ ґрунт для зміщення та підняття тощуса життя. Простий же розпад культури веде до занепаду. І розвязання питання: що ж ми маємо перед собою в дану хвилину — залишити їд проявів творчої сили чи третячого безсилля. Визначальним моментом завжди буде сила або неміч основної сили — цілющої, майбутньої, сили, що підносить тон життя.

Ото ж в часи розцвіту культури пости завжди в консерваторами форми: для них поезія стає виразом творчого життя, її вони спилюються перетворити їго в живий образ у формах поезії, наче святої форми.

Та як тільки культура почне вироджуватися, застигати її занепадати, поети стають тоді не лише пророками її загину, але й самі допомагають її смерти. Поезія — сторож творчого життя. І поки форми культури

плекають ту творчість, доти вони для нього святі. І в ім'я творчого життя вони виступають то будівничими, то руйнівниками форми.

Коли ж при руйнуванню буває те, що називається „святым гніттям“, то поезія, в якій воно висловлюється, носить у собі зародін будучини. Коли ж, навпаки, справа йде про простий занепад культури, то правдивій поезії тоді немає місця, є тільки „література“, яка лише одягає на себе маску поезії.

І щоб дати вичерпну відповідь про стан і форми на будуче сучасної світової поезії, треба доконечне звернутись не до змісту, а до мистецької форми. Бо лише в тому, як людина підходить до оформлення, як вона вживає мови, висловлюється її правдива душевна істотність. Можна користуватись і непевним змістом, поки читач не розбереться в тайнах форм мови. Но змісту можна говорити, що хочеш, але мова показає, чи не вона переказом чужого, обдумом. Мова теж свідчить — чи володіє автор змістом і формою, чи він цими не володіє.

І аналіза нової бунтарської німецької поезії переконус Гетца, що в масі своїй вона є цілковитим занепадом літератури, бо не містить у собі отих зародів вищої форми, є „гніттям“, у якому, одначе, немає нічого святого. Образи тої поезії мають характер цілком реторичний і далекий від поезії. Ці образи служать їм лише до патетичних вигуків, а не вони пережитими настроями душі; вони не збільшують емоціональності, скільки вони не паслідували екстази, вони не реальні, ще більше — вони абстрактно раціоналістичні.

Рівночасно характеристична з фонетичною руйнацією мови минулого поезії і творення нової мови, зовсім незрозумілої масам. І показана, розірвана та запівчена мова є найкращим свідком останніх естетичних корчів мистецького світа, що вмірає, світа, що розірвав звязок із загальним життям.

Конкретніше її систематичніше аналізує сучасний стан поезії згаданий нами вище проф. Ф. Шміт, даючи добру ілюстрацію до своєї системи змін мистецьких стилів.

Поезія з мистецтво, де пост-мистець виявляється через слово ті образи, що склалися у його уяві під упливом тих чи інших переживань. Слово

з погляду психольогії повинно мати свій зміст, це бути висловом такої чи інакшої певної тямки, чи уявлення. На початку проміж словом та його значінням є звязь внутрішня, асоціація наслідком схожості. Але в міру того, як мова збагачується все новими словами та етимольогічно й синтаксично ускладнюється, початкова внутрішня звязь заміняється назверхньою, асоціація зі схожості — асоціацією зі суміжності. І той, що говорить, і той, що слухає, користуються словом із пам'яті та візвички, а зовсім не тому, що саме воно, і тільки воно в дійсності відповідає уявленню її тямці чи ним заизначеній.

Зрозуміло, що слово-образ ще не відразу та й не цілковито. В народніх масах дуже довго держиться епомен про те, що слово є образ, або що воно таким може бути, бо воно часто потрібне їм із магічною метою. Звичайні ж слова утратили свою образову вартість, і вкупні з тим і магічну силу. Вони, так би мовити, стерлися у щоденнім ужитку.

Слово ж твориться лине задля образу. Слово твориться тому, що є потреба точної назви річей, якостей, рухів. А значить, перш за все слів без значіння не може бути: об'єднання самих звуків, не пов'язаних ні з уявленням, ні з тямкою, не можна назвати словами. Словесний ірреалізм у суті річей неможливий, бо слово починається там, де починається образ.

А що всяке слово є знаком для уявлень та тямок, то поезія може бути тільки образова. Поет є образовий мистець. Як і в маляра, в нього в душі складаються образи загальні й поодинокі, однакові ж спонуки впливають на роботу уяви і в поета, і в маляра; однакові ж засоби в них впливати на людей.

Та слово, все-таки, є лише умовний знак. Тим то якоїнебудь точної подоби поміж образом і дійсністю не може бути, тим більше не може бути мови про тотожність їх: поет має у своїм розпорядкуванні лише умовні знаки для заизначення тямок та уявлень. Тільки ж не всім уявленням одповідають певні слова. Словами ми вмісмо називати майже виключно загальні та частинні, а не поодинокі, уявлення та тямки. Слів у нас менше, ніж уявлень та тямок, і в цім то полягає та нерозвязана ще проблема, перед якою стоїть кожний поет.

Отже, мистець слова має у своїому розпорядкуванні майже виключно слова річеві. Поки він зостається у сфері загальних уявлінь, йому досить тих слів. Але як тільки він почне вживати уявлення поодинокі, це, в епоху натуралізму, то починається боротьба. Представником того стилю є Гомер, де автор у своє оповідання вводить довгі та детальні описи, що підпомагають читачеві зрозуміти оповідання, багато дрібних, поодиноких уявлінь, які він дістас безпосередньо з об'єктивного світу.

Протилежністю до натуралізму є такий стиль, де довгі описи стають непотрібні та нудні, де зостаються лише ті рисочки, які передають найсутніше, найхарактеристичніше, єдино важливе, які є складником наче би вражінь моменту. Але чим кількісно менше подробиць, тим більше значення вони набирають і тим більше змісту має кожне окреме слово: те, що раніше висловлювалося кількома реченнями, тепер треба висловити одним-двою словами. Та слова ті — то наче би стерті п'ятаки — вони утратили свою первісну змістовність, свою образовість, і поет шукає нових слів, таких, що ще не втратили своєго обличчя, а часом і сам їх творить.

І коли Гомер-натураліст дає ріжні й усі підхоплені під час оповідання подробиці, то на шляху до імпресіонізму все зайве, все, що безпосередньо не відноситься до справи, викидається, подробиці підбиваються під одне загальне ціле. Зпочатку здається, наче б то мистецтво біdnщає, воно стає нач б то конкретніше, не таке яскраве, холодніше — і це й буде класицизм.

Далі починається додавання нових подробиць, але лише потрібних до справи, лише таких, що служать певній поставленій мисцем меті — це вже ілюзіонізм. Натуралізмові й ілюзіонізмові властиві просторі, багатомовні словесні твори — це подібність між ними назверхня. Й одному і другому властива є безліч подробиць — це схожість нутрішня. Імпресіонізм скорочує матеріал, що зібрає ілюзіонізм. Він силькується надати кожному слову колишню силу та значення. Але в тім випадку твори імпресіоністичної поезії потребують особливого виконання. Рядовий читач, що чудово справляється з творами всіх інших літературних стилів, не зуміє використати як-слід поезії імпресіоністичних.

Імпресіонізм мало зрозумілій ширшій публіці: й не тому тільки, що імпресіоністичні твори треба читати не лише очима, а й голосом та ще з певними інтонаціями та павзами. І як ми вже завважали, імпресіоніст шукає свіжих, незживаних, не старих про слів. У тих своїх пошукуваннях він легко переходить у те, що називають футуризмом — у крайній словотворчий індивідуалізм. Зрозуміло, що й в поезії на футуризм чигаб швидка й неминуча смерть, тому що він, як і в мальстрів, є такий же „гоцентричний“, такий же незрозумілій загалові, а тому суспільно непотрібний. Шляке мистецтво не може існувати і творитись „ні для кого, ні для чого“. Ніяка громада не буде підтримувати діваків, що говорять „заумною“ мовою, що висловлюють якісь-то незрозумілі звуки, що друкують безглуздий склад літер, — мода на футуризм минає, і він сам од себе падає.

Футуризм переходить у кубофутуризм та в кубізм. Суть кубізму та кубофутуризму полягає в поезії, в тому, щоб у футуристичній склад згуків внести ритм. Словесні твори перетворюються в окремі якісь музичні твори, не образові, як і вся загалом музика, збудована не на певних розуміннях та образах, а на співзвучності та ритмах. У звичайній музиці чергуються неартикульовані звуки ріжкої височині, ріжкої довготи, сили її ріжкого тембра. В кубофутуристичній та кубістичній поезії чергуються артикульовані звуки, які, можливо, й будуть зрозумілі та допоможуть слухачеві викликати в душі, крім загального настрою, ще й певні конкретні образи. Через те не можна їх ріготі відкидати їх, бо вона може бути зрозуміла й ясна, хоча їх не багатьох. Але ж суспільної потреби в ній нема, тай і підтримки вона не знайде.

Та хоча футуризм і кубізм загально вважаються негативними явищами в розвитку літератури, але їх с здорове зерно, доконечне для дальшого нормального зросту мистецтва: тут висувається наперед забуту всіма самовартість слова-звука і самовартість ритму, думки і змісту. Та ж протиції цілого розвою літератури від натурализму до імпресіонізму слово тільки те їх робить, що тратить свою первіснє її сутніс значіння звукового сигналу, щораз та більше стаючи простим символом для тямок і уявлень, простим засобом, чимось другорядним і підճемпішим. Словесні

твори набирають занадто виключного значіння, стають чисто розумовими, „інтелігенськими“. Теоретики футуризму багато раз уже зазначали, що поети-новатори, творячи свою „заумну“ мову, йдуть тим же самим шляхом, що й сам народ. Нові слова можуть або передражнювати певні звуки, або для свого виконання вимагати таких рухів приладдів мови та такої міміки, яка відповідає певним душевним станам, а як учить психольгія (Джемс), чуття у грубих формах емоції в наслідком її тілесних проявів. Нові ж слова до того можуть бути звуковим своїм складом особливо якось інструментовані — відомо ж, що голосівки та шелестівки, з яких складаються слова, мають ріжне емоціональне значіння.

А до того треба ще додати, що люди часто говорять зовсім не тому тільки, щоб щось сказати, а виголошують дуже часто слова просто, щоб пережити задоволення, яке дає їм рух приладдів мови. Та і слухає багато людей лише тому, що самі звуки артикульованої мови дають їм певне чисто музичне задоволення, цілком незалежно від змісту виголошених промов.

Відновлення слова, як самовартості, як чистого звука, конче потрібне для того, щоб поезія могла знайти силу до відновлення свого шляху, щоб розпочати нове коло свого розвитку. Без слова не може бути поезії, їй заслуга футуризму та кубізму полягас саме в воскресенню слова-звука. Тому то вони і стали кінечними в історії розвитку поезії, мальстрима її т.д., тому то вони і з'являються, хоча її під ріжними іменами, що разу, коли один якийсь цикл проїде та потрібно розпочати найближчий із чергі.

Тим шляхом, яким література дійшла до футуризму й кубізму та інших крайніх форм своїх — далі їти вже нікуди; в бік її теж податись не можна. Значить, зостається її або вмерти, або почати нове коло, новий цикль, і то почати його від тої ж таки творчості загальніших ідей та річевих слів, із котрих незмінно її починається усі попередні еволюційні цикли. Знову треба розпочати боротьбу саме з річевим словом і знову розвязати, але вже по-новому, все ту ж стару, неминучу її рівночасно об'єктивно неможливу до розвязання проблему, проблему слова, що лежить у основі кожного літературного твору.

Після періоду футуристично-кубістичного знову починається період ідеалістичний, за ним піде натуралізм, реалізм, і т. д. — і еволюція йде до замкнення свого циклю.

Ознайомившися з аналізою сучасного стану мистецтва тих двох людей: історика її теоретика мистецтва — Бруна Гетца та проф. Ф. Шміта, ми можемо й не згоджуватись у деталях і кваліфікаціях проявів його, але мусимо признати, що загальні пошукування „нового“ в обсягу мистецтва спинились у поезії в найбільшій мірі на оновленому розумінні основи літературної творчості — на слові. Звичайно, й тут немає єдності.

Один каже: „Слово переживає тепер геройчу еру. Слово — тіло і хліб... Хто піднесе слово та покаже його часові, наче священник священство, той буде другим Ісусом Навіном.“

Інший каже: „Ні, — нове не ‚слово‘ а ‚звук‘. Згук є основою й будівним елементом поезії. І власне — чистий згук, визволений од одягів образовості та значіння, одягів, що приглушують і затемнюють його у слові.“

Або: „Краса слова, як краса звука — таке є нове почуття. І хто ё не переживав того чуття, чуючи вірші незнайомою мовою? Справа не в ритмі, справа не в рімі, але в самому слові, в самому звуку. Краса й некраса самого звука чають, — і від того часом живуть віки й тисячеліття. Недурно Гавтман, у „Потонулому Дзвоні“ згадав про колючий крик Арістофанових „Жаб“: ‚брекекекс, коакс, коакс...‘ ... І коли вгадали Арістофана, то чи не футуризм і його славетний пташачий спів? ... Чим він гірший од „заумної“ мови футурістів? ... Перше з цього сміялись, тепер не розуміють, а потім і зрозуміють. Зрозуміють, що можна говорити про красу самого звука у слові, що людський голос не менше має права до того, ніж флейта, скрипка, нарешті — турецький барабан.

Так страшенно складними та незвичайно вузькими шляхами приходить маса до простоти звука, приходить од фізіольогії до естетики, від слова розуму до слова чуття, від слова льготи до слова-естетики, від слова змислу до слова-звука.

Але поруч із тим — ніякого перевороту, ніякого відкривання Америки в тім немає; вже швидче тут лише „Колюмбове яйце“, цілком забуте,

знову твердо ставить перед очі футуризм і його відміни. Бо ж ніколи правдива поезія, збудована на слові-зміслі, не обходила прав звязаного з нею слова-згуком . . .

Поезія завжди була синтезою слова-змислу зі словом-згуком. І коли футуризм виставив уперед право на існування одного лише слова-згугка то, як завжди бував, зробив помилку, бо пішов війною на слово-змисл*)... І чим скінчиться та війна, поки-що невідомо, але певні конкретні наслідки того вже є . . .

Звукова сторона слова концентрує на собі особливу увагу. Нею зайнялися серйозно, і праця та перетворилася у пильні наукові студії, вона виробила вже свої окремі методи й об'єднала над тим широкі кола дослідувачів, і в Німеччині, і в Росії, Англії й Америці. Не відстaeв від тих дослідів і молода українська наука.

Проф. Едуард Сіверс, найавторитетніша особа поміж сучасними німецькими лінгвістами є провідником того напрямку науки про мову, який од вивчення старовинних пам'ятників у їх письмі перейшов до питань їх виголошування (фонетику), трактуючи писаний текст як систему історично-залежних та дуже недосконалих зазначувань звукової сторони мови.

„Фільольгої для ока“ він рішуче протиставив „фільольгої для вуха“, вважаючи цю ріжницю особливо сутньою при вивчуванні поетичної мови, де звуки є не лише „випадковий додаток“ до змислу, але нерідко набувають самостійного або навіть головного мистецького значення. Вивчення живої вимови примусило проф. Сіверса виділити з поміж добре вивчених досі елементів згучання (акустичної якості згуків, їх релятивної довжини й сили), особливий і мало досліджений у наших мовах, але вкупі з тим незвичайно сутній елемент акустичного вражіння — „мельодію мови“, цебто, чергування вищих і нижчих тонів, краще — зміну підвищувань та знижувань.

При науковій аналізі цього питання, природно, виникає сумнів, наскільки такий мельодичний рух не є випадковий, чи має він для певної

*) Іванов-Разумнік. „Містерія чи буфф?“ Петроград 1922.

постичної фрази постійні її начебуд об'єктивно-обов'язкові форми, чи він цілковито залежить від прихідності читача?

Масові експерименти переконали проф. Сіверса, що в певних межах мельодична інтерпретація тексту, наприклад, вірша, зостається постійною в різких читачів, коли тільки ці читачі силкоуються слідкувати за суб'єктивістською автором, а не калічти його задум, як ім подобається та ще неприродно декламуючи його твір.

Знову ж чи може бути в самого поета певне завдання, поєднане з тими чи іншими заходами мельодизації? Проф. Сіверс наводить, між іншим, свідоцтво Шіллера, що признається: „Коли я сідав писати вірші, музична сторона вірша частіше її дужче згучала в моїй душі, піж ясне було уявлення про його зміст, щодо котрого я не заважа знав цілком який він буде.“

Вилив мельодичного завдання уявляється проф. Сіверсові, як регулятивний принцип при несвідомому підборі слів, в яких це завдання знаходить своє втілення: відікадаються слова та звороти мови такі, які могли б порушити мельодичний стиль вірша, вибирається слово, котре несвідомо втілює дану мельодію. Читаючи цей вірш, ми, проти свого бажання, піддаємося вкладеній у цього системі інтонації та відновляємо тим самим мистецький намір автора*).

В великій залежності від цикавих проф. Сіверса находитися досить цікавий гурток молодих петербурзьких учених, що сформував групу під назвою „Опояз“ (Общество изучения поэтического языка). Тут інтерес до звукової сторони поетичної мови є основою їх досліджень — і наслідки їх праці с надзвичайно цікаві її оригінальні, як і всі праці, т. зв. „формальної школи“.

Отої особливий інтерес до формальної сторони поетичної творчості, який особливо і зазначили різкі поетичні напрямки і школи, шукаючи теоретичного обґрунтования своїх теорій, і в тим незвичайно цінним і цікавим наслідком, що безперечно, зостанеться непорушним у науці про поезію, як мистецтво. тобто, в поетиці, її історичній, і теоретичній.

*) Ed. Sievers: „Rhythmisich-melodische Studien“. Hdgb. 1912. Користуємося журн. „Мисль“, ч. 3, 1922. р. СПБ.: стаття В. Жірмунського „Мелодика стиха“.

Будівничі наново поставленої поетики звернули переважну увагу не на форму, не на творчу композицію мистецького твору, а на теорію, так би мовити, техніку мистецької творчості. Тут відома праця А. Белого про поетичну „гласолалію“, ц. т., користання з емоціонально забарвлених слів, навіть і таких, що не мають жадного глузду в людській мові. Сам великий майстер слова, А. Белій, опановуючи незвичайно словами, користується ними так, що вони розчиняють перед ним усі свої закутки, тайни й тонкості, згучать цілою силою свого голосу, всіма переливами своїх інтонацій, в'яться, мов гади в'юнкі, хоча нерідко не мають нічого спільногого зі змислом. Своїми ж віршами він дас найкращу ілюстрацію до своїх теоретичних тез, які вважає за „тенденцію до нової школи“ — саме, до „так потрібної нині школи мельодизму“.

Поруч із „гласолалією“ можна поставити мистецтво т. зв. „звукописі“, теоретики якої, напр. Е. Голербах, так характеризують природу й характер II:

„Гармонійне словоз'єднання — оце те, що становить основну рису поетичного твору в відміну від прози, що вважається переважно тільки, зі змислом слова, його ідейним змістом.

Процес поетичної творчості є до певної міри процесом позбавлення слів іх змислу, цебто, визволення слова зпід ярма раціонального змислу, заради розкриття в них змислу надраціонального, безвідносного, по-зачасового.

Згук уявляє зі себе щось усім без виїмку зрозуміле. Називаючи музику „мовою нумenalьного світа“, Шопенгауер хотів тим саме показати на безумовне, загально-приступне та загально-обов'язкове значіння згуків. Коли слово можна назвати згуком, одягненим у плоть і кров, то останнім завданням поезії буде одуховити „тілесне“ слово. Звукопис і є спосіб одуховити слово, зняти з нього грубу шкаралущу реального змислу та одягти у прозористий зодяг змислу ідеального.

Слово насилює наше відчування. Чим? Своїм конкретно-емпірічним змістом. Згук, чистий і обнажений, згук, що окриє слово — визволяє нас від тої насили. Чим? Можливістю вкласти в нього який хочеш

зміст. Він, згук, безмежно вільний та непомірно змістовний. Вартістю згукоз'єднань і важиться якість віршів*).

Відсі, однако, не випливає, що їх конечне треба перетворювати в хаотичний набір голосівок та ін歇естівок, як то роблять деякі новатори віршописання.

Звукопис (рим, алітерації, асонанс) спричиняються до кращого вислову слова, його якості й інтенсифікації. Це цілком сходиться з формулою Кольріджа: „Поезія — це країці слова в найкращому порядку“. Країці — не в ідеольгічному розумінні, а у звуковому. Розмір вірша — ніщо інше, як спосіб підсилити згукову виразність вірша. Евфонія та евритмія йдуть тут поруч . . . **).

Отака незвичайна увага до технічного боку поетичної творчості, сказати б ота анатомія поетичної праці, уродила велику літературу, присвячену кожному дрібному питанню в літературі російській. Не застасться без відгуку й наша література — література без критики, без історії, без своєї поетики. Всі оті недостачі новий час сплукуються залагодити. І ми бачимо наслідки твої праці — хоча ще дуже благородні, що і зрозуміло вих пекельних умовах чи то „радянської“ влади, чи смігранського життя, але головне їй найголовніше те, що шлях у тім напрямі вже витичили деякі праці.

Вияти б перш за все хоча б видання праць проф. Олександра Потебні (в Одесі виїшов т. I том), що поставив проблему теоретичної поетики, збудованої на вивчені мови, як духової діяльності. І метода його, визначена в його працях — наближення поетики до загальної науки про

*) Досить просто й парадоксально говорить про це російський письменник Ол. Ремізов, згадуючи номерного поста А. Блока, та його уміння читати свої вірші. В нього знаходимо такі рядки: „Ритм — душа музики, і в цьому вірш. Вірші не для того, щоб їх розуміти, їх не треба розуміти, вірші слухають серцем, як музику, а для акторів-професійних декламаторів — не ритм, вислі — усе, вислів це ж виключно для розуміння, щоб, слухаючи вірш, позбавлені „вуха“ мух не ловили по-собачому. Для себе Блока будуть читати — вірші Блока, а з естради більше не задавенити — не почусь, звичайно, коли не вткнеш акторові, що вірш — вірш, а не размова, а той, що не мас вуха — с глухий“. Ал. Ремізов. „Памяті Блока — ему и — о нем“.

**) Журнал „Іскусство“. 1922. Петербург.

мову — лінгвістики, стала основним джерелом, з якого починають пити чужі й наші люди науки. Коли Ол. Дорошкевич спробував дати історію української літератури, то Л. Білецький на наукі Потебні базує свою критику літературної творчості.

Далі, ріжні поетичні групування, вносячи у свою працю нові технічні спроби, дають по змозі її теоретичне обґрунтування їх, а ті спроби примушують їх що раз більш і більше заглиблюватись у теорію та психохільгію поетичної творчості, особливо теорію. Ось пише Б. Якубський — „Форма поезій Шевченка“ („Тарас Шевченко“ — Збірник, Київ, 1921) і читаєте ви тут про ритміку та строфічну будову віршів поета, про метрику їх, про евфонію, чи милозвучність поетичної форми і вперше зустрічаєтесь в українській літературі зі статистичним методом доказу тих положень. А далі і про алітерації римії й асонансі, внутрішні римі і багато інших речей, яких не існувало не лише для читача, але й для вченого. Або говорить В. Поліщук про „динамізм в українській поезії“ і мусить присвятити багато уваги, крім суті того напрямку, ще й тим технічним засобам, якими в найбільшій мірі можна досягти динаміки в поезії — а саме: асонансові. Тут тобі асонанс дзвінкий, асонанс глухий, асонанс далекий і близький, нарешті — асонанс робітний і багатий.

Коли то ще не теорія техніки, то як не як, а матеріал до неї. Так само можна зустріти побіжні згадки про природу риму, то внутрішнього, то важкого, то вилетного, то источного, то, наречіті, неможливого, де, замісць останніх слів у рядку, римуються перші. Питанням метрики присвячені досить серйозні праці: Б. Якубського „Наука віршування“ та М. Йогансена „Елементарні закони вересіфікації“ — і коли їх поставити поруч праць: дра В. Сімовича, як додаток до його капітальної праці „Граматика української мови“ (Ляпіціг 1921), П. Житецького „Теорія поезії“ (К. 1906), дра І. Франка, дра І. Свенцицького та В. Домбровського „Українська стилістика й ритміка“ Л. 1923. р., його ж — „Українська поетика“, великої праці Л. Білецького, М. Богдановича, — „Краса й сила“ — („Україн. Жизнь“, 1914, II), К. Чуковського (Збірник „Лица и маски“ — про Шевченка) та праць М. Вороного, — то зможемо на перший час цілком обйтись тими загальними підручними працями, які питання теоретичної

постики української поставили на порядок дений, а час безперечно їх поглибить і поширити.

Коли оті всі досягнення науки нового часу поставимо поруч із отими новими формами та новим змістом, то можемо зробити висновок хоча б такий:

„Нові форми зродили новий зміст, нову техніку, відповідніцу її дужчу . . .“

„А все це нове є наслідок нового, високого розуміння законів вільної людської творчості,“ і

„нове сьогодні“ є наступником, законним, конечним наступником „старого вчора“ і попередником „ще новішого завтра“ . . .

1922—1923. Прага.



