

ЕВГЕН МАЛАНЮК.

ДУМКИ ПРО МИСТЕЦТВО.



К а л і ш.
В-во „Веселка“
1923 р.

ДУМКИ ПРО МИСТЕЦТВО.

Мистецтво—єдине і вічне. Скільки б про нього не виголошувалося нових правд, скільки б не народжувалось нових шкіл і напрямків, яких би ці школи чи напрями не видавали: універсали,—мистецтво залишається, як абоюют, як певна стала величина, як рівновага, незалежна від часів і чисел.

„Тема—мистецтво такаж складна, як і тема—Бог,“ каже скульптор О. Архипенко („Вещь“ ч. 3. Берлін 1922).

Безперечно для тих, кому мистецтво—релігія. А для дійсного артиста мистецтво завжди і перш за все—релігія. Але релігій стільки, скільки віруючих. І хто ж переконає буддіста, що християнство вище?

І чи не тому над мистецтвом всі закони—безсилі?

І чи не тому всі спори про мистецтво—безплідні?

Тепер в мистецтві так багато сект (між якими не бракує й хлистовського бузувірства), мистецтво так zagrożене ріжними штундами („дадаїзм“), так ослабляє його матеріалізм („конструктивізм“) і инші „ізми“ що воно, в дшто-

хнувши від себе завжди полохливий загал, нині опинилось в хоч і прекрасній, та навряд чи корисній для нього самотності, і переживає, яко релігія, надзвичайно глибоку кризу.

Вона не перша й не остання.

Історія дає приклади подібних криз. Ці кризи завжди спричинялися як що не до появи Г'єнія, то, принаймні, до оздоровлення й зміцнення мистецтва.

Тому вбачаймо і в цій кризі обітницю радості.

* *
*

Кожен „рух“, кожна „школа“, як навчас історія, врешті-решт приносили користь: вони завжди підводили баянс минулому, удосконалювали техніку, поглиблювали, або поширювали теми. (яких є, натурально, обмежена кількість), траплялося, що й відкривали нові землі (Уайльд, Сезан, Марінеті), і... хутко ставали універсальним штампом для загального вжитку улицы.

Так тепер, коли стихнув футуризм „перших хвиль сліпий розгон“,—навіть дешева фірма замовляє торговельну рекламу у кубіста. Це зайвий раз свідчить про те, що футуризм вже проробив цілу свою революцію, дав „здобутки“, її, одержавши від імагіністів і конструктивістів „ніж в спину“, пішов навіть не в музей, а в натовп.

Мистецтво глибоко антидемократичне. Воно, ця країна вічної революції, є—монархією: недарма і в хрещівній республіці—Франц I, є король—Король Поетів.

Монархом в мистецтві був і є—Геній, его же царством не буде кінець.

Геній і є внутрішнім змістом мистецтва, незалежним від напрямків і шкіл. Колективний геній людства в мистецтві й являється тим абсолютом, тою рівновагою, яка складає євангеліцистичну релігію, і переносить мистецтво в його абсолютній суцільності крізь грози й бурі революцій людського духу.

Очевидно ж, що й „пролетарська“ і „соборна“ творчості—суть лише трагікомічні аспекти нашої незвичайної доби.

Мистецтво не предмет для домашнього вжитку і тому воно зникає рівнобіжно процесу популяризації його (в одній з форм—„школі“, „напрямку“ чи „рухо“). В ньому голубим істнує Дух Святий,—і не спіймає його натовп ніколи, хоч відвіку мріє обдерти й цьому голубові крила.

Геній завжди частував юрбу поличниками. Але юрба зі зловісним гуканням і зойком, затуляючи очі від нестерпимої сліпучості його крил, кричала йому славу. І стреміла до нього.

І віддавала йому свої молитви і зітхання.
Бо в натовпі є інстинкт мистецтва.

* *
*

Талановиті—зброєносці Генія.

Талан—здібність спанувати своєю Геніяльністю (що в певній дозі аморфно є в кожній людині), дати їй людську форму—для розуміння загалу.

Талан явище раціональне, він є силою формічною (технікою). Геній—явище ірраціональне і є силою динамічною, стійкою (дух).

В епохи криз (=народження нових технік), коли талановитих стає багато, виразно проступає в мистецтві журба по Генієві й жадання його, і очі всіх левлять на обличчю предтечі—відблиск прийдешнього сонця.

Геній завжди—Пророк. Ідеальний, абсолютний поет був би незрозумілим, як Піфія, і його твори треба було б розшифровувати. Але більший чи менший ступень талановитості, що є властивий кожному Генієві, дає йому змогу перекладати свої пророцтва на мову міліонів.

Геній з адекватним своїй Геніяльності таланом—приймається людством аразу. Геній, сла-

бо озброєний таланом, —явище безприкладно— трагічне. Це Моїсей не тільки косноязычний, але й часто—німий.

І тому так самотні в натівні і Чурлянці, Скрибін, і Скворода...

* *
*

De la mîsique encor et,
toujour!

.....
Et tout le reste est
littérature.

Paul Verlaine.

Душею мистецтва є рух—ритм—музика (первісність творча), що одухотворює матерьял—фактуру (первісність косну) і обертає її в твір.

Процес цієї матеріалізації руху (музики) в фактурі і є, об'єктивно, процесом творчості.

Тому музика (яко рух—ритм) може служити одиницею міряння для інших мистецтв. В ній maximum руху при матерьялі, кількість якого стремить до зєра.

Поєзія має до діла вже з більш масивним матерьялом—словом.

Сила косности фарби [матерьялу], в малярстві опановуються приблизно рівнозначною їй го абсолютної величини, силою енергії малювання.

В скульптурі ж косність матерьялу вже переважає рух і в архітектурі дає свій maximum.

Але в кожнім з мистецтв перемінні рухи і матерьял дають в сумі величину сталу (constans).

Це й є математичною формулою твору.

Отже даний твір тим доскональніш, чим вірніше для нього винайдено кількість музики [руху], потрібної, щоб опанувати матерьялом.

Ця кількість музики і є коефіцієнтом гармонії [миж „змістом“ і „формою“] *) якою характеризується артистичний твір.

Можна довести математично [це є першим завданням української віршології], що кількість музики в творах Шевченка, в цілому, бесперечно, близько стоїть до ідсальної, а в сімфоніях Тичини переважає цю критичну кількість.

Але Тичині занадто багато дано з неба.

Цей композитор в поезії є таким талановитим музикою, що завжди знаходить відповідні чисто музичні форми для своєї геніальності. Тим більш, що фактурою йому в більшості служить в е щ е с т в е н н о — м у з и к а л ь н а маса, що вже по істоті своїй дається опанувати рукові.

Це особливо яскраво відчувається напр. в геніальній оркестровці „Золотого Гомону“, де слово [матерьял] є просто матеріалізованною му-

*) Ці елементи твору не існують в дійсності окремо. І „зміст“, і „форма“—суть цілком абстрактні поняття, вигадані критикою.

зикою, і поет ритмом лише інструментує готові музичні категорії. *)

Тичина може єдиний на світі поет, що вмів максимально дематеріалізувати вещество слова, розчищаючи його в гарячій плині музик.

В нім Геній філософа згармонізувався з таланом музика, щоб явити Укваїні великого поета.

* *

*

На цю динамічну роль музики в мистецтві, (що особливо яскраво відчувається в поезії) вперше, власне кажучи, натякнув Поль Верлен тоді, коли, може й неспівомо, лише в формі поради гукнув в своїм *l'art poetique*:

De la musique avant tout choses!..

Але його голос довго був „голосом вопіючого“.**)

Тільки Андрей Бєлий спробував підвести під роль музики в мистецтві науковий ґрунт,

*) На жаль в „Космічній Оркестрі“ (Харків 1922), в квітці, яка потребувала й обійшла максимум матеріалізації музики в слові, — фактура вірша несподівано — важка і часто — просто неопанована.

В „Сковороді“ музика знесвілена епічністю. Взагалі останні твори Тичини вказують на якийсь перелом в його творчості.

**) Це не значить, що його порада не використовувалася його сучасниками: і Рєнбо й [особливо] Малирже дуже добре це розуміли, але персводили в життя неспівомо, як і всі поети всіх часів і народів.

опрацювати свого роду фізику мистецтва [поезії] в капітальній праці „Символізм“ (1910? 1912?) Але його книга, будучи епохальною по праці в темі, завдяки певному обскурантизму її автора, залишилася за деяким винятками *) — і твором схоляста. Зате вона дала ґрунт для сучасної віршольотії і примусила суспільство [а в першу чергу письменників, критиків і навіть поетів] поставитись до поезії більш серйозно, нарівні. (1) з иншими мистецтвами.

Вона пробіла бреш в каміній стіні парафіянського переконання в тім що „вірші може писати всякій“, що „поет може бути неуком“, а творчість залежить від „натхнення“. **)

І може тільки поява цієї книги, (що могла б мати в науці про поезію значіння творів О. Потебні в фільольгії (в певній мірі спричинилася до блискучого сучасного розв'язку праць по теорії поезії. ***)

Коли опитати Українця, який в укр. поезії найбільш музичний поет, то, я певен, що 90 зі 100 скажуть: Чуприяк (як більшість Москалів скаже — Бальмонт).

*) Напр. уступи: „Магія слів“, „Способ приведенія к музице“ головну думку якого, вважаючи її цілком науковою, беру за основу своїх тверджень про енергетику мистецтва.

*) Слово „дається“, більш відоме гімназістам, ніж поетам.

*) Напр. роботи проф. Л. Білецького, Йоганнєса, Якубського і инш. в Україніцв. Шарля Вольдрака й инш. — у Французів, Л. Подгорського — Околува у Поляків.

І будуть вважати це найсвятішою з аксіом.
 будуть догодити, що без Чупрички не було б
 Гичини, що Гичина виріс „під впливом“ Чупрички і т. и.

Дарма гереконувати тих, хто не відчуває
 різниці (а різниця ця не маленька!) між музичністю
 з о з н і ш н ь о ю й музичністю
 в н у т р і ш н ь о ю, між музичністю р и т м о в о ю
 й музичністю графічно-м е т р о в о ю,
 формальною, коли вода є пришитою до твору,
 а не витікає з самого твору, не виростає
 о р г а н і ч н о з його ефронії.

Дарма доводити це тому, хто напр. вважає, що:
 День біжить, шумить, сміється, перегулюється.
 (Гичина)

є примхою поета, а це одним з найважливіших
 в сьотовій поезії розршень ритмового завдання.
 Або чому в

Спадає лист на вітарі
 (—) кучерявим дзвоном

є урзка [каталектика] другого рядку.

Таким „тверезим“ людям, що піаходять до
 поезії з гочки погляду „це один фурутизм і дур-
 ниця“ або „дайте мені [з гвалтом] ідею, розу-
 мієте, ідею!“ (іноді—„зм ст“), таким „тверезим“
 людям—натхненність, екстатичність, пророчес-
 твеність *) поезії будуть завжди—по той бік їх

*) Досить пригадати Шевченка „Мені однаково“
 з жахливо—апокаліптичним пророцтвом про револю-
 цію 1917 року—річ про пророчественності може
 єдину в світовій поезії.

В меншій мірі (бо в значно-меншій часі
 російський т. зв. більшовизм був напроорокований і
 породжений московськими кубофутуристами 1910—

розуміння.

Є одна страшна хвороба в нашій суспільстві:
 кожний читач, цілком щиро визнаючи себе про-
 фаном в вищій аналізі, в стратегії, в зубо—лі-
 карським ділі, а навіть малярстві й музиці,—охо-
 че, а часом і залекло „критикує“ поетичні твори,
 хоч з любовки мішає синекдоху з Явдохюю, а хорей
 з ямбом.

Але це так—á propos...

* *

*

Даремно шукати законів творчості, даремно
 вигадувати гіпотези й схеми, бо всі ці вигадки
 залишаться лише гіпотезами й схемами.

Занадто складним інструментом є мистець,
 занадто тонкі й ще невідкриті елементи входять
 в склад реактивів твору.

Процес творчості взагалі—містерія.

Аналітично-це—рівняння з дуже багатьма
 невідомими.

Ми пока що знаєм лише одно відоме: музи-

1912 років. Хто уважно слідкував за їх творами, универ-
 салами й диспутами, для того внутрішній дух російсь-
 кої революції не був таємницею. І творцем біль-
 шовизму духа був поет В Маяковський в такій же
 мірі, як Ленін—більшовизму політичного.

Цікаві також передчуття революції у Ол. Блона
 в віршах 19'3-14р („Вітер"...)

На наших очах росте й набирає вже міжна-
 роднього значіння італійський фашизм, по-
 чатків якого треба шукати в „маніфестах“ Марінетти
 і його товаришів—футуристів. Це справжнє здійснен-
 ня справжнього ф у т у р и з м у (бо в Москві було
 по москвському—лише криве зерцало його),

ку—р и т м, Ми поки що знаємо лише одну безперечну й першу вимогу для автора твору: треба бути перш за все—м и с т ц е м.

. . .
.

Можна припускати, що „мислення” поета провадиться на його власній, одному йому відомій—м о в і, мові, очевидно малоподібній до всіх на землі існуючих мов. Вірище всього, що ця мова є м о в о ю о б р а з і в, таємничих, не завжди точно окресляних, не завжди співмірних так з генієм, як і з технічними здібностями поета.

Отже перевлад з „позарозумової” мови поета на загально—вживану мову його нації й складає, м е х а н и ч н о, процес творчості в поезії, успішність якого обумовлюється кількістю технічних засобів у творця.

Цей процес проходить в певній т е м п е р а т у р і л і р и ч н о г о х в и л ю в а н н я („натхнення”), що залежить від більшого чи меншого напруження почувань.

Кли цей процес „герекладу” йде гармонійно, то наслідок його—твір відзначається досконалістю, „клясичністю”, „талановитістю”.

Коли ж цей процес проходить в умовах диспропорції між силою ліричного напруження (нарядження сбразів) і силою оволодіння ним технічними засобами, то твір вражає всею неуспільністю, негармонійністю, часто кострубативі; тілкреслюються в н.м діснующі—„форма” і

„зміст”, і в н з'яється чи:ачеві більш, або менш „декадєнські” і „футуристичним”.

В такому творі—слово *), що характеризується властивим кожному матерьялові о п і р о м, не опановане р и т м о м внутрішньо: музичности, не одухотворене р у х о м,—

*) Тут нота—бене:

Зі всіх матерьялів мистецтва с л о в о—найбільш ж и в и й матерьял. Його можна символізувати хлібною рослиною. Слово росте, як колос з зерна. Зерно—скристалізоване слово, слово в стані глибокої летаргії („слово—термін” по А. Белому), позбавлене запаху й живого життя. Завдання поета зігріти його теплом душі во стану, коли зерно набуває й може дати рости, щоб виділити з себе з м і с т, що вже не вміщується в старій кожурі. Поезія в ідеалі мутить мати до діла лише зі словом, зміст якого є більший ніж той термін, який ф о р м а л ь н о це слово н а з и в а є.

Є глибока містика слова, про яку так таємничо каже Євангеліст Іван.

Поет мусить носити в собі власну словесну ниву, на якій він сіє зерна термінів і збирає в л а с н і слова, бо перше завдання поета в тім, щоб назвати предмет в перше, охрестити його ім'ям. Той наш пращур, що назвав грім—„громом”. —бу справжнім п о е т о м, як зауважує А. Бєлий.

Технічно це досягається: 1) с и м в о л і з а ц і є ю слова, коли слово, при певній ліричній температурі, одухотворене рухом ритму—виділяє з себе ширі і д е ю того поняття, яке воно автоматично—пасивно називало, 2) р о з к р и т т я м первісного ества слова,—праслова, і 3) такою г р у п і р о в к о ю слів, про який потрібне слово о ж и в а є.

В останнім випадкові ритм [природний ворог офіційної граматики!] часто значно мордує синтаксис; у визначних поетів і словників і граматики—завжди в л а с н і.

залишається мертвим, косним, бездушним.

Прикладом такого „ксюжизичча“ може служити поезія напр. нашого співробітника, Михайла Осики, безперечного поета, але поета, що в силу якихось причин (про них можна лише гадати) не володіє лабораторією літературного ремесла.

Треба вміти крізь завісу його писаних, скупих рядків, крізь цю графичну феноменальність його поетичного ества, вслухатися в ті бурі й грози, що ними клекотить його ліричне хвилювання. Тоді зі цими пучкряними натяками на символи—„в серці небо“, або „арфа Бога“—читач-співробітник поета в його творчості готує безмежні сонати космічних просторів...

Для цього треба—чути.

А без такого співробітництва з поетом, навіть чутливи читач в віршах М. Осики буде бачити лише спазматичне ридання „квікуші“ і невимовну муку творчого безсилля.

Мені здається що лише на сучасній Голготі Української Нації можуть народжуватися такі поети, як М. Осика, що серед смертельної тиші розп'яття, коли кожне слово—ранить, коли кожний згук—зневага,—боязко й скупко ридає згустками останніх, вже нелюдських слів, яка котрих залеклася кров Визвольної Літургії.

* *
*

Інтернаціональним поет може зробитися, але народжується він завжди нації єю. І чим міцніш його істота звязана з нацією, тим більшим, тим могутнішим є поет.

Могутні і вільні нації, народжували могутніх, вільних поетів.

У поневолених націй поети, якими б дужий ген яльними вони не були, завжди носять на собі тавро незльницьтва, страшну печать раба, хоч може й гордого. Геній поневоленої нації є завжди скаліченим Прометеем.

Тільки вільний, здоровий розвиток нації в Самостійній Державі є передумовою вільної й здорової поезії.

Тому наівно булоб, (як це робить наша критика) нарікати на основний тон і тембр нашої літератури: плач на рїках вавилонських. Це значить нарікати на льогику.

Душа народа не є московською балалакою, яку так легко настроїти на „камаринський“ лад. І столїття історії нашої змінити з кривавих ра соняшні—в п'ять літ не дано нам.

Можна лише викликувати, виворожувати Могутнього, Дужого, Майбутнього. Але не можна вимагати щоб скалічені сучасники що щочому величчю імітували його, бо це буде кустарна, штучна й кошунствена іміта-

ція. *)

Він прийде Сам. І прийде скоро. Бо за цих п'ять років були моменти, коли золота пшениця й сафірове небо в поцілункові Його зачали.

1922—23.

цей день не далось відтовісті на питання—що є, більше ніж—є щось вчне, нерозгадане, так і нині це буде лише одна із спроб протятися не тільки в ближчу будучину.

Це питання своїм корінням безтеречно спочиває на певному світогляді і тільки від цим кутом може бути обмірковане та розв'язане бодай найправдоподібнішою гіпотезою. Все ж, в міру можности, мусимо діходити, а не пророкувати.

Мені вже доводилося на ньому коротко зупинятися *), наводячи ряд думок дуж их світа нашого—вчених, філософів і критиків, проте не зайвим буде накреслити власне обґрунтування.

Наш великий сучасник поет Павло Тичина своєю силою і глибокою відчуття пішов поруч навігньої філософії, всеохопивши всесвіт одним висловом—музик*.

Музика вічна, постійна,—однічна симфонічна течія творить це життя. Музика, або, я скажу, поезія, що обіймає мистецтво в цілому, тоб-то всі його галузі, роди, вірці тощо, є праобразом самого життя, а то—обличчя життя.

Поезія-ж, як окрема частка, певна галузь мистецтва, поезія нашого людського хатнього розуміння була й залишиться немовлям життя до тої межесї доби, коли вона стане загальною сповіддю вселюдскости залегло, від її окремих мистецько-ремісничих проявів.

Нині-ж час визнати за нею цілковите право на свободу, на свободний розвиток. Не роби-ви з її тіла мумії, надаючи останньому вічности

* Виклад про версифікацію П. Тичини.