

МОСМІХІЯ

КНІВ

бібліотека українського мистецтва



uartlib.org

МУЗАМЕТ

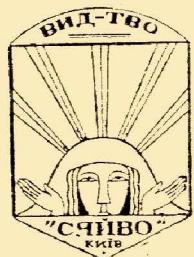
МІСЯЧНИК ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА.

СІЧЕНЬ — ЛЮТИЙ — БЕРЕЗЕНЬ.

1 — 3

МСМХІХ
КИЇВ





ДРУКОВАНО
1 5 0 0
ПРИМІРНИКІВ

Друкарня „Друкарь Польський“
— В. Володимирська № 34. —

Виступаючи з першим числом нашого журналу ми, молоді письменники, звертаємось до українського суспільства, як до певного творчого фактора, з глибоким переконанням, що в ньому і тільки в ньому ми можемо знайти головні моральні підпори для нашого духовного істнування.

Історія «Музагета» довга і болюче близько звязана зі всією мінливістю історії українського культурного руху.

Всі наші попередні пляни і надії завсігди зустрічалися з тяжкими зовнішніми умовами реального життя, яке здебільшого ставило нам ріжні перешкоди.

І навіть тоді, коли нам ввижалось що сконкретизування наших намірів близько і ми зможемо виступить в світ, чергова руйнація збила нас з наших позіцій і розбила наші пляни, порозкидавши нас по ріжних місцях України.

Знову треба було починати з самих початкових кроків, знову треба було рахуватися з вимогами реального, практичного і шкідливого для нашої творчої роботи життя.

Нажаль якнайвища творчість є щитно звязана з буденчиною (така є жорстока дійсність), котра хоч і обурювала нас, але гальмувала всю нашу організаційну роботу.

Але ж нарешті, після кількох місяців, протягом яких ми еволюціонували в чисто формальному напрямку, виступаємо перед світле лице Української культури.

Сподіваємося, що наша праця не пропаде марно, і свято віrimo в те, що наші творчі сили вкладуть в скарбницю нашої національної культури нові цінності, одкриють шляхи до нових можливостей, яких ми так жадаємо і які ми ставимо собі головною метою на шляху нашої творчості.

«МУЗАГЕТ».

Ш О Е З І Я.

Михайло Жук, Дмитро Загул, Володимир Кобилянський, Клим Поліщук, Олекса Слісаренко, Микола Терещенко, Павло Тичина, Павло Филипович (Зорев), Володимир Ярошенко.

ПАВЛО ТИЧИНА.

Міжпланетні інтервали!
Сонце (скрізь цей сон!), Юпітер...
А між ними не хорали —
Вітер

Марс — як бога! — Марс, Венера.
— скрізь там ждуть як бога друга:
Очі революціонера,
Туга

Крик в міжзоряному лоні:
Ми б цвіли, пили б веселе! —
Так душа, душа в полоні,
Леле

Ми б як трави, як отави...
Так ті ж самі скрізь прокльони!
Крають серце не октави —
Нони

П Л У Г.

Вітер.

Не вітер — буря!

Трощить, ламає, з землі вириває...

За чорними хмарами

(з блиском! ударами!)

За чорними хмарами мільйон мільйонів мускулястих рук...

Котить. У землю врізає

(чи то місто, дорога, чи луг)

у землю плуг.

А на землі люде, звіри й сади,

А на землі боги і храми:

О пройди, пройди над нами,

Розсуди!

Й були такі, що тікали.

В печери, озера, ліси.

— Що ти за сило єси? —

Питали.

І ніхто з них не радів, не співав.

(Огняного коня вітер гнав —

Огняного коня —

В ночі —)

І тільки їх мертві, росплющені очі

Відбили всю красу нового днія! —

Очі.

І Белій і Блок і Єсенін і Клюев:
Росіє, Росіє, Росіє моя!
... Стойть сто - ростерзаний Київ,
І двіста - розіп'ятий я.

Там скрізь уже: сонце! — співають: Месія! —
Тумани, долини, болотяна путь...
Воздвигне Вкраїна свого Мойсея, —
Не може ж так бути!

Не може ж так бути, о, я чую, я знаю.
Під регіт і бурю, під грім од повстань
Од всіх своїх нервів у степ посилаю —
Поете, устань!

Чорнозем підвісся і дивиться в - вічі,
І кривить обличча в крівавий свій сміх...
Поете, любити свій край не є злочин.
Коли це для всіх!

ДМИТРО ЗАГУЛ.

Порозпліталися гірлянди
Білих лілій і білих бігоній. —
Буйно розвилились червоні троянди,
Засміялся мак червоний:

Вихром півночі війну,
Піду всесвітом цілим —
Я обявляю війну
Білим лілеям, бігоніям білим!

Янголом помсти понад степами
Порозсишаю квіти червоні ...
Годі нам бути вічно рабами!
Кулаками долоні!

Треба пірвати ті вінки
З білих лілій і білих бігоній!
Хай розвиваються наші квітки
Втіхи, безумно червоної! ...

Вороногривий кінь
Махнув розхрістаним хвостом —
На землю впала чорна тінь,
Лежить земля хрестом —
Хрестом —
З опльованим Христом.

Зареготався день,
Заграв громами судних сурм —
Вороногривий день - у - день
Біжить з'даля на штурм —
На штурм!
Під регіт сурм.

Здрігнулася блакить,
Така чудна, така чуйна!
Куди? куди той кінь летить?
Невже ж це знов війна?
Війна —
Сумна старовина!

Вороногривий кінь
Замів світи своїм хвостом —
І світлий степ застала тінь,
І трупи під хрестом —
Листом —
І ми хрестом...

Там де втомно в темінь тоне
Кучерявий вечір,
Хтось невтомним дзвоном дзвонить
Про чарівні речі.

Шелестять шовкові хмари
Безшлесним шовком ,
Вечір хмарами гітарить —
Марить без умовку.

Простягнулась ген з діброви
Тінь нічного духа —
Вечір сном примружив брови
І напружив вухо.

Вечір чаром зачервонив
Монотонне плесо,—
Хтось в чарівнім царстві тонів
Відправляє месу.

ВОЛОДИМИР ЯРОШЕНКО.

Д Е Н Ъ.

Зірвім брудний брезент з неба,
Одіпнім небесну блакить...
О, сонце високе! наші треби,
Блідокучерні треби блакіть!...

І в підвали життя болючого,
В прусакові темні кутки,
О сонце гаряче, пекучого
Світла проколи голки.

День прийшов веселий і невмітий,
Але ввесь безмірно — радісно простий,
Як балькон в цвітучий сад розкритий,
Або радости забutoї настій!...

Добри - день, боєць блакитоокий,
Ввесь посмішка — день весній! —
Видав ти наказ високий
І декрет про весну видав свій.

НІЧ.

Прозора ніч, мов профіль Фіамети,
Застигла сміхом непритомним,
Пречисті зорі — вічності аскети —
Кінчають путь обрядом сонним.

І тільки десь — на горе аскетизму
Зхитнеться з шляху і впаде зоря,
Лишивши слід — астралі стерту схизму,
Що квітне ще і смутно доторя...

Аж доки ніч замкнеться в магістралі
На землю упаде смутний аероліт,
— То зірка - грішниця по світовій спіралі
Землі пошле привіт...

ОДНАКОВО, БАЙДУЖНО І БЕЗЖУРНО...

Однаково, байдужно і безжурно.
Я ніби ролі жадної не брав
І ніби баль, розквітиувши ажурно,
Одначе не розквіт і квітнуть не почав.

А я затих під знаком стуми й втоми,
Як найнятій оркестр недбайливих музик;
Я трохи оп'янів.. Збираюсь йти до-дому —
Мій настрій не зайнявсь і непомітно зник —

У вестибюлі сміх, многоголосий гомін,
А білий вигляд панн ховається в сукно —
І я до-дому вже... Мене чекає комін,
Фамільний Вальтер-нес — настирливе вікно.

По східцях вниз спустивсь — у люстрах сила руху;
На улиці огні чекаючих карет...
Закутався тепліш... В середині щось глухо
Пригадувало баль, плело уяв грезет.

МИХАЙЛО ЖУК.

КРИЛА.

Я маю крила великі,
З білимі перами крила...
В них мое щастя і сила,
Пестоші й пориви дикі.

Є в мене пісня барвиста,
Пісня про те, що я знаю...
Голос далекого раю,
Мрія кохана, іскриста.

Як розгорну свої крила—
Сподом червоно-кріаві—
Відблиски зринуть яскраві,
Наче пожежа затліла.

Впаду я крильми додолу,
Вкрию червоним червоне...
Полиск ворожий потоне,
Згине з бідою посполу,

І буде зверху самотно:
Біле з сугою блакиті.
Буде так чисто, на світі.
Тільки на небі турботно.

Полізуть хмари брудними,
Темнimi смугами горi,
Іми закриються зорi,
Місяць закриється ними,

Все що живе, що літає,
Плаває що і плаває, —
Зникне. І болi зруйнує,
Щастя уже не спитає.

І буде зверху самотно
Біле з сухою блакитi.
Буде так чисто на свiтi,
Тільки на небi турботно.

І може вперше безгрiшнi
Темним на бiлому стануть,
Може пiд крила заглянуть,
Дiї пiзнають колишнi.

НІЧ ОСІННЯ.

Mephistopheles.

Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn.

Faust.

Was willst du, armer Teufel geben?

Чуєш галас! — то не вітер,
Не листки, не дощ шумить;
Що то, чуєш?.. наче плачуть,
Чи то люд там гомонить,—
Збори там, чи рада?
Жаль на землю пада...

Плаче осінь, дико плаче,
Горя й болю завдає,
Сурми стоголосі грають,
Сум великий настає.
Го-го-го! — сміється вітер,
В колесо дощем несе.
Хтось танцює, хтось кружляє,
Стогне і кляне усе,—
Безнадійно просе,
Темне щось проносе.

Приглядаюся — не бачу,
А години йдуть і йдуть,
Наче кільця ті заліznі, —
Холодом провалля тхнуть.
Схиляюся, чую:

ГОЛОС ПЕРШИЙ.

Подайте хліба сиротині! —
Мого батька вбито на війні,
А мати щось дуже немічні,
Бють нас і гірко плачуть самі...
У, зимно в подертій свитині!
Подайте хліба сиротині! —
Нам темно, вітром дах зломило,
А долівку дощем змочило,
А горе лютє потомило,
А очі від сліз спухли, сині...
Подайте хліба сиротині!
Дрібний дощик груди стискає.
Буйний вітер лати зриває,
Серце болить, сили немає...
А мати... невже нас покине!
Мамо, встань... дай їсти дитині!
Не чують. Мамо, чи заснули?
Головою стиха хитнули.
Вустами легонько здvigнули...
Тихо, тихо стало в хатині.

ГОЛОС ДРУГИЙ.

Знаю, знаю! —
Вітер співає —
Несе листки;
А в темнім гаю
Кладе в купки.
Люлі, люлі! —
Жовті листки.

Люлі, люлі!
Люде поснули,
Минає все ;
Квіти поблідли,
Жити ще
Не обридло,
Та вітром гне.
Знаю, знаю ! —
Вітер мовляє...
Ломе дуби ,
Хмарами гоне,
Долі клоне
Дерев верхи.
Люлі, люлі !
В шибу задуло,
Мокрі листки
На темній шибі,
Дощу крапки
Течуть, ніби
Сльози дрібні.

ГОЛОС ПЕРШИЙ і ДРУГИЙ, СПЛЬНО.

Знаю, знаю !
Танцюю, граю...
Вгору жену;
Чим раз то вище
Голову ину,
Чим голосніше
Плачу, кляну.

Х О Р.

Гу, гу, гу! Ха-ха, ха-ха!
Загнали півня до курника...
Нехай ранком не співає,
Спить або нехай куняє,
Хай не буде селянина,
Щоб не бачив, бо дитина
Темна, гола... Ха-ха-ха!

Го-го-го! Гу-гу-гу-гу!
Тото нам ранком буде сміху...
Як розвімо солому,
Чим вгодує він худобу?
Собі хліба не хапає,
А конина — хай здихає...
То-то сміху... ха-ха-ха!

КЛИМ ПОЛІЩУК.

Весняні панни сонцем пяні.
Я-ж пяний власною любовю.—
На небі зариси багряні,
Навколо квіти квітнуть кровю.

Які чудні весняні панни,
Який огонь в очах їх світе,
А груди серцем бути в тімпани
І дзвонять соняшні привіти...

Ах, сонце й соняшні привіти!—
Ах, серця буйні, смілі шуми!—
Не сила в серці вас стерпіти
Моїм нудним, скорботним думам!..

Іду на вас! Кричу в діброви:
— Вставайте, сонні! Гей, вставайте!
Трощіть нудьги страшні окови
Весняних панн огнем вітайте!..

Вітайте їх, як я вітаю!
Віщуйте день солодкодарний!—
Як спить краса в кріавім краю?
Так є мотив огнепожарний!...

Вітайте їх! — Вони чекають!—
ГоряТЬ небес багряні далі.—
Ярили очі закликають
Спалить в серцях мінорні жалі!...

Весняні панни сонцем, пяні!—
Я-ж пяний власною любовю,—
Коли згорить мій день багряний,
Мої квітки заллються кровю.

Замірає акорд перехідний.
Червоніється помстою мить,—
Хто ти ніжний, сердечний і бідний,
Що кохаєш весняну блакить?...

Наші душі в смерканню понурім,
Наше тіло пульсує злу кров,
Наші чола — лиш зморшки похмури,
З нас борець — хто себе поборов...

Ти-ж, сердечний і ніжний, як мрія,
Що з блакиті весняної йде,—
Оsmіє тебе наша повія
Й на роспяття тебе поведе...»

МИКОЛА ТЕРЕЩЕНКО.

Печаль і ніжність — о як рознати
В душі поета печаль і ніжність;
Коли землею вечірні шати,
В моєму серці печаль і ніжність...

Журба безкрайя — о не забути,
Не втамувати печаль поета;
Коли у трансі вечірнім люди,
Чом я голублю печаль і ніжність...

О ніжність панки — яка подібність:
Моя задума її журлива діва;
В душі поета яка юдібність—
Печаль і ніжність, печаль і ніжність...

О ген милуюсь плесами —
Вони як сум небес;
У літній південь месами
Я гою душу десь.

Ах душу колихатиме
Спокійний вічний сон;
Милуюсь янголятами,
Що з плесом в унісон...

О ах замилуваннями
Я відшукаю рай;
Екстазними зітханнями
Наповню ніжний гай.

Ген сон, ген сон над віями,
Я перехожу в транс;
Лечу в піснях з надіями
В блакитний резонанс...

ПАВЛО ФИЛИПОВИЧ (ЗОРЕВ).

Червоний ранок доторів,
А дня нема.
І над просторами полів
Од хмар нудьгу прийма
Земля німа.

Пливе туман, мов дим пожеж
Вкриває гай.
„О, ясний дне, коли прийдеш?“
„О, вітре, грай!“
Ридає край.

І зве дарма святе імя
В старих церквах,—
З височини лиш вороння
Кидає жах
На чорний шлях.

А коли вставали люде,
Мовчазні ліси були,
Почали ховатися звірі
І збирались птиці в вирій,
Бо за ніч холодно-темну
Осінь тиха та самотна
Обійшла вже всі поля.

Що прошепче жовте листя?
Марні трави хто коха?
З неба журного, мов хмара,
Не збіжить веселий промінь,
І мовчатъ ліси і люде,
І ніхто не розуміє,
Для чого життя вмира.

Десь хмарки од сонця
Поховались всі,—
Не вони се сумно
Шепчуть у вівсі?

Не вони шляхами
Підняли на мить
Куряву, щоб трохи
Засмутити блакить?

Небо їх не бачить,
І в височині
Сяють все ясніше
Незсяжні дні...

ОЛЕКСА СЛІСАРЕНКО.

Ч Е Р Н И Ч К А.

Чорними бруньками
Рясніє гола вільха.
Ой, як би весняними стежками
Не дійти до гріха!

На проталинах під наметами
Фіялково дивиться весна —
Розкинув золотими тенетами
Хитриці Сатана.

Забрунилися галузі вишні,
Сонце зомліває на землі —
Облуду на душі грішні
Наводять сили злі.

Без угару лопочуть галки —
Пішла б послухала їх веселий рій,
Та небезпечно самотньо рвати фіялки
У гаю Христовій молодій!...

А за брамою широкими полями
Весело розбігаються шляхи.
Ой, як би весняними стежками
До мене не прийшли гріхи!..

Пошлю свою душу в юрбу,
В юрбу, що шукає раю,
Нехай мою блідну рабу
Люди візьмуть до світлого краю

Хай душу ласкаві серця
Підведуть до святого причастя,
Єсть може у чаші в Творця
Краплина і нашого щастя!...

А я у земній стороні
Веселитиму братію співом...
Радійте, радійте, сумні —
Щастя квітне лише нещасливим!

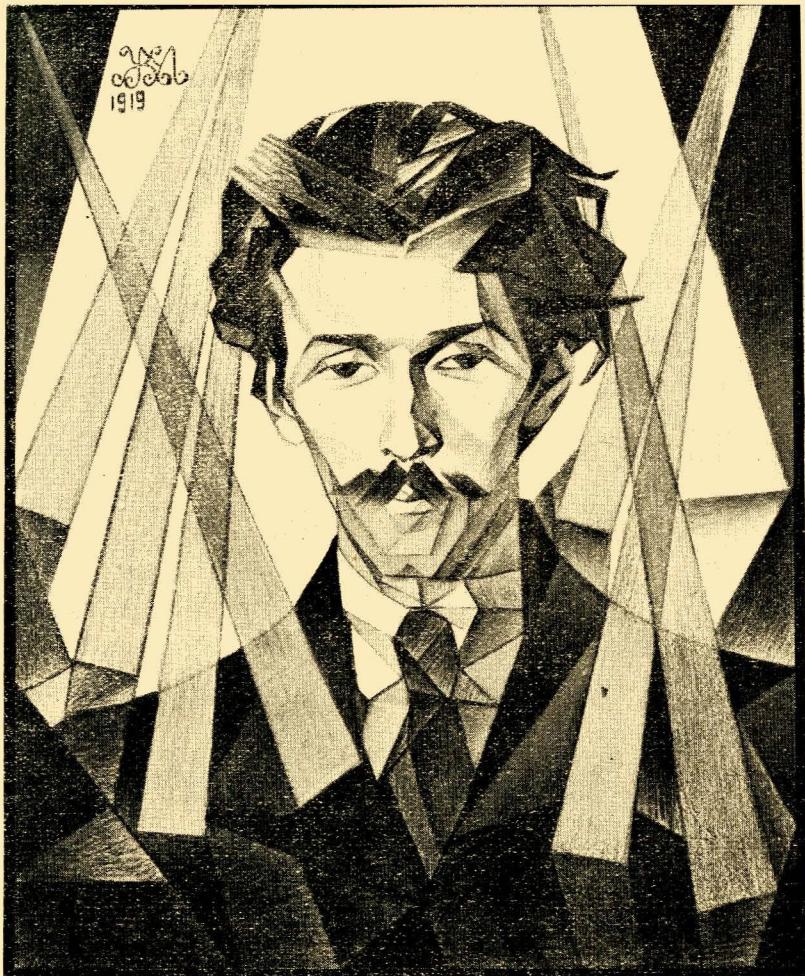
Р А Б И Н Я.

Розгніався сухий вітер.
В криниці хмаріє вода синя...
Над ґамриною коло відер
Замислилась рабиня...

...Не усміхнувся пан сьогодні,
Виїзжаючи з двору.
(Завили пси голодні
Про душу хвору.)

Курявіє вечір над шляхом,
Спадають на спні очі чорні вій,
Нудьга сірим птахом
Прилетіла розгонити мрій...

Заболіла слізами душа рабині
І розбила Сердашні Міці...
Хмарилось лоне синє
Коліром гартованої крині.



ПАВЛО ТИЧИНА

Зі збірки
Пав. Коменданта.

Рисунок
Михайла Жука.

ВОЛОДИМИР КОБИЛЯНСЬКИЙ.

ТАЄМНИЦЯ.

Я одчинив камінні двері
І опустився в таємницю,
У льох глибокий, що від віку
Зачинений був чоловіку...
Я одчинив камінні двері
І опустився в таємницю.

Я там надибав дивну крицю
Й письмо таємне на папері...
Із криці викресав я світло,
І — все написане поблідло,
Все те, що було на папері...
І з жахом я одкинув крицю.

І я покинув таємницю
І зачинив камінні двері
В глибокий льох той, що від віку
Зачинений був чоловіку; —
І я покинув таємницю
І зачинив камінні двері.

ЛЕБЕДИНА ПІСНЯ.

Білий клекіт, чорний клекіт...
Таємничий, тужній шепіт.—
 Там у казці плаче хтось...
 Беться хтось...

До життя утома, нехіть,—
Плаче лебідь, білий лебідь...
 Смерть так близько вже, ось ось...
 Плаче хтось...

Білий лебідь, чорний лебідь...
В серці мука, в думах нехіть,—
 Вдарю!.. О, як смертно полилося...
 Вмер там хтось...

І заграв той тужній шепіт,
Білий клекіт, чорний клекіт...,

Я закоханий в очі твої, як серна в свою відбитку в плесі,
Я шукаю тебе, як Самум каравани живої в піску,..

І Р О В А.

Павло Вірин, Михайло Жук, Галина Журба, Ігнатій Михайлич.

ПАВЛО ВІРИН.

В С Т Е П.

Роскидані скрізь по траві весняні пропорі кріаві.

Чую два голоси; навколо нікого нема, а чую їх:

— Ні, завтра.

— Е, все завтра, завтра. Глянь, як ліс зеленіє.

Голоси були молоді. Я прислухався.

— В місто вернешся зі мною?

— В місто?! до ста бісів, не згадуй мені його. Тепер... весною молодою, в місто?! В те зрадницьке?! Ні, ніколи!

Павза.

— А я піду.

— Щоб шарпали і тикали пальцями?

— Я мовчатиму.

Павза.

— Он виглядає степ, глянь — скоро зашумить він; я піду туди і з ним підніму такий шелест, якого не чула ще ні одна весна. О, почуєш, прокляте місто! здрігнуться твої комини, поллєш полуум'я по кам'яних шляхах і заплачуть твої діти — хмародрапи, під наш регіт!

Навколо щось загуркотіло: степ ніби ожив і підняв голову. Я більше не чув таємничих голосів.

В місті було довго чути зловісний крик: — ловіть їх, ловіть зрадників, давайте на розправу! — Потім я чув, як степ шумів (о, шумів!), як місто плакало, стогнало.

З У С Т Р 1 Ч.

На розі будують новий дім. Проти рогу здавна висить ліхтар. Серед вулиці спортивна вивіска.

Трамвай що-разу сміхом розсипається. На хвильку стане—і знову далі, і знову сміється...

Вони пройшли уважною ходою.

— Навіщо вам власний дім?

— Не знаю, то він роспочав будову.

— ?

— Не знаю за що.

— ?

— На віки. Вже пізно, прощайте.

— ...

— Ви не хочете моєї руки!.. Ну гаразд, я вам скажу: ви дитина,—я вас ніколи не любила.

„Любовниця“—крикнув її чоловік, що проходив повз їх.

Вона впевнилась в його палкому коханні.

Будинок будувався. Він пам'ятав. Вона пам'ятала. Завше. Завше...

ІІІ КІЦ.

Вона поїхала.

Я питав себе, як конвалія може розливати паюші вожкотемного лісу, коли вона отут у мене на вікні?

Я казав їй, що не буду листуватись і прохав не писати мені.

— Я бажав як найскоріше бачити її.

...Як не її, то хоч листа.

...Він подав мені листа і в очах моїх, я певен в тому, зрозумів всю любов свою до неї.

Навіщо той добродій завжди жалібно віолить за стіною?

...Льюкай подав мені картку. Я хотів обняті і поцілувати його, але то була картка тільки від приятеля і я спітав ніяково льюкай, чи сумує він за дружиною, яка нещодавно померла.

„Старий я“ — відповів льюкай.

Пані, що мешкає проти мене, грала щось бравурне.

Я ждав. Снив, мріяв. Я не уявляв, як зустріну її. Завмірав... Мене знервувала довга пісня катеринки.

Шалений гудок. Це, мабуть, він сповіщає мене про її приїзд. Так, цим потягом вона напевне приїде.

— Потяг з Рівного прийшов?

— Пів години тому.

— А ви не бачили... — вона приїхала?

— Я зовсім вас не знаю.

— Але мою наречену ви мусите знати; ні, ви знаєте її, ви **не** могли не помітити її — кращу за всіх, русокосу, з блакитними очима; вона завше вся в білому. Скажіть, приїхала вона?

Ні, я далі не можу... Не можу слухати, коли грає рояль, співає хтось за мною... і чому це я чую тільки тоді, коли пройду те місце, звідкіля долітають звуки?..

Не можу бачити місяця, зір, блакиті неба й зелені весни. — Чого я став їх помічати? Чого дратують вони мене? Чого сонце так ненависно палить? — кріваво цілує? Я не в силі знести його. Я не можу вийти з кімнати; я не можу розчінити дверей, вікна, кватирки — паюші квіток вриваються до мене, поять слізми.

О! це надзвичайний гудок. Ну, цим потягом вона напевно приїхала.

— Ви не бачили її?

Ні, я далі не можу...

— І чого це сонце сміється, коли сумує земля?

Сьогодня одержав листа.

— Ждеш ти мене? — жди, жди, рідний, я скоро приїду“.

— Я чи жду?

Але, яке мають право сови чарувати її своїми очима? — Вона сидить вечорами й тішиться, коли дивляться на неї сови з своїх дупел.

А музика й пісня десь за ставком. — Та як вони сміють робити їй безсонними ночі?

Ясні зорі! Я безсилій перед вами, але я прошу вас — пустіть її, нехай їде скоріше сюди, ми разом будемо кохати вас.

Слухай! ти, струмку лісовий, я засиплю тебе піском, коли ти далі чаруватимеш її — їй треба їхати.

— Ждеш ти мене? — питаети.

— О, я чи жду?

Чого ці старці заглядають в вікна, стукають в двері? — Чого ви хочете? — Я віддав вам усе, я не маю більш нічого. А, ви й спомини хочете взяти! ну вибачайте, цього не дам нікому. Я певен, вона прийде й поцілунком небуття заколисає, за спомин, мене.

Я цілі доби не навертаюся до дому. Я хожу по таємничих заулках. Я з'являюся на людних майданах вокзалу. Я рахую безліку хвилі, що б'ють кам'яну скелю й полонять крихотні піщянки. Я уявляю зелений ліс, схований від сонця, підпалений з під коріння.

Старець, котрому вона любила давати милостиню, зовсім осліп і не помічає мене. Яке дивовижно знайоме стало обличча у нього!.. Ні, ні, цього не може бути. А як так? — Ну, то щож! Але як він з кожним днем марніє? Став смертельно блідим. Він навіть вже не молиться, не простягає руки. Невже мені не доведеться скоро що-разу поспішать, аби побачити його?

Я боюся йти до дому, щось жде мене там, щось кличе в поле, далеке безмежне поле.

Ні, я не можу. Я поспішаю подивитися на нього — вона любила давати йому милостиню. Яке дивовижно знайоме обличча в його?

ІГНАТІЙ МИХАЙЛІЧ.

ЧУЖЕ СВІЧАДО.

(Акварельні плями)

В кімнаті кострубата блакить. Кострубата блакить у кімнаті і рожеві пахощі.
Звуки тьмаві металевої музики.

Щуляться речі, тримтять і до ліжка звертаються. А на ліжкові ти непрозорою плямою тьмиш.

Ти — сіроока сорока. Ти — куля-кривуля незримих глибин. Ти — неістнуюча.

Похнюпившись, згорбившись, рота роззявивши, сів у фотелю письменник. Це — я.
Гідний жалю.

Пожовклі губи життя цілють мене у потилицю.

Пожовклі... Потилицю...

Яка зневага! Чи заробив я того? Чи того заробив?

Завтра я зароблю двіста карбованців! Ні? Завтра я загублю свої злідні!

Завтра буду я генієм!

Неістнуюча ти, чи істнуюча — я надсилаю прокляття тобі! Я вищий того!

На мене майбутня весна не впливає. Ні рожеві пахощі кострубатої блакиті.
І нічого того, власне кажучи, немає, не було, й не буде. То я збрехав.

Я збрехав!

Я просто сиджу на дебелому кріслі у чужій кімнаті. А ліжко порожнє, бо я сам уложив на ньому пакунки свої.

Життя з'явилося лише у свічаді. У чужому свічаді. Розумієте? Ні?

Я життя поцілую просто у губи. У червоні повні губи гарячі.

Я життя відіб'ю, відвоюю для всіх. Охоплю й занімію.

Заплачу.

У чужому свічаді...

У чужому свічаді постать з'явилаась незграбна, кудлата.

То ж я!

Який симпатичний! По правді. Такого не знайдеш ніде. Я такого не бачив.
По правді, — я не маю свічада.

А ти така і смішна і просто кумедна. Я тебе пожалію:

Ти — повітряна зазуля. Ти — тирса осіннього звіра. Ти — льодяна нісенітниця.

Хочеш?

В кімнаті запашне повітря, світло-мняке. І захист байдужий, негрітий. Нагріш?

Таємнича півтьма ітиша густа. Правда — погано, що міста не чути? Ми чуєм.

Заповідані види я вгледів у чужому свічаді.

Свічадо?

Свічадо—свое і кімната своя, і місто, країна, і всесвіт, і життя! І життя наше!
Похнюпившись, згорбившись, очі заплющивши, я сів у кріселко. Гідний жалю.
А свічадо — все ж не мое...

І пожовклі губи життя, мов мерця, намагаються цілувати мене у потилицю.

В кімнаті кострубата блакить. Кострубата блакить у кімнаті і рожеві пахощі.
Чорні троянди, бляшаний ведмідь і пальці мої атраментом солоним фарбовані. Звуки
тъмаві металльової музики і —

Чуже свічадо.

Вихований, бодай — ченний читач зрозуміє про вишукану маленьку символіку.
Може й не зрозуміє (ні в кого немає зайвого розуму, щоб витрачати на мене його)⁶
то зробить вигляд, що розуміє.

Розуміє, тільки мовчить.

Мовчить, бо навіщо говорити, коли всякий порядний читач має також її зро-
зуміти.

Але ви, я знаю... Ви не тільки не зрозумієте, а й нахабно проголосити це.
Буде так. Я знаю.

Коли у вас немає свого (розумієте?), то ви свідомо користуєтесь чужим.

Тільки чужим і тільки чужим.

Коли ви загубили свое (розумієте?) — то шукаєте, чим би заповнити старе
його місце. У вас нічого не виходить, бо у вас його не було й немає. Свічада.

Ви не лякайтесь. Коли ви є, то у вас мусить (мусить!) бути і своє.

МИХАЙЛО ЖУК.

Е Т Ю Д.

Ще в дитинстві у його боліли очі. Може виною тому була золотуха, але він, якого пізніше всі знали під прізвищем „сміливий“, часто ходив малим з напухлими, червоними повіками, а просинаючись ранком іноді не міг розплізтити очей. Ні він, ні його рідні тоді і не гадали, що од цього може бути коли яка шкода. Промилють було настоєм холодного міцного чаю і дитина стрибає, як нічого й не було.

Навпаки, пізнійше, він міг похвалитися своїм зором—так добре і далеко бачив. Його щастем—був його гострий зір. Се навіть заважало йому: бо коли звязав свою душу з другою, то почали навертатися думки:

„Дуже гарні має очі, але... бракує маленької рисочки, щоб вони зовсім стали гарними: ліві куточки як раз по середині, коли більше глибоке і поважнійше око має ті самі куточки низче середини. Дуже гарні уста, але... тільки в усміху, а так не відбивають внутрішньої думки і тому мляві і невиразні, як рукавичка, що скинена з руки. Прекрасний ніс, але... крила не тонкі, а наче дві половинки вишні, розділені і без косточки, м'язкуваті“.

Так перейшов усю людину, зробив підрахунок і вийшло I—I=O. Може так і краще.

Настав момент і потреба творити. Не можна лишитися серед дороги, бо уява розпалена і вимагає задоволення. Встає творчий дух і, як вправний керманич, бере стерно у руки, щоб плисти на зустріч меті, поминаючи небезпечні місця. Це захопило, як захоплює все, що має відвагу, риск, гру... Напружились нерви, стало руба питання—або пан, або пропав. Інтродукція мрійності.

Обгортає неспокій, трівога,—чогось чекає, когось визирає напружені ястоти. Повільно вливається сміливість і іншої назви тоді не визнає для себе людина.— „Він сміливий!“.

„Сміливий“—як це гарно звучить!

Сміливий п'є повітря повними легенями і йому видається, що воно виключно його. Йому так богато потреба, що вся безоднія простору мабуть не настачить того напою. Треба йти, щось брати, когось підкорити.

Сміливі ж городи беруть.

Мета досягнена; взав „городи“, переповнив усю ястоту тими „городами“, а що далі? Невже обсервувати з дня на день те саме?..

Наче на підмогу з'явилася утома і поклала сміливого до ліжка. Спочатку так, подрімати... Ліг і полюбилося. Поспішав до вечера, як до рідної мами дитина і, заплюшивши очі, творив для себе те, чого бракувало в життю. Висновок моменту зробився постійною, докучною думкою, що I—I=O. Шкода зробилося губити чарівну картину. Неясні образи дражнили ясними і тонкими деталями; хотілося оживити і те неясне,

щоб воно дало гармонію. І гармонія повставала. Хотілося ідалі йти з заплющеними очима, милуватися тим, що в середині. Добре так на момент власного бажання сліпнути. Це потреба усіх нерішучих людей і всіх перетомлених. Сліпнути. Дивився всюди поза своїм домом, а в своїй хаті, як та бджола, був у темноті.

Навколо збірав нектар солодощів, потрібну пергу, а на порозі власної хати заплющував очі. І легко було йти тою дорогою і не тільки легко, але дім зробився храмом, святим кутком для спочинку і втіхи. Може, як би він бачив—він би і спречався, і був би грубим, нетактовним. А то хатня нетактовність розбивалася об його сліпоту. Він казав: „Я заплющаю очі на те, щоб стерти свій зовнішній світ, свою щоденну обстанову і хочу мати змогу вибирати в уяві картини з того, що знаю і що можна перетворити в іншій комбінації на нове життя.“ Через якийсь час у його загострився нюх, чуйним зробився дотик. Він полюбив квіти і масами їх мав у хаті. Кожний запах викликав окрему поставу і буда вона для його прекрасною, як тільки того душа бажала. Проходили живі усміхи, скорботні лінії уст, примхувато дитячі і таємно-загадкові, що серце холонуло і довго їх не можна було забути. Схилялися очі, як квіти польові—такі одмінні, такі повні сонця, або загадкові як сутінки ночі. І було гарно дивитися в глибину незнайомих очей. Безмовні тіні йшли і бігли, як граційні човни на своїх вітрилах серед моря. Він зробився ніжним до хатніх і вони його рахували за смертельно хворого і часто він перевтомлював всіх своєю ніжністю. Благали його розплющити очі, а він запевняв, що розгубить коштовності серед буденщини і стане грубим і нестерпучим.

„Я, як злодій—казав він—грабую природу на те, щоб у затишку, на самоті, складати мозаїку свого хотіння.

Я наробив помилок, богато їх було, а щоб не руйнувати старого і не витрачати даремне часу на руйнування, я закриваю все новим муром нового будинку. Нехай там хоч горобці живуть у моїй минулості, а я бажаю орлів у сучасному. Всі турбуються про будучину і часто гинуть в ім'я тої самої далекої феї. А сучасне використовує момент, прокладає свої шляхи тепер і риє носом землю, бо вона мала і не дивиться на небо, коли жолуді валяються долі. Треба орлів у сучасному, щоби розігнати свинський гурт. Це я так думаю і з заплющеними очима вірю в це саме. В дійсності я не будівничий і не орел, а смертельно хвора і безвольна людина.“

На-далі він і справді осліп і, як і всі сліпці, став підозрілим. Всіми своїми хибами він обдаровував усіх людей і з ніжного зробився вередливим тираном. Мрії одмінили форму солодкого задоволення на вічні муки підозріння. І це сталося тому, що він зробився справжнім сліпцем. Там, де він колись брав ніжність зором,—там як-раз запала темна заслона, і хатні сказали: тепер ти хоч і хворий, але не смертельно; тепер ти просто скалічений, але душа твоя така, як і у нас.

СМУТОК.

Тихо скаржиться вона... Я вчуваю часами зненависть у тих словах до мене, я вчуваю жаль за чимось утраченим для цього коханого голосу і хочеться мені дати щастя, одчинити двері у широкий, ясний світ, і при тому сказати: „Прошу!“

І я певний, що зміниться голос, що пропаде сірий попіл тоді, а вибухне вогонь бадьорий, з'явиться порушена гармонія... Тільки... я не знаю такого щасливого кутка: я можу слухати і мовчати.

За стіною моєго помешкання панує молода і яскрава веселість — дзвенять голоси дівчат, якийсь добродій, барітоном, викрикує свої бажання веселості, навіть бездушні меблі підлягають загальному настрою і немилосерно стукають по підлозі,— мене се тільки дратує: я знаю, що се хвилеве вогнище, що на завтра воно полишить тільки попіл, а горючого матеріялу забере багато... Ні, така веселість робить мене залежним од других і створює тільки злуду, яку треба тягом повторювати, щоб вона не згасла. Я хочу утворити світ незалежний од того, чи хто співає, чи плаче...

Не хочу я мати тільки спогадів — бо ілюзія лишає спогади — я хочу бути веселим, новим і новим матеріялом, як за мною так і переді мною. Щоб ніхто мені не заважав веселитися — радість його і моя повинна бути спільною, хоч дороги ріжні,—щоб нікого мені не бракувало в дні самоти моєї...

Я не знаю такого щасливого кутка в душі моїй, через те я тільки мовчу і слухаю...

— Я чогось хочу... Я заздрю комусь... Всі такі егоїсти!—Чую я голос і серце холодніє, крило з півночі віє на мое серце.

Поцілунком викликати теплоту — він такий чудодійний, він поєднав нас, він стирав розуміння часу — до нестяями, до забуття — диктує душа моя.

За стіною шумливо озивається рояль під неумілою рукою... Переплітаються народні мельодії, що складали трагізми або найвищий захват кохання. Дики дісонанси, перебріханий мотив і одноманітна мішанина з ріжких сфер чуття... Характерна забава стомленої публіки.

Я цілую... Вона якось нервово здрігнулася і ледві помітно, наче тільки подумала, одхітнулася од мене.

За стіною співають — безладно і також неуміло.

Легонький усміх відчуваю на її лиці, легонький і гіркий. У хаті напівтемно, бо світло йде з другої кімнати од лямпи, що лишилася на столі... Біла штора на вікні спливає простими лініями до долу... а там за нею щось темне і велике — велике: цілий світ загубився у тінях байдужної до всього ночі! І я відчуваю ту просторінь, її безмежність і те, що я тому не згубився, бо заліз у коробочку, що зветься помешканням.

— Ти виходила за мене заміж і казала... — починаю я доволі схильовано.

Знову тільки усміх і погляд з докором... Вона хоче встати і піти від мене, але я силою здержу її на місці.

— Так болить рука!... тут вона тягне до себе лікоть; мені стає якось ніяково я пускаю руку.

Довша павза.

Бреше собака десь на вулиці і я впізнаю по голосу, що то собака господині дому. Хропе служниця у кухні за стіною, швидко цокає маленький годинник на стіні, а кругле шкільце на йому блищить на половині, наче око з більмом... В унісон з годинником у деревляних стінах стучить хробачок-згубитель.

За стіною все метушня і крики.. Дівчата сміються і викрикують, наче хто їх лоскоче...

Я хочу перервати мовчанку, — для мене немає нічого страшнішого, як тривожна мовчанка, як щось невисловлене... І знову я знаю, що для неї нема нічого гіршого, як турбувати її власні переживання. Вона належала до порядку тих людей, що настроєм своїм часто нагадували мені шклянку з чистою, кришталево-чистою водою, куди випадково трапили якісь фуси і осіли на дні у вигляді білястого туману. Доволі комусь ледві доторкнутися або зробити самому якийсь незручний рух, як туман починає тягнутися вгору і затемнює собою всю воду. Треба довгого часу і надзвичайного спокою, щоб усе знову осіло на дно і знову вияснилась прозорість і рівновага душі. Життя такої людини — вічна обережність перед тими внутрішнimi фусами, а коли не обережність, то в перспективі якась дика неясність, вічно важкий стан незрозумілої тривоги. Відкіля ж такий настрій? — часто думав я. І мені видавалося, що се просто ті життєві дрібниці, які найтоншою сугою трапляють до організму нездатної до здорового життя людини, а властиво не самого навіть життя, лише окремих його проявів і то більше тих, які мають найменше змісту. Тільки такі умови і можуть утворити фуси, що потім осідають у глибині, як густий і липучий туман.

Мене починає пекти сором — усе те, що було і є для мене певною красою, — раптом починає освітлюватися з другого боку... Обіймання, ночі, поцілунки... Навіть очі заплющаю од якогось пекучого сорому. А потім далі... і немає ніякого виходу, ніякої поради. Тільки холод обхоплює мене за якийсь невідомий злочин... Те, що я так кохаю, одмінилося і зникає од мене, — лишилося тільки якесь важке непорозуміння..

„Це одчай якоїсь фізичної перевтоми“ — думаю я. „Хіба ж я сам не піддаюся тому узураторові, як перевтома? Хіба ж я ще не більше буваю нечесний?“

— Буде тобі, голубко! — звертаюся до неї.

— Я чогось хочу... я заздрю комусь!... з невимовною тugoю і слізьми у голос промовляє вона до мене. — Сумно мені, дуже сумно!.. заломлює руки так, що пальці хрустять.

А за стіною веселі звуки, а радше крикливи, — якось до болю вражают мій слух.

ГАЛИНА ЖУРБА.

КАЗКА ПРО ЗМАРАГД.

Панові Б. П.

Я ходю по алєї парку і збіраю в піску зернятка кварціту.

Дерева зовсім ще не розвинені — але вже весна.

У мене повна жменя ріжноколірових камінців, але я хочу назбирати повну скриньку, яку мені подарував тато і лише тоді буду багатий.

Мені не хочеться ні гратись з хлопчиками, ні йти на сніданок, тільки збирать ці камінці, котрих у мене і так багато вже.

Раптом я згадую, що мені снилось тієї ночі, начеб на скраю саду серед старих яблунь я знайшов чудовий зелений камінь.

І мені зразу стає нудно.

Башлик душить мене в підборіддя, бурнос ріже під пахами — мене нудить. Кидаю пріч назбірані камінці, — вони мені більш непотрібні.

І ті, що є у мене в скринці, висиплю теж через вікно, а скриньочку віддам кому-небудь.

Але цей пишний камінь снився мені так виразно, що я досі ще вичуваю його в руці.

А може це зовсім і не сон був?..

Я знайшов його серед старих яблунь, на самім кінці саду, в траві, де стояв і колись вулій.

І хоч знаю, що мене зараз покличуть на лекцію французького, швидко біжу алєєю в сад до цього місця, де я бачив той камінь.

Але й не встигаю добігти до містка, коли чую за собою голос тієї проклятої мадмоазель Жозефін.

Вона женеться за мною.

Вона сидить на мітлі, вимахує лінією і умисне гониться, щоб не дати мені знайти камінь, який вона хоче видерти в мене.

Вона відьма!...

Раптом вчуваю, що рука чиясь хватає мене за плече і голос кричить: *Dieu-donnè n'êtes vous pas honteux?...*

Голос мадмоазель Жозефін найпроклятіший із усіх голосів.

Тоді я кидаюсь, починаю кусати її руки, бить кулаками й копати ногами.

Все зникає мені зперед очей. Світ стає то червоний, то зелений і я щось кричу, але не знаю сам, що.

Мене беруть, зачиняють в темній кімнаті і я один.

Тут нема ні канапи, ні крісел, тільки зломана умивальня і скілька порожніх пляшок.

Я втискаюсь в куточок за умивальню і сідаю тихенько на долівці.

Тому, що тутки живе душа покійної бабуні, і це найстрашніше.

Мені стає так страшно, що я ледві стримую крик, але навіть, коли збожеволію, або вмру — не крикну.

Беру обережно одну пляшку і починаю на ній трубити.

Тоді в дверях скрігоче ключ, на порозі стає мати і каже:

— Богдан, коли ти не будеш сидіть тихо, я лишу тебе тут на всю ніч.

Скілька хвилин мені не страшно. Чую кроки на корідорі. Намацую на долівці шматок накапаного стеарину і починаю колупати його.

— Ну, щож,.. туди я піду завтра. Аби лиш вона не знайшла його раніше мене.

Бо раз вона відьма, — вона його мусить знайти. Може вже навіть знайшла.

Ах, яка шкода!...

Починаю тихенько плакати. Раптом скрипить долівка і мені знов страшно але в цей самий момент рішаю:

— Зато не буду більш вчитись французької мови.

Зразу стає веселійше і я починаю співати.

Знов скрігіт ключа в замку і голос матері.

— Ти забув, що я тобі сказала?...

Вона відходить і я знов не боюсь скілька хвилин.

Врешті годинник в корідорі б'є десять. Мене випускають.

Я виходжу не кваплючись, вдаю веселого, якби нічого й не було, відмовляюсь вечерятъ, проходжу посвистуючи з піднесеним чолом в свою кімнату і викидаю через вікно всі камінці.

Лягаю в ліжко і накінець — ніхто до мене немає ніякого права.

Я пливу безпечно білим кораблем по мняких і блакитних хвилях.

У мене двоє вітрил і вони самі знають куди плисти.

Ми їдем в далеку країну шукати земних камнів.

Прокидаюсь рано - вранці. Мені так весело, що хочу співати.

Але ще всі сплять.

Тепер я цілком певний, що вся ця істор'я з камнем — це зовсім не сон був.

Я швидко одягаюсь і біжу на скрай саду. День такий поганий, холодний та сірий. Дощ моросить.

Біжу з затаєним духом і ніколи ще сад не вдавав мені таким безконечним яксього дні.

Добігаю до старих яблунь, до того місця, де стояв вулій минулого літа і де лишилась ямка.

Тутки він лежав.

Жадно розгортую посохлу траву та листя, шпортаюсь в землі, повзаю на колінах, сто разів на однім і цім самім місці.

Невже вона встигла знайти його?

Здається, мені хочеться плакати.

Ще раз кидаюсь і майже по одній стеблині розгортую торішню траву, риюсь в ямці, а серце моє з гарячого стає холодне й нерухоме.

— Ну щож, мало буває дурних сновид... Але французької мови не буду вчитись.

Проходжуясь помалу аллями парку, дивлюсь байдужно на вимиті дощем камінчики і не розумію, чому я їх так довго і уперто збирав.

Проходжуясь байдужний і зимний до всього. Навіть бруньки на ліщині не цікавлять мене.

Накінець дзвінок скликує всіх на сніданок і я йду. Сідаю на своє місце. На мене ніхто не дивиться і я ні на кого.

Всі мовчать. Батько читає газету. Герман грається під столом з фокстер'єром Джіммі і я бачу, як він кладе йому на ніс шматочок паштету й не дозволяє навіть ворухнутись.

Джіммі дивиться на кінець свого носа, облизується, а лапки та вуха його тримтять.

Цього ніхто не бачить крім мене і це надзвичайно смішно, але мені не хочеться всміхнутись.

Я змерз в серці і воно мені досі не ворушиться.

Помічаю мимолітом, що у мадмоазель Жозефін рука завязана і що вона часом кидає на мене погляд скаженої собаки. Мені дуже хочеться шепнуть Германові на вухо, що вона відьма, але в цей самий момент очі мої здибується з очима батька.

Я встаю і кажу йому: таточку, я не хочу більш вчитись французької мови, ані аритметики, тільки географію і про всіх zwіrів і ще про зорі.

Тепер я чую, що серце моє знов б'ється і що я почервонів. Тільки долівка підомною гнеться і я стрягну в щось мяке та бездонне.

Але батько дивиться на мене лагідно і мені здається, що він хоче всміхнутись.

— Добре, Богдане, я згоден на це, але ти зайдеш до мене в кабінет і ми це питання обміркуєм.

Голос його лагідний та спокійний і я ніколи не віддам нікому тієї скриньочки, що він подарував мені.

— Таточку, і ще про камні ріжні хочу, про всі камні,—ледві кажу я. Мені тримтять ноги та губи.

— Добре.

.....

Він покликав мене в кабінет і подарував мені три книжки.

Одну про zwіrів та птиць, другу про зорі, а третю про камні.

Але найбільш я люблю ту книжку, яку він подарував мені раніше—про землю.

Тепер я знаю як називається багато камнів, океанів та гір.

Я хочу на Орінокко, на блакитне, бо там трава і дерева зовсім блакитні і звірі теж.

Там ходять птички „топорики“ і у них дзьоб більший ніж вони самі, але я буду полювати лише на тапірів та кугуарів.

Я піду теж на Чімбораззо і на вулькан Котопахи, бо мені найбільш подобаються вулькани і я хочу заглянути в кратер, в якому горить лява і робиться землетрус.

Я буду мандрувати по всіх країнах та горах, а потім збудую собі корабель, або зроблюсь капітаном на великому кораблі і буду плавати по всіх океанах і відкрию бігун.

Ми сядемо на Гальфштром і він понесе нас просто до самого бігуна.

Раптом, я перший побачу земну вісь і крикну:—стоп машина, я відкрив бігун, дивіться!

І всі вийдуть на поклад, а я буду стоять в золотім шоломі з мечом в руці і зроблюсь королем льодовитого океану.

Мене всі боятимуться, навіть білі ведміді і риби кити і навіть мадмоазель Жозефін.

Я її закую тоді в кайдани і замкну в підземелля.

Спалю всі французькі книжки і ту косу, що вона вішає на ніч на ширмі.

Це все їй за той камінь, хоч я більш про нього не хочу думати.

Тепер довго чогось нема літа. Але як воно настане, я зараз почну будувати корабель з цих дошок, що з тина.

Колиб лише ця відьма знов не заглянула.

Я сковаюсь до старої альтанки на самім кінці парку. Тільки ще треба украсити у сторожа молоток і пилку.

Але Германові ані словечка. Він каже, що мадмозель Жозефін зовсім не відьма, тільки так свиня.

Ах, колиб вже літо швидче!

Треба подивитись, чи великі бруньки на ліщині і чи швидко розцвітуть яблуні та тюльпани.

Я вже більш ніж два тижні не був у саду. Весь час лив дощ і мене боліло горло, а Герман ще лежить в ліжку з компресом на шиї.

Майже всі книжки попроцитували вже, але Германові не дуже вподобались. Він більш любить малювати жовнірів та генералів, або дресувати Джіммі.

А чого Джіммі завше можна бігать по дворі і його ніколи не болить горло?..

Які щасливі собаки!... Але вони зате нічого не знають.

Певне ще дуже рано. Тиша. Чогось всі почали тепер довго спати.

— Джіммі, Джіммі!.. Ходи сюди, тільки ша, гавкати.

Ну, лягай під ковдру і спи. Чого ти облизуєшся, — ти вже снідав?

Але, як я хочу їсти!

Джіммі, лежи тихо і не кусай мене за вуха, чуєш?... Ну, так тихенько.

Хоч, я тобі розповім казку?... Фу, всю морду, вstromив мені в рот... іди геть....

Мені теж не хочеться довш лежати. Треба подивитись тихенько, який день.

Літчеко, літчеко сьогодня на дворі! Треба швидко одягатись.

Джіммі, підем бігать по дворі, а Германа ще не пустять.

Як добре, що сьогодня неділя! Пан Роберт поставив мені за географію п'ять, а за зоологію чотири з плюсом і я сьогодня вільний весь день.

Я швидко п'ю сніданок і одягаюсь. Зняв той бурнос тісноватий і башлик.

І раптом мені згадується цей зелений камінь, але я починаю балакати з Джіммі і забиваю про нього, — забиваю, забиваю... Чуєш, я забиваю тебе!

Ми вибігаємо в парк. Як чудово! Сонечко гріє, а листя ще нема. Але пуп'янки на вишнях вже білі зовсім.

І метелик летить ясно-жовтий. О, і другий!

Ми біжимо з Джіммі аллею в глиб парку, на цей газон, де жасміни, бузок тюльпани.

О-го-го, які великі бутони на тюльпанах!

Вже швидко розцвітуть і тоді буде зовсім літо.

Але чом воїни ще не цвітуть, коли сонце вже гріє?.. Треба їх порозцвітати.

Я розтулюю зелені пелюстки на високих бадиллях, потім червоні, і тюльпан вже цвіте.

Яка радість!

Він тільки чогось не зовсім червоний. Але це нічого.

Я йду до другого і розцвітаю його теж. Потім третій, четвертий. Джіммі ходить за мною і дивиться.

Який він радий, який він радий!

Джіммі, дивись... вже літо! Скільки тюльпанів зацвіло зразу. Червоні, жовті, цятковані.

Як всі втішаться. Особливо огородник та мама.

Я ще розцвітаю всі джонкіллі на довгій грядці і біжу до яблунь, тільки там буде багато роботи і високо не дістану. Зате тут найкраще і сонце багато теплійше ніж там. Тут, на кінці саду найліпше грatisь і ніхто не перебиває.

Починаю розцвітати яблуні. Вже цілу гиллячку порозцвітав, але мені заважає башлик і я скидаю його.

Ах, як тепло і як швидко розцвітає яблуня!

Раптом, хтось тихенько сміється.

Я оглядаюсь і бачу недалеко від мене на галяві велику, голу жінку.

Вона сидить на землі, показує мені щось і сміється.

Я помічаю зразу, що у неї нема ніг, тільки величезні котячі лапи і вся вона до пояса наче кицька. Але хвоста я не бачу.

Коси у неї закручені з обох боків голови наче ріжки, очі прижмурені і вона все сміється.

Зуби у неї білі, блискучі.

Я дивлюсь на неї зчудований і мені здається, що я бачив її колись на малюнкові.

Вона простягає вгору руку і щось показує мені.

Я бачу, що вона тримає величезний зелений камінь — цей самий, що я був знайшов в ямці, майже на цім самім місці, де вона сидить.

Мені зразу робиться жарко в серце, але я не боюсь її зовсім. Підходжу до неї несміливо кілька кроків, тримаючи руки позад себе, а вона виблискує камнем і сміється.

— Я знаю, це Змарагд — кажу я тихо.

— Так, Змарагд, — звідки ти знаєш?

— Я читав в книжці.

— Він тобі подобається?

— Так, він мені дуже подобається.

Вона знову сміється. Витягає свої величезні котячі лапи та зад, перевертается і гріється на сонці.

Я знову бачу її блискучі, острі зуби.

Вона красива.

Рот у неї червоний, очі прижмурені і вона вся гола.

— Подарувати тобі його?... питає мене раптом, перекидаючись помалу плечима до сонця.

Я несміливо підступаю ще ближче і кажу зовсім тихо:

— Подарувати.

— Ну добре, — каже вона сідаючи, — я тобі цей камінь подарую, але ти повинен мене за це поцілувати.

Я швидко нахиляюсь і хочу поцілувати її руку, але вона притягає мене раптом і цілує в губи так боляче, що аж мені обривається в серці якась ниточка і з очей біжать слізози.

Але вона сміється і кладе мені в руку зелений камінь.

— На, подивись на сад.

Я беру його тремтючими руками і прикладаю до очей.

— Ах, яке чудо! Дерева зовсім вже розвилися і яблуні всі в квіті.

Небо та повітря зелені й золоті і скрізь далеко так, далеко...

Алеям і доріжкам нема кінця.

І я знаю, що серце мое теж далеке і що в ньому безкінечна алея.

Я хочу кричать від радості. Тримаю зелений камінь при очах і біжу в те далеке.

Раптом зашпортууюсь і падаю.

Камінь випадає мені з рук.

Його немає більш.

Я даремно шукаю його навкруги.

Він щез.

І її теж нема вже на галяві.

Чую за яблунями десь коротенький, обірваний сміх.

Я припадаю лицем до землі і плачу так, як ще досі не плакав ніколи.

Тепер я не знаю, що мені робить і куди йти. Я більше не хочу грatisь в саду.
І книжки мені надокучили і Джіммі теж.

Я можу навіть викинути всі книжки або подарувати їх кому небудь.

Вікно якесь замурзане і хмари летять як кур'єрський потяг, а може швидче.
Знов дощ.

Напевно починається друга зіма, а літа зовсім не буде цього року.

І нехай. Мені вже не хочеться його. Тільки даремно порозцітав тюльпани та джонкіллі і ще просидів за це пів дня в темній кімнаті.

Але тепер мені все одно. Я більш не боюсь бабуніної душі.

Колиб швидче лягти у ліжко, — тоді „я“ розповім „тобі“ про Атакаму, бо мені тепер подобаються пустині. Ми довго будем мандрувати на верблюдах через величезні піски.

Аж десять років.

Ми найдемо оазу, де ростуть червоні пальми, обвішані дактилями та помаранчами, а в джерелах б'є вода солодка як вино.

Там живуть лише одні страуси та малпочки, але вони нічого не будуть нам робити і ми проживемо там довго. Я та верблюди.

Атакама, це величезна жовта пустиня, в якій нема ні людей, ні води тільки верблюди ходять, але це найдобрійші звірі і я дуже люблю верблюдів.

— В пустині також волочаться пантери та... Куди цей камінь раптом дівся?...

Але про це не треба думати. Я не думаю, не думаю.

Пантери та тигри кидаються часом на каравани, але у мене буде лянца, шпада і штуцер.

Але зашож я дав їй поцілувати себе в рот? І ще так боляче...

Я знаю, вона умисне зробила, щоб він пропав.

Але хто ж вона така?...

Не відьма, тому що гарна, і не русалка, бо у неї лапи як у кицьки.

Стрівай, я щось знаю.

Тоді в оранжерії, як мене догнала мадмоазель Анрієт — вона мене зовсім таксамо поцілувала.

Мені пішла кров з зуба, а мама через щось веліла мадмоазель Анрієт поїхать від нас.

Мені якраз тоді випадали передні зуби.

Тепер я знаю, — у неї зад і лапи зовсім не кицьки, а тигра. Вона тигр.
Я хтівби хоч раз ще побачить цей Змарагд. Хоч потримати його в руці ще один раз.

Я встаю вночі, одягаюсь тихенько і помаленьку спускаюсь в парк.
Як багато зір горить в небі і як темно між деревами.
Але мені не зовсім страшно.
Дерева всміхаються до мене і кажуть — не бійся.
Я йду на самий кінець саду. По кладці переходю річку.
Вода клекотить, піниться, біжить.
— Цеж Ніагара, ти забув?
— Ах, так, правда!
Який страшений рев води.
Перебіраюсь через водоспад. Здається, я тут згину. Сюди ще ніхто не проходив.
Але раз я мандрівець — я мушу мандрувати.
Іду через прерії, через Атакаму.
Кругом заводять шакали. Але при мені лянца, шпада і штуцер.
За нами женуться дикі люди. Ми ховаємося... я ховаюсь за пісканий горбок і тихенько повзу.
Вони погналися далі.
Тепер я мушу йти швидко, швидко.
Але куди ж я йду?...
Все одно куди, — я ж мандрівець.
Я входю в ліс. Ні, це не ліс а сельvasi. Тут багато диких звірів та людоїдів.
Ах, колиб я знайшов квіт папороті, — я бувби найбільш найщасливіший!
Треба тут причаїтись під цим дубом і перечекати, коли розцвіте Огнецвіт.
Це нічого, що ходять ведмеди, тигри та леви. Аби лише розцвів огнецвіт.
Ах, як я хочу зірвати його!
Раптом щось величезне, чорне йде до мене. Це ведмідь. Як він реве! Іх багато. Що мені робить? Вони мене з'їдять.
Я притулююсь до дуба і не дихаю, але раптом з дупла висовує голову їжак і шепче мені на вухо — влазь, влазь сюди швидче.
Я спускаюсь в дупло і лягаю біля нього. Ми їмо оріхи.
— Правда, вони нас тут не знайдуть?...
— Ні. Ти прийшов за огнецвітом?
— Так. Але я шукаю теж одного камня, який зветься Змарагд, знаєш?
— Знаю, — каже їжак, — хоч, я тобі покажу де він,
— Хочу.
— Але там дуже страшно.

— Це нічого, я не боюся.

— Ну добре, — ходім.

Ми крадемся нишком через пущу, а кругом повно вовків, гіен, котрі хотять нас з'їсти.

Я скидаю черевики і тихенько йду за їжаком босий.

Він веде мене в таку гущавину, де ростуть лише терни й кропива ~~з~~ де є лисячі та борсучі нори.

Як темно і як страшно.

Раптом він десь зникає.

Куди ж він дівся?... Я хочу покликати його, але боюсь обізватись.

Ах, куди він мене завів, тут мені кінець!

І раптом стає так ясно, як від місяця і хтось каже:

— Як ти сюди зайдов?... Тутки ще ніхто не проходив.

Це вона.

Вона сидить на гиляці величезного дуба, дивиться на мене згори і я помічаю, що очі її зелені, як цей камінь, і блислять як змарагд.

Я обнімаю обіруч пень дуба, дивлюсь на неї і не смію нічого сказати.

— Ти шукаєш цього камня?

— Так,—ледві шепчу я.

— А нащож ти його загубив?

— Я не губив його, він сам згубився.

Вона сміється.

— Ну добре,—я подарую тобі цей змарагд, але ти мусиш дати мені за це такі перли, яких нема на всім світі, лише у тебе.

— У мене нема ні одної перлинини,—кажу я переляканій.

— Ні, маєш, але коли не дасиш,—не побачиш більш цього камня.

Тоді я починаю плакати, бо у мене нема перел, але я знаю, що більш ніколи плакати не буду.

Раптом вона плигає з гиляки, сміється, ловить мої слізози по одній та нанизує на нитку.

Я бачу шнур прекрасних, райдужно-сніжних перел, котрі вона почіплює собі на шию.

Невже це мої слізози?

Яка шкода, що я вже ніколи більш не буду плакати.

Але мені не жалько, бо вона сміється і показує кудись рукою.

Посеред урочища, там де терни й кропива — лежить він—Змарагд.

Кругом нього цвіте Сон-трава, а від нього б'є сяйво як від місяця, далеко в пущу.

Я біжу до нього.

Передомною раптом розцвітає Огнєцвіт, але я його не зриваю.

Мене жалить кропива й калічать терни, але це нічого.

— Який ти чудовий! Ти найбільш найчудовіший. Я тебе знов не згублю.

Притискаю його до губ і до грудей.

Іду лісом так обережно, щоб не спіткнутись і несу його обома руками.

Куряча сліпота, і Чебрик, і Сон-трава шепчуть мені, що дорога моя туди, де мох на деревах.

Я йду лісом, лісом. Але мені ще треба пройти прерії та Ніагару.

Так, так... як мені пройти Ніагару... з Ним?... Можливо, що і не перейду.

Цеж найбільший водоспад на світі і у мене в руках Він.

Я чую вже шум води.

Мені тремтять ноги, але це нічого.

Я перейду помалу, помаленьку.

От вже височезна скеля і чорне провалля.

Мені треба пройти на той другий бік.

Тепер я ступаю обережно, ледві-ледві по вузькій гатині і не дихаю.

Десь внизу підомною кипить Ніагара.

Ні, це не ноги тремтять у мене,—це землетрус, але я вже швидко. От, от...

Раптом нога мені посковзується, камінь виривається з рук і летить в пропасть.

Він падає як летюча зоря і чорне провалля на одну мить стає ясним.

А потім знов темно.

Я сам ледві-ледві не упав в безодню, але це нічого.

Куди ж мені йти тепер?

Не знаю сам.

Додому я не хочу вертати. Ні, я ляжу на високій скелі і буду спати сто років і нехай мені ніщо не сниться.

Нехай довго, довго так буде.

• • • • • • • • • • •

А потім...

Потім будуть летіти журавлики. Вони будуть летіти туди, де пальми. І спускатися ввечері на скелю.

Один журавлик сяде біля мене і скаже:

— Чого ти так довго спиш?.. Вже нема весни, ані літа.

Я прокинусь і сяду, і мені буде так нудно, нудно...

— Я знаю, чому ти так довго спав—каже мені журавлик—ти загубив камінь.

— Так.

— Але цеж нічого, він є там, у яру. Там, де стара цегельня і де колись копали глину.

Ще не зовсім ніч, ще трошки день.

Я встаю і спускаюсь в яр.

Це те саме провалля, через яке не проходив ні-оден мандрівець і ніхто звідтіль не вертав живий, бо там самі гадюки, чорти і леточі миши.

Але я беру паличку і спускаюсь стежкою в сам низ.

У мене нема черевиків. Я кинув їх у лісі. Курточку теж десь загубив і на мені лише сорочка і штані.

Я тихо та помаленьку сходю в яр.

Тут колись, давно була цегельня і лишились завалені печі та багато грузів будяків. Але справді, це печера десь на самім кінці світа, про яку ніхто не знає, інічо, і про яку я читав в одній книжці.

От, вхід. Іти мені, чи не йти?... Журавлик сказав, що він тут.

А коли це пекло?...

Ні, я піду.

Я входю нишком і раптом весь застигаю.

Передомною величезна грота, така висока, що не видко склепіння, тільки сталяктити й сталягміти.

Стоїть велика зелена канапа і горить зелена лямпа, а на канапі сидить Вона Тигрячі лапи підгорнуті, очі зажмурені. Вона грає на скрипку.

Я стою під височезною стіною тремтючий, зчудований і боюсь порушитись.

Вся грота зелена—стіни, і сталяктити, і світло, і музика.

І раптом Вона віджмурує очі і перестає грати.

Вона усміхається мене і всміхається.

Я не знаю, що їй казати. Я дивлюсь на неї і мені нема чим дихать і я кажу а може шепчу —

— Покажи мені ще раз цей камінь, що тоді.

Вона усміхається. Вона зажмурює очі і знов грає.

Яка шкода, що я не маю більш перел. Яб віддав їй всі, всі перли і ще віддав би...

І раптом вона кладе скрипку і каже —

— Ти найбільш найкращий хлопчик і я віддам тобі цей камінь зовсім.

Ти більш не загубиш його і він буде твій завше, завше. Тілько дай мені взамін такий камінь червоний, який зветься—рубін.

— Деж мені його взяти?

— Він у тебе, тут.

— Бери, — кажу я тихо і розхрістую на грудях сорочку.

Вона одним скоком плигає до мене і міцно ударя пазурами в мою грудь. Але я стою непорушно, тільки біля ніг моїх падає і котиться поміж сталякитами великий камінь червоний як вогонь.

Вона ловить його, сміється і почіплює між перлами на шиї.

— Іди, він там.

Я бачу посеред гроти озеро, а на нім острів зі снігу, а на острові лежить Він. Я іду до нього, босий, розхрістаний.

Я тремтю від зимна.

Перепливаю озеро, стаю на острові і беру тремтючими руками зелений камінь·
Він вже мій назавше і Вона його більш не видере у мене.

Я несусь при самім серці і тихо, тихо йду поміж сталактитами через гроту
і не оглядаюсь.

Я чую якісь зажмурені очі і скрипку.

Коли очі віджмуряться—скрипка перестане грати.

Я йду через далекі і невідомі країни. Через океани та гори.

Переходю Ніагару і Кіліманджаро.

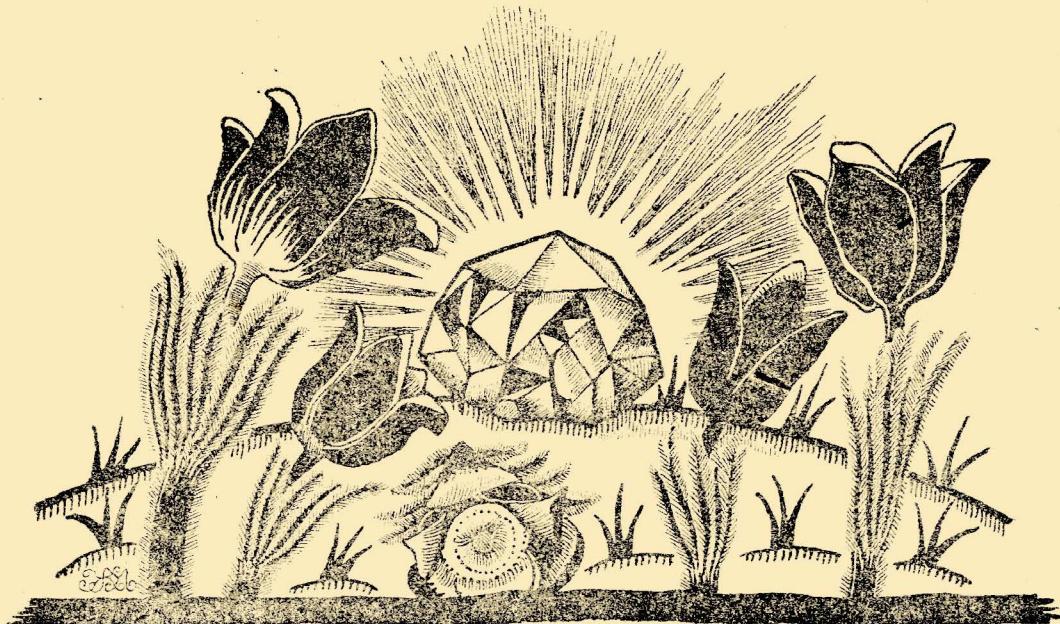
Переходю сельваси і пустині і скрізь несусь мій Змарагд і більш його не загублю
ніколи.

Мені вже нікуди більш йти і нема за чим.

Він буде завше, завше мій.

І я виходю на високу гору, де вічний сніг.

Несу з собою Змарагд аж туди, на сам шпиль, вищий за хмари, і кидаю його
вкрater вулькану.



С Т А Т І.

Микола Бурачек, Юрій Іванов-Меженко, Лесь Курбас,
Іван Майдан.

Ю. ІВАНІВ-МЕЖЕНКО.

ТВОРЧІСТЬ ІНДИВІДУУМА І КОЛЛЕКТИВУ.

Не можна сказати з певністю, що в сучасний момент, перероблення індивідуального світогляду зокрема і світогляду суспільства взагалі, можуть бути визнані хоч буť які безсумнівні істини.

Натовп, що руйнує старе і намагається утворити нові цінності, більш вартісні з його кута зору, не хоче визнавати старих, ніби то доказаних аксіом, на яких будувалась пеіхологія творчості минулого, мабуть і вузко класового (як то допіру звикли звати), але все ж таки прекрасного, особливо зараз, під час болючого страждання від руїни і майже абсолютної знищення здобутків так званої „буржуазної культури“. Творчі сили, що в сьогоднішній час повинні творити щось нове, ще нечуване і пі ким не передбачене ще вчора, не встигли дійти до стями від того нападу на всі традиції і звички, на яких зараз наліплоно етикетки з плямуючим написом „негідно народові“, не можуть стати на ґрунт міцними ногами, не можуть знайти того, що зветься „внутрішнє самовирівнання творчості“. І чи можна докоряті мистецтві в тому, що сьогоднішній рух, зруйнувавши його світогляд, покинув його на голому місці і поставив такі тяжкі вимоги що до творчості, що тільки великим напруженням всіх своїх активних сил особа може в де якій мірі подолати поставлені завдання. Трагедія сучасного поета, трагедія мистця—це є трагедія тої культури, що западто дорого цінуvalа сама себе і яку дуже низько поцінював власний народ. Нарід, який став критиком і цінувателем, не пізнав себе в тому мистецтві, котре про нього стільки балакало і плело стільки нісенітниць, що він рішуче його зрікся і не тільки просто одмежувався від нього, а навіть з легким серцем сплюндурав, і треба визнати, що плюндруючи доходив до блазнірства.

Природа і нормальна постановка питання про мистця, потребуючого трагедію минулых помилок, вимагає вирішення в інершу чергу самого головного питання, яке можна охарактеризувати тою назвою, що я дав своїй статті.

Хоч багато аксіом зараз і порушено, хоч багато зі всього того, у що ми раніше вірили, зараз нами викинуто із вживку, хоч на-

віть сама льогіка зараз змінилась, проте я мушу почати з аксіоми, котрою довгий час псевдо-індивідуалізму нехтували і котру хороблива психольогія нашого сьогодняшнього життя перетворила в якийсь „nonsense“, перенісши вагу з індивідуума на загал.

Я кажу про аксіому, яка стверджує те, що творчий індивідуум тільки тоді може творити, коли визнає себе вищою істотою по над загал і коли, не підлягаючи загалові, все ж таки почуває свою з ним спорідненість.

Безліч суперечок, що викличе ця аксіома, абсолютно не порушує її правдивості і ми для первого доказу приведемо доказ негативного ходу—реальне життя, яке з надзвичайною легкістю відкинуло всю минулу творчість, котра була збудована, як ми тільки що вказали, на псевдо-індивідуалізмі. І мені здається, не треба довго пояснювати, що така „некультурність“ зовсім не з того виникла, що „парід не дійшов до культури,“ а лише з того, що ця „культура“ нічого спільногого з психольгією народу не має, а навпаки стойть на хлібному ґрунті „Байронічної одірванності“, що пройшла крізь криву призму самовпевненості і самозадоволення.

Отже ж ми в життєвій практиці маємо дві форми індивідуума, цінуючого себе. Перша — індивідуум визнав себе коштовністю без усяких попередніх міркувань, лише взявши на віру не доведену істину „я геніяльний“, не звязуючи цього абсолютно ні з чим. Я, мовляв, визнаю себе геніяльним і тому все є низче від мене. Такий метод льогізації навряд чи може бути визнаний при нормальних умовах життя, в нормальному психольгічному оточенні. Не треба дивуватись тому, що зараз, коли кожна індивідуальна одиниця прибрала можливість виявити всю стихійність своїх руйнуючих сил, так часто можна зустрінутись з надлюдською гордістю і з небувало сміливим гаслом „Я є правда, і лише я є правда, і правда то є я“. Чи можна визнати такі гасла вірними, це ми не будемо розглядати, а перейдемо до другої форми самовизначення індивідуума.

Це є оцінка, мовляв, відносна. Я не є абсолютний геній, я є лише геній колективу, я тому геніяльний, що в собі з'єднав психольгічно колективу, який своєю спільною рисою, звязуючи всіх його членів, своєю актуальністю утворив і породив мою психольгію і мою актуальність. В такім світоглядові як раз є та передпосилка, якої так бракує в першій формі.

Тут є той ґрунт, що дозволяє утворити щось стало, тривке. Бо смерть актуальної індивідуально-творчої сили не залишає продукцію її творчості, щоб вона висіла в міжзоряних просторах, а завжди дає підпору до її існування не в моменті, але в продовженному часі в особі того самого колективу, з якого почався світогляд індивідуума, творчого і незалежно вільного в своїх творчих осягненнях.

Яку з форм можна визнати коштовнішою? Гадаю, що спираючись на наслідки, себ-то на саму творчість, ми без суперечок визнаємо другу, тому, що визнання мистецтва і продукції мистецької творчості гідними і потрібними лише авторові було б потворним обмеженням можливостів впливів і звуженням навіть самого психольогічного матеріалу.

Таким чином ми підійшли після короткого попереднього міркування до визнання мистецтва, якій продукції двох психологій: індивідуальної і колективної.

Допіру треба з'ясувати питання про ту форму колективної психольогії, котру ми можемо визнати єдине можливою.

Психольогія як наукова давно вже звернула увагу на психольогію колективу і знайшла такий колектив, про психольогію якого в цілому можна говорити спираючись на реальній психольогічний матеріал. Це є психольогія народів — „Volkerpsychologie“. Не бажаючи далеко заходити в аналіз суто психольогічних проблем, я гадаю, нам легко буде погодитись з тим, що тільки народ, які психольогічний колектив, може бути творчим, і на доказ приведемо приклад того, що єдина колективна творчість, яку ми знаємо, це є народня творчість. Бо нема творчості „класової“ (як зараз кажуть) нема творчості юрби, натовпу, нема творчості інших колективів. є лише творчість народу і тому тільки з нею ми можемо рахуватись і тільки про неї ми можемо казати, як про щось реальне. Ми не можемо сказати, що яка небудь культура утворена окремими особами; оскільки цю культуру розуміє і поважає народ, оскільки він прагне цеї культури, оскільки він сам її утворив, оскільки вона є закладена в його психіці.

Хиба ми не знаємо в історії винадків, коли окрема особа в такій мірі переставала відчувати культуру свого народу, що перенісши обсяг своєї творчості на другий ґрунт залишалась там на завжди, а народ, з якого вийшла ця особа, легко забував її і навіть більше, абсолютно не визнавав її творчість собі рідною. Особливо багато при-

кладів можна навести із історії народів єврейського і українського, в великий мірі тими або іншими засобами здепаціоналізованих.

Нарід зрікається свого сина, що приваблений чужою культурою кідає свою і позбувається псіхології свого народу, відкидає жадання і домагання, які мають певну традицію, і переходить до чужинців.

Не буде помилкою, коли ми скажемо, що абсолютно всі більш менш видатні мистці творили тільки в певних римках традицій, що находять собі відгук в народному серці і з глибокою певністю я настоюватиму на тому, що нема жадного великого письменника, або музикі, який не виходив би із нетрів народної псіхології. Я кажу про письменників, поетів і музикантів тому, що нарід найбільш виявляє себе в мові і в музиці.

Бажання кожного, навіть самого послідовного індивідуаліста-творця не обмежуються лише його власною особою, вони завжди ідуть далі, ширше, і апелюють до колективу. То інша справа, чи знайдуть вони собі в колективі відгук, але бажання таке є, було і безпіречно буде, на що зараз ми бачимо чимало прикладів.

Індивідуальність (себ-то те, чого так прагнуть всі мистці) сама собою передбачає колектив, без якого індивід перестає бути індивідом і стає одиницею. Очевидно не в цьому домагання поетів та інших індивідуалістів і псевдо-індивідуалістів. Безсумнівно те, що індивідуальність це є не щось інше, як тільки усвідомлене відокремлення від загалу і то не випадкового складу, де всі складаючі члени не споріднені чим небудь спільнім (в такому випадку і відокремлення не може бути, бо нема від чого відокремлюватись), а від загалу, що звязує кожного свого окремого члена зі всіма певною більш-менш однomanітною псіхологією, більш-менш одностайнюю псіхікою. Тільки при умові існування такого загалу ми можемо визнати існування індивідуальності, як певної свідомої одиниці.

Отже ж зробимо висновки з того, що я попередньо казав. Індивідуальність, яка прагне творчості свідомо, не може залишатись без псіхологічного ґрунту, який знаходиться по за її межами. Цей ґрунт є псіхологія колективу, що приймає продукцію творчості і кваліфікує її.

В протилежному випадкові (себ-то без кваліфікації творчості загалом) твір мистця буде приступний лише авторові і тим самим не

буде існувати як реальність. Значить, поняття творчої індивідуальності необхідно передбачає існування колективу, з психольогією спорідненою з творчістю індивіда.

Я почав свої міркування з другої половини наведеної аксіоми і мушу сказати, що це зроблено мною павмисно з метою чисто методологічною.

Бо мені вважається потрібним звязати два поняття колективу і індивідууму, які тісно звязані в понятті творчості, хоч і індивідуальної, проте не позбавленої тих психольогічних моментів, які споріднюють дві повсякчасно ворогуючі сили. Таким є збудований наш людський світ і наша людська культура, що виникла із бойовиска двох стихій: колективу і індивіду.

II.

Той, хто народився і вперше свідомо сказав Я, з того ж самого моменту оголошує війну всьому тому, що зазіхає на права і його волю, хай буде ця воля активна або пасивна. Я є те, що не є загал у всіх його формах, Я є те, що користується загалом і мабудь близко розуміє його. Я живу не тільки для загалу і не всі бажання загалу суть мої бажання.

Але я живу серед загалу і не можу одірватись від нього, бо навіть, хоч би я був найяскравішим орігіналом і ексцентріком, все це психольогічно звязано з загалом, бо те, що має моя психіка, це є також і в психіці загалу, тільки мабудь воно ясніше сконцентрувалося в мені, а сукупності цього і дає те, що називаю Я.

Особливо яскраво повинен почуває себе той суб'єкт, що має здібність до творчості у всіх її можливостях, формах і відмінах. Мент усвідомлення творчої актуальності природно викликає у творців почування індивідуальної окремішності, що далі послідовно і логічно веде за собою визнання (мабудь лише пасивне, внутрішнє) окремішності і самотності. Гадаю, що треба коротко пояснити те, що я назначив в дужках.

Визнання себе самотнім і окремішним не завсігди є початком реального відокремлення. В тому випадкові, коли вдача суб'єкта прагне суспільства і бойтися самоти, почування окремішності може не сформуватися в свідомий потяг, або в свідомий вислів, а може залишитись

лише в ступені напів-свідомого почуття, що міцнішає й конкретизується тільки в деякі поодинокі творчо-самотні менти натхнення.

Отже ж суб'єкт, почавши творити, і особливо почувши себе в силі зреалізувати в тих або інших формах своє натхнення, не може вже повернутися до загалу без почуття своєї значності, своєї відокремленості. Творчий мент—це є межа, яка одриває індивідуума від загалу і навіть більш підносить його над ним.

Я, мовляв, почуваю те, чого не почуваете ви, а коли навіть і почуваєте, то не так яскраво і не так напружено, а ще до того Я і творю, бо Я маю здібність конкретизувати свої емоції, а ви цього не можете зробити так як Я.

Це є рішуча грань: різка і безповоротна. Грань одмежування, грань, за якою починається самозалюблення, самонінесення і всілякі інші *само*, ті що виховують свідомість, індивідуалізують суб'єкт, ставлячи його не тільки останньо, але й вище від загалу, або, як то раніше говорили, від натовну, від юрби.

Можна сказати заплюшивши очі, що абсолютно всі без винятку індивідууми творчої здібності (всіх напрямків художньої творчості, бо про громадський, кустарний, або про політичний бік життя я не кажу), почувавши себе вище від загалу, колітовніше; при чому головним чинником в цьому факті являється мент естетичного почуття, мент творчого натхнення.

Інтересно і дуже важно відзначити ще де-кілька ментів, що відносяться вже не до індивідууму, а до самого натовну. Чи справедливо виховує свої горді потаги суб'єкт, чи не западто багато зухвалства набирає він в своєму відношенні до колективу всіх його форм.

Я рішуче стаю на оборону індивіда і цілком виніщую його у всіх, мабуть іноді дуже сміливих, але все ж таки справедливих думках і поглядах.

Не входячи в розглядання того, що то є творчість, і визнавши аксіомою, що це є найвищий і найбільш колітовний мент в людському житті, і що це є єдина абсолютна цінність, (особливо це почувавшися в часи перецінення всіх цінностей, як наприклад зараз), ми безпосереднє перейдемо до виникування того, що є утвореного колективом якої б то не було форми, чи клясової, чи то якої іншої.

Безсумнівно, що шукання здобутків творчості повинно проходити в межах визнання їх певним колом людності, певною кіль-

кістю людей, яка б могла не лічитись випадковою по складу (напр. гурток фаховців), або прилюбленою (напр. партійні кола), а дійсно відбивала б в своїму смаку і в своїй оцінці широкі верстви, не обмежені будь якими ознаками крім ознаки мови в письменстві).

Ясно і зрозуміло, що в колективній творчості насамперед повинні бути і методи інші ніж у індивідуальній. Чи знаємо ми ці методи?

Очевидно ні, бо зараз їх тільки виробляють і, я підкresлюю, виробляють а не творять, бо канцелярський шлях офіціяльних Пролеткультів—це не творення. *)

Значить прийомів нема, що в певній мірі вказує на молодечість ідеї колективної творчості.

Але може ми тільки не знаємо прийомів, а продукція цієї творчості є?

Нажаль і на це ми примушені дати негативну відповідь. Ми не знаємо в музиці, або в малярстві, або в літературі що небудь такого, що хоч в малесенькій мірі могло б нагадувати нам колектив. Більш того, ми не знаємо такого творчого менту, вже сконкретизованого, на якому не було б будь якої ознаки індивідуальної особливості.

Тут, я знаю, що де які „знавці“ вкажуть мені з апломбом на народню творчість, і тому на цьому питанні я хочу затриматись трошки довше.

Відкладаючи аналіз цього питання на кілька рядків далі, я повертаюсь до поопередньої думки і хочу тут вказати, що творчий індивід, не зустрінувши в колективі тої творчості, що він відчуває в собі, не може ростанути в колективі, не може віддати йому своє орігінальне, відмежоване від всього Я без боротьби. І вірю, що найбільша небезпека для особи починається як раз з моменту борні. Власне кажучи, борня іде весь час, бо юрба, колектив неокоче випускає із своїх рук право впливати на особу, але в цій боротьбі загартовується воля; і та індивідуальність, що переможе, виходить дійсно сильною в своїй творчості як пасивній так і активній.

Отже ж повертаемось до того, що ми тільки-що покинули, а саме до народної творчості. Тут ми з самого початку хочемо зау-

*) Які будуть наслідки з цього, ми поки що нічого не кажемо, але гадаємо, що навряд чи дуже добре, бо творчість і напів примусовий програм („Ході веселей“, бо ми, мовляв утворюєм радісне життя), на наш погляд, не дуже уживутися.

важити, що ми знаємо народню, а не міжнародну творчість. Себе то, той колектив, що творить, є споріднений у власному осередку ознакою народності, національності.

Таким чином ми підійшли до питання про національність, що я ставлю на чолі не тільки колективної, але й особистої, індивідуальної творчості.

III.

Кожна людина це є лише мент, що проходить в своїй психо-психічній особливості на загальному тлі свого народу, який живе своїм життям, свою традицією, традицією, котра складалась віками і, котра, тому що вона будеться на психіці, не може бути порушена. Бо ми ж знаємо, що психольогічна революція завжди дає наслідком божевілля і що можлива лише еволюція психики. Таким чином психо-психія народу-нації це є щось тривке, стало і не легко підлягає впливам чужим, зовнішнім. Навпаки, кожна національність завжди виявляє непереможне бажання впливати на других, на зовнішнє собі, праgne асімілювати його, надати йому знайомі риси, аби легше користатися ним в своєму внутрішньому вжитку.

Для зразку візьмемо приклад із народної творчості, так звані мандрівні сюжети. Беручи тільки шкіц, тільки самі загальні риси, які абсолютно позбавлені хоч будь яких індивідуальних особливостей, народ розрісовує їх своїми фарбами, дає йому свої кольори, надає всі особливості своєї психольогії, пристосовує подробиці до умов свого життя і після такої переробки часто не легко знайти те, що послужило першотвором.

Весь тваринний епос цілком міжнародний, я б сказав, універсальний (бо одинаковий і у сучасних Таїянців і в американських негрів і в українців), в кожному із цих станів набуває таких особливостей і таких „колер лъокаль“, що частотільки досвідчене спостережливе око одразу розбереться в тому, де загальна тема, а де місцева переробка і приробка.

Хиба треба нагадувати про те, що навіть штучну літературу народ оброблює на свій смак („Бова королевич“: або просто нагадаю Веселовського і його досліди над історією роману) остильки велике в ньому несвідоме почуття необхідності асімілювання.

А згадаємо про музику; як в кожній нації один і той же музичний струмент приймав своєрідну форму, особливість, тісно звязану зі всім побутом, (українська флюра і східна зурна).

Не вважаючи потрібним доказувати вже доказані факти про мандрівні сюжети і про вплив національної ієхольгії на форми вживання чужоземних здобутків, я хочу одійти на короткий час від прямої послідовності думки і перейти до дуже важного питання про те, чи дійсно народня творчість є колективна, як то зараз цей термін розуміють, чи вона має інші форми, існує по інших законах.

На це питання є тільки одна відповідь: колективної творчості нема, а є анонімна. На зразок того, що то є колективна творчість і в яких вона формах може бути конкретизована, я приведу цітату із московського часопису „Пролетарская культура“ 1918 р. ч. 5 за листопад.

Стаття зветься „Організація літературного творчества.“ (Чи треба підшукувати більш безграмотної назви, де б в не менш потварних комбінаціях сподушили машинність і творчість?)

„Пролетарська студія, що провадить працю в дусі соціалістичного ідеалу, видаєтиме колективні твори користаючись зовсім іншим методом (очевидно іншим ніж буржуазний).^{*)} Єдність цілого, сполученість окремих частин, гармонія попереднього плану і виконання форми та змісту стоятимуть яко основа студійної праці“ (стор. 24).

„Пролетарська студія хоче, шляхом критики прочитаних творів, внести певний коректив (планомірність) в творчість свого ідеального(?) співчлені. Вона втручається в ще не закінчену письменницьку працю автора і очікує від нього як найждавішого відгуку на свої нотатки й вказівки. Співчлені студії критикуючи приєднуються до ряду елементів, що складають твір“ (стор. 25).

„Літературну працю цих студій можна поділити на кілька окремих моментів.

Перше—вибір теми, сюжету, завдання. Чимало авторів має особливий хист підшукувати добрий сюжет і разом з тим абсолютно не має здібності що до їх оброблення. Най віддають вони свої теми іншим. Хай теми їх сюжети, а можливо, і окремі частини цих сюжетів (сцени, картини, епізоди, окремі типи й комбінування), надходять до студії. Із цієї скарбниці намірів користатимуться інші студійці, ці теми розроблятимуться тими, хто почуватиме до цього потяг. Самі теми будуть обговорюватись і критично оцінюватись.

^{*)} Примітка автора.

Тут же буде намічатись форма, яка близче підіде до тої, або іншої теми, звичайно, в самих загальних рисах. Один сюжет підіде до драми, другий краще використати для невеликого оповідання, ця тема гарна для роману, та—для віршу.

Беручись за цінування сюжету і його можливого розвитку в тій, або іншій формі, літературна студія тим самим стане на шлях зконкретизування наміру, на шлях писменництва.

Тут же, на засіданнях студії, які небудь теми будуть втілені в літературні твори. Студійці тут же в сусідній кімнаті накидають вірші, оповідання, шкіц на намічену тему, і ці твори, ще не дороблені, ще незакінчені, буде винесено знову ж таки на обговорення студії, їх буде розібрано, виправлено і мабуть навіть закінчено кимсь іншим, або іншими. Вечори імпровізацій, коли інтенсивний творчий процес прилучується до певного менту і часто до призначеної теми, будуть звичайним явищем студії Пролеткульту. Вони будуть призначувати письменника до нового методу праці „на людях“, при співучасти других осіб, при товариській допомозі слухачів і співавторів.

Тільки в такій студії може бути написаний будь який колективний твір, відзначений внутрішньою єдністю, художньою коштовністю“.

Не бажаючи входити в критику ціх дитячих вигадок, можу тільки сказати, що весь цей метод є не що інше, як невдале наслідування і прімітивізація того процесу, що проходить в справжніх народніх верствах, які творять колективно і знайшли для цього вірний природний шлях.

В колективній творчості, як би вона не була „обколективілена“ все ж таки мент ініціативи і мент першого вислову, себ-то сама акція, останній крок в конкретизуючому процесі, залишається за оди- ницею і мало залежить від ініціативи колективу, головним і поодиноким чином завдяки тому, що колектив не може мати ініціативи по всій своїй машинній і складній природі.

Отже ж ініціативна індивідуальність, та що конкретизує свою ініціативу, ніколи не погодиться з тим що це є її творчість, а якогось там колективу. Можливо потім свій витвір передати колективові на розгляд на критику і на перероблення, але творчий момент залишається власністю індивіда.

Після того, коли пісня (скажемо пісня, бо це є одна з найбільш розповсюджених форм народної творчості) переходить до уст народ-

ніх, там починається повільний процес перероблення пісні, що проходить по двом напрямкам: свідомому і несвідомому.*)

Проте і той і другий шлях однаково індивідуальні, бо ініціатива і мент зафіксовання знову ж таки виходять від окремої особи і здебільшого нічого спільногого з домаганнями колективу не мають.

Коли, як ми тільки що вказали, індивідуальний твір переходить до народного вживання, тоді наступає мент, про який можна дійсно говорити, як про щось колективне, проте цей колективизм природний і нічого спільногого з наведеною щітатою не може мати.

Той колектив, що починає перероблювати індивідуальний твір, не буде в окремих своїх представниках дбати про індивідуалізацію.

Навпаки, перероблюючий пісню завсігди матиме на увазі: чи нове, що він хоче внести, відповідатиме загальному смакові, загальному світоглядові, чи зможуть це відчути слухачі в цілому, а не кожний зокрема. Інтересно, що колективне перероблення такої форми ми зустрічаємо як раз в тих піснях, що їх співає перед слухачами виконавець фаховець. Тут дійсно можна вказувати на колективізм, але природний і народний. В цьому колективізмові нема елементу класового, або партійного, нема елементу юрби — механично сполученого гурта людей, де кожний виявляє свою індивідуальність, є лише звязуючий елемент, який зветься національною психологією.

Випадковість, яка не може утворити нічого гармонійного, в колективно-народній творчості абсолютно не може відогравати ролі. Пісня, що оброблена з кута зору національного колективу, буде зрозуміла і відповідатиме не смакові гуртка, партії, класи, або-що, але дійде до самих глибин душі кожного з представників тої нації, котра є чинник і орудник в процесі творчості. Наші „думи“ зрозуміє кожна людина, яка хоч в невеликій ступіні знає українську культуру, відчуває український національний світогляд.

Незалежно від всіляких поділів суспільства на самі різні соціальні форми, те, що утворив народ (яко колектив) відчує кожне українське серце.

А чужого народ не прийме і відкине. Хиба не буде доказом для моїх думок той факт, що „билини“ так званого „Київського циклу“ співаються не на Україні, (хоч нібито вони цілком і територіально їх істо-

*) Я вважаю можливим в цій статті не з'ясовувати різницю між цими двома формами, бо для нас зараз важко вирішити лише питання, яке лежить зовсім не в цій площині.

рично звязані з Україною), а десь у Московії, в північній державі, і там так обробили Українські події і українських геройів що „Владімір Краснос Солнишко“ переважно нагадує якогось з московських царів, а з українським ні з чим пічого спільногого крім назви Київський, не має.

Народові нічого не можна навязати, бо все, що його національна психологія не зрозуміє, він або переробить, перетворить, або зовсім відкине і зрічеться. І ще більш того хочу сказати, що навіть та індивідуальна творчість, яка є одірвана від психольогії, традицій і свідогляду народу, нічого неварта, бо така творчість і вся її продукція, яко певна цінність, вмірає і зникає з обрію культурного життя разом зі смертю творця. Національність диктує свої вимоги індивідуумові і не дивно, що ми не знаємо безнаціональних культурних творців, або міжнаціональних. То інше питання, оскільки легко вживатимуть той чи інший здобуток творчості інші національності, важно те, що творчий момент був збудований на ґрунті національного народнього духу.

Шевченко і Франко були не вище від свого народу, не дивлячись на геніальність одного і рідкостіну талановитості другого. Пушкін, Толстой, Гете і Шекспір суть не що інше, як тільки геніальні виразники своїх народів і їх національних потягів і домагань. Їх індивідуальність тим самим абсолютно не порушується і хай боронить мене Бог від замаху на їх особливості не тільки національні, а й персональні, особисті, сутін індивідуальні.

Однак треба зауважити, що не кожна людина одним своїм походженням є вже привязана до свого народу.

Африканський мурин, що виховувався десь в Європі, і напрешті після великої внутрішньої роботи, під впливом европейської фільозофії (англійської або-що), сам утворює якусь фільозофічну систему, ні в якому разі не може бути по своїму світоглядові віднесений до муринської національності. Фільозофія його по своїх виходних джерелах буде англійська, хоч і фільозофія мурина.

Цей приклад мабудь особливо різкий, тому що ріжниця в ступені розвитку двох наведених культур дуже велика, проте вірність ґрутовного принципу залишається справедливою. У нас на очах зараз є велика по розмірам нація, яка має претензії сказати нове слово в культурі, ще не утворивши своєї власної а разом з тим зрікшись всіх попередніх культурних здобутків її. Ми говоримо про

Московію і в цьому разі цілком приєднуємось до московського народу, який ще не мав досі своєї культури, а й заміняли йому до часів революції покидьками з західного столу і псевдо-індивідуалістичними вигребеньками починаючи від псевдо-клясіцізму і кіпчачами футурізмом.

Трагедію культури переживе завжди той нарід, якого зрічутися його творчі індивідуальноти, і відкинувши зі зневагою, стихію, стануть лицем до чужого і насильно насаджуватимуть не вважаючи на психология і світогляд народу.

Я не хочу входити в межі суб'єктивної оцінки де-яких фактів і тому, по можливості, уникаю наведення конкретних прикладів і тільки в дуже рідких випадках я вважаю можливим підтверджувати свої думки конкретним зразком. Зараз я, продовжуючи свої попередні міркування, знову хочу повернутись до свого зразка з муриною філозофом.

Очевидно, що тільки почутия спільногого психологиячного грунту може віднести не лише людину, а також і її творчість до певної національної групи. Во ѹ справді, чи можна ще знайти такий самий широкий об'єднуючий принцип як нація, в якому б не ставилися хочь будь які межі для творчості. Всі інші поділи людності на групи, кляси, тощо, значно менші по кількості об'єднуємих ними осіб і тому налаштовують на творчу особу більше обмежуючих обовязків, наприклад „класові інтереси“, чого абсолютно не має нація. Отже ж „Національні інтереси“ в творчості, такого ми ще не чули, а про перше зараз стільки пишуть, стільки витрачають атраменту, аби тільки переконати творців, що вони повинні у своїй творчості мати на увазі боротьбу клясів, виховування людності здатної до боротьби і т. п.

Таким чином в відношенні колективу до творчості можна відзначити два моменти, обидва дуже сумні, обидва однаково прикрі. Перший—це замах несвідомого натовпу, що не має свого обличча, на індивідуальність. Другий момент ставить питання значно ширше. Я бачу в ньому перемогу матеріальної культури над духовною, власне не перемогу, а настирливі уперті намагання і перші бойові кроки.

Індивідуальність здушена колективом, який знає лише матеріальний бік життя, і принципово нехтує духовним; машинність, штамп, загальні мірки, повільно просотуються в наше громадське, потім хатнє, потім персональне життя і нарешті беруть в полон всю душу індивідуума, пропонуючи йому замість важкої творчої роботи, творчість колективну і заздалегідь ухвалену пошлість. Цей факт є страшний, бо

ми багато вже маємо ознак того, що творчості в мистецтві загрожує небезпека. Матеріальна культура (ми кажемо не про матеріальний добробут, а про самий потяг, про той принцип, який ставить собі зараз людність, котра волить йти шляхом переважно конкретно раціональним, нехтуючи абстрактною філозофічною думкою), зараз остильки заполонила психологію мистця, що самі абстрактні форми мистецтва, як поезія і особливо музика, вже засмічуються машинністю і фабричністю. Згадаймо потворно диких кликуш футурістів, невитримавших враження від машини і збожеволівших, і останнє слово музики німця Штрауса, у якого є все і вівці і вітряки і коні і хатній родинний галас (*Symphonie domestica*), лише нема музики як такої.

Отже ж повертаємось до народу. Наш народ ще не знає машини, а коли і знає її, то вона ще не в силах засмітити його уяву і його психіку остильки, щоб стати на чолі його духовного життя. Скажу більш, матеріальна культура не всілі знищити національного обличча народу і тому ми так сміливо ставимо поняття національності, якщо постійне, стає і незмінне.

Виходячи з такого принципу ми не можемо нічого іншого знайти мистцеві як виправдання його творчості національністю.

В своїй коротенькій і епіслій статті я навмисно обминув вирішення і павіть обговорення питання про те, що є національність, де межі впливу національності на мистця і ще декілька інших питань. Зроблено це мною з метою, щоби уникнути побічних балачок і разом з тим більш-менш послідовно викласти свої думки по питанню, яке зараз стоїть на черзі біжучого часу і вимагає вирішення.

Не вважаючи потрібним полемізувати (полеміка лише розпалює не доказуючи,) бо лічу поодиноко можливим засобом до переконання—углублення в питання, а разом з тим, заздалегідь передбачаючи, що мої погляди викличуть не один докір і не один полемічний вигук, визнаю необхідним зазначити, що ті скороспілі погляди, на яких будуться принципи так званої „пролетарської культури“ остильки незрілі, що з ними полемізувати неможливо. Таким чином зрікшиесь наперед всякої полеміки я закінчує свої думки аксіомою, яку я поставив в самому початку, замінивши лише слово загал словом колектив і додавши поняття національності.

Творчий індивідуум тільки тоді може творити, коли визнає себе істотою вищою над колективом і, коли, не підлягаючи колективові, все ж таки почуває свою національну з ним спорідненість.

ІВАН МАЙДАН.

ПОЕЗІЯ ЯК МИСТЕЦТВО.

I.

Старинні вважали поезію дарунком богів і через те гадали, що вона немає нічого спільногого з земним життям. Але поетичні здібності маються у кожного з нас в більшій чи меншій мірі, і від людини залежить їх виховання, культивування, щоби дійти до певної межі можливого їх розквіту. Поезія, як і всяке інше мистецтво,—твір людини, духовна творчість, як вже й сама назва поета (творець) це каже.

Довгий час поезію вважали здебільшого грою, забавкою, люксусом, без чого можна-б обійтись, і гадали, що ніби поезія стоїть,, не то в суперечності до дійсного життя, не то наслідує те практичне життя. Але й ця думка була помилкова. Наколи-б поезія була нічим іншим, як тільки грою, люксусом, непотрібним в практичному життю, то було би незрозумілім, чому майже ніоден народ не міг без неї обходитись, хоч би він й на якому низькому ступневі культурного розвитку не стояв. Приймаючи поезію за непотрібний люксус, ми не могли б пояснити собі того факту, що чимало людей з як найбагатшими загальними даруваннями віддавали поезії і тільки її одній всі сили і засоби свого життя.

Поезія має в житті людини свої як найглибші коріння, доказом чого може послужити поезія народня, яку ніякне можна прийняти за гру, за люксус. В нашого народу це правило, а в інших трапляється дуже часто, що люди в найкритичніші хвилини свого життя звертаються до поезії, до пісні і та пісня буває для них душевною сповіддю, скаргою, молитвою, всім, чим хочете, а тільки не забавкою, не люксусом. Прикладів маємо на це аж надто багато. Наведемо з них тільки два класичних. Ярославна в „Слові о полку Ігоря“ співає типичну пісню української жінки в даннім випадку. Гретхен у „Фавсті“ Гете так само під час великого душевного перелому співає перлину німецької поезії. Поезія міцно зрослася і зжилася з нашим практичним життям і дає йому свої овочі й насіння. Вона є висловом нашого внутрішнього життя, нашою кращою душою. Тут варто згадати слова німецького мислителя Гете, який всі свої поетичні твори назвав сповіддю, своїм „*sredo*“, своєю конфесією.

Поезією наше практичне життя завжди користувалось, навіть більше, —практичне життя ніколи не намагалось відокремитись від поезії, а навпаки, одвіку намагалось зробити її собі півладною, доказуючи тим самим вищість поетичного мистецтва, його силу і вільність. Льогічно доказано, що без поезії і без мистецтва

взагалі життя стало би зовсім нецікавим, бо не було-би тієї підйоми, тієї окраси в практичному житті, яка й робить його для нас вартісним, коштовним. Мистецтво — це вияв тих найкращих прикмет нашого внутрішнього життя, які не можуть поліпшатись в глибині, а вимагають собі простору, рвутися з глибини душі назверх, і тим самим доказують своє власне істнування. Цього вимагає психольогія й біольгія нашого життя.

Наш дух мусить творити, а що він не може творити практичного життя, то виявляє себе в мистецтві, як певний творчий фактор, находить в мистецтві застосування своїх сил. Не будь мистецтва, він не міг би пробитись крізь шкарлупу буденшини і оставався б в затінку, а це було-б для нього певною смертю.

Таким чином поезія являється необхідним доповненням нашого практичного життя, яким зрештою є всі естетично-життєві функції. Поетичне мистецтво стоїть в житті поруч з іншими галузями мистецтва, як щось потрібне, а не зайве, хоч з другого боку воно підходить дуже близько до забави, до гри. Мистець, що правда, відчуває свою працю, як творчість, що проходить крізь творчі муки, і він ніколи не назове її грою, забавкою, а ливиться на неї поважно. Та не так ширший загал. Сложивач поетичних творів (даруйте за тривіяльний вираз!) звертається до мистецтва здебільшого після практичної своєї праці і тому вважає ті хвилини, які він проводить над читанням поетичних творів, хвилинами відпочинку від буденшини, від важкої праці, і мимоволі забуває, що твір, який лежить саме перед ним, є продуктом такої самої важкої, коли не важкої духовової праці. Через те легко могло зродитися в читача вражіння, що він займається не студіюванням чужого твору, а забавляється, щоби забути клопоти буденщини. Це стається тим легче, що читання дійсно мистецьких творів є приємною, хоч все таки працею, яка приносить певне душевне задоволення, певну естетичну втіху.

З народньою поетичною творчістю справа стоїть зовсім інакше. Народна пісня — хоч і співається під час буденної праці, або в часи відпочинку, (хоч би для самого примітивного задоволення), все-ж таки народ, як колективний творець народньої пісні, не вважає її забавкою а твором, своїм мистецьким твором, а твір штучний, літературний він в масі відкидає, як щось нешире, роблене, надумане, тому, що не розуміє мистецтва в його штучно викришталізованому вигляді. Чистий мистецький твір для нього далекий і тому то народ вважає його непотрібним люксусом, хоч сам в своїм практичному житті користується й штучними творами, навіть гіршої мистецької цінності, наколи ті твори зрозумілі його психіці.

Біольгічна вартість мистецтва полягає в тім, що воно пробуджує і викриштализовує в нас такі спромоги й здібності, які без нього лежали-б без використання, облогували-б і зрешті занеділи-б при тій однобічності, яку веде за собою життя

практичне. Розвиток людини повинен йти у всіх напрямках; людина не сміє занедбувати ніодної із своїх творчих живих сил і тому існування поетичного мистецтва необхідне для використання і розвитку тих творчих сил в нашій душі, які в практичному житті не мають такого примінення, як інші, і через те зостаються без хісна. Що-йно через мистецтво людину можна виховати на щось „суцільне і повне“, яке німецький поет і теоретик естетики Шіллєр бачив тілько у своїм ідеалі. Новіці дослідувачі доказали не тільки біольгічно, яким чином естетична діяльність досягає тієї гармонії в вихованні цілого організму людини, якої вимагає біольгія.

Я гадаю, що непотрібно доказувати тієї правди, що ніяке відкриття, ніодне поривання людського духа в загальному поступі, ніодна істина не може обійтись без послуг мистецтва взагалі і поезії з окрема, бо вся наша культура — це витвір всіх родів мистецтва разом взятих. Античний світ держався тільки своїм мистецтвом. Християнська культура перемогла античність тільки своєю поезією, малярством та архітектурою. Всім відомі слова одного з римських істориків, що Рим переміг Атени своїм залізом, але Атени панують над Римом своїм мистецтвом. Пригадується нам ще й слова літописця відносно прийняття старинною Русью християнства: „Мы оубо не можемъ забыти красоты тоя“. Краса — мистецтво Візантії зробило наш народ християнським. Національне відродження почалось завдяки поетичній романтиці. Зрештою наш народ з окрема і зберіг себе від загбелі в „руssкомъ морѣ“ завдяки свому національному мистецтву, народній поезії.

Не диво, що й ідеольоги чисто пролетарського руху стільки ваги і надій покладають на майбутню пролетарську культуру, пролетарське мистецтво, і намагаються всіма силами і засобами ту пролетарську культуру створити. Інше питання, чи це їм вдасться, чи може їм доведеться нарешті признати, що тільки національна культура може існувати, це нас в даному випадку не цікавить, ми тільки констатуємо той факт, що ніяка ідеольогія не в силі перейти до практичного життя без поетичного, мистецького її доповнення. Практичне життя того доповнення настирливо домагається і через те всякий поступ в матеріальному житті йде завжди поруч з новими здобутками мистецтва. Це ідеольоги пролетарського руху зрозуміли і через те засновують ріжні пролеткульти та влаштовують пролетарські мистецькі майстерні—студії та школи.

Погляд, що мистецтво буцім-то відбиває собою загальний настрій певного періоду т. н. дух часу,—невірний. Вірніще—мистецтво, головно література, сама поезія творить цей дух, а практичне життя тільки в певній мірі справджає те, що в поезії мається вже як певний факт, як ідея, як щось дане. Близче до цього питання підходила фільозофія дев'яностох років, яка вважає поезію—*ідеєю історії*. Так натура-

лізм показує нам практичне життя, яким воно є в певний період часу, а його доповнює ідеалізм, який показує ідеальне життя, таке життя, яким воно повинно бути. Історію в великій мірі творить поезія. Поезія національного визволення випереджала самий факт визволення на цілі віки. Поезія революції йшла завжди перед самою революцією; вона утворювала той дух, той загальний настрій, який охоплював широкі верстви і кола громадянства і спонукував їх до визвольного руху.

Сучасність не опрокинула цієї правди, а навпаки стверджує її. На чолі визвольного руху, як з одного боку—національного, так і з другого—соціального, стали люди, які раніш творили ці ідеольгії пером. На чолі українського національного визвольного руху стають поперемінно українські письменники, „діячі пера“, а не політики і не „діячі меча“. На чолі соціального руху стоять так само письменники, які досі орудовали тільки пером. Творці певних ідеольгій—письменники, митці, хапаються за зброю і обороняють культуру, ними витворену, в той час, як ширший загал тільки з боку придвигається до титанічної боротьби двох великих визвольних ідеольгій між собою. Характерно й те, що письменники, митці слова, які досі погоджували в собі обидві ідеольгії, писали як про одне так і про друге, зараз стали на роздоріжje, або переходят від одної до другої сторони, захоплюючись під час національного гніту національним визвольним рухом, а під час соціального пригноблення навпаки рухом соціальним. Практичне життя зараз принишко і вичікує певного вирішення справи в бік одної чи другої ідеольгії.

Таким чином нам треба розріжнити два обширних обсяги нашого життя: з одного боку — життя практичне, зверхні об'яви якого звернені на певні цілі, що лежать не в них самих, а якраз поза ними, і з другого боку — життя естетичне, яке не простує до якихось сверхніх мет, а носить свою вартість само в собі. Більшічно це представляється нам, якового роду вправа тих органів і функцій, які в практичному житті лежали-б невикористаними. Ми з вищого побачили, що практичне життя само по собі нецікаве, недоцільне, а разом з тим і не коштовне, бо воно не дає нам повного задоволення, а вимагає собі ще певного естетичного доповнення. Об'яви практичного життя звернені на віправдання і здійснення певних ідеольгій і домагають життя естетичного. З самого ж боку, життя естетичне може існувати само в собі, але не задовольняється цим і вимагає від життя практичного здійснень своїх ідей, щоби виявити себе назверх і в тім знаходить своє задоволення. В нашій свідомості це робиться помітним завдяки почуттям якоїсь втіхи, чи насолоди, які виникають рівночасно з мистецькою вправою, а головно після сконкретизування ідей, по переведенні її в практичне життя.

В той час, коли ми майже всю свою діяльність мусимо приносити життю практичному, то до естетичного життя належить забава, теоретична наука й мистецтво.

Ми не можемо вважати мистецтво грою, забавою, як це часто-густо робилось, а мусимо поставити його в практичному житті нарівні з грою. Як мистецтво так і гра мають, що правда, між собою дещо спільногого, як це ми вже вище зазначали. Але ж про мистецтво ми говоримо тільки в тім випадку, коли діяльність людини звернена або на виправцювання якогось мистецького твору, який приніс би іншим естетичну втіху, а собі певне задоволення творця (під час вправи естетичних функцій або тоді, коли та діяльність звертається до готового мистецького твору, щоби відчути естетичну насолоду). Під час читання, слухання чи оглядання мистецького твору в нас порушуються естетичні почування, які досі лежали приспаними, невикористаними, і через їх подразнення ми власне й відчуваємо певну втіху. Фізіологічно ми можемо це ілюструвати таким прикладом: людина, що довго засиділась в кімнаті, з певною насолодою виходить на улису і розправляє засиджені члени тіла, які вимагають для себе руху і праці.

Як бачимо, ми маємо два способи задоволення своїх естетичних потреб: активний або творчий і пасивний, консумуючий. Індивіди з більш розвиненими естетичними органами і функціями є творцями мистецьких цінностей, а більш практичні одиниці являються загалом консументами витворів перших. Людей індинферентних до мистецтва мало і всі вони являються каліками духа, аномальними. Ширший загал мистецтва завжди потрібує, але він задовольняється, завдяки нерозвиненості естетичних функцій в собі, мистецтвом низчого сорту. В народі поділу на активність і пасивність в мистецтві немає, бо народ сам є й творцем і консumentом свого мистецтва. Тому тут про мистецтво народне ми не говоримо, а тільки про штучне мистецтво, яке й привело до поділу між мистецтвом творчим і пасивним на вищім культурнім ступні. Спільним для всіх естетичних функцій є те, що всі вони є необхідним доповненням практичного життя і через те викликають почуття душевної насолоди, чим все наше життєве відчування підвищують і степенують; і в цьому їх головна вага.

Всі естетичні функції не змагають в принципі ні до яких практичних цілів; тим самим стоять вони поза звичайним життєвим звязком. Вони існують з природи і вимагають собі простору тільки для свого власного задоволення. Звідси походить ота „незвязаність“, та самодоцільність всіх естетичних функцій, які де-хто разом з Кантом любить називати „безкористними“, себ-то ні в чому матеріальному незацікавленими. Ото-ж, твори, які створено з тією одною тенденцією, щоби вони доставляли, як творцеві так і загалові, такі естетичні, себ-то від зверхніх інтересів вільні переживання, котрі нашу душу гармонійно вражали-б, практичне наше життя доповнювали-б і викликали-б певну естетичну насолоду, такі твори ми й називаємо творами чисто мистецькими, а всякі інші ми привикли називати

творами тенденційними. З цього погляду чистих мистецьких творів дуже мало, бо у всякому мистецькому творі ми можемо прослідити певну якусь тенденцію, але про це поговоримо далі.

Вище ми згадували про поділ життя на практичне та естетичне. При цьому все таки треба оговоритись, що в реальності такого принципіального поділу між практичними та естетичними життєвими функціями не завсіди вдається чисто до кінця перевести. Бо часто—густо буває так, що поруч з практичною діяльністю виступає в людини також якесь певне естетичне задоволення. Це так само, як і в мистецькому занятті знаходяться нераз і позаестетичні елементи, але до цього ми ще вернемось згодом.

Досі говорили ми про мистецтво взагалі і про місце й значіння „естетичного“ та мистецтва в цілості життя. Ми дійшли до висновку, що мистецтво не гра, а праця, що воно не люксус, а необхідність, подиктована самою більшістю людини. Нарешті зважили ми роля мистецтва в практичному житті і знайшли її першорядною. Тепер звернемось до поезії, як одній галузі мистецтва, щоби установити її своєрідність і місце поміж іншими родами мистецтва, та вказати зокрема її відношення до життя практичного.

II.

Полишаємо на боці детальний розгляд поділу мистецтва на: промислове, вільне і живе. Не будемо тут говорити і про ріжні категорії, роди та напрямки мистецтв. Нас цікавіть зараз тільки поезія, як окрема галузь мистецтва, і над нею ми застановимось. Від інших родів мистецтва поезія відріжнається головно тим, що єдиним засобом, яким вона передає естетичні переживання, є мова. При цьому все таки треба зважити, що мова часто є тільки засобом, а не самим може властивим матеріалом естетичного переживання, як, скажемо, тони в музиці. Мова, (як слуховий об'яв), не має ні в якому разі для поезії того самого значіння, яке має тон для музики. В переважній частині поетичних творів властива вага лежить здебільшого в тих образах, почуваннях, афектах і волевих вражіннях, які передаються мовою як (акустичним) помічним засобом і які в музиці бувають тільки другорядними. Правда однакож, що це не у всіх трьох видах поезії однаково. В ліриці, яка найбільше підходить до музики, мова, яко слуховий об'яв, грає далеко більшу роль, аніж скажемо в епіці й драмі. В ліриці мова є здебільшого чимсь багато вищим, ніж одним тільки засобом передавати образи, афекти і вражіння, і рівняється тому матеріалові, яким в музиці є звук, тон. Але все ж таки в мові всюди можна про-

слідити ту подвійність, той дуалізм: між акустично-моторовою її стороною і тими „значіннями“, себ-то всіма тими душевними переживаннями, які ми мовою, як акустично-моторовим елементом, передаємо. Цей дуалізм помітний в ліриці більше, бо тут він виступає у всій своїй силі. Візьмемо наприклад вірш поета Я. Савченка:

В горі червоний ворон кряче...

Кожне з цих слів дає певне враження, певний образ, як символ поняття. Але крім цього ми бачимо, що слова тут являються не тільки символами поняття, а й самим матеріялом. Ми одержуємо певне звукове враження через повторювання характерних букв: *В горі червоний ворон кряче*. Буква *в* дає нам звукове враження вітру, подуву, який коливає прaporом червоним, в той час, як буква *р* характерна для самої барви червоної як жар, і крім того в сполученні з буквою *н* дає нам образ слова „*кря*“, „*кар*“. Буква *н*, яка залишається тут як би в затінку, дає нам звуковий образ смутку, а сполучення *рв* дає нам звуковий образ чогось *рвійного, рвучого, позиву*. Звуково ми перевели б цей вірш так. „Вітер рве яркогарячий прapor, символ крука, що приносить нам смуток“*). Характеристичні букви находяться в певних словах майже у всіх мовах. Наприклад буква *р* лишається у всіх тих самих німецьких словах, так, що згаданий вірш ми могли-б перекласти на німецьку мову так: „*Und droben kräht die rote Krähe*“. Звук *р* не змінився ні в одному слові, тільки замісць *в* в німецькій мові вступив звук *d, t*, характеристичний для тієї мови. Наш приклад випадковий і йому бракує певної цільності і консеквентності, але ми не мали на меті доказувати дуалізм мови в поезії; це вимагає окремої серіозної трактовки і належить така праця не нам, а філологам. Цей згаданий нами дуалізм мови і викликаних нею душевних переживань ми не можемо об'яснити двійнотю: *форни і змісту* твору, він лежить вже в коріннях слів і таким перейшов він і в поезію.

Розуміється, що у всіх кращих мистецьких творах цього дуалізму майже не помітно, бо тут обидві сторони мови зливаються в одно зовсім суцільне враження. Порівняймо, наприклад, вірш п. Тичини „Сумно, сам я, світлий сон“, або „Тінь там тоне, тінь там десь“. Тут самих символів, що представлені окремими словами, майже непомітно. Ми помічаємо тільки звуки, які дають нам образи слів, а не самі слова. В цих двох наведених віршах мова виступає вже як матеріял, а не тільки, як засіб. Між тим ми поезію не можемо назвати мистецтвом мови з таким самим правом, як музику називаємо мистецтвом звуку, або тоночним мистецтвом. Поетичне оформлення захоплює собою передовсім цілий обсяг „значіння“.

*.) Всяке таке об'яснення може бути тільки субективним.

Одже, становище поетичного мистецтва в цілостності життєвих вражінь ми могли би здефінувати так: Поезія витворює, викликає в нас за посередництвом мови такі душевні переживання, які наше практичне життя доповнюють і збагачують. Тут необхідно нам запамятати, що отсі поетичні переживання не бувають (ще менше ніж у других галузях мистецтва) чисто естетичними завжди, (хоч і переважно), а тому, що сирий матеріял для ціх поетичних витворів взято зі звичайного, себ-то, переважно, з практичного життя, то в них ми зустрічаємо часто й позаестетичні моменти, переважсім релігійні, етичні то-що, так само сильними, як і естетичні.

III.

Отож, поезії, як окремому видові мистецтва, ходить о збагачення загального життя. Це спільний змисл всякого поетизування, оскільки воно призначено для інших. Ріжниця виявляється аж тоді, коли ми запитаємо про *рід* цього збагачення. Ті переживання, які треба передавати іншим індивідам за допомогою мови, не є, як це буває в музиці, чимсь зовсім апартним, окремішнім, готовим, а взяті по своєму змісту зі звичайного практичного життя. Виникає перед нами питання, над яким нераз голосно сперечались теоретики поетичного мистецтва ріжних напрямків: чи це збагачення життя через поетичну творчість має бути квантітативним, кількостним поширенням і збільшенням життя загального, чи може якоюсь певною квалітативною, якостною зміною, підвищенням, градацією життєвої свідомості то-що. Це питання в ріжних з'ясуваннях виникало завсіди знову і знову. Одні вимагали від творця як найбільшої природності, натуральності, точної репродукції, наслідування природи. (Гайне висміює цю тенденцію в своїй поемі „Пісні про створення“ словами: „Дерева зелені ясні-гарна копія з картин“ і „І роскішна і природна вся природа на землі“.) Інші теоретики, навпаки, оцінювали поетичне мистецтво якраз ізза певних змін, яких допускався поет на сирому матеріалові з вибраних життєвих змістів.

Ту тенденцію поетичного мистецтва, яка прямує до найбільше можливої, найдієрнішої репродукції життя і в поезії тим робом додає до практичного життя квалітативно рівнозначне подібне життя штучне, таку тенденцію ми назовемо поширенням життя. А навпаки, коли поезія звертається до квалітативної перерібки сирого матеріалу, коли мистець ізза певних змін на ньому (про які скажемо пізніше) залишає імітаторську вірність на задньому пляні, то тут ми говоримо про градацію, підвищення, степенування життя.

З цього не важко зрозуміти, що обидві ці тенденції в мистецтві завсіди були присущими, що вони стояли поруч, а також частенько поміж собою ворогували. Саме тільки життєве поширювання, називають звичайно натуралізмом. Цей дає нам представлення, які стоять цілком на тій самій базі, як і звичайне буденне життя. Напроти, те мистецтво, яке бере собі за мету підвищення, градацію життя, і через те перетворює матеріал на щось зовсім нове, ми назовемо поки-що ідеалізмом, або мистецтвом стилю. Поруч них стоїть ще й третій рід мистецтва, який ми привикли називати романтикою, яка, що правда, з одного боку не хоче бути тільки поширюванням життя, а навпаки звичайне життя обминає; вона шукає чогось нового тільки в матеріалі і через те блукає в просторових і часових даленях, хоч, між іншим, не перетворює суті річей так, як це робить ідеалістичне мистецтво. І так романтичне мистецтво, що уникає буденщини, є якимсь двійником, бо воно хоч і заперечує звичайне життя, але витворює щось нового тільки по матеріалу, а не по формі.

Наколи підійдемо з цім мірилом до новіших родів поетичного мистецтва,— імпресіонізму, символізму, і футуризму, то побачимо ось що: Імпресіонізм стоїть по своїй суті близько до натуралізму, оскільки він поширює життєві рамці людини в обсягу самоспостереження. Але по формі імпресіонізм є мистецтвом стилю і стоїть з цього погляду близче до ідеалізму, хоч і не робить з цього консеквентних висновків. Логично імпресіонізм не витримує критики, але психологічно він зовсім виправдується. Цей рід мистецтва є мистецтвом внутрішнього життя і походить теоретично з обсягу малярства і скульптури. Імпресіонізм перестає якраз на тім самім місці, де поєт, як прозорливець і пояснювач життя повинен тільки-що взятись за працю. Імпресіонізм дає нам образ вражіння, який приймає його темперамент, і показує нам, як реагує внутрішність одиниці на певне з'явище, хоч сам того з'явища не подає, і зі своїх спостережень не робить ніяких дальших, більш загальних висновків. Дехто називає імпресіонізм поглибленим життєвого відчування відчування в протилежність до поширювання життя натуралізмом і стилізування ідеалізмом. Однак-же імпресіоністу на поглибленні життєвого відчування мало що залежить. Довго доказували, що імпресіонізм, це ніщо інше як безсмачна безстильність, але нарешті цей рід мистецтва показав свою відрубність власне стилем, своїм нервовим темпераментом.

Символізм—Це мистецтво в своїй суті старинне. Від античного відріжняється воно тільки накопичуванням символів. Воно стоїть дуже близько до імпресіонізму своїм темпераментом і формою, хоч стиль його підходить близче до романтизму. З другого боку символізм любить містику. Символіст шукає матеріалу як в старовині, так і в сучасності і оброблює його однаково з імпресіонізмом. Цей

рід мистецтва поетичного втікає від буденого, або перетворює буденність в казковість. Походить він так само, як і імпресіонізм від малярства й скульптури.

Інакше мається справа з футуризмом. Цей рід поезії відходить дуже далеко від всіх інших родів поезії. Його отчизна також малярство. Футуризм не поширює життєвих емоцій, він і не ідеалізує їх і не поглилює. Дехто з футуристів звязує своє мистецтво з натуралізмом і реалізмом. Але цей звязок фіктивний. Футуризм є наслідком розкладу мистецтва, доказом його упадку. Культура всесвітня— це була ідеалізація буденщини, це був рожевий серпанок на лахміттю життєвих гірких правд. З того часу, як культура стала однобічною, матеріальною і виродилася в розквіт техніки, всякий ідеалізм мусів зникнути. Машина вбила природню красу, розіклала її на первісні складники. Однобічний матеріальний розвиток світової культури мусів привести до катастрофи, до глибокого кризису тієї культури, і футуризм став гарячим поклонником того кризису, став оспіувати місто, як місце, де почався той кризис, почав співати гимни машині, як певному виновнику майбутньої катастрофи культури. Кожний здобуток техніки був для футуристів предметом поетичної похвали. Через те власне футуристи об'явили війну всьому старому, а головно природі, яка іручається проти поневолення її людською культурою і технікою. Через те футуризм не може бути спорідненим натуралізмові, значить — життя він не поширює, а навпаки являється ідеольгом загальної смерті. З другого боку футуризм не вибирає для себе певної теми, як це робить романтизм або символізм, а тільки зміняє теми випадкові, свій випадковий матеріял. Але тут футуризм не має на меті підвищення, градацію життя, ідеалізацію його, як це робить ідеалізм, хоч і придержується певного свого стилю, якого дехто любить називати безстильністю, несмаком.

Хоч футуризм у всіх його відтінках не є чистим поетичним мистецтвом, то все таки він в теперішній час має свій „*raison d'être*“. Війна, революція, загин старої культури, — все те вода на млин футуристів.

Ми надто відбігли від теми і тому поквапимось говорити даліше тільки про суть поезії як мистецтва, і не входити в розгляд кожного напрямку поетичної творчості. Тут ми мусимо додати, що провести поміж цими всіма згаданими галузями поетичного мистецтва якесь певне тонке розграничення річ неможлива. Деколи в однім і тім самім творі знаходяться поруч себе ріжні поетичні тенденції. Маємо, наприклад, в одному творі натуралізм і романтику, то це доказує, що обидва напрямки тільки в основі, в ґрунті ріжнуться між собою. Так, наприклад, Золя змішував чистий натуралізм з як найвідважнішою романтикою. Найбільша плутаниця напрямків подибується в новітньому мистецтві, де символізм дуже часто послуговується романтизмом, або імпресіонізмом, або навіть футуризмом, і навпаки, імпресіонізм і футуризм схиляються то до реалізму, натуралізму, то до символізму і т. д.



ДМИТРО ЗАГУЛ.

Зі збірки
Іав. Коменданта.

Рисунок
Михайла Жука.

Але навіть тоді, коли признаємо і всі переходові мішані форми поетичного стилю чи напрямку, ми все таки зможемо в кожному окремому випадку з певною певністю сказати, яка тенденція опанувала поетом. При цьому психольгові не залежить на тім, щоби осуджувати одну із цих всіх різноманітних тенденцій. Кожна з них могла повсякчас існувати поруч з другими і її неможливо було усунути і найгострішою критикою. А де стільки життєвої сили, там ми не маємо права, ба навіть змоги відмовити в праві існування. Між тим, коли ми візьмемо окремі роди поезії під наш зонд, то все таки виясниться, що вони в своїх основах не на стільки відмінні поміж собою, що в ґрунті тут справа тільки з ріжницею градації і що наприклад і в натуралізмі і в романтиці находяться певні ідеалізуючі елементи, тільки що вони не дійшли до свідомого і яснішого розвитку.

IV.

По теорії, натуралізм хоче нам дати таке переживання, яке звікається всякої квалітативної опрацьовки. Мистецтво повинно би бути „природою“, воно мало-бі до нашого дійсного життя присунути ще частину життя штучного. До цього змагали всі наскрізь консеквентні теоретики натуралізму, між котрими був визначним напр. Арнольд Гольц. Між тим, огляд всіх цих мистецьких творів, які люблять називатись реалістичними, показує, що цілком консеквентно цього принципу не переводилося на практиці взагалі ніколи. А де намагались цей принцип перевести умисне, там досягалося, що правда, смертельної нудоти, та тільки не абсолютної правдивости, природності. Причина цього лежить в льогічній помилці всякого консеквентного натуралізму; він недобачає, що й сама „природа“ не є якимось абсолютом, але дається завше тільки через медіум нашої суб'єктивності, і що після цього љ мистецтво, яке її копіює, може бути тим менше чимсь чисто об'єктивним.

Таким чином ми знайшли зараз якийсь квалітативно змінюючий фактор. Золя був розумніший від Гольца тому, що він зазначив метою натуралізму, представити вирізок з природи, „який бачить наш темперамент“. І справді, аналіз натуралістичних мистецьких творів показує нам цілий ряд квалітативних змін супроти звичайної дійсності. Так, наприклад, всі натуралісти вживають часової концентрації, вони також вибирають поміж мотивами, а такий вибір є вже певною стилізацією; а в більшості випадків, навіть там, де тенденція наслідування природи позіставалась, коли краще приглянувшись до твору, бачимо цілком певне надавання форми і так з цього виходить, що в дійсності натуралізм є нічим іншим, як тільки невиробленою і нез'ясованою стилізацією. По своїм намірам він ворожий стилізації, а з наміру випливає й певна мистецька тенденція. Там, де ми шукаємо тільки поширювання життя, а не свідомої життєвої градації, там говоримо про натуралізм, хоч мета љ неосягається цілковито, а тільки невповні.

Для поверховного читача протилежністю до натуралізму здається романтика. Між тим сказано вже, що ця протилежність існує тільки по матеріалу і що вона не лежить в мистецькому обробленню дійсності. Що правда, романтик уникає тієї дійсності, яку натуралісти з таким захопленням копіюють, тому романтик не рисує природи у всіх її деталях, а тільки ніби, мимохіт, намічає лінії дійсності як би в сутінку. Він не шукає, як це робить натураліст, пересічного, банального, а чогось апартного, особлившого, рідкого; але й він застигає на поодиноких випадках, не піднімається до якоїсь вищої, типичної дійсності, як справжнє ідеальне мистецтво. Тому-то романтиці бракує тієї внутрішньої форми свідомо ідеалізуючого мистецтва, до якої приглянемось пізніше. Розуміння форми романтики є чисто формальним; ця форма є зверхній, недбало накинутий костюм, здебільшого чисто словесної природи, під час того, як клясика розвиває назверх з самого нутра певну органічну форму. Романтиці, яка уникає життя, бракує так само, як і натуралізові, який те життя безkritично поширює, тієї внутрішньої етичної життєвої волі, що-то огнем проймає всяке мистецтво, що життя степенує. Отож, в основі романтика стоїть на тій самій базі, що й натуралізм: обидва роди мистецтва тільки поширяють життя, а не перетворюють його з внутрішнього боку назверх, при чому романтика приносить по матеріалу дійсно щось нового, незвичайного, в той час, як натуралізм і в матеріалі зостається тим самим. Як бачимо, ідеалістичне мистецтво стоїть в різкій протилежності як до романтизму, так і до натуралізму, а це через те, що воно перетворює звичайне життя з нутра назверх і досягає тим самим певної градації, якогось підвищення життя, що з одного боку все ж є правою, (хоч може й занадто одуховленою), а з другого боку все таки більшою і вищою, аніж банальна правда натуралізму.

V.

Суттю ідеалізуючого мистецтва, що підвищує життя, чим воно відріжняється як від натуралізму так і від романтики, є форма. Доки перейдемо до обговорювання мистецтва ідеалізуючого близче, нам необхідно пояснити оте важке поняття форми.

Романтики представляли собі відношення між формою і змістом під образом: що форма—це золота чаша, в яку наливається коштовний зміст. — Цей образ цілковито переміщає дійсний стан річей; після його, форма мала-би бути тільки зверхнім одягом, який розуміється, мусить завсігди зоставатись зовні. Але це поняття не може об'яснити суті справжньої мистецької форми. Супроти цього, ми беремо форму не як зверхню одежду мистецького твору, а вважаємо її суттю самої справи, яка виходить з самого нутра матеріалу, і тільки зовні показується як форма. Мистецька форма є формою органічною, вона є тільки представленням

виявленням внутрішньої сутті матеріялу. Для якогось певного матеріялу відповідною може бути тільки одна певна форма, яка може виявити суть того матеріялу, а всяка інша форма мусить бути естетичним схибленням. Цим самим ми розуміємо під формою поняття форми в розумінні Платона. Для нього справжньою формою було „*eidos*“, ідея, себ-то дійсна суть речей. Подібно розуміє форму й Арістотель, як щось протилежного до матерії (*hyle*). Форма для нього є внутрішня певна суттева постать. В цім змислі треба розуміти й саме поняття „ідеалізм“, значить виводити його від поняття ідеї Платона чи Арістотеля, а не може так, як це часто густо трапляється, що наче-б то ідея в змислі якоїсь абстрактної думки утілеснюються в ідеалізуючому мистецькому творі. Як це вже Платон і Арістотель зрозуміли, форма щитно звязана з родовим, типовим, під час того, як індивідуальне показується завсіди як шось випадкове. Тому то й бачимо ми, що ідеалізуючий мистецтв майже завжди працює над типичним, в той час, як натураліст і романтик показують нам поодинокі випадки.

Одже під формою в поезії треба розуміти не тільки словесний вираз, а поняття „форма“ мусимо розширити на все те, що дає нам мова як засіб, і так, справжньою формою в поетичному мистецтві є творення ідей в розумінні Платона, створення ідеалів. Давати форму в мистецтві—це означає ідеалізувати в змислі випрацювання і степенування властивого. І в дійсності бачимо, що найбільші митці завсіди це поняття форми свідомо чи несвідомо в своїх творах здійснювали.

Модерна естетика приймала поняття форми як щось надто поверховне. Де-ж причина такого неправильного розуміння? Вона без сумніву лежить в тому могутньому впливі, якого дізнала теорія поетики минулих літ від теорії музики і пластичних мистецтв. Колись на теорію згаданих галузів мистецтва впливала сама поетика, а потім сталося якраз навпаки. Завдяки тому, що поезію почали розуміти як мистецтво аналогічне до музики, в поетиці й зародилося неправильне поняття поетичної форми,—поняття, яке признає тільки зверхню форму вислову. Це можна би ще пристосувати до деяких обсягів лірики, але для поезії в цілому ця наука хибна.

Ми надто підчеркуємо єдність мистецтва і через те здебільшого недобачаємо ріжнородності окремих галузів мистецтва. Тут ми не сміємо забувати того факту, який безперечно є безсумнівним, що вартість певного якогось поетичного твору не вирішує ні його композиція, ні зверхня форма. Гомер, епіка середньовічна, Гамлет, Фавст, взагалі більшість безсмертних поетичних творів скомпонована кепсько, часто зовсім недбало, неохайно як що до будови віршу так і що до мови. А мимо того ці твори переживали довгі віки і позісталися безсмертними. Причина цього в тім, що є ще й зовсім інші речі, яки складають дійсну вартість тих творів. Це передовсім—сила поета творити ідеали (ідеалізація життя). Шекспір, Гомер, Фавст

з'уміли змалювати нам життя таким значучим і могутнім, що не тільки здійснили якнайкращі стремління і спромоги свого часу, не тільки дали суму змагань і доспіхів сучасності, але створили крім цього ще й світ для всіх віків, світ, в якому звичайнє буденне життя показалось збільшеним, ушляхетненим з'ідеалізованим. Ідеалізувати може вже сама суть поетичного формування, а словесна форма тут другорядна, хоч і вона відограє певну роль, та форма є тільки зверхньою; внутрішня форма, яка словесну одіж собі допіру тільки творить,—це ідеалізація, якою поет свій матеріял наділяє.

VII.

Спитаємо ж тепер, як перетворювали і формували свій матеріял ті великі поети, які степенували життя, ідеалізували його? На першій погляд здавалось би, що Софокль ідеалізував життя зовсім інакше ніж Шілер, Данте інакше ніж Достоєвський, Шекспір інакше ніж Расен. Але коли краще приглянемось до ріжниці в їх ідеалізації, то побачимо, що ця ріжниця лежить не в сутті ідеалізації, яка в самій основі у всіх творців однакова, а тільки в напрямку степенування. По перше, та ріжниця лежить в наділенні формою, в формуванні, про яке ми вже згадували вище, а по друге, в тому, що я коротко називав би етосом особистості, моральною ріжницею між окремими творцями; цей етос, ця моральна засада, або етичний принцип червоною ниткою проходить через весь твір і вирішує певний напрямок, в якому творець мусить ідеалізувати. Я почну обговорювати останній пункт, бо він являється рішаючим як що до форми так і що до напрямку.

Натуралізм учив, що поет „мусить бути об'єктивним“ і що його особа повинна зникнути поза його твором. Історичний досвід доказав, що ця наука фальшива, бо правда саме в протилежному. Світ цінував як найвище завсіди якраз ті поетичні твори, з яких як найсильніше промовляла особистість. В той час, як консервативний натуралізм в своїм речення „Мистецтво—це природа, як ми її бачимо крізь свій темперамент“ підкреслював тільки першу його половину, а другу з лехкої руки міг і пропустити,—то ідеалізм поклав навпаки весь свій наголос на другу половину цього речення, яке сформулював так: „Мистецтво—природа, як її бачить велика, могутня, величня індивідуальність“.

Розуміється, ми розріжняємо чимало дуже відмінних родів величини, але щодо її істнування навряд чи можемо ще сумніватись. Для нас не дуже важно, які роди почуванні і думок горять в душі поета, нас цікавить більше те, чи вони захопили його душу в самій глибині і чи під цім внутрішнім захопленням показали вони йому цілий світ в новому, величному світлі. Через те і наука естетизму, що великий поет творить „Мистецтво для мистецтва“, являється в деякій мірі ложною. Не важко

доказати той без сумніву певний факт, що першорядні поети не були ніколи великими, чистими „естетами“, і що вони вдало більшій мірі керувались завсігди рівночасно й релігійними, етичними та іншими мотивами; навіть більше,—ці позаестетичні спонуки творчості стояли у них часто—густо на першому плані. Велика поезія виникає завсігди з таких глибин людської душі, в яких естетичне, релігійне й етичне відчування ще не розділені між собою. Коли ми сьогодні читаемо Софокля чи Данте, то нас сильніше зацікавлюють чисто естетичні елементи в їх творчості, але це ще не доказує, що естетичні моменти були для поета єдиними мотивами й спонуками його творчості.—Тут ходить тільки о величину і глибину почування, а не о рід його.

В цьому—ж і чар справдішнього мистецтва, що з тієї суб'єктивності великого поета випливає така могутня сила, що всі ми бачимо його очима власне життя більшим, глибшим і більш величнім, ніж воно є в дійсності. Під час того, як романтик в найкращім випадку доводить нас до від'окремленої, кур'язної манери, то в класичному мистецтві нам здається, що тут ми бачимо саму природу. Класичне мистецтво підвищує життєві емоції і не відчужує життя від природи.

А це можливе власне тільки через те, що наділення формою в класиці поширюється тільки на властиву суть. Класичне мистецтво абстрагує себе від усього малозначного, неважливого, працює завсігди тільки над „существенным“, істотним, і таким робом осягає того, що люди і речі здаються в ньому вищими, більше взнеслими; а заразом і цілий світ, який те мистецтво представляє, виглядає глибшим і значнішим, ніж ми його бачимо в звичайному житті, або, як його нам показує натураліст, що не обминає всіх дріб'язковостей життя.

Розуміється, ми й тут не сміємо забувати, що чогось „существенного“, істотного самого по собі, як думали схолясти, немає; чимсь „істотним“ може бути річ завсігди тільки під якимсь певним кутом погляду, а цим поглядом, який вирішував би певний вибір між мотивами, є завжди особистість творця. Можна степенувати як в сторону сильного, великого, владного, так і в бік делікатного, тонкого, чистого і широкого. Рішаючим є тільки те, що взагалі тут має місце якийсь вибір. Наділення формою, формування починається вже вибором матеріялу. В той час, як натуралізм учив, що матеріял байдужий, неважкий,—ідеаліст вибирає старанно для себе той матеріял, який його життєві почування міг би як найкраще і чистіше висловити, і в цьому матеріялі підкреслює він знову всі подробиці, які піднімали б ту загальну ідею твору, яку автор мав на меті; ідеаліст придушує в своїм матеріялі все те, що не має змоги спричинитися до степенування тієї ідеї, все те, що ту ідею може тільки затемнити. Таким чином витворюється форма, яка надає всьому представленому новий, глибший змісл, і ту велич, яка піднімає представлена понад буденщину.

Наприкінці треба ще раз зазначити, що ця наука про ідеалізуюче формування яко суть мистецтва, не є якоюсь сталою догмою. Ми маємо на увазі тільки факт, що всі ті мистецькі твори, які на протязі нашого культурного життя, на довший період часу продержалися як-найкраще, мають на собі ці самі спільні прикмети. А що попри це ідеалізуюче мистецтво існувало й мистецтво натуралістичне, це показує, що й саме тільки поширення життя може мати свою принаду, тим більше, що надто однобічна ідеалізація викликає дуже часто певну реакцію. Між тим виявляється, що натуралізм, що правда, змагав до об'єктивності, але в дійсності ніколи до неї не доходив, бо він так само надавав матеріалові певну свою форму і вньому ж помітна завсідги суб'єктивність поета, хоч діяльність тієї суб'єктивності була слабою і несвідомою.

Гаслом, яке викидав натуралізм проти всякої ідеалізації всіх часів, була „правда“. Між тим натуралісти забували, що й правда не є чимсь абсолютним, бо вона для ріжних часів і ріжних індивідів не була одною і тою самою, а ріжною. Що для одного являється правдою, те для другого є навпаки брехнею і що для мене сьогодня є правдою, те завтра може бути неправдою. І в дійсності бачимо, що й надто великі ідеалісти в мистецтві, як Буальо і Шіллер, стояли так само за „правду“, як і Золя. — В ґрунті це питання побічне, другорядне. Справжнє мистецтво, велике мистецтво находитися по той бік правдивого і фальшивого. Тут має вагу тільки одно питання: чи те мистецтво нас захоплює, зворушує, одушевлює. Навпаки-ж, правда для поезії є таким самим фальшивим мірилом, як лікоть для тонів або барв. Світ поезії не має тих самих помірів, як світ буденщини, і його треба міряти його власною мірою. А цею мірою є ступінь і рід передовсім його спромоги естетичного ділання, до чого само собою додаються також етичні, релігійні та інші вражіння.

VII.

Ми вже на кількох місцях нашої статі зазначали, що вважати поезію — чисто-естетичним феноменом неможливо, бо в кожному мистецькому поетичному творі поруч з естетичними елементами показуються також етичні, релігійні і чимало інших елементів. Ці поза-естетичні елементи знаходяться не тільки в самому матеріалі поетичного твору, але вони помітні таксамо і в тому виливові, який має той твір на читача. Як відомо, один з напрямків поетичного мистецтва, якого ми будемо називати просто „естетицизмом“, постави вдомагання, щоби мистецтво розумілося тільки чисто-естетичним, і що через те мистець мусить уникати всіх інших впливів і цінностей. Звичайно цей напрямок цитують гаслом: „L'art pour l'art!“ — В цім домаганні є остильки здорове зерно, оскільки всякий мистецький твір, який на цю назву претендує, му-

сить давати можливість, щоби ми його могли брати чисто естетично. Етичний, релігійний, соціальний зміст твору сам по собі ніколи не робить того твору мистецьким, наколи він не в сили захопити нас естетично. Але з другого боку естетицизм збочує, наколи він домагається, щоби всі мистецькі твори мали виключно естетичний елемент. Домагання естетицизму, щоби в мистецькому творі автор цілковито придушував все неестетичне, являється вже само по собі психольогічною неможливістю, бо душа людини є завсіді едністю, в якій нерозривно скручені всі, як естетичні так і неестетичні елементи. Наколи з тієї єдності виключимо все неестетичне, то пропаде цілість. Крім цього ще й сам історичний досвід доказує несправедливість домагання естетицизму, бо як це ми вже раніш згадували, на творах всіх „геніяльних“ поетів можна помітити, що вони керувались не чисто-естетичними мотивами, а що побіч естетичних мотивів їх творчість має й інші всякого роду спонуки, як: етичні, соціальні, політичні, релігійні, патріотичні, то-що. Навпаки ті поети, які заприєглися естетицизму, витворювали в найкращому випадку якісь кволі оранжерейні рослини. Нарешті й з боку мистецької насолоди легко діється доказати, що всюди там, де великі поетичні твори мали на читачів чималий вплив, де вони викликали сильні вражіння, ті вражіння в дійсності не мали чисто-естетичного характеру, а здебільшого були звязані зі всім величнім і високим, що тільки серце людини може зворушувати і вражати.

При цій нагоді не зайдим буде торкнутись також питання про оправданість мистецтва тенденційного. Як це ми вже бачили, всяка велика поетична творчість є в певнім розумінні „мистецтвом тенденційним“, бо навіть в тім випадку, коли митцеві в його свідомості ходило тільки о чисто естетичні мотиви, то й тоді, хоч і несвідомо, в його творчім пориві відогравали певну роль всі ті життєві тенденції, які є умовами його особистості, і які дають себе завсіді з його твору пізнати. Тенденційну поезію ми оцінюємо звичайно низче. Ми взагалі так до тенденційності відносимось. Це робиться з тієї причини, що під тенденційним мистецтвом ми розуміємо головно таку поезію, яка має на меті якусь певну тенденцію, яка в загальному розумінні нас захопити не встані, яка обмежена просторінню чи то часом і через те не може зацікавити загал людности. Але, по друге, під виразом „тенденційна поезія“ ми маємо на думці той рід поетичного мистецтва, який за кошт чисто естетичного опрацювання матеріялу поетичного твору висуває на перший плян певну тенденцію, так що повстає карикатурний образ життя, який естетично нас відштовхує. Через те ми можемо висказатись що-до тенденційності так: Тенденція сама по собі не може бути для поетичного твору шкідливою, наколи вона така висока і величня, що може зробитись загально-людським переживанням, і наколи вона не нарушує чисто естетичної вартости поетичного твору тим, що зробить твір неправдивою карикатурою.

VIII.

Коли переглянемо наприкінці всіх ~~важливими~~ нами досі, то прийдемо до **таких** висновків:

Вартість поетичного мистецтва полягає в тім, що воно являється передовсім для наших естетичних переживаннів. Ці-ж переживання мають свою цінність самі в собі, в тій естетичній насолоді, яка товаришує тим переживанням, а не в якісь поза-естетичній меті, яку треба-би доперва за посередництвом ціх переживаннів осягнути. Таким чином поезія, як мистецтво, являється для нас доповненням і збагаченням нашого звичайного істнування. Доповненням—тому, що під час вправи мистецькими чи то естетичними органами і функціями ми свою житівську діяльність доповнюємо новими обсягами нашого духовного життя. Збагаченням—тому, що ми під час мистецького заняття збагачуємо наші житівські переживання, поширюємо, поглибуємо, степенуємо, підвищуємо їх. Що-ж торкається роду цього збагачення, то тут ми знайшли, що ріжні митці — поети шукають його в ріжний спосіб. Натуралізм шукав його в одному тільки побільшенні звичайного життя, романтизм бажав дійти до цього збагачення якраз униканням цього буденного життя, хоч залишався завжди на тій самій базі, що й натуралізм. Поруч них стоїть ідеалізуюче поетичне мистецтво, яке прямує до градації життя тим чином, що свій сирий матеріял перетворює з самого нутра. Ця ідеалізація з її об'єктивного боку є випрацьованням особлившого, типичного в даному змісті. З її ж суб'єктивного боку вона являється просоченням цього змісту могутністю сильної особистості, так що з одного боку правда представленого залишається непорушною, а з другого боку цю правду виносить на собі сильна суб'єктивність, діяльність якої є сугестивна. Ми зрозуміли далі, що це ідеалізуюче мистецтво повсякчасно викликало як найвищі вражіння; тим самим дійшли ми до переконання, що в ідеалізуючому оформленню мусимо бачити властиву суть поетичного мистецтва. Помимо того ми не відмовляємо ні натуралізмові ні романтиці в їх праві на істнування, тим більше, що й вони, не дивлячись на їх протележне змагання, все таки дають нам хоч і не-свідомі і неясні, але все таки ідеалізації.

Скрізь і всюди поезія стикається з іншими як найвищими інтересами людства; хоч вона й дає нам можливість користуватися нею тільки в чисто естетичному значенню, все ж таки це не треба розуміти в зміслі цілковитої ізоляції від усього неестетичного. Тільки тоді, коли неестетичний зміст твору відбивається шкідливо на його чисто-естетичному впливі, коли якась тенденція висувається на перший план коштом естетичної насолоди, тільки тоді той твір в інтересах мистецтва ми мусимо рішуче осудити.

МИКОЛА БУРАЧЕК.

МИСТЕЦТВО У КІЇВІ.

Думки і факти.

Так, так... Ми нічого не маємо.
І літо наше це не що інше, як зіма,
перефарбована на зелений кольор.“

Г. Гайне — (Подорож до Італії).

Ці гірко-дотепні слова німецького поета мимоволі нагадуються, коли подумаєш про становище мистецтва в Київі.

Здавалося б, що досить численні щорічні вистави картин, — а їх буває 6-8 вистав на рік, — наводили б кожного аматора мистецтва на веселий лад: раз у Київі одбувається стільки вистав, то мистецтву одведено там почесне місце; що воно росклало тут широке вогнище, коло якого гуртується багато прихильників мистецтва; що мистецтво там підтримується і суспільством і приватними меценатами; що в Київі існують музеї та галереї; що тут виросло своє національне мистецтво, своя школа, з власним обличчям, завданнями та традиціями.

На жаль, нічого ми не маємо, крім зіми, пофарбованої на зелений кольор.

Київ — центр України — немає свого мистецтва. Він — еклектик в штуц „складочное мѣсто“ для картин усіх напрямків, шкіл, національностей.

Візьмемо для прикладу хоч-би збірки приватних „мәценатів“ — колекціонерів. Яку ролю грає там відділ мальстрима? чи цікавляться мальстримом взагалі, чи тими або іншими школами? чи мальським мистецтвом певної нації? В кожній збірці домінує переважно мистецтво „прикладне“ — порцеляни, килими, майоліка, вишиванки, меблі то що,— і кожна така колекція виглядає неначе „магазин припадкових речей“. Серед заржавлених мечів, черепків розбитої кахлі, ріжнокольорового шмаття ми знайдемо більшу чи меншу кількість і картин. Картини чорні, ніби мальовані табакою та зеленим милом, невідомих майстрів, невідомих шкіл, мало імпонуючих глядачеві, що все-ж не перешкоджає власникові збірки запевняти вас, що це — „безсумнівний“ Рубенс, Корреджіо, або да Вінчі, а в гіршому разі — що та чорна ганчірка — „правдивий“ Йорданс, Поттер чи Брегель і ніяк не менше.

З нових же майстрів кожна збірка повинна мати Айвазовського, Шишкіна, Клєвера, Платонова, Пімоненка... Де хто похваляється і Врубелем. Бо київський колекціонер обходиться обережно з грішми і купляє тільки те, що „безсумнівне“, що має марку і що продається дешево. Через те він не купить найкращого твору

мистецтва в художника, якого не визнали ще Москва та Петербург, хиба по доброті сердечній дась 25-30 карбованців голодному Врубелеві за чудову акварелью, аби не пропала бідна душа з голоду і щоби таким вчинком підтримати мистецтво.

При такому відношенню до мистецтва взагалі, натурально, що вони не вміли, не хотіли, а навіть просто не додумалися, аби тут у Київі заснувати новий центр мистецтва, мистецтва своєрідного, типово українського.

Про допомогу мистецтву в Київі державну, розуміється, не могло досі бути й мови: Київ — губерніяльне місто російської держави, яке там могло бути мистецтво і кому воно потрібне! Досить з Київа і художньої школи, яка утримувалася на ріжні благодійні кошти, за платні за право навчання та одержувала маленьку допомогу від міністерства дворя завдяки чому мала честь бути прийнятою під „високу руку“ імператорського двора.

Музей же, єдиний в Київі мійський музей, не мав ніколи можливості впливати на розвій та підтримання мистецтво. Перш за все, його було засновано з метою спеціально археологічною, як скарбницю памяток старовини нашої країни, і через те мистецтву сучасної доби в музеї дано невеличкий закуток. Обмеженість коштів, брак помешкання змушували музей купляти лише необхідне. Але коли траплялося придбати при нагоді разом з поливяним горщиком портрет Боровиковського, або рисунок Борісова-Мусатова, то музей купляв і те і друге, аби ціною підходило.

А байдужість до музейного діла широких верств громадянства також не була допомогою, щоби поставити музей на належну художню та наукову височину. Так що ми маємо ще не музей, а поки-що—матеріал для музею.

І стойть він холодний, мовчазний, немов забуте кладовище.

Але 7-8 вистав, себ-то 2000 — 3000 картин, які що-рік виносяться з майстерень художників на втіху та суд публіки?! Адже-ж постійно виникають нові товариства, улаштовують свої вистави окремі імя-реки, іноді читаються лекції на теми мистецтва, скільки ламається спис в доказах, що істнє нове мистецтво, що є мистецтво праве та ліве, скільки виголошується кабалістичних слів, як футурізм, супрематізм, суммізм!...

Так, здалеку й справді можно думати, що Київ перетворився в нові Атени, що саме життя заявляє попит на мистецтво, що мистецтво, яке пустило глибоко коріння на Вкраїні, виросло і переживає зараз кризу і шукає нових шляхів.

Ах, це все здається здалеку, це-облудна зелена фарба!

Всі ті 2000-3000 картин, всі ті товариства—це чужинці, оранжерійні діти холодної півночі, або провінціяльні відгуки великих забурень по художніх центрах заходу, малування чужого натхнення.

Бо ми маємо своїх Бердслеїв, під-Матіс'ків, Гогенят та ~~горобців~~, що гадають бути справжніми Врубелями.

Те, що ми маємо у Київі, не єсть мистецтвом самобутнім, яке вільно виросло з ґрунту національного, яким мають щастя похвалитися японці, французи, англійці, на яке так недавно спромоглися Росіяне, Поляки, Чехи. Київ ще годується макулятурою мистецтва, „чужоядними“ рослинами, що зросли не на нашій ниві, бо всі „ізми“ виросли десь далеко, на чужій стороні і чужі нашому духові. І вся метушня з приводу шукання нових шляхів в мистецтві, хоч і безпідставна, але тут, у Київі, має рацію: нашим художникам є про що подумати, але не про нові шляхи, а про те, як-би стати на *свій шлях*.

Придивимось ближче до художніх вистав, бо вони до певної міри характеризують погляди на мистецтво, як художників, так і публіки.

Коли взяти вистави за кілька останніх років, вистави ріжних товариств, себ-то здавалося ріжних *credo*, ми побачимо, що всі вони не мають цілості, обличчя, всі вони еклектичні. На виставах кожного товариства, з тою або іншою назвою, глядач помічає, що художник N виставляє свої картини і в другому товаристві, що на кожній виставці маються представники ріжних шкіл, напрямків, починаючи від солоденьких „картинок“ д. д. Козловського, Мако до футуристичних експериментів д. Богомазова.

Така мішанина виникає з причин дуже простих: кожна група художників утворює товариство не в ім'я певного *credo*, а, головним чином, з приводу особистих відносин проводирів одного товариства до проводирів другої групи художників. І через те утворюється непорозуміння, яке публіка не може собі роз'яснити: для чого N, член товариства, напр., Київських художників, бере участь на виставах Союза Київських художників, а художник X, член товариства весняних виставок, приймає участь на виставах всіх других товариств? Для чого-ж тоді цей поділ на групи?

А виходить так через те, що група артистів—малярів, утворюючих нове товариство, складається вся з 5—7 людей, а позаяк художніх сил у Київі дуже мало, то, не ризикуючи виставлятися в такому малому числі (хоч на мою думку це було-б далеко краще і для вистав і для артистів), — нове товариство запрошує в свій склад ще й членів других товариств. Але такий вихід знов не рятує ситуації — вистава все-ж мала — і для того запрошується всі, хто так-сяк вміє малювати. І таким чином виставка хоч і числить 300-400 картин, але заповняється таким зайвим непотрібним баластом, що вартість виставки падає в залежності від того баласту. Хиба-ж всякий, що вміє нарисувати песика, або „портрет пані N“, або „вечір на Дніпрі“, всі ті таланти, що кожний рік подають надії і кожний рік лишаються при своїй „мілой ескізності“, — хиба-ж всі вони мають право брати участь в святі художників — щорічній виставці?

Для того всі (майже всі, бо трапляються деякі виключення) виставки м. Київа не мають абсолютно загального характеру, тратять цільність вражіння і виглядають „двуликими“, де часто публіка одвертається від кращих праць художників—організаторів виставки, як від творів „декадентських“, а з радістю зустрічає милих її серцю ділетантів, з їх оповіданнями, з їх веселими кольорами, з їх сентиментальністю і пошлістю.

Але все-ж де-яку ріжницю поміж виставами можна намітити.

Так, наприклад, в першу чергу поставимо Товариство Художників—Киян, яке має досить велике число своїх членів і користується поводженням серед публіки.

На першому пляні стоїть там група творців цього товариства, котрі і на дають тон і характер виставам Товариства: д. д. Козловський, Дроздовський, фон Майєр, Яровий і др.

Що можна сказати про них? Який характер, які завдання їх малювання? Оскільки вони самостійні в своїй творчості?

На жаль, ми не маємо права запідозріти їх в якихсь зусиллях на самостійність і в їх нудному малярстві побачити якісь завдання, бажання одійти від шаблону.

Ні, там все стоїть дуже „благополучно“ й нерухомо: ціла група наслідує принципи північного „передвижництва“, але досягнути свого ідеалу не годна, бо не володіє ні рисунком, ні сумлінністю, ні ідейністю старих передвижників, а задовільняється лише картинками, де головну роль грає оповідання, дешевий анекдот, сумнівний ефект. Рисунок їх наватований, замучений, або фотографічно—гострий, сумлінно—бездарний; кольорит бідний, часто чорний, або солоденький; фантазія не глибока, заміри не переходят за межі обивательських уявлень. На цілій групі лежить печатка глибокого провінціалізму, брак культури, сміливости, якась гнітюча задуха, щось ремісниче та рутинне.

Це—художники для обивателя, бо вони сами з тієї-ж обивательщини, і відбивають її смаки, її скрупульозні інтереси, плиткість почувань та нікчемність ідеалів обивательських.

Про які ж наміри, про які завдання можна їх питати; скільки в їх творах безпосередності, щирості?

Коли недосяжним їх ідеалом буде Шишкін,—російський велетень, котрий, правда, не далеко відійшов од табаки та зеленого мила, але давав річи монументальні,—коли другим ідеалом їх став цукерковий оповідач анекdotів покійний Пімоненко, котрий розумів Україну з боку дешевої театральності і відчував Україну, як „краї, гдѣ все обильєм дышет,“—чи можно повірити в безпосередність творчості проводирів цієї групи Київських Художників? Про яку сміливість творчих поривів можуть вони сказати, коли вражливість їх, коли польот їх фантазії не пересягнуть

ларкана сусіди. Безумовно, вони щиро вірять, що твори їх од мистецтва, напружують всі сили, аби дати щось „достойное кисти Айвазовского“, але трагічно зостаються в зачарованому колі потрафляння смакам публіки.

Цілком протилежна друга група артистів—малярів, художників—новаторів, що зі спокійним сумлінням використовують чужі натхнення, техніку, думки, що прислухуються до того, що кричать в Петрограді, або Москві і благоговійно приймають все, що-б не сказав Париж.

Десь там, в далекому Парижі, високо-талановитий Пікассо, в болючих шуканнях чогось нового, про що знає тільки його власна душа, дійшов до футуристичного килиму, до бажання зафіксувати всю розірваність біжучих вражінь, до нонсенсу, який його наслідувачі постаралися роз'яснити публіці маніфестами (чи не нагадують такі маніфести знаменитий напис: „се лев, а не собака“?).

Але про таке сальто-мортале почула Москва, а з Москви приїхав кум... в Кобеляках та Попелюхах почалося велике хвилювання: нема Мистецтва, крім футуризма, а Пікассо пророк його—закричали там.

І свій соломяний бріль змінили на поломаний, але полискуючий ціліндр бо закон, виданий в Парижі, закон навіть і для Попелюха.

Сумна це історія. Художники, яким сам Господь Бог запропонував бути вільними, як вітер в степу, непокірливими, як хвиля морська, художники шукають кому-б вклонитися, якого-б собі створити ідола, аби облизувати його руки, малпувати радість його й горе і при цій оказії покористуватися від промінів його слави,

Бо тільки власні ширість та безпосередність—ключі до світлого храму мистецтва.

Але, мабуть, страшно бути ширим, коли цілим стадом біжать художники, як нікчемні Добчинські—„п'ятушком, п'ятушком“;—за героєм, що насмілився увійти в храм мистецтва з власним обличчям! Але, мабуть, легше йти за модою, ніж за власним почуттям та за своїми пориваннями (як що вони їх почувають).

Представників групи новаторів ми можемо зустрінути на виставах ріжних художніх Товариств м. Київа, а переважно—на весінній виставці ластівок,—які не роблять весни,—групи „Звено“ і ін.

На чолі тих новаторів стоять д. д. О. Єкстер і О. Богомазов, культуртрегери, сіячі всього, що було й єсть нòвого в штуці в західній Європі.

Як ми пригадуємо, і шановна артистка і шановний артист завжди відзначалися небуденною здібністю міняти напрямки в мистецтві: вчора вони захоплювалися символістами, сьогодня—імпресіоністами, зараз—футуризмом, кубізмом і т. д.

Така шалена вражливість на все, що хтось там в Європі зробив в штуці, таке слідкування за модними течіями в мистецтві, викликає велике здивування: як легко й просто людина пристосовує до власної індивідуальності той або інший

напрямок, таку чи сяку техніку, засади! Здається, що автори всіх тих „ізм“-ічних картин, що нам довелося бачити за досить довгий час на Київських виставах, передплачували кожний рік якийсь закордонний журнал,—кілька років назад—Studio, там Jugend, пізніше — l'art décorative, або l'art et les artistes,—і сердечно ділилися своїми вражіннями з публікою, в своїх картинах відбиваючи чарівну простоту і колоритність П'ювіс де Шавана, грацію Дегаза, гостру, суверу спостережливість Тулюз-Льотрека, монументальну, але безбарвну схематичність ле-Фоконье і т. ін.

Правда, що д-ка О. Єкстер мала нагоду свої вражіння одібрati з перших рук—за кордоном — але, це не становить великої ріжниці.

Діло не в тому, що дало вражіння—чи Париж, чи книжка, але в тому, що було-б, коли-б не було ані Парижу, ані книжки?

Всі ті „спроби пера та чорнила“ ріжних напрямків не показали нам правдивого, власного обличчя шановних художників, і вони фігурують перед нами, як тасмничі „дами під вуалью“.

Це не їх твір, не їх радісне, чи болюче слово, що викриує душа автора, це ремінісценція, позичка, а не мистецтво.

Хиба перелицьований Пікассо, або Цорн—мистецтво? І хиба нам потрібне таке позичене мистецтво?

А його тягнуть на вистави, його вішають на вулицях, кричать, що є мистецтво буржуазне, пролетарське, ліве та праве.

І що має спільногого таке мистецтво—з нашою Україною, з нашим життям?

Коли маєш за плечима двадцять віків культури, то яка, хвора, експансивна екзотіка,—але в винятках—додам,—зрозуміла, бо це—індівідуальний вибір людини, що одірвалася від здорового ґрунту, від свого народу і хоче бути конче-абстрактною.

А ми, що тільки починаємо наново будувати свою культуру, ми, що становимо одно ціле з народом, бо вийшли з нього і живемо його бажаннями та думками, ми не можемо і не маємо права жити мистецтвом чужим.

А ті, що нам його приносять, пропагують його, роблять так по особистій бідності свого духа та творчості, по несвідомості та ще й завдяки своєму провінціалізму.

Так, це самий моветонний провінціалізм, міщанство, яке хоче, аби у нього все було, як „у людей“: і фіраночки, і модерні шіфоньєрка, і блянманже, і лякерки. Воно боїться своїх галушок та розмальованої скрині, боїться всього самобутнього, як вогню, забуваючи про те, що орігінальність—це самобутність, і чим яскравіша індівідуальність, тим орігінальніші прояви її.

І страх бути самобутнім, відсутність пошани до самого себе, до свого дару вимагають, яко мога швидче причепитися до когось, до чиїхсь тріумфів, на-

ліпити на своє обличчя ярлик і кричати *urbi et orbi*: я—культурна людина! Подивіться, які в мене модні штани, який ціпок, яке пальто!

Так, побачивши сусіда, милий, симпатичний коваль, сильний, як Геркулес, червоний, як мак, у неділю натягає білу манішку, комірець та зелену краватку і потіс, мучиться, але героїчно носить цю амуніцію цілий день.

А хиба біла манішка—це культура?

Чи-ж можна вільне, безмежне мистецтво втискувати в рамки того чи другого напрямку; чи ту, чи другу течію в мистецтві називати правою або лівою? Хиба мистецтво, як і життя, можна умістити на „Прокрустове ложе“ програмової шпаргалки тієї чи іншої партії? Життя праве чи ліве? На якій платформі стоїть корова, коли скубе травицю, а легкодумний метелик пурхає з квіткою квітку?

Мистецтво одно, починаючи від рисунків на стінах печер, що рисувала примітивна людина, аж до Пікассо, де-Льонне, навіть до д. Богомазова. І чіпляти мистецтву якісь ярлики—заняття досить некористне і безнадійне. Хиба Рембрандт, або Ботічеллі—праві, а Пікассо—лівій?

Мистецтво одно, але сяє нам ріжнобарвними проміннями, завдяки орігінальним самобутнім талантам, що не жахалися бути індівідуальними та ще й національно—самобутніми. І для того ми маємо щастя користуватися соянними проміннями, які внесли до скарбниці вселюдської культури Фідій, Джотто, Хокусаї, Рубенс, Дюрер, Плювіс де Шаван, Матейко і т. ін.

Ще також наші (як багато й „иногородних“) новатори люблять ставити прикладом дитячі рисунки і постійно додають: ось, товариші, як треба малювати і в кого нам треба вчитися!

Ця увага цілком слушна.

Але чи слід наближуватися до примітивності дитячого малюнку і забувати все, всі знання, закинути всю попередню культуру і стати попросту „челов'ком непомнящим родства“?

Але-ж забути все, весь дослід минувших поколінь, це значило-б стати дорослій людині рабки та, шепеляючи, кидати коротенькі речення: „тато з мамою післи до целкви“, або: „Го—го! У дядя з носа дим йде“!

Ні, спуститися на шаблі первісної, примітивної культури, культури дикуни—не буде рятунком для мистецтва. І де-ж гарантія, що мистецтво,—позаяк закони вселюдського поступу однакові, як для доісторичної доби, так і для сучасного моменту,—пішло-б новими шляхами, а не тією-ж самою стежкою, як і раніше?

І кому потрібне таке приниження культури?

Але, посилаючись на дитячий рисунок, новатори перечать тій зasadі, на яку вони міцно спираються. В сучасному мистецтві панує такий погляд: важко не „що“, а „як“.

Цей принцип в свій час, до певної міри, мав рацію, як противостояність тій літературщині, що запанувала в штуці. Під впливом академічного мистецтва, а також „передвижників“, в картині домінував сюжет, оповідання; звертали увагу на те, „що“ намальовано, а художній бік ставав на другій план. Академічні вимоги ріжнилися від вимог передвижництва тільки змістом сюжету: перші вимагали героїчності, благородства, оповідань на теми історичні, а другі — відбиття реального, побутового життя. Ні ті ні другі не кохалися в формі самій по собі, не захоплювалися грою ліній, радістю блискучих кольорів. Форма, лінія, фарба—це були засоби для того, аби *рассказать* якийсь сюжет. Правда, що Академія своїм учням, ставила прикладом старих (головним чином—італійських), майстрів, з їх чудовим кольоритом а „передвижники“ увійшли в тісний контакт з натурою,—але все одно—великих придбань в штуці ні та, ні друга школа не зробила: одна йшла стежками, які вже життя пройшло, а друга—лізла ще рачки.

Звідси—холодно, об'єктивно, мало індивідуально відчути форма, бідний кольорит то офіційне трактування сюжету — академічного мистецтва, а в дітей його—„передвижників“ (все-ж вони були, хоч і революціонерами, але вихованцями тієї-ж Петербурської Академії)—ще й сухий, я-б сказав — учнівський, — натуралізм.

Аж коли імпресіонізм як-би одчинив вікно в темній хаті на сонце, на фарби, тоді і в Росії пролунало гасло: „не *що*, а *як*.“

Ось тут для оборонців того „як“ криється велика небезпека, коли вони посилаються на дітей.

Дитина ніколи не рисує за-для „як.“ а тільки за-для „що“. Хлопчик рисує коня, бо його цікавить сам кінь, *портрет* його, як він уявляється, натурально, самому хлопчикові, а не те, *як* того коня нарисувати. Придивіться близче до рисунків та малюнків дітей—все оповідання: батько вертає до дому, хата з димом, Бровко біжить за возом і т. ін. І в рисунках чистої фантазії також проходить червоною стрічкою оповідання. А що у дітей виходить гарно ще й „як“, то це завдяки дитячій широті, само собою. Тут зливається в одну наївну, милу цілість і сюжет, і форма, і кольорит.

Так, воно дійсно й треба малювати, не приникаючись до початкових щаблів мистецтва, а вбралши в себе спадщину всіх здобутків попередньої культури, творити красу так широ й безпосередньо, як діти.

Бути озброєним художньою освітою, знанням, європейською технікою, але заховати в собі дитину, наївність і простоту її, значить—бути самим собою, сміятися власними радощами, плакати власними слізами.

Од-же-ж коли цілі вистави картин, за маленькими виключеннями, заповняються масками, коли там фальшують чужі *средо*, коли стають на високі дibi, аби зрівнятися з кимсь з європейських велетнів і на яких ті еквілібрісти вигля-

дають ще меншими ніж в натурі,—робиться сумно, бо переконуєшся, що мистецтво у Київі—„чужоядна“ рослина.

І чи-ж дивно, що ним так мало цікавляється у нас?

Для чого так нападати на публіку, що вона не розуміє мистецтва, що вона дика, некультурна і т. ін.?

Наша публіка en masse, дійсно, мало культурна, мало вихована на мистецтві, дуже невдало розбігається в тому, що гарне, що ординарне, що—твір справжнього мистецтва, а що—макулятура. Але хто-ж виховає смак її? Не ті-ж солоденькі картинки художників Киян, які так приваблюють до себе нашу публіку, не ті-ж культуртрегери, що позичають своє мистецтво в художніх центрах Європи, і від якого наївна і здорована публіка наша жахливо відсувається.

І може не для того, що вона так безмежно не-естетична, а для того, що інтуїтивно відчуває, що ці художники позиченого мистецтва—страждають імпотенцією духа і через те заплющують очі на широкий світ, на калейдоскоп нашого життя і напинають на вільні руки своєї вражливості, свого духу тяжкі кайдани абстракції.

Тепер, зазначивши негативні риси нашого Київського мистецтва, ми перейдемо просто до художників, які хоч і не минули впливів художньої культури заходу, але, перетворивши їх в собі, вміли залишитися собою.

Так, наприклад, професор О. Мурашко,—тонкий художник з темпераментом і європейською культурою,—недаремно числиться одним з видатних художників не тільки тут, на Вкраїні, але і в Росії і за-кордоном. Його витворні, шляхетні по простоті портрети, барвисті картини, де сюжет і кольорит з'єднуються в один чудовий акорд,—це справжнє, не підроблене мистецтво. Це майстер, в якого можна і слід де-кому повчитися, але майстер без того „ловкачества“, яке нагадує каліграфію військового писаря.

Характером та манeroю наближується до п. Мурашки д-ка Крюгер-Прахова. Але тільки наближується. Бо не дивлячись на всі симпатичні сторони її таланту, роботи д. Крюгер Прахової часом не задовольняють якоюсь недокінченістю, не в розумінні натяку, ескізності, а в більш глибшому—ніби художниця не була в силі звести все в одну цілість. Смілі, широкі „мазки“, яскраві фарби її картин, дійсно мають в собі принаду, але в них не почувається глибини, щось є від плакату.

Осібно стоїть проф. М. Бойчук. Він кохається в примітивному мистецтві, захоплюється красою лінії, монументальністю композиції, спокійною лагідністю кольорів фрески.

Кільки часу тому назад з'явився до нас у Київ д. М. Козік і відразу завоював симпатії серед аматорів мистецтва та художників. Було щось свіже, своєрідне в його творах, що зупиняло глядача перед собою. Правда, там почувався вплив Москви—Коровіна, Малявіна. Правда, що хусточки були чудово написані, nature mortes-у

досить яскраві, правда, що під хусточками обличчя бували трафаретні, трохи солоденько—рожеві, але де в яких роботах почувалася справжня сила, сувора краса сірого кольориту. Але, на жаль, художник, мабуть, переживає якусь кризу, бо став одноманітним, грубим в кольориті та недбалим.

Цілком інакше розвивається та міцнішає талант другого вихованця Москви, д. О. Романова. Це глибокий талант, жива душа, яка дійсно живе мистецтвом і для мистецтва. Художник постійно шукає нового, милується в ріжких кольорових гаммах, дивочими нас субтельністю та витворністю. Як грає сонце на білих хатах нашого села, якою суворістю віє од його ранньої весни, з похмурним, дощевим небом і далеким промінням сонця, що впало золотою плямкою на далекий горбок! Там стільки правди, але правди художньої, поетичної, стільки щирості й сили, що нам не часто приходиться бачити таких речей на Київських виставках.

А П. Холодний, з його скромним талантом, простим і свіжим, як польова квітка, закоханий в красу неба, в простір лугів та степів, в блакитні дзвіночки, що заховалися в тінь під березою... Цього художника ніяк не запідозриш в бажанню подобатися смакам публіки...

Також незвичайно гарним вражінням залишиться в памяті і виставка д. Г. Дядченка.

Він теж художник з ласки Божої, якого публіка Київська не зрозуміла, а д. Дядченко не спустився до неї ні на одну хвилину, бо ставив вище свою незалежність. Про нього можна сказати, що д. Дядченко один з тих, що поклали перші каміння фундаменту будучого національного мистецтва.

Заклався цей фундамент непомітно для багатьох, а що він дійсно заклався — за це говорить не мало фактів.

Крім згаданого д. Дядченка, слід на першому пляні поставити могутню фігуру покійного професора Krakівської Академії Мистецтва, Яна Станіславського. Серед поляків його називають поетом України, де про нього, на жаль, так мало знають. Походженням Станіславський зі Звенигородщини, з Вільшани, і нинікою його була одна з подруг дитячих літ нашого великого Кобзаря. Дитячі вражіння найбільш міцно западають нам у душу, а душа майбутнього художника була занадто вражлива, аби забути свої перші спостереження.

І на каналах Венеції, серед галасливої юрbi Паризьких вулиць, у приволжській Казані перед ним вставали степи, білі хатки, верби, могучий Дніпро рідного краю. І що-рік він вертав на Вкраїну і малював там фарбами свої поеми. Давно колись Станіславський виставляв ці кольорові поеми і в Київі. Публіка з жахом відносилася до нього, і, як тепер, все, чого не розуміють, називають „декадентщикою“, так і тоді кидали йому образливе слово — імпресіоніст. А один

з Київських критиків дійшов до такого обурення на краєвиди Станиславського, що написав свою критику такими віршами:

„секрет таких пейзажей прост —
возьми у кошки хвост,
обмакни его в краску
и задай холсту генеральную
смазку!“

Тепер бідний Станиславський помер, — правда, не від критики, — а критик, хвалить Бога, ще й досі живий, вже давно забуті його знамениті вірші, але Станиславського тепер знають і в Польщі, і в Росії, і за кордоном.

Ми подали ці інформації не для того, що Станиславський виставлявся тут, у Київі, — чи мало хто приймав участь на наших художніх виставах: поляки, росіяне, латиші, — а за для того, що Станиславський багато зробив для нашого українського мистецтва.

Краків, Париж, до певної міри і Мюнхен були центрами, до яких наша українська молодь охотніше їздила студіювати мистецтво ніж до Петрограду та Москви. — В тих центрах художнього життя можно було почувати себе дійсно українцем. З них Краків може найбільше притягав до себе. Перш за все, там, після смерті Матейка, Академія була цілком зреформована і добір нових професорів оказался незвичайно щасливим: цілий ряд талановитих людей, якими пишається польське мистецтво і які в дійсності створили його! Такі ймена як Аксентович, Мегофер, Мальчевський, Виспянський, з нашого Поділля Вичулковський, Станиславський, вже записані історією польського мистецтва на їх скрижалях. Не дивно, що їх талановитість, вільний дух їх майстерень мимоволі приваблювали до себе молодих художників. З другого боку, Краків мав для нас, українців, ще одно велике значіння: там студіювали мистецтво наші галицькі брати, і таким чином Краків ставав пунктом, де українці єдналися в спільній роботі поширення національної культури і національної свідомості.

З Krakівської Академії вийшли: проф. М. Жук, професор М. Бойчук, О Новаковський, Труш, Северин, Гаврилко, Струкманчук, Касперович, Маслянників, також і автор цих рядків...

Одже Станиславський, який сам вийшов з України і так кохався в Україні, передав і своїм ученикам цю любов до рідного краю. Його ученики, поляки галицькі, їздили до нас, на Вкраїну, як на богомілля і не знаходили слів для висловлення свого захоплення красою Вкраїни. Тут приїздили на літні студії і Щиглінський, і Маковський, і Войнарський, і Яроцький, і Філіппкевич — все видатні тепер польські художники.

Яку-ж любов збуджував до рідного краю Станиславський в своїх учнях — українцях!

Він перший дав ключ до зрозуміння всіх чарів нашої чудової країни, показав всю красу, всю кольорову роскіш її. Так, це не було захоплення чужоземця Петербургця „благословенною Малоросієй“, холодне й не глибоке, а палке захоплення поета і пророка; і краєвиди Станиславського, ці маленькі іерлинини, це не були солоденькі „малоросійські віди“ Васильківського (хоч і був він великим патріотом українським), Пімоненка та навіть і талановитого, але замерзшого на півночі, Крижицького.

І так чи сяк використали ученики Станиславського його вказівки, якого професора, але вертали вони на Вкраїну перейняті глибокою любовю до неї, другими, прозрівшими очима дивилися вони на роскішну природу свого краю, і великі завдання ставали перед ними — цоказати всі чари, якими ми оточені що-день, навчати любить і розуміти їх, збудити заспані художні здібності свого народу.

Крім того Станиславський мав сильний вплив на Київських художників, що вже цілком були склалися.

Так його шляхом пішли д. Галімський, який дав багато цікавих краєвидів українських, а також і покійний Вжеш, художник не без таланту, але його популяризація манери Станиславського дійшла до правдивої профанації.

До групи художників, що Volens—no1ens заклали перші підвалини українського мистецтва, на мою думку, слід однесті і так невчасно померлого П. Левченка.

Високо-культурна, незвичайно делікатна людина, він також кохався в Україні і був вірним її співцем.

Він мав великий хист до рисунку і володів ним прекрасно, але позаяк в Росії, та і в нас, до рисунку відносилися до недавнього часу байдужно, то Левченко брався і за палітру і свої олійні малюнки часто засушував поторобицями. Але, незважаючи на це, з якою художньою сумлінністю передав він радість нашого літа, похмурні зіми, осінню сліпоту!...

Пригадую одну його коршму в степу, біля шляху. Спека, повітря горяче, на всьому лежить сірий нальот куряви, спалені бодяки... Так, це мій, мій рідний край, це мое сонце, степ, похилена коршма, все мое, рідне й міле!

Так і помер цей талановитий, скромний художник, недооцінений, але незабутній в історії нашої штуки.

Особно стоїть в тій же групі і наш киянин, талановитий С. Святославський. Вихованець Московської Художньої школи, товариш Левітана, Коровіча ідеально переконаний „передвижник“, він був одним з тих, що утворили той російський пейзаж, який придбав собі таку велику славу.

Реалістичний, трохи холоднуватий, Святославський все-ж вносить в свої пейзажі багато індівідуального. Його „Стара оселя“, „По задворкам“, „Свідки минулого“ чарують своїми тонкими кольоровими гаммами і мелянхолійним настрієм.

Але-ж його „Вечір на Дністрі“, „Вітряки“, „Дніпро“, його „Ярмарок на Куренівці“ і багато Куренівських етюдів — також цінний вклад в нашу скарбницю, а Святославський сам по собі така величінь, що обминути його вплив ніяк неможна було: він вчив любити своє: корівок та волів коло возу, старі повітки, подвірря з ріжним „фламандським сміттям“ ..

Хотілося-б до тієї-ж групи зачислити і Ф. Красицького, котрий свідомо вернувся з Петербургу на Вкраїну, аби працювати у себе вдома і щось зробити для національного мистецтва. Але-ж, на жаль, не сильна художня самобутність, яка не перемогла впливів Петербурської Академії, звичайні для українського художника життєві умови, все це неусправедливо саможертув д. Красицького. Його картини на теми українські були по сюжету, зовнішньо, українськими, а по виконанню зони не переходили за межі Петербурського рецепту, по-за рамки театрального трафарету, картин з „малоросійского“ життя.

Але, по справедливості, треба зазначити, що Ф. Красицький був одним з перших піонерів на неораній ще ниві нашого мистецтва.

Таким чином, повторюю, свідомо чи не свідомо, всі зазначені мною артисти — малярі проклали першу стежку національного мистецтва, і тому, хто хоче дальнє працювати для поширення його, обминути її неможливо.

Мимоходом ще зазначу одно — ціла група художників, які заклали перші каміння національного мистецтва, всі — пейсажисти, а коли малювали вони і щось друге, то все-ж краєвд в їх творах переважав.

В цьому нема нічого дивного. Тісний контакт з рідною природою, з рідним народом поглиблював розуміння і відчування краси і своєрідних особливостей Вкраїни і надавав самій малярській техніці тих художників окремий характер. Треба було малювати не по рецепту, а безпосередньо, по інтуїції, від щирого серця. Ставало ясним, що малювати Україну, як Тулу, або Тверь, не можна — треба було знайти свою техніку.

Адже-ж одні тільки сюжети на теми з українського життя, не зважаючи на гаряче бажання самого художника, ще не зробили д. Красицького українським художником. Так само малювати — чи наше село, чи степ, чи селянина — не робило художника українським — необхідно було відчути їх по своєму, по українському, як це і зрозуміла зазначена мною група. Маючи в минулому попередників, маючи хоч не великий (бо ще не весь) фундамент, до будування рідного мистецтва, взялася ціла низка наших київських художників.

Крім раніш зазначених майстрів (Мурашка, Дядченка, Холодного Романова) велику роботу на себе взяв д. Кричевський Василь. Він і художник, і графік, і архітектор... Глибокий знавець українського будівельного стилю, українського орнаменту, В. Кричевський проєктує і камяниці, і килими, і окладинки для книжок, і друкарські шріфти...

А в своїх невеличких малюнках захоплює глядача ріжнобарвними гаммами. То прозорий і ніжний у „Весні“, в просторі широких ланів, то гарячий сояшний (його хатки, *intérieurues-i*), він часом нагадує Тернера.

Другий брат, Ф. Кричевський, віртуоз рисунку, блискучий майстер; в його тонах є щось холодного, але шляхетного; техніка незвичайно сміла, мазок сильний і витворний одночасно.

В портреті, в пейзажі його цікавлять не сама схожість, не настрій, не саме „що“, а „як“. Натура—це канва, це тільки рація для Ф. Кричевського, аби захопитися блискучими кольорами, тішитися сміливою технікою, грatisя химерно повязаними лініями.

Декоративної плями, ритмічно-спокійної лінії шукає в своїх композиціях—портретах професор М. Жук. Сам поет і ученик знаменитого польського поета і художника Виспянського, д. Жук взяв від свого вчителя декоративну манеру, але переробив її для себе, для висловлення своїх настроїв, почувань...

Виспянський—трагічний, схвильований, болючий. Жук — цілком протилежний: в творах його єсть якась елегійність, задума; він любить життя, людей, але десь далеко в глибині душі почуває якийсь великий жаль і до життя і до людей, і мріє про далеку казку...

Я висловився, що д. Жук малює композиції — портрети. Так, він любить оточувати осіб, яких малює, символічними або і реальними одзнаками, для характеризування їх психольогії.

Коли-сь в розмові д. Жук висловив бажання дати цілий ряд портретів осіб різних професій у відповідній для кожної обстанові: робітника—в його майстерні, вчёного—в його лабораторії т. ін. Завдання дуже цікаве і ми чекаємо здійснення д. Жуком його думки.

А propos портретів. Байдужність нашого українського громадянства до мистецтва утворює велику приkrість будучим поколінням: ми не маємо портретів наших видатних діячів—письменників, художників, артистів і т. п.

Люде, що прийдуть після нас, зададуть нам питання: для чого ви нам не лишили а ні одного портрета осіб, що занотовані нашою історією? Разом з тими діячами, як сучасники, жили й художники, а ви лишили нам тільки погані, сумнівні фотографії. Як це могло статися?

Щасливий випадок вернув на Вкраїну одного з талановитіших графіків в Росії, теперішнього ректора Української Академії Мистецтва, Г. І. Нарбута.

Хто не захоплювався чіткою лінією його рисунків, багацтвом фантазії, почуттям епохи (особливо 17—18 ст. ст.)!

Композиції д. Нарбута, ілюстрації, карикатури, рисунки в стилю старих, древоритив правда, не зворушують,—вони досить спокійні, може навіть зимні,—але чарують глядача тонким, майстерним виконанням і лишають по собі враження високої артистичної вартості.

Але поза тими художниками, яких, оскільки міг, я охарактеризував, ми маємо ще й молоді сили, які йдуть під прaporом відродження і зміцнення рідного мистецтва: д. Золотов, який після захоплення Врубелем, став остаточно на свої ноги; д. Брюмер, здібний художник, але ще під сильним враженням від Московського пейзажиста Жуковського, більш самостійний Курнаков; д. Обозненко, у якого ми бачили деякі прекрасні речі і які забивають його, особливо жіночі, портрети: зовнішньо—шиковні, кольоркові й неглибокі психологічно.

І всі ці сили, що працюють на мистецькій ниві, бажають одного, аби їх зусилля підтримало наше громадянство і зрозуміло, що утворення свого власного мистецтва—одно з великих завдань сучасного моменту. Мати своє рідне мистецтво—значить—пізнати себе, бо воно відбиває в своїх творах дух нації, її думки, бажання, ідеї, дає їм обличчя і збагачує вселюдську культуру новими поглядами, новим освітленням з'явищ життя.

А, як ми бачимо, нашим громадянством для цього ще майже нічого не зроблено.

Наше мистецтво ми не вміємо популяризувати, ми досі не спромоглися видати (в широкому маштабі) альбоми наших вишиванок, килимів, писанок, простих листівок з картин наших художників, монографій більш видатних з них і т. ін.

З метою зміцнення фундаменту національного мистецтва і об'єднання кращих художніх сил на Україні було засновано у Київі і Академію Мистецтва.

До цього моменту Київ для художньої освіти мав дві школи. Першу школу колись одкрив М. І. Мурашко, який мало думав про відродження Українського Мистецтва, а після смерті М. Мурашка заснувалася Київська художня школа, вже зовсім далека від таких завдань. Ця школа проводила погляди на мистецтво офіційної Петербурзької Академії і на розвій чогось не тільки національного, але просто вільного дозволу не давала.

Який вплив і авторитет мала ця школа на своїх учнів, може з'ясувати один кур'йозний факт.

Коли в 1896 р. було закінчено будування та малювання Володимірського Собору, з його мальарською мішаниною, в Київі один час виробився незвичайний, окремий, я-б сказав—„соборний“ стиль.

Соборний для того, що вийшов він від собору, а також і по своєму „соборному“ характеру, бо той стиль з'єднав в одну купу і Васнецова, і Нестерова, і Котарбінського, і Врубеля...

І я гадаю, що ця соборність в свій час дуже шкодливо вплинула на талановитого й нещасливого Шавріна. Ціле своє життя, недовге і трагічне, він так і не міг вибратися на світ Божий і переходив в своїх працях від Врубеля до Васнецова, а від останнього до Нестерова.

Так і заблудилася бідолашна одинока душа серед трьох китів...

Але з вибухом революції, коли виникли нові інтереси, завдання, то, разом з могутнім пориванням до відродження всього українського народу, виникла необхідність закласти школу і для національного мистецтва.

Таким чином 5 Грудня 1917 р. давня мрія українських художників зреалізувалася в формі Української Академії Мистецтва.

Статут Академії, який складала Комісія по заснуванню її, дав, головним чином, аби вона була дійсно вільною, аби уряд не втручався в її внутрішні роспорядки, і для того Комісія зазначила автономність Академії. А позаяк Комісія боялася ще іншого втручання до життя Академії—урядового меценатства, то Комісія викинула зі статуту всі нагороди медалями, грошовими допомогами і т. ін.

Така обережність мала підставу, бо нема нічого для мистецтва більш страшного, як урядове меценатство. Ніякий уряд не може бути Періклом і для того буде вимагати від мистецтва намалювання ріжних „перемог над зулусами“, якогось національного свята, портрету видатного державного діяча і т. п.

А це все, всі ці офіційльні замовлення, головним чином, падали б на Академію —її професорів і талановитих учнів.

Видатніший державний діяч, „муж совѣта“, знавець права, економічних наук—може бути ординарним профаном в музиці, любити вальси Штрауса і грati на роялю одним пальцем „сірого козлика“, а маленький урядовець його канцелярії окажеться глибоким знавцем музики взагалі, тонким цінителем Вагнера, або Ріхарда Штрауса.

Урядове меценатство поставило Петербурзьку Академію в таке комічне становище, що вона за сто літ не змогла утворити національного мистецтва в Росії; усікими замовленнями картин на тему „битви русских с кабардинцами“, всяких коронацій, героїчних подій з історії, засідань „государственного совѣта“—Академія задавила вільну творчість самих талановитих людей, виробила з художників ріжних рангів урядовців і перетворила Академію в ремісничу робітню для виконання ріжних замовлень.

І тільки одмовившись від благодійної руки уряду, група студентів Петербурзької Академії зробила перший крок до утворення національного мистецтва.

І тепер кожний росіянин може з гордістю сказати: „ми маємо Врубеля, Сєрова, Сурікова, Нестерова, Веснєцова, Малевича...

А культураожної нації міряється не економічним її становищем, а, головним чином, височиною її мистецтва та науки.

Це нам треба добре памятати. —

ЛЕСЬ КУРБАС.

НОВА НІМЕЦЬКА ДРАМА.

Передо мною німецькі театральні журнали за 1918 рік. Виключні обставини одрізали нас цілковито від Європи. Звязок духовний перервано ще з вибухом війни і досі через хаос фронтів, нових держав, бездоріжжа до нас майже не долітають ніякі звістки про те, що „там“ думають, чим горять, що творять.

Жага, з якою накидається на німецьку „почту“, вповні зрозуміла. Епохальний час соціально-політичних переворотів, переоцінки цінностів, у мистецтві не міг очевидно не одбитись виразно і цікаво на мистецькій продукції такої сильної і багатої нації як німецька. З великим правом на правдоподібність я сподівався знайти там де-що більше, чим дає в нових формах сучасна справді революційна Росія і Україна. Росія з одиноким Маяковським, з 15-тю анемічними поезоестетами, і абсолютним браком якої небудь драматичної продукції.

Розриваю журнал і лист за листом розгортається передомною „там“. Я не помилився. На мене хлинуло зразу вражінням розбушованої, кипучої стихії, для якої знайдення своєї форми є постулатом життя, а не спортом, де борються з піною на устах, оскаженіло, де дійсно здобувають ґрунт під ногами і закріпляють за собою позиції. Де почувається не холодносердне критикування і повітряне теоретизування без сили що небудь доказати дійсно ділом, де теорії пишуть після факту радісно несподіваного народження нового у всесвіті згуку, а не творять згуки по вимізкуваній програмі. Де все не так, як в Росії. Де почувається гіантський здвиг крицевих натур, крицевих воль, у великому бажанні не кількох одиниць осміюваних новаторів, а цілого безмірно талановитого покоління. Дух закоплює, коли читаєш критичні статті противників нового стремління, статті повні жовчі, безпощадної, глибокої наруги, якогось неозначеного остраху і моментами прориваючогося то подиву, то істерично захопленого признання.

В Німеччині є молодь. Сильна. З корінням. З мязами. З високою культурою, з високою інтелігентністю. І з безпощадністю геніїв.

Молодь, що рахується не одиницями, не групками. Покоління! Нове, справді нове покоління.

І покоління — не дивлячись на воєнні кордони—до нас дуже близьке.

В обривках програмів, у вирваних цітатах, сильних, як удари стихій, в яких невідомо скільки духа, а скільки безпосередньої інтуїтивності, в яких картини небувалих досі об'явлень штурляються з легкістю жонгльора, в яких почу-

вається дике стремління до необмеженого, необнятного; чоловік у вселенній, величній у своїй трагедії, сам на гльобі, з рукою, що впялилась в небо і рве його до стіп своїх; міць і воля—хаотична, гаряча, що ломить те, що досі звалось „стильність“, щоб нічим незвязаній одбити на небесах яскраве, небувалоколірне пятно свого сілуєту. В цих навіть обривках я бачу нашу мистецьку молодь.

Яке це близьке до того, що почуває молоде наше мистецьке покоління. Хіба не його цей крик мажорного роспачу? Хіба не його цей крик? Хіба не його ця поривистість, протест, і мода захопленість незнайомістю нових доріг, необмежування себе дряхлими канонами? Хіба — та, правда, іхньої, німецької впевненості і відваги не може бути у нас, де все присипано затхлим, смердючим цукром сентиментальності, омосковленої інтелігентської душі.

Інтересна одна маленька анальгія між Німеччиною і Росією наших днів. Здається, що за подіями політичними ніхто не завважує, що в Росії (і в нас на Україні) з часу війни, а особливо з часу революції, продукції драматичної зовсім не має. За останні два роки так якби не з'явилось нічого на репертуарному ринкові. Театри живуть пережовуванням старих дібр, та перекладами з чужих мов п'ес до-военного часу. Мені це здається ознакою страшенно слабої потенціяльності життєвої. Мені здається, що інакше й не може бути в цій проклятій країні розгардіяшу однієї всенівелюючої волі московської душі, в котрої всенігнічому патріотизму є все, тільки не порив чистої любові.

Не так було в країні, де не було пораженців справа і пораженців зліва, і спекулянтів посередині — у Німеччині.

Давно вже не проявлялася в Німеччині воля до драми з такою силою, як в останній час, в час третього і четвертого року війни. Юліус Баб, вчора передовий, сьогодні вже одсталий критик, завзятий і переконаний ворог німецького експресіонізму (а так називається в Німеччині напрямок молодого покоління) підкреслює це такими словами:

„Я маю на думці не тільки дивну, часами поражаючу, і дуже інтересну у своїх причинах моду, що заставляє директорів і публіцистів, а до певної міри і всетерплючу публіку, поїдати все, що називається „Нова німецька драма“. Мусимо констатувати, що є у нас молодь, справжнє, ціле покоління, котре твердо бажає до драми і голосно й завзято на всі боки кричить. Така виразна воля, створити якраз нову драму, була в Німеччині хіба в часи „Sturm und Drang“-у і в покоління натуралізму.“

Останнє порівнання говорить багато. З епохою „Sturm und Drang“-у, як далі побачимо, має ця нова сучасність ще багато більше спільногого. Спільногого у характері звичайно.

І хоч для Ю. Баб'а, а з ним і для других критиків і рецензентів однієї з ним віри, являється новий напрямок явищем жахливим, істнуючим у великій мірі поза сферою їхнього розуміння твору як мистецтва, — і хоч на всяких, то слабших сателітах геніїв, що шлях новий пробивають, то на представниках крайне самостійних, різко одмінних течій — виливають вони всю жовч свою і насмішку, включно до зовсім неприємних епітетів в роді „школярі“, „транзітівна манія великоності“ і т. под. — однаке на кожному кроці і він і його соратники примушенні прориваються більше чи менше здерганими словами захоплення і признання.

І мусить він призвати:

„Талант не все, і може навіть не найважнійше з того, що треба мистцеві — він частина змислова, одночасно тіло його сили і потрібує ще духа — *veni creator spiritus* — ! — щоби стати справді творчим. І таланту звичайно не шукається там, де є успіхи моди; бо хвилі її виносять легко й бездарності. Але навіть маючи те все на увазі, треба призвати: У нас і тепер справді багато талантів, що пробують себе в драмі.“

Про одну якусь стислу програму у німецьких експресіоністів не може бути й мови. Для мене ясно, що це поняття трактується в Німеччині ширше ніж у нас. Воно об'єднує там, крім справжніх експресіоністів, також певне крило футуристів та екстрактивістів. Маяковський, наприклад, на мою думку типічний експресіоніст в німецькій класифікації, не дивлячись на його футуристичну програму.

Більш правдоподібно, що експресіонізм є в Німеччині також загальною об'єднуючою назвою однієї, що правда, волі, та найбільш ріжнородних нераз принципів та техніки, якою була колись назва „імпресіонізм“ у Франції. На превеликий жаль, програмних писань їхніх теоретиків ще й досі не вдалося мені побачити.

Німецька політична гастроль на Україні імпортувала нам бляшані горщечки а з книжок тільки антикварський крам. Через те орієнтуюся тільки по полеміці критиків, що відносяться до їх в більшості негативно, по цітатам і наведенням змістів п'ес, та їхнім оцінкам. Через те, це, що пишу, являється в невеликій мірі навіть враженням з „другої руки“.

Головне, що об'єднує в одну назву молодих Німців, це дике, незануздане, молоде і притому загальне стремління до чину, що потрясає всесвітом, темний, бунтівничий рух у душах, який, цілком природно, більше всього шукає своєго проявлення, рівноважника в тій формі поезії, що представляє чин — у драмі. Стремління глибокої динаміки. Комічний екстаз. У їх не має матеріялу нового, особливого, що був присутній хочби тим самим *Sturm i Dranger*-ам чи натуралістам, матеріялу в нових людях, соціальних настроях, краєвидах, думках чи тенденціях.

В їх проявляється нове відчування нового чоловіка, без особливого „milieu“, без особливого, взагалі, нового багажу, що лежав би поміж основним активним відчуванням а драматичною формою. Цілком справедливо вказує негативний критик, що, „ці молоді люди люблять жагуче, та не знають кого, ненавидять і не знають що, маряте і не знаєте, про віщо і навіщо“. Це й є характерно і це є добре, і це „ліричне реторичне“ кружляння фантазії довкола екстатичного настрою певного „Я“, набренілого великим стремлінням до чину — це й є може новий прінцип мистецький. У всякому разі може бути. Для їх — навіть є, і оправдовує себе вповні, коли заставляє ворогів хилити з пошаною голову перед своїм твором.

Друге об'єднуєче випливає з першого і є його прямою консеквенцією. Це порвання зі всякими традиційними, естетичними умовностями. Поставлення себе, як творця, в найбільш незалежне положення. Геть умовність реальної можливості льогіки життя, геть умовність вимог старих понять про стиль. Жагучий пал екстазу горіючої душі, горіючої думки повинен їх порвати, бо не істотне в мистецтві всі ці milieu, історичні, побутові, звичаєві прикраси і умовности. Про себе говорить дух і думка. Нове відчування. Новий штандпункт. Нова близнака в темноті. І це єдино істотне. Все проче прийде згодом.

І якраз в цьому „прочому“ намічаються певні діфференціації.

Наприклад цілком своєрідний розвиток обіцяє мистецька форма погиблого на війні Августа Штрамма, якого Рудольф Курц вважав в один мент найбільш радикальним експресіоністом. Революційне в його формі те, що рішаючі душевні дії позначені в дужках, як припис сценічний, а властива мова обмежується короткими високо-сконцентрованими висловами, що часто не виходять далі звичайних займенників.

Він (з темноти, легко): Я?!

Жінка (облекшено): Я. (шукає його руки).

Він (обнімає її).

Жінка (дріжить, віддахає): Ти?

Він (нахиляється, ніжно) Ти?

Жінка (обороняється) Я!

Він (ніжно, жартом): Я?! (цилує)

Жінка (тремтить).

Це в його п'єсі „Geschehen *“*. Спільній з другими тут здвиг імперативів, енергією набреніліх дієслів. Відхід до останніх основ, до найбільш простих, найбільш необхідних виразників буття. Однак орігінальним розумінням своїх завдань і своєрідною технікою дає Штрамм початок можливості нового напрямку. Екстракт.

*) „Подія“.

Психостенограма. „Інтелектуальна композиція драми в цій п'єсі немов викинута одним єдиним розряженням волі; не вдаючися в переходи, послідовності, розвертає він історію бажаючого чоловіка в декілька ситуаціях, станціях терпіння, що розтягаються поміж щоденним *internal*, а безмежною далечиною зоряного неба, від грому кипучого космосу до сліпця біля шляху, з якого діти насміхаються“. (Рудольф Курц.).

Драма Штрамма не знає психольогії: душевні переживання, що є між подіями, які вони зв'язують, в найвищій мірі прості, не будучи одночасно примітивними. Прапочуття чоловіка і жінки, праپереживання полів ведуть дію. Технічні можливості ледів зазначені. Весь рух від надзвичайно простої і великої думки: терпіння чоловіка, якого творчий гін спиняється обмеженістю явищ, і поконаний в земному, остается він паном духовно. Рішучий бій відбувається в сценерії, що кількома елементами обнімає безмежну далечінь борючогося Космосу.

„Боротьба чоловіка, при боці жінки, із силами світа, що нагинаються і підглядають момент щоб накинутися на земного, дана тут з вульканічною, еруптивною силою і величию. Без сліду алгоричної штучності. І без дрібязкової гротескності замірає зовнішнє життя осліпленого вже, біля сільського роздоріжжа, серед лепету несвідомих дітей, в зненависті дорослих: несеного блаженним чистим почувствам, що він людина, що він стоїть в живих, огрітих кровю відносинах до тисячородної, повноти землі. Не важко інакше інтерпретувати мітичну картину світа А. Штрамма. Рішаючим буде зиск читача. (там же.).

Не треба перш усього забувати, що твір Штрамма—твір сценічний. При переводі тексту в живу картину сценічної дії зникне стенографічний характер його методу. Якраз такими скороченнями удається йому замкнути в вузький обруч надзвичайну ріжнородність подій. Ці нечисленні, бліді слова будуть на сцені тим, чим хотів їх мати автор: експонентами могучих праپочувань. Слови будуть не більш, як експлізіями напруженъ, яких мовчки не сила видержать.

Величезне поле для режисера. І нова преінтересна можливість для театру сполучення пантоміми і словесної драми, звуку мови і літургії, пластики і музики.

Розвинений прінціп єврейновської монодрами в реєстрах нового патетизму дає Вальтер Газенклевер в своїй драмі „Der Sohn“), яка облетіла з великим успіхом цілий ряд німецьких сцен і дала м. и. привід мангаймському театралю для інтересної режисерської постановки. Всі події довкола героя, „сина“, є тільки одбиттям його власного „я“ і не існують особисто.

Всі п'ять дій є одним криком молодості, її піснею боротьби проти старости. Ступінь його темпераменту по свідоцтву самих ворожих його критиків,—Баба: „має в собі щось небувале і своєрідне“; Альфреда Якобсена: „є розпалена піч суб-

*) „Син“.

ективного екстазу“. Та ще більше нових можливостів для театру носить в собі другий його твір „Антигона“, що є першим від давна твором драматичним, ~~перебачаючим~~ реформу театру взагалі. Кладе початок єдино правильному відношенню між драмою і театром. Драма написана як матеріял для театру. Театр отримує знову текстове лібретто для мети своєї, для своїх змислових видовищних ефектів, для орудування масами, для світлових і колірних оргій. П'еса написана для театру „пяти тисяч“; використовує всі можливості арени бездекораційної, безкулісної (котрі Газенклевер вважає для театру цілком зайвими). Вливаються маси і випливають, серед крику і молитвенногоп співу. Можливості світла находитъ свое найширше використання. Ведення сцен розділено особливо дотепно поміж ареною і сценічною естрадою. Очевидно, від Софокля осталася в драмі тільки загальна дія, а патетика її не вигладжена стилем грецької скульптури, а пориває за собою з усією брутальністю і силою нового темпераменту.

Ще інтересніші перспективи одкриває Пауль Корнфельд у п'есі, що у віденському „Новому Театрі“ була виставлена всього один раз для запроханої публіки. П'еса називається „*Die Verführung* *)“, трагедія. Ряд снів боязni і бажань, сильних картин, глибоких об'явлень, випливаючих з душі людини, що страждає од юстнування, і любить його, навіть тому, що страждає од нього. Біттерліх, герой цих пяти високонапружених дій є доповнюючий брат Гамлета. Закоханий нещасливо у проститутку—життя, рваний тугою і огидою. З пориваючою риторикою характеризує себе: „я хочу всього, а виходить завжди тільки одно“.

Після життєво неправдоподібного убийства, переконуючого в казці цієї трагедії—тюрма. „Тільки в темності розуміємо світло“. Не хоче втікати, хоч сила його духа заставляє повинуватися йому сторожів тюрми, хоч до цього тягне його мати, „що за кожними дверми стоїть“, мати, безконечно стримуюча сила життєва, „надірране місце на моїй петлі.“ Приходить „*die Verführung*“, видима інтерпретація людського розуміння щастя, жінка Рут. В сцені, повній глибокої мелянхолії і похоті, примусу і душевної волі спокусила його Рут до життя.

„Сцена повна музикальності. Натяк на злиття голосів у дует. Що цього немає вповні, почувається як відступлення від останньої конечності стилю. Можливо, що хор, корінь античної трагедії, одкриє новій драмі новий розцвіт. Вражіння таке, немов це розвиток до четвертого виміру на сцені, що зробив би можливим одночасне обняття декількох душевних комплектів. І так здається у Корнфельдовій грі тіней, що його фігури, позбавлені законів природи, (такі вони є в драмі), можуть проходити крізь себе“. (Альфред Польгар).

*) Зведення.

Смерть, що ліквідує дальший трагічний конфлікт, кінчає п'есу. Ще слово попа: „знов сталося щось повторне, як тисячу раз що дня: людина померла“. Ще слово матері: „Алеж він був моїм сином“, і кінчається одна з найдивніжих п'ес божественно безформних, розриваючих старі можливості театру, хоч не даючих властиво твердих вказівок для нових. Ії багатство рине, розливається в безбережне. Слова піняться. Поняття мають мясо, факти безтілесні як абстракції. Повітряні замки будує він на фундаментах, а реальне ставить на повітряні підвалини. П'еса повна фантазії серця. Мова лопотить не з уст, а з самих глибоких, первісних основ душі фігур. Поезія без солодощів.

Ставили п'есу як сполуку театру з богослуженням.

Почуття нового соціального порядку дає Ганс Фішер в п'єсі „Motor“ Тема: боротьба напруженої людської енергії з могучістю матерії, з машиною. Тема за драматичне оброблення якої у нас обіцяють премії. Там, як бачимо, її вже обробили... В п'єсі сила, твердість, гірка річевість, мужськість. Для міщан—брутальна цинічна. Брак залагоджуючих жіночих елементів. Нотую, як ще одну сторінку настроїв покоління.

Особливо досконало виглядає експресіоністична техніка коротких круто-викинутих сцен, в діяльозі безпосередно еруптивних, у Рольфа Ляукнера („Sturz des Apostels Paulus“). *)

Великий талант форми, і глибокий, серйозний рух у пражського жида Макса Брома (Прага взагалі є столицею нового літературного руху). Його одноактова п'єска „Die Höhe des Gefühls“, **) властиво ліричний монологу прозі, є мабуть першим експресіоністичним твором у Німеччині, головно своїм суб'єктивізмом, що всяку реальність одкидає. В трьохактній його комедії „Abschied von der Jugend“ (***) експресіоністично-характерна тільки свободна і свавільна „безстильність“, оперуюча одночасно средствами найріжнородніших стилів. В найновійшій драмі „Eine Königin Esther“ одкидає він обовязково історичний костюм фабули про Естеру і Гамана; і розвязавши собі так руки, подає в фантастично-казковій формі це, чого не мігби був дати в противному разі. Його Естера—це національний, порядкуючий, вирівнюючий, примиряючий гін людства, — Гаман є цього ж людства (чи вірніше, як хоче автор жidівства) палкий гін руху, боротьби, вічного несупокою. Вони ненавидять себе і люблять одночасно. Принцип порядку перемагає і отримує світ, але з побідою тратить невинність, спокій, певність, і в його крові живе убитий дальше. „Бром найшов тут для трагічного основного контрасту, на якому стоїть людство, глибоку і правдиву назву.“ (Баб.)

*) Упадок апостола Павла.

**) Вершина почування.

***) Прощання з молодістю.

Цікава скомплікованістю і одночасно простотою п'еса Фріца Унруга „Ein Geschlecht.“ *) Довкола цієї п'еси піднявся був великий гамір. З одного боку грандіозний успіх у публіки, признання широкими колами критики п'еси неменше як геніяльною і скажена опозиція її патріотичних та естетичних мотивів. Повна таємничих натяків і нерозгаданих глибин. Неясна, з декількома ключами, фабула і значіння, і безмірна повінь гремучого темпераменту, драматичного темпу, безпереривнийтяг дикої величі метафор, справді і глибоко відчутих картин.

А за цими йде довга низка імен, близьких їм по крові і по вдачі, по духові і по стремлінням.

Георг Кайзер (Die Koralie), **) Антон Вільфганс, Макс Пульвер, Себрехт, Райнгард Герінг, якого „die Seeschlacht“ ***) заставляє театральну залю замірати силою вражіння своєю. Бернгард Берсон з п'есою повною дикої сили (die Pest), *****) Отто Цофф (Kerker und Erlösung), *****) Роберт Міллєр (Sieben Situationen), *****) зовсім ще молодий Діценшмідт, талант менше за останього інтелектуальний, за те більш бурхливий.

Це головнійши. За цими йдуть вже сателіти.

Вражіння розбуханої стихії сил, що проснулись в глибинах нації, покоління покликане до життя опянілого молодістю і небувалою волею чину. Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше, нове мистецтво.

Здоровий і життєздатний народ—ці Німці. Одно слово: „Гнилой й отсталый Западъ“.

*) Покоління.

**) Кораль.

***) Морська битва.

****) Чума.

*****) Вязниця и визволення.

*****) Сім ситуацій.

К П И Т И К А

И

Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я.

КРИТИКА.

ЮР МЕЖЕНКО (ІВАНОВ).

П. ТИЧИНА.

„СОНЯШНІ КЛАРНЕТИ“.

Тичина з'явився ніби-то недавно.

В дійсності він пише вже кілька років і давно вже друкується, але хиба ми знали самі себе?

Він виринув зі своїми „Соняшними Кларнетами“ раптом і одразу звернув на себе увагу всього українського суспільства.

Зараз він відомий, його знають всі, хто читає українську книгу і, не дивлячись на те, що він одразу зрікся всіх попередніх українських трафаретів, якось не накинулись на нього з лайкою, а навпаки читають і хвалять.

А це примушує замислитись над тим, чому наші „критики“ не лаються; як то так вийшло, що його всі визнали? От Я. Савченко і не так далеко від попереднього одійшов, і традиції в ньому значно більше, і школу вже утворив, а все ж таки не так одноголосно визнали його.

І дійсно, це для мене незрозуміло, чому Я. Савченко, який більш відбиває сучасні настрої під смак публики, і близче розуміє психологію середнього читача, і традиції не так порушив, разом зі всім тим менш популярний.

А Тичина, новатор, інтиміст, по всьому своєму поетичному складу, всіма своїми образами індивідуаліст, вузько обмежена своїми переживаннями людина, що уважливо обсервує себе і свої враження, а не зовнішність, не загально зрозуміле, його ніби-то публіка відчула і, більш того, каже, що зрозуміла.

Коли в дійсності наша публіка зрозуміє Тичину і всі його особливості, тоді можна буде сказати не помиляючись, що у нас уміють розуміти справжніх поетів навіть вузько індивідуальних.

А треба сказати, що поетична індивідуальність Тичини орігінальна й яскрава. Починаючи з того, що всі асоціації у нього реалізуються в певну гармонійну емоціональну послідовність, яка не порушується протягом всієї книги.

І ця орігінальність набула найбільш індивідуальних форм в образності, якій власне я й хочу головним чином присвятити цю статтю. Образи у Тичини вихо-

дяль майже всі із стихії згуку і найулюбленніший мент прийняття світу — це є мент згуку.

Взагалі вся поезія (не у Тичини, а поезія в цілому) рідко оперує зі згуком; його визнають лише допомічним при взоровому образі, який зараз займає чільне місце в сумі поетичних прийомів.

Згук стояв завжди остроронь і тільки символісти наблизили його до своєї поетичної лябораторії. Але вони підійшли до нього в певній мірі з твердими, сталими, обмежуючими правилами і вживали його дуже рідко як допомічний образ, вони зробили з нього красиве брязкальце і оздоблювали ним свої поезії в формі алітерацій самих ріжких форм, себ-то цілком реально, а не надаючи йому форми образа, який сам є лише ще нез конкретизована асоціація.

Треба бути справедливим і сказати, що символісти мало замислювались над тим, що вони дають згукові мізерно прислужницьку ролю і навіть не зробили в цьому напрямкові яких небудь змін.

Тичина в цьому обсягу виявив себе справжнім революціонером, він одразу дав згукові серед образів перше місце і культивує його в своїй поезії більш ніж який інший образ.

Згук — це є всесвіт, всесвіт — то є згук.

Таке гасло, яким живе вся душа Тичини, що не уявляє собі вражіння від світу без згуку. Навіть книжка його починається майже програмовим віршом, в якому він просто з релігійним настроєм висловлює своє credo.

Не Зевс, не Пан, не Голуб-дух, —
лиш Соняшні Кларнети.

У танці я, ритмичний рух,
В безсмертнім — всі планети.

Я був — не Я. Лиш mrія, сон.
Навколо — дзвонні згуки,
І пітьми творчої хитон,
І благовісні руки.

Прокинувсь я — і я вже Ти:
Над мною, підо мною
Горяť світи, біжать світи
Музичною рікою.

І стежив я і я веснів:
Акордились планети.

Навік я візнав, що Ти не Гнів, —
Лиш Соняшні Кларнети.

Надзвичайно вдало поставлено цей вірш першим. Це увертюра, в якій проходять всі головні мельодії книги.

Кларнети сонця — цьому він вірить і перед цим стоїть з одвертою душою. І хиба не індивідуально музичний образ соняшні кларнети?

Отже ж це зовсім не безобразний образ Андрія Белого „Мъод солнечных лучей“, або трошки кращий, але все ж таки не такий орігінальний, бо він є позичений з поганської релігії „Огненний змій“ Сологуба.

Поза згуком у Тичини нема світу: навіть планети у нього „акордяться“ і світи горять і біжать „музичною рікою.“

І як інтересно простежити, що протягом всієї книжки Тичина жодного разу психольогічно не одхилився від того, в чому він признався на 5-ій сторінці.

Раніше я коротко сказав, що поняття згуку у Тичини зовсім інше ніж у символістів. Хочу пояснити, що я під цим розумію.

Згук Тичини — це не є згук, який так ретельно культивували в московській поезії, згук яко згучність.

„Чоткоє в чащах чірікан'є птіц.“ (Бальмонт.)

„Сухі лістя шуршат о смерті.“ (Брюсов.)

„Стони,
Стони,
Утомльонніє, бездонніє,
Долгіє, долгіє звони.
Похоронніє
Стони.“

(А. Бєгий.)

Тичина, власне, не зрікається і таких прийомів, але це є лише прийом, а нас цікавить психольогія образу.

„Горить—тримтить ріка,
як музика.“

„...де згучала рана, —
Квітне цвіт — первоцвіт.“

„Слухаю мелодій
Хмар, озер та вітру.
· · · · ·
Всі ми серцем дзвоним...“

„Буду вічно сам я, в чорному акорді.“

„Дзвони — узори сліз.“

„День біжить, дзвенить — сміється,
Перегулюється“.

„Згучить земля
Як орган.“

„За частоколом
Зелений гимн.“ (Це про зелень рослин).

Хиба не тонкий слух той, що чує орган землі, хиба не надзвичайна музична вразливість примушує рану згучати?

В цьому, в цій надзвичайно тонкій музичній конструкції, в дивно музичній асоціації перша, і я б сказав, головна особливість П. Тичини.

Згук — це головне живло всього світу, це є початок і кінець життя і разом з тим головне тло, на якому наша творча психіка малює казково—прекрасні візерунки.

До згукової асоціації, до самого згуку Тичина відноситься з чуйною обережністю, він дозволяє собі алітерації і взагалі ріжні наслідування реального згуку відносно рідко.

І це зрозуміло, хиба наша груба людська мова (хоч мова у Тичини як раз надзвичайно ніжна і музична) може передати тонкість згуку, що бренить в серці, згуку, яким згучить рана, або мельодії флейт:

„Коливалося флейтами
Там де сонце зайшло.“

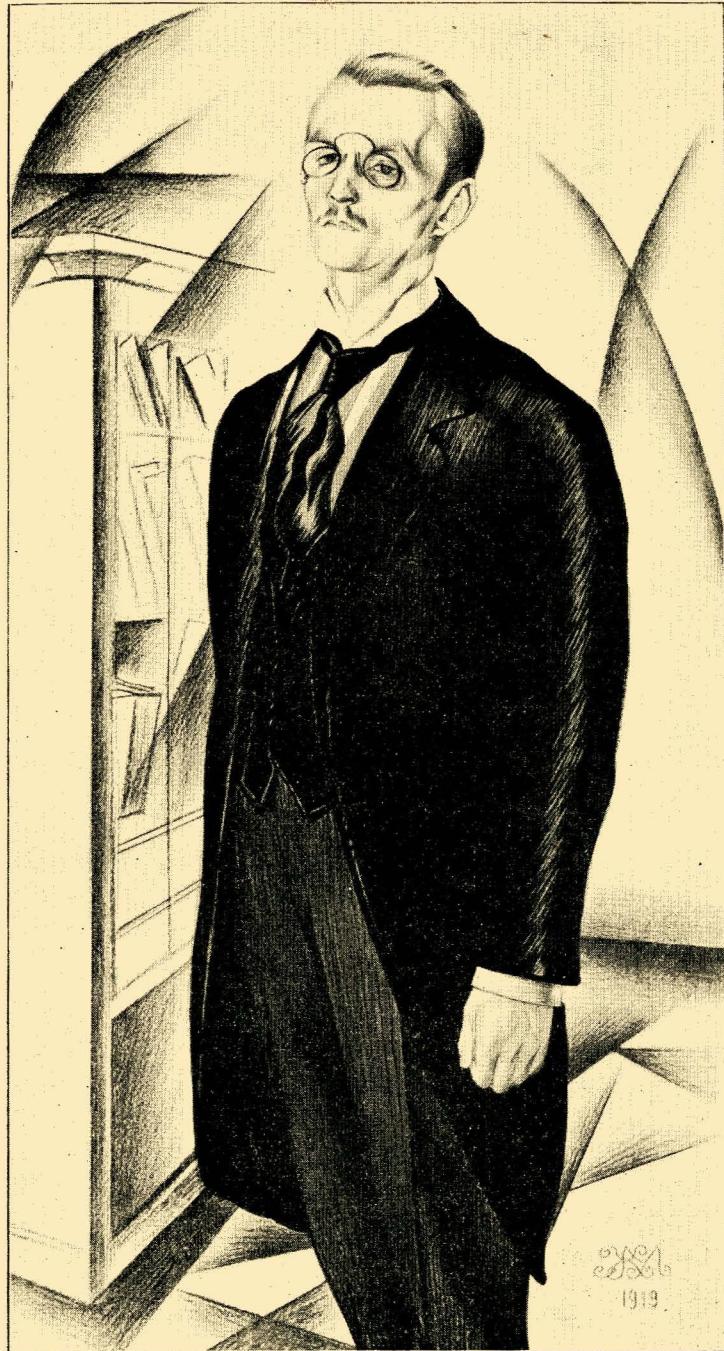
На такі штучки як

„Большой дорогой шосе открытым
Широкой шиной вздимая пиль“ (Брюсов.)

Тичина не піде, бо це є малпування і до того ще заздалегідь призначено на невдалість.

До таких трюків, безперечно вказуючих на повну безсилість самого образа, не може і не повинен знижуватись поет, який ще не почуває себе імпонтентним.

Головна сила поета не в згукових зовнішніх формах, а в образі, в тій асоціативній творчості, яка власне повинна абстракцією замінити реальність. Безперечно, це не означає того, що поетові треба уникати зовнішніх форм; ритм,



ЮР МЕЖЕНКО (ИВАНОВ.)

Рисунок
Михаила Жука.

метр, гучність слова, це одкриває широченні можливості, але боронь Боже дати їм перше місце, це ж веде до мертвової штучності. І реальним підтвердженням моїх слів буде живий Марінеті, що зрікся майже всяких форм, і мертвий схоляст Бальмонт останьої доби своєї творчості.

В Тичині гармонійно сполучаються два боки поезії: форма зовнішня і образ — форма внутрішня. І тут він, залишаючись тим самим відчуваючим музику, якою є просякнутий всесвіт, знаходить нові інтересні і цілком орігінальні можливості, формуючи свої асоціації в нові форми, на нових принципах.

Як я вже казав, згук то є перше, головне, з чим асоціюється кожне враження, кожне почуття.

Взорове чуття: Зелень рослин — гімн.

Захід сонця — коливання флейт.

Стежка на город — співає.

Спадання листя — кучерявий дзвін.

Ріка горить — як музика.

Сонце — пісня.

Почуття психологичного болю або радощів:

„Заспівали скрипки у моїй душі.“

„Буду вічно сам я, в чорному акорді...“

„Я бреню як струни...“

Все, що є в душі, звязується зі світом через згук, бо тільки згук є життя, а смерть це є беззгучність.

Смерть природи: „Безгоміння і сум. Безгоміння і сон.“

Чорнобровий день вмірає без пісень.

Таке надзвичайно чule відношення до згуку в поезії Тичини дає наслідком те, що чулість дозволяє уникнути самого згуку, можна його замінити потенцією можливістю згуку, і таким чином поет льогічно доходить до того, що згадуються лише інструменти, (арфи, скрипки, кларнети, дзвони, бандури,) а іноді навіть „брязкання кадил“, яке асоційовано зі синім кольором: „Сине брязкання кадил“.

Взагалі комбінування асоціацій, комбінування образів, їх сполучення у Тичини набуває форм так насподіваних, а іноді й незрозумілих.

Напр. образ залізного дня:

„Випив доброго вина

Залізний день...“

.....

Ясно, що й тут відограває ролю згук, згук заліза, бляшаний брязкіт але разом з тим це остільки інтимна асоціація, остільки вузько суб'єктивна, що,

я гадаю, мало хто відчує її емоціональний зміст. Та власне, і „вороний вітер“ (стор. 45) також не із числа тих образів, що легко зрозумілі, я вже не кажу, для більшості, а тільки, для більш менш широкого кола читачів.

І не тільки будовою окремих образів Тичина інтимний, він самою формою комплектування центрального образу займає цілком орігінальне місце.

Ще й досі в поезії живе тверда традиція, яка чомусь-то не вважається поетами за традицію і від якої, власне кажучи, вони просто бояться одірватись, бо тоді залишатись без психологочної підпори.

Я кажу про традицію, на якій будуються центральні образи, про метод, якого вживають при сформуванні центрального образа із деталізуючих.* Дійсно в цьому обсягу поезії також бували спроби утворити щось своє, нове, напр. імпресіоністи намагались сказати революційне слово, але у них закінчилася ця революція занадто просто: вони відкинули образ і замінили його емоцією. Таким чином у них вийшла, висловлюючись сучасною мовою, децентралізація під прaporом заміни одного центра другим. Ці зміни, як ми знаємо, закінчилися тим, що послідувочі поети повернули до старого методу, який ставив своїм правилом послідовність часову, себ-то послідовність обсервації. Деталізуючі образи в такому методі складають центральний образ, базуючись на тому, що обсервування центрального образа проходить в певних рамках часу, який головним чином і повинен дати систему деталізуючим образам. Це правило, доволі міцно звязане з послідовністю в простороні, давало завжди тверді і певні межі внутрішній формі поезії як ліричній так і епічній, де це було не тільки правилом, а просто каноном.

Приводити зараз приклади зовсім не потрібно, тому що кожний вірш кожного поета в певній мірі може служити зразком. Я, безперечно, не кажу про де які аномалії, які можуть випадково знайтись, але вони навряд чи уявляють з себе яку небудь вартість, бо інакше ми всі про них би чули й знали.

Отже Тичина дав чудові зразки порушення ціх традицій. Вірно, що ці зразки у нього не великі кількістю і розмірами, але цілком вдалі і безперечно в справі психологочної будови віршу роблять великий крок вперед.

В де-яких поезіях Тичина підходить до головного образу не як до центрального, а як до емоціонального звязку. І в цьому він в певній мірі імпресіоніст.

Пробіг зайчик.

Дивиться —

Світанок! —

Седить, грається,

*) Не лічучи можливим зараз довго затримуватись на питанні про теорію будови поетичного образу, я сподіваюсь в як найближчому часі присвятити цьому цілком окрему докладну статтю.

Ромашкам очі розтулює.
А на сході небо пахне.
Півні чорний плащ ночі
Вогняними нитками сточують.

— сонце —

Пробіг зайчик.

В цьому вірші безперечно центральним образом є сонце, але росклад деталізуючих образів і їх комбінування одсувають цей центр, роблять його лише емоціональним, а центральним стає зайчик. Тут інтересно простежити ще одну рису: ріжноманітність образів, які складають ціле.

(рух)	Пробіг зайчик
(взоровий)	Дивиться —
	Світанок! —
(рух)	Седить, грається, Ромашкам очі розтулює.
(нюховий)	А на сході, небо пахне. Півні чорний плащ ночі Вогняними нитками сточують.
(взоровий)	— сонце —
(рух)	Пробіг зайчик.

Крім того, що тут ми маємо рідкостно багату зміну образів ріжного роду, тут ще інтересно те, що центральний образ обхоплюється не послідовно, вирисовується не в будь-якому порядкові, а виникає в уяві читача раптом, цілком несподівано: — Сонце.

І про нього більш вже не згадується, бо переход робиться до першого, до зайчика.

Не аналізуючи інших віршів Тичини, беру на себе сміливість на підставі цього одного зразка, і того, що просто назову вірші, які в певній мірі відповідають моїм думкам (стор. 14, 18, 26, 27, 47), висловити де-які загальні думки. П. Тичина підходить до того явища, що дає імпульс творчості, одразу, зі всіх боків, він його разом і роздивляється, і нюхає, і слухає, і дотикається до нього, і заражається, його ритмом, потім в його уяві самий об'єкт зникає і залишається лише враження від комплексу ріжних почувань, які він і викладає нібито непослідовно, безсистемно не маючи зерна, осередку, але разом з тим в його манері є певний плян. Це, мовляв, прийом — позачасовість.

І вірно, хиба поет може будувати свої враження по певному пляну?

Тим більш, що він мабудь і не вірить в реальність об'єкта, а лише в свої враження.

Але зараз я дотикнувся чисто ідеального боку, якого я весь час свідомо уникав, бо це є найбільш хлибкий ґрунт для критика. Я абсолютно не вважаю можливим для критика розбрати поезії і поетів з точки погляду їх ідеольгії; цей прийом власне стоїть не вище від методів „Української хати“ та „ЛНВ“, які гадають, що повидирали по кілька рядків з ріжких поезій, що були писані під самими ріжними настроями і ріжними вражіннями і навіть в моменти психологічно часто зовсім не звязані, вони можуть робити якісь то висновки „льогічно і нехаотично“. Такого методу критики я зрікаюсь і залишаю її людям з певним „критичним світоглядом.“

Можливо, що моя коротка стаття про Тичину і не з'ясувала того, як Тичина дивиться на Бога, на реальність, на справедливість, то що, то що.

Я й сам знаю, що писати про Тичину треба не на 4—5 сторінках і що я навіть десятої частини того, що має поезія Тичини, не обговорив, але ж моя стаття не є академичний дослід.

Я читав, аналізував, замислювався і прагнув відчути. Хиба я можу оповісти всю суму вражінь, та хиба ж це й потрібно?

Критик, а зараз я веду цю роля, повинен лише зазначати те найбільш яскраве, що в поета є.

Знаю, про Тичину можна ще сказати, що його поезія релігійна, образи національні, що у нього громадське почуття стає на одну ступінь з індивідуалістичними емоціями, і взагалі багато де чого, але це все в моїй уяві в Тичині лише придатки, мабудь і не маловажні, проте не центральні риси його творчої психіки.

І я, кінчаючи статтю, гадаю, що я не зробив помилки, залишивши критикам академичної школи ще стільки боків творчості Павла Тичини непорушеними.

Я не критикував, бо таких поетів як Тичина не критикують, особливо з точки погляду двох крапок, як то роблять де-які знавці літературних справ з „Книгаря“, а лише аналізують і діляться вражіннями від них. Так, в моїй уяві індивідуальність Тичини полягає головним чином в тому і в тому, і я знаю, що я не помилився, бо я підходив до „Соняшніх кларнетів“ не з метою критикування або-що, а з метою поетичної насолоди і я мав її в повній мірі.

УЛЬРІХ ШТУТНЕР.

ДМИТРО ЗАГУЛ.

„НА ГРАНІ.“

I.

Дмитро Загул появився на літературній сцені Наддніпрянської України в 1917 році, коли почав містити в Літературно-Науковому Вістнику свої вірші. В 1918 році він випустив першу збірку своїх поезій під назвою „З зелених гір“, яка пройшла досить непомітно серед з'явищ літературного світу, завдяки своїй блідості що-до змісту, старої форми що-до архітектоніки віршу та солодкуватості тем,—не дивлячись на всю мельодійність та чудову техніку по складаних ним співанок. Згодом Загул приступає до перекладу першої частини „Фауста“ Гете, який вийшов з друку за кордоном (у Відні) в кінці 1918 року. Далі перекладає він у-двох з Кобилянським Твори Гайнріха Гайне, з яких поки—що з'явилися дуже вдатні переклади 3-х книжок: „Книги пісень“—перша і друга книжка I-го тому, і I-а книжка II тому „Нові пісні.“ Поміж всім тим готове до друку другу книжку своїх віршів.

І ось перед нами невеличка книжка поезій „На грані“.

Прочитавши книжку, почуваєш, що найбільше враження на читача спровадляє момент ідеольгічний. І тому в першу чергу я хочу зупинитись над цею частиною збірки.

Збірка? Ні,— „На грані“—це властиво не збірка ріжних, написаних під ріжними настроями і в ріжний час, віршів. Розгортаєш книжку і зараз переконуєшся, що стоїш перед певною, серйозною, яскраво закресленою індивідуальною одиницею, що живе, горить своїм огнем, захоплює своїми власними барвами, творить власними силами,—одиницею, що власне (підкresлюю) творить, а не пише вірші по чужих зразках. Книжку витримано в одному настрою, цільно — і це її найбільша заслуга. „На грані“—це безперечно поважний крок вперед по творчій дорозі Загула. За два роки поет горів-страждав і шукав розгадки Вічного-Таємного. Задатки порушені в цій збірці теми знаходимо досить конкретно вже в першій збірці віршів автора. Наведемо для прикладу хоч би вірш „Моя душа—то ангел раю, упавший херувим.“ Вже тут зазначені шукання: „за недосяжною красою блукаю серцем скрізь“. Поетові вже тоді бажалось „Все піznати, розвязати, зрозуміти в щерь, Все в піснях переказати...“

II.

І ось, він опинився на грані й передає нам свої враження, свої болі й радощі даного моменту. Момент дуже величній, відповідальний і поет не береться росповісти

дати нам того, що бачить він там за гранню, може ще й неясно для самого себе, незрозуміло йому самому в перехідний мент. Зачарований величною замежною тишиою, поет констатує, що

„На грані вічного нічого, —

Думок нема.

Німий язик, німа розмова,

Душа німа.“

Але-ж те „нічого“ — таке величне, що поет без вагання говорить нам:

„Ходім туди, де вічні грані,

Де хмар нема, —

Де наша тінь мов на екрані —

Бліда — німа.“

Стоючи на грані, поет не добачає смертними очима через ту заслону — „нічого“ — але безсмертною душою він почуває, що там

„За непроявленою заслоною

Живуть такі, як я, —“

і б'ється поет

„... з тою перепеною

Вже сотні тисяч літ.“

Але—

„думкою німою нерухомою

Не може вибитись

В потусторонній світ.“

І ось в такому трагізмі бажання, покинувши царство ночі й опинившись перед заслоною „царства дня“, поет з роспачу питає, „хто руками сильними зірве ту заслону й дасть йому зійтися з вільними, з такими вільними, як був колись перед віками“ він—поет. Але там в горі, на грані, в осійних просторах, підмоги для нього немає. Він покинутий на власні сили, незримий для других його дух

„в глухій пустелі

Веде розмову з собою сам,

Бо світ безбожний,

Бо люд трівожний,

Моря і скелі —

Не хочуть вірити його словам.“

І ось опинившись в безсмертних, величніх просторах, „сам на сам“ перед непереможною тайною, втративши надію на чиюсь підмогу при піднятті віковічної запони, сміливий шукач-поет, закликавши нас на грані, крок за кроком, послідовно і психольогічно глибоко-правдиво починає підпадати якісь апатичній втомі, становищу пасивності і бажати забуття.

В німій боротьбі людського розуму з безсмертною, божественною душою, поет—як людина—доходить до безсилля й одзываючись ще душою на заклик „тихих гармоній небесних“, він однаке покоряючись шепотові переконуючого розуму, віддає тим просторам „всі свої мрії та звуки зітхань“ (стор. 9) і це очевидно ради припинення своєї душевної боротьби, ради того, щоби стати знову урівноваженою людиною.

Однако-ж це не на довго. Момент, під час якого поет перебуває на грани, складений з безлічі дрібних під- моментів, під час яких перед очами, розумом, душою і серцем поета проходять мілійони образів, з'явищ і вражень, подібно тому, як перед уміраючою людиною проходять в останню хвилину всі, навіть і найдрібніші події його минулого життя. В цю мить відбувається величезна внутрішня боротьба, як-найгострійша переоцінка всіх цінностей. І не диво, що поет, як дух, який тільки що вирішив одцуратись своїх недосяжних стремлень, — зараз же в слідуочу хвилину, побачивши десь натяк на можливість розвязки тайн в країнах вишніх, які поетові, як людині, незрозумілі, — раптом починає знову перечитувати свому першому намірові й бажає покинути туземне, забути себе, як людину, щоби сконцентруватись більш як дух. Яскравою відбиткою такого становища внутрішньої боротьби, життя душі та серця, духа людини, є один чи не з найкращих віршів збірки:

„Глибінь душі — глибінь бездонна,
А в ній на дні спокійний сон...
Хоч хвиля серця невгомонна
Співає з вітром в унісон, —
Глибінь душі — безодня сонна.“

Така боротьба доводить поета до зневірря, власними силами збегнути потустороннє царство, і поет починає покладати всю свою енергію, весь свій досвід, всі здобутки свого духа на витворення істоти нового життя, якій було-б лекше збегнути одвічні тайни, і в якій поет зміг би знайти в такій чи іншій формі розгадку власних болів і страждань (стор. 13).

Але в цій роботі поетом все більше й більше опановує одчай. Поет ховає на скрівавленім дні душі свої таємниці, входить до чужої каплиці невідомого бога, паде під його віттар, молиться, — але цей бог не всілі залічити його ран, бо це не його бог, не його цар. Його бог там „за порогом болвана чужого“. І щемить душа поета „за минулим, далеким і рідним“; він зрікається непотрібного бога, погашує ліхтарі, руйнє віттар, щоби стати „знову до себе подібним.“

Перед нашими очима проходить надлюдська мука, гігантська боротьба вічного і смертного в людині. Поет поччуває, що він прийшов з тої Країни за запоною, з царства дня, де жив перед віками. Він хоче вернутись туди. Але він прий-

шов духом, а хоче вернутись людиною, що безсмертна духом, але обмежена розумом і починається трагедія стара і вічно нова. Яко дух на грані, він як людина, знову бачить себе в царстві ночі:

„Впала маска і пашу роззявила
Чорна прірва страшного буття...“

Казка духа зникла і в розпуці поет викликає:

„Дайте маску, Ще раз замаскуємо
Власну душу і тіло і крам...“

Але ця внутрішня, душевна боротьба—мука відбирає все більш і більш молодої сили, зневіра веде за собою утому, апатію. І як після бурі наступаєтиша, так і душу поета охоплює порожній, смутно-радісний, байдужий спокій.

„Без бурі, без болю, без волі,
В безодні знесилля німого

Дрімають придушені болі.“

І поет стає зовсім байдужим до всього тривожного, злого, непевного. Тільки часом йому—адептові сонця, здається, що воно сміється над ним за те, що він його покинув. (стор. 23).

Згодом пессимізм вкладає в уста поета гіркі слова:

„Ми тінь... ми тінь людей, що були,
Іх відбитка одна...
Ми тільки спомин про минуле,
Ми давніх відгуків луна —
Тих слів, яких ми зміст забули, —
Ми тінь одна...“

Все більше і більше безвольному поетові любо засипати під впливом всесвіту в душевному трансі, не думати про власне життя, а слухати тільки музику, ту може навіть не існуючу, тільки йому одному сuggестовану всесвітом музику, дивитись на ті барви, котрі той-же всесвіт наказує і навязує йому бачити.

Але все-ж таки, в захопленні такою несвідомою, навязаною чинником вищої, сильнішої волі, красою, — з душі поета поде-куди вириваються ще і відгуки — пориви власної сили, пориви, що знову родять бажання, відчути серцем, відчути розумом, активно, а не в становищі пасивності, всі давні, дорогі таємниці. Та пориви ці безсилі. Занадто цупко оплутав всесвіт його душу. І ніжний жаль постражденому, свідомому раю пеленає душу поета, і акордом тихої туги бренять рядки:

„Замовкне, пожовкне, зівяне
Вся творчість людської руки...
Навіщо-ж поети словами
Вбірають слова і думки...“

І все далі й далі, ява за явою, дія за дією, поступово розвивається ця велика трагедія „На грані“, — трагедія героя-поета, що в шуканні розгадки одвічних таємниць дійшов до тої страшної межі, та впав у безсилій боротьбі з „непроядною запоною“ вічності. І останнім актом тої трагедії з'являється другий, найкращий розділ книжки— „Безповоротність“.

Згубивши в недосяжній далені свої колишні дні, поет скорботний, не прощавшись навіть з ними, знову перебуває в царстві ночі, снить про ніким не бачену красу й веде розмови про те „скільки нами у минулім страчено.“ І вважається поетом, що він мрець і плачує на дим примари давніх днів. А він, мрець царства дня, посилає з свого серця зухвалства, щоби обікрасти святыні того царства. Ale на варті того царства стоять яснокрилі сторожі. А він безкрилий, у нього не має блискавиць, ніколи йому не збегнути тих давніх, чужих тепер таємниць. І болючим, повним акордом обривається трагедія.

„Наші Едеми
Тільки фантоми...
• • • • •

„Ми сілуєти
Над Ахеронтом,“

і годі нам шукати правди і раю.

Правду найвищу
киньмо для Бога,
До Ельдорадо
нема вороття.
Наша розрада —
сон життя“.

III.

Така в загальних рисах ідеольгія другої книжки Загула. Переживши разом з ним всі муки шукання, ставши на його заклик на грані, щоби побачити ту красу, яку поет передчував своєю душою, — якось розчаровано сходиш з тієї грані, нездоволений а навіть ображений за те, що поет даремно потурбував наш спокій, коли закликав нас з собою до межі Вічного. Бо й справді, — що конкретного дав нам поет в своїй новій збірці?

„На грані вічного нічого...“ Невже ж воно справді так? Хиба ж переходовий момент на стільки убогий темою, звуками, барвами й думками, як це поет намагається нас в тому переконати? Не, рішуче ні! Власне убогість теми виявляє тут тільки безсилля автора змалювати нам многогранність, ріжнобарвність і згуч-

ність переходового моменту. Це безсиля звязане з психікою автора, яка підходить до тайни аж надто обережно і боїться, так мовити-б, відповіальноти за ті образи і згуки, які не вповні окреслили-б вагу моменту. Одно тільки зважується автор подати читачеві, а власне певний настрій, те почуття самотності й безпорадності, яке виникає в людині в переходний мент на шляху мистецької творчості. Поет шукає в повному розумінні цього слова. Шукає нових тем, нових образів, нових згуків і барв і тому то говорить:

„Хай росплівуться в тремтінні
Всі наші мрії поволі;
Лінії, барви і тіні —
Зариси долі.“

Формула заклинання сказана; але поет не може ще цілковито позбутися давніх вражінь, давніх тем, давніх образів. То тут то там в новій збірці ми подибуємо пережитки колишнього, які автор вже поборов ідейно, але не *de facto*. Ці, так мовити-б, „ремінісценції“ входять в нову збірку, як дізгармонізуючий елемент, як певний діссонанс, хоч на деяких місцях їм не можна відмовити в „доречності“:

„Я чую пісню, мов крізь сон
Далекий Черемош гуркоче,
Мені вчувається що ночі
Той шелест листя, шум сосон, —
І щось тій пісні в унісон
Так ніжно серцю зашепоче..“

Надто міцно засіли давні образи і вражіння в душі автора, занадто сильно опанували були всім єством поета. Цей вірш і кілька інших, як напр. бальмонтовське по інструментовці „Згасає день за синіми лісами“, „Як тільки на гарфі плачевній“, „Не схиляйтесь, стебельця, серед спіліх піль“ і т. і. аж надто нагадують першу збірку. Але все-ж таки ми віримо, що поет мусить вийти поза грань і побачити „красу—ніким ще не бачену“, мусить зірвати запону з царства вічного дня і почути „музику всесвіту“ і краще тоді зрозуміти музику власного серця. Запорукою тому може бути вже пройдений Загулом шлях від першої до другої збірки, шлях, який носить на собі всі прикмети поступу як що-до внутрішньої місі, так і що-до зверхньої форми віршів. Останні поезії Загула мають певну глибину думки, чого власне бракувало в збірці „З зелених гір“. Кращі вірші останньої збірки подають нам надії, що поет не буде стояти на одному місці, і що його внутрішня еволюція піде тим шляхом, яким би нам бажалося.

IV.

Перейдемо тепер до архітектоніки Загулівського віршу. Зараз же на перший погляд відчуваємо, що поет не перебуває в старих рямках, а шукає нових, більш відповідних форм, в які бажає ввілляти свої почуття.

Перш за все я думаю розглянути метр. Неясні ще подекуди спроби вказують на те, що Загул, як і деякі другі поети молодшої генерації, намагається створити якусь нову форму метру, який би більш відповідав вкладеному в нього вислову і разом з тим не звужував би широкого розмаху висловлюваніх душевних емоцій старою віджившою схолястикою. Але ці спроби не є певною консеквентністю, яка випливала-б з самої психіки автора; він все-ж таки любить більш докладні, педантично витримані рядки, хоч в деяких місцях з'революціонізований ним метр дає дуже влучні і повні внутрішньої гармонії, рисунки.

Ось, беремо другій вірш збірки і зустрічаемось з таким рисунком:

○○○ — ○○○ — ○○
 ○ — ○ — ○ —
 ○ — ○ — ○ — ○ —
 ○ — ○ — ○ —
 ○ — ○ — ○ —

Після одного повного пеона слідкує другий, однакож придущений довгим складом римуючого дактилю, він став властиво трібрахієм. Сам-же рядок обривається тим-же поправним, римуючим дактилем, що заглушив сусіднього попереднього пеона, щоби в другому рядкові уступити місце для трох ямбів. Третій рядок вступає знову плинними ямбами й кінчається римуючим дактильом. Четвертий і п'ятий рядок могли б бути властиво одним шостистопним ямбом, однакож він красиво переламаний між третім і четвертим рядком цезурою, яка утворює невеличку павзу, неч-б для зітхання,—і стає окремим для себе рядком.

Друга строфка має вже трохи відмінний рисунок:

○ — ○ — ○ — ○ — ○○
 ○ — ○ — ○ —
 ○ — ○○○ — ○○○ — ○○
 ○ — ○ — ○○
 ○ — ○ — ○ —

Перший рядок починається ямбами, заховуючи римуючий дактиль. Другий рядок тотожній другому рядкові першої строфи. За те третій рядок має зовсім новий рисунок. З ямба він переходить в пеон, однакож довгий склад слідувального другого пеона, очевидно під впливом довгого складу римуючого дактилю, губиться,

чи то-б пак зливається з ним, і тому другий пеон набирає форми трібрахія. Четвертий рядок має один амфібрахій та один дактиль, після котрого поставлена цезура, що oddіляє другу половинку четвертого рядка, це-б то п'ятий рядок, збудований з поправних ямбів.

Третя строфка, починаючись рядком аналогічним першому рядкові другої строфи, дає в другім рядку такий рисунок:

○ — ○ — ○ — ○ —

це-б то чотири ямби. Третій рядок тотожній третьому рядкові першої строфи. Четвертий рядок з таким рисунком, як в другій строфті, кінчається другою своєю половиною, цеб-то новим рядком трошки затяжної ямбічної (п'ять ямбів) будови. Але-ж це сполучення амфібрахів і дактилів з п'яти стопними ямбами

○ — ○ — ○ ○

○ — ○ — ○ — ○ — ○ —

надає останньому рядкові повної виразності висловленої поетом думки. Прочитавши останні три рядки:

Хто дастъ мені зйтися з вільними,

з такими вільними,

Як був колись перед віками я.,

то почуваш в цьому останньому утомлюючому рядку всю давність, правічність того часу, коли поет був ще вільним.

Цікавий по своїй метричній будові вірш „До межі незнайомого“ (стор. 41, який де в чому нагадує так званий вільний вірш „Vers Libre“. У ньому зустрічаються майже всі види метру: є тут і ямби і трохеї і дактилі й анапести і амфібрахії, при чому всі вони між собою чергуються і утворюють дивоглядний ритм. Правда, метрична будова нових віршів Загула не скрізь відповідає мистецькій логічності, деколи вона суперечить навіть змістові віршу, як наприклад в поезії на стор. 28:

„Хочеться ніжний подих вітру

На тонкострунну схопити арфу...

Чулою душою хочеться почути

Нечутний спів німої криці.“

Останні два рядки стоять в непростимій суперечності між собою. Особливо негарно згучить танцюючий ритм і метр перед останнього рядка, а в сполучі з останнім він зовсім якось неестетично вражає ухо читача, тим більше, що тут нема ніякої зміни настрою, яка могла-би оправдати ~~такий~~ непоетичний вибрик.

Більш уважно поставився автор до ритму своїх віршів. Чергування ріжних розмірів, темп вислову, цезури.—Для прикладу наведемо перший вірш з розділу „Безповоротність“:

„Умірає день за днем, день за днем...
Десь за обрієм ховається.
Щирим золотом—огнем
Вечорами розсипається.“

Тут все на своєму місці. Повільний, трохи стриманий ритм, поважний, заміраючий темп, стоять в повній гармонії зо змістом. На своєму місці стоїть і цензура, що обриває другу половину четвертого трохея і надає тим самим якусь важку для вислову інтонацію слідуючому після цезури трохеєві. В цій інтонації, що сполучує крізь тонесеньку стінку цезури два наголошених склади, почувається якась мелянхолійна задума і це придає першому рядкові впливаючої на читача сили настрою. Цьому настрою відповідає також і розмір першого рядка, більший ніж у трох наступних, а так само алітерація „день“... „днем“... „день“... днем..., яка переходить і на слідуючий рядок звуком „десь.“

За винятком кількох нових рим, Загул не дав нам що-до милозгучності віршу майже нічого понад те, що вже маємо в першій його збірці. Уникає він так само новоторів, які зараз в моді в українських поетів завдяки впливам московської поезії. Мова його не засмічена настільки москалізмами, як це часто-густо можна побачити в збірках поетів молодшої генерації, і взагалі що-до мови Загул дуже обережний. Символами він користується настільки, як це необхідно висловити якусь глибшу думку. Образів теж мало, та це можна пояснити тим, що збірка „На грані“—поезія думки, а не почування, і через те в ній так мало прикмет чистої лірики.

Але-ж не зважаючи на всі хиби, які подибується в другій збірці Загула, вона все таки є коштовним з'явищем української поетичної творчості. Прочитавши його книжку треба визнати, що Д. Загул являється одним з видатніших талантів молодшої генерації, якому безперечно належить почесне місце серед наших поетів останньої доби.

БІБЛІОГРАФІЯ.

„Літературно-Науковий Вістник“, 1919 р., річник XX, том LXXII. Книжка I за січень, видавець: О. Жуковський, редактор: О. Олесь. Стор. 128 ціна 13 грив. Книжка II за лютий, видавець: О. Жуковський, редактор: О. Олесь. Стор. 112. ціна 12 гривн. Книжка III за березень; видає: Комітет, редактор: О. Олесь. Стор. 112. ціна 14 грив.

Перед нами три перших книжки нашого найстаршого журналу, перший том за біжучий рік. Журнал почав виходити ще в 1898 році і з перервами проіснував до часу нашого великого відродження. Були часи, коли крім нього українське громадянство не мало ніякого іншого журналу. В історії „Вістника“ золотими буквами записані імена колишніх наших корифеїв мистецького слова й науки, які приймали в йому як-найближчу участь. Здавалось би, що в цю хвилю, коли українське суспільство стало дійсно жити, (а не животіти, як у минулому,) журнал, такий як „Вістник“, повинен би з'єднати навколо себе все, що тільки є видатного в українськім письменстві й науці, але на-жаль, цього не бачимо. В часи переоцінки всіх вартостей, в часи великих змаганнів до кращого, вищого, „Літературно-Науковий Вістник“ зостався як по духові так і по змісту майже таким самим, яким був він і в часи чорної царської реакції і національного і культурного нашого занепаду. Напрямок його, як це призначала й сама редакція в передмові до 67-го тому, змінився тільки на гірше, бо в ньому, „інтереси чисто літературні не можуть претендувати на центральне місце“ (М. Грушевський: „Відродини Л. Н. Вістника“ (кн. I. за 1917 р.) і не в них, очевидно, буде лежати центр ваги нашого журналу. Наскільки література являється виразом інтересів, що домінують в житті — Вістник в теперішнім часі буде мабудь відбивати на собі перед усім політичний і національний порив нинішньої хвилі“ (тамже). Погляди на літературу в цій передмові до серійованого літературного (підкреслюю) журналу настільки застарілі, що про них і говорити не варто. Погляд на завдання товстих журналів дуже хибний, бо як вірно говорить д. П. Філіпович в своїй статті про „Шлях в 1918 році“ (Книгарь ч. 19), місячникові не дognати „газети“, бо „коли він виходить у світ, його політичні статті — вже архаїзм“. Зазначеної тенденції, містити більше „про політику“, в Вістникові за минулі роки майже немає, хоч вона виразно закреслена в передмові до відновлення журналу, (мабуть редакція сама переконалась в тому, що її погляди були хибними), аж в останніх трьох книжках є одна стаття політична М. Ковалевського і та з обсягу історії партій, а не „до біжучої хвилі“.

Що-ж дав нам Вістник в останніх трьох книжках?

Зверхній вигляд журналу трохи змінився, наколи можна вважати колір обкладники—синій замісць червоного коліру—певною зміною, (це в звязку з браком паперу). На першій сторінці нового тому бачимо малюнок д. Петрицького; цей малюнок був би своїм змістом до-речі в якому-небудь історичному журналі, а до літературного змісту книги він зовсім не підходить. У змісті журналу є таксамо деякі новизни, головно в віddліл поезії. Книга починається рубрикою „Молоді поети“. Цікаво, що спонукало редакцію піти на такі великі уступки молодшій генерації? До цього часу „молоді поети“ містили свої вірші в „Вістнику“ випадково, в залежності від доброї волі шановної редакції. Мені здається, що тільки брак співробітників примусив рахуватися з ними. Ця перша рубрика найцікавіший матеріал в журналі. Незрозуміло, чому, скажемо, Клим Поліщук, Дмитро Загул, Павло Тичина і Як. Савченко містились в попередніх числах без цієї марки „молодих“, аж зараз перейшли в віddліл „молодих поетів“. Сама назва „молоді“ недоречна. Чи не краще було-би назвати їх „сучасними“? В цім віddліл знаходимо гарні вірші: П. Тичини, Дмитра Загула, Я. Савченка, Володимира Кобилянського і Клима Поліщука. Кобилянський друкується в цім журналі вперше. Всі решта вже належали до співробітників журналу в минулому році. *П. Тичина* починає відбивати в своїх віршах „сучасність.“

Хтось кине слово пяне:

— В розстріл! на тротуар!
І місяць встане
Як на пожар.
Замісць дощу, замісць роси —
Каміння з неба...
І чиєсь голоси:
— Не треба! не треба! (ст. 5.)

Гарний його вірш на сторінці 246:

— Нужда! — вони говорять.
(А місто в прапорах...)

— Сини нас потішають:
Ось..., воля і земля.
А що за тую волю
Та безкінешна кров...

На стінах тихо плачуть
Шевченко і Франко.

Третій його вірш не менш цікавий:

Напував коня.
Загадавсь...
Вітер піднявся
З півдня.

Нам здається, що П. Тичина в звязку зі зміною настрою замінює чисто українські слова москалізмами: печаль, вмісті, стерявся, пожар... Це не зовсім

влучно. Вірші *Д. Загула*, менш цікаві, коли не рахувати „Poësia militans“ і „Впла-ла маска“. Іронією згучить остання строфка згаданого віршу:

„Дайте маску!
Ми станемо рівними!
Стануть лицарем зрадник і хам!
Збудим казку
Словами чарівними,
Будем рівними нашим Богам!“

На сучасну тему написаний вірш:

Хай блищить вогонь і сталь!
хай блищить!

Який закінчується не зовсім орігінальним виразом:

„Наше серце червоніє
на вогні.“

„Poësia militans“ — бойовий клич молодшої генерації:

„На бік, у кого биті карти,
З дороги силам молодим!

Будуйте брами тріумфальні!
Для нас ті оплески рясні!“

Яків Савченко помістив три вірші, з яких перший являється для нас не зовсім „свіжим“. Занадто вже нагадує він Олеся:

„Розгорнулись в небі крила,
Прилітає синій вечір,
Уміра на крилах сонце,
Сам я гасну і мовчу“.

(Див. Олеся: Гасне день, злітає вечір.)

Другий його вірш „чисто-савченківський“ зі всіми атрібутами. І форма і зміст і слова і вирази і образи — все нам вже відоме з його першої збірки. Третій вірш „Гуцул“ — це якесь непорозуміння, як кажуть. Видко, що автор ні про самих гуцулів ні їх „безум“ немає й найменшого поняття. Хто хоч раз чув трембіту, той ніколи не зможе сказати, що вона „чайкою голосить-крізь залізний регіт-брязкогул.“ Савченко спускається в словозбудові помалу на „течію“ футуризму.

Цікаві поезії *B. Кобилянського*: „Натюр - морт“, „Божевілля“; „В новім руслі“; „В трансі“ і „Гріх“. „Божевілля“ по архітектоніці віршу нагадує собою Бальмонта:

„Чорні будівлі, мов шати незнаної смерти.
Тьма і роспуха в обличі зустрічних людей.
Плаче туман..“

Оригінальна форма останнього віршу Кобилянського:

„Хлюпають хвилі на борт,
Воду я краю веслом.
Лине мій човен, як хорт.

Хлюпають хвилі на борт,
Хвиля йде срібним руслом".

Останній з „молодих“ *Кшиш Потіщук* пише також на сучасні теми „Миготять, миготять, миготять... —

Що за дивна така новина ?! —
Ах, вернулась крівава мана
І червоні птахи летять...
Хтось пророчить шрапнельний кінець,
Хтось короною з людських сердець
Возвеличує північ німу..."

Тільки вірші останнього автора надто правильну мають форму і тратять через те виразність. Надто, аж надто багато слів. Ціла потопа їх.

До відділу „молодих“ не увійшли вірші *В. Самійленка*, *М. Рудницького*, *Я. Мамонтова*, *М. Терещенка*, *О. Олеся*, *Христі Альчевської* і *Арк. Камки*. Вірші цих поетів можна охарактеризувати одним виразом: „так, нічого собі.“ Нічого оригінального, нічого цікавого. З перекладів згадаємо Горького: „Баладу про графиню Елен де Курсі“, яка в оригіналі далеко краща і більше зрозуміла ніж в перекладі поета П. Тичини. Здається, що П. Тичина надто мало попрацював над цим перекладом.

Відділ художньої прози в „Вістнику“ займає найбільше місця. Тут, розуміється, редакція „поставила на своїм“ і тому подибується в цім відділі такі анахронізми, як „Повія“ Панаса Мирного, якої перша частина друкувалася (*terrific die!*) вже в 1883-му році! Колись вона може й мала свою значіння, в часи, коли українська література „робилася“ „для домашнього обихода“, а зараз — це чорт зна—що! Слава Богу, що не подибується зараз у Вістнику закін курйози, як в минулому, коли на протязі цілих 3-х книг друкувались дві повісті старовинної дати під однаковими навіть заголовками. („За водою“ — Мирного і „За водою“ — Н. Романович Ткаченко)! Цікаво, що за літературну, чи наукову вартість мають бездари мазюкання Хоми Брута „Пляшки“ (ех, малероси!) Котляренка „Професор каліграфії“ і Диканського „Ворча рада“. Посередня проза Дм. Марковича „Мої гріхи“ і Кл. Поліщука „Розията душа“, де хоч сюжети сяк-так зносні. Свіжіші Мамонтова „Третя ніч“ і М. Івченка „Тіні Нетлінні“, який переходить від реалізму до імпресіонізму. В відділі прози найцікавіше — це М. Коцюбинського „Листи до дружини“, за які ми хотіли-б простити редакції „Вістника“ дякі з її „вольних і неволініх“ гріхів.

Перейдемо до „наукових“ творів. Власне, науки в них ми щось не побачимо. Більшість критичних розвідок, Літературні статі масно М. Грушевського статю про „Танець тіней“ Мих. Яцкова и. з. „Світлотіни Галицького життя“, О. Грушевської „Леонід Глібов“, М. Зерова: „Нова книжка Карманського“ (А. Глес) і „Українське письменство в 1918 р.“, Б. Якубського „Гайне в новому українському перекладі“, Ол. Грушевського „Нове видання творів О. Олеся“, К. Г. „Воєнні теми в нашій літературі“ і М. Марковського „Наталка Полтавка“ і „Москаль Чарівник“ І. П. Котляревського (на столітній ювілей.) Ці всі статті мали-б стояти в якомусь іншому відділі, скажемо, в критичному, але такого в „Вістнику“ немає. До науки

вони не мають і найменшого відношення. Цікавіщі з них М. Грушевського, М. Зерова і Б. Якубського. Дальше в науковому відділі, (який пота-бене має такий заголовок: „Література, наука, суспільне життя“ !) йдуть публіцистичні речі М. Грушевського: „Україна окремішня“ і „Метеор“, Мик. Ковалевського „Од романтики до реалізму з історії одної партії“ і Волод. Дорошенка „Західно-Українська Народня Республіка“. Ці статі — друга з погрішностів редакції. Вони ні до літератури, ні до науки не мають ніякого стосунку і тому не повинно було вміщати їх в „Літературно-науковий“ журнал. Місце їх на шпальтах газетирських, а не в „Вістнику“. Треба вже раз зробити щось: або змінити назив журналу, або не допускати в нього речей, які з називом не мають нічого спільногого!

Останній відділ (четвертий, який чомусь позначений цифрою V.) найслабший. Це ні рецензії, ні бібліографічні замітки. Видко, що збираються вони без всякої системи, похапцем, при чому й тут помітний анахронізм. Згадується тут твори, яким місце в „Нашому Минулому“ а не в „Вістнику“. Хіба-ж за весь час від 1917 р. до 1919 року, нічого нового не появилось в українській літературі окрім передруків (додамо: прекрасських!) Квітки-Основяненка, О. Я. Кониського, Лесі Українки, Данила Мордовця, Марка Вовчка і т. д.? Про українську нову літературу „ніже титли, ніже тиї коми“! Хоч, правда, це для „Вістника“ не первинка! Письменники родились, жили, писали, видавали і вмірали, а „Вістник“ про них за весь час свого двадцятилітнього існування не згадував ні слова! (Не даром же він і „Вістник!“)

Наприкінці зазначимо, що пора вже зробити край такому редакуванню журналів. Час хоч би „для приличія“ піти хоч кроком наперед! Треба нарешті або перереформувати „Вістник“ і зробити його або академичним або „літературним“, треба би розграничити між собою його окремі відділи, а не пускати все „в перемішку“. Треба би більш серйозно відноситись до змісту журналу, дати йому певний якийсь напрямок, якусь систему в виборі творів. Завести-б новий, окремий відділ критики, поширити-б відділ бібліографії, критичні статті й бібліографичні рецензії, замовляти дійсно в критиків — і т. д. (чимало чого треба-б, щоби журнал був цікавішим), і тоді громадянство, яке вже пережило журнал і його редакцію, підтримало-б його як матеріально так і морально. Тоді непотрібно-б звертатись з плаксивим закликом до читачів, як це зроблено в першій книзі, і покликатись в йому на те, що журнал „має теж несогірше моральне право апелювати до нашого суспільства“ з огляду на те, що він „найстарший з українських журналів“. Нарешті можна-б і стару ортографію в йому змінити, а то він справді виглядає вже надто „старим“.

І. Майдан.

О. Слісаренко. *На березі Кастальському.* Поезії. Київ, 1919. Вид-во „Сяйво“, 8-о, ст. 80, ціна 20 гривень.

В поезії, якою одкривається книжка О. Слісаренка, автор каже, що він пив „на березі Кастальському“ „творчі води“ і що тоді в нетрях його серця склався „Кастальський заповіт.“

„Співучі скарби серця в екстазі очервонь
І уст твоїх торкнеться божествений огонь!“—(5·ст.).

В другій поезії (на ст. 58) автор у тому ж „високому“ тоні признається:

„Кожну риму, кожне слово я на жертвник кладу,
Кожну думу молодую, кожну мрію молоду.
І творю свою молитву у святому Овтарі
Од зорі вечірової до ранкової зорі.

Але можна примітити досить ясно, що „творчих вод“ напився О. Слісаренко не на березі Кастальському, а в творах Бальмонта переважно. Можна також побажати авторові, щоб він ближче підійшов до життя й до поезії і не клав рими й слова „на жертвник“ (се йому зовсім не зручно), а просто доглядав їх, як „взыскательний художник.“

Автор все поривається в „царство казки, в царство мрій“, він любить усякі таємничі країни і дає в них притулок постатям, які були раніш у моді на російському Парнасі, а тепер забрели на український, не згубивши й тих великих літер, якими автори прикривали відсутність змісту. Є тут „Велике Неминуче“ (22 ст.), „Таємничі Ковалі“—вони ж і „Чорні“ (23), „Нетутешня Міць“ (25), „Безумнє Зло“ (26), „Світлий Гнів“ (31), „Радість Біла“ (34) „Світле“ (9), „Хтось Стокрилий“ (20) і просто „Хтось“ (11) і т. д.

Автор шукає „Таємничого Шляху до Святих Овтарів“, запрягає „білих коней“ (вони, як і „кріваві коні вечорів“—на ст. 11—позичені у Бальмонта), стрічає Ярила, якого чи не С. Городецький надіслав...

У другий раз О. Слісаренко лаштує „жваві кораблі“, бо хоче здобути золоте руно, яке в чудових віршах здобував років пятнадцять тому А. Белій (зб. „Золото въ лазури“).

Я не знаю, яка вартість таких поезій О. Слісаренка. Як що автор хотів довести, що й по українському можна писати поезії, подібні до тих, що писали представники символістичної школи, то не треба забувати, що в останніх були й справжні шукання і натхнення новаторів, які поривались

„За предѣлы предѣльного
Къ безднамъ свѣтлой безбрежности.“
(Бальмонтъ).

Але в символізмі, як в тимчасовій літературній школі—було чимало й помилок, штучних „декадентських“ вигадок (напр. оця безліч слів з великими літерами). А взагалі, такі символісти, як Бальмонт (в більшості його творів) одводили поезію од реального буття, позбавляли її земних фарб і прикмет, без яких вона не може жити, бо абстрактність для поезії—смерть. А особливо абстрактність беззмістовна, збудована на підвалинах якоїсь примітивної „літературної містики“...

Впливи українських поетів мало помітні на творах Слісаренка. Иноді він наближається до Якова Савченка (який раніш С. багато вживав виразів з великими літерами), иноді до Чупринки („Мій улюблений цвіт-Огнєцвіт“).

Я казав, що поезія Слісаренка найбільше залежить од Бальмонта; наведу ще деякі приклади, які конкретно вказують на сі впливи.

„В гірляндах хмарок зморених
Вечірній блиск тремтить...“

читаємо у Слісаренка (44 ст), а у Бальмонта
„Повисли гирляндами облака утомлення.
(цітую по пам'яті).

„Єсть квіти закохані в сонце“, „Єсть душі закохані в сонце“—це характерний мотив автора „Будемъ какъ солнце.“

Слісаренко закликає:

„Будь, як сонце, будь як море, ясносяйним і глибоким“
як раніш Бальмонт закликав:
„Будь свободнимъ, будь какъ птица, пой, тебъ дана судьба.“
(зб. „Только любовь“).

Іноді Слісаренка приваблює Бальмонтовська будова строфі:

„Сплять у білій ніжній вовні легкі трепети дібрівні,
Срібномовні, тихокрилі, невимовні, як і сни“,
пор. у Бальмонта („Фантазія“ в зб. „Подъ съвернымъ небомъ“).
„Слыша тихій стонъ мятели, шепчутъ сосни, шепчутъ•ели
Въ мягкой, бархатной постели имъ отрадно почивать.“

Бальмонт—поет, у якого поруч чудових рядків, яскравих образів можна знайти невдатні вирази, банальщину й т. д. Він не є „мастер“ і у нього не можна учитись писати поезії. І Слісаренко не володіє стислою виразною формою. Він може зараз же за красивим образом

„Весняна ніч вплела у коси
Блискучий місяць мов дукач“

дати другий образ—штучно-банальний:

„І в чисту урну (?) слози носить“
і додати далі ще більшу нісенітницю:
„І в урні тихне людський плач“ (54 ст.) (в урні ж слози, а не люди!)
Неприємно також читати немелодійні рядки, напр.

„Вій сон літній не стуля“ (46).

Можна зробити й деякі закиди з боку мови— „на тернистому путь“—руссизм, бо укр. „путь“ жіноч. роду; помилковий наголос „тнок“ (ст. 8,—рима „ранку“), теж слово на 55 ст. має свій наголос— „танк.“

Хотілось би, щоб автор знайшов свою стежку в українській поезії, бо хист він має. На се вказують такі поезії, як напр.:

Співають коло церковної брами
Сліпі, калічні тілом...
Я піду пожурюся з братами
За загубленим світлом білим.
Розповімо щасливим зрячим
Широю лірною мовою,
Що ми сонця огняного не бачим,
Що жиєм ніччу безранковою...

У мисочку розмальовану дерев'яну
Кине шага прохожий...
Я піду з братами, коло брами стану
І буду співати псалом Божий (7-а).

Можна також зазначити поезії „Білий туман гойдає місто“ (29), „Посуха“ (30), „Кригу крещуть коні-вітри“ (38), „У горах“ (74). Всі ці ріжноманітні по змісту й формі поезії показують, що їх вже складав не „жрець в зажуреній тиші“ (60) „На березі Кастальському“... І наближаються вони не до Бальмонта, а до поетів інших шкіл—напр. „Співають коло церковної брами“ можна порівняти з поезіями Р. Івнєва, „Білий туман гойдає місто“ нагадує про Моравську, про „егофутуристів“ з їх поезією міста... А головне, що такі формальні впливи сучасних поетів більш корисні, ніж переспіви Бальмонта.

В ціклю „У горах“ перша поезія простотою своєю нагадує Лермонтовські-Гетевські „Горнія вершини“:

Потонули гори
У вечірній млі.
Шепче казку море
Стомленій землі.

Сплять гранітні груди,
Спити зелений лавр,—
В день їх море збуде
Дзвонами літавр (74 ст.).

Четверта поезія з цього циклу „Вечерову, Білокрилую...“ „переспів Лермонтовської—„Ночевала тучка золотая“; третя поезія „Раз хмарка світлим ранком“ (теж алгоритичного характеру) приваблює простотою і стисливістю виразів.

Ще кілька слів про зовнішній вигляд книжки. Папір—добрий. Трапляються друкарські помилки. А обкладинки не зрозумів—закутані з голови до ніг сумні постаті на червоному „березі Кастальському“ нагадують мені пінгвінів...

П. Филипович.

Володимир Ярошенко, „Свіtotінь“, книга перша, В-во „Сяйво“, стор. 44 ц на 10 гривень, Київ, 1918 року.

Не пророкую, що далі буде з автора так невдало названої ним книжки—„Свіtotінь“. По перше, що не знаєш, як його зрозуміти: чи це має бути світло—тінь, чи це є світло (всесвіт)—тінь; а по друге, що це якось звучить по провінціальному, як назва фотографічного ательє чи дешевенького кіно у заштатному городі Коропі. Одне, що автор має юнацьку безжурність і в тому свій стиль,—може потішити читача. Нащо тільки так серйозно писати книга перша. Хіба ж це книга, коли вона має всього 44 стор. і 34 купецьких віршика? Це, вибачайте, зшиток. Можна ще закинути, що багато впливів носить на собі поет, а особливо з поетів російських і навіть те гарне, що є у нього і яке я дозволю собі привести тут цілком, навіяно Гофманом.

Мені до нуду якось незвичайно
В балеті цяцьок вести кадріль:
Я прімадона—я істерично
Вкохалась в інший, нервовий стиль.

У цяцьок рівно горять принади,
Палкіш ні краплі, блідіш ніяк:
А я вкохалась в огневі зради,
В дражливість хвилі,—в нервовий смак.

Маріонетки танцюють прудко
Якесь дитяче, наївне „раз“—
Дражливих мало до сліз і смутку
І проміж хлопів, і проміж нас. (Стор. 41).

Дам тут зразок з Віктора Гофмана:

Когда Вы двигаетесь мѣрно
По шелестящему ковру.
Всегда блѣдна, как свѣт невѣрный,
Как свѣт невѣрный поутру.

Мерцают Ваши брилліанти,
Чуть дышет блѣдность на лицѣ,—
Тогда Вы кажетесь инфантой
В каком—то замкнутом дворцѣ. і т. д. (Стор. 41 т. II).

І не тому я привів тут цей зразок, щоб показати, що на автора книжки „Свіtotінь“ роблять впливи ті чи інші поети, а лише тому, що за тим всім він сам губиться. Все таки д. Ярошенко поєт сьогодняшній, з нервами, зі смаком останньої доби, останньої навіть хвилини і головне, що він цілком щирий і захоплений. Навіщож так розгублюватися серед чужого і то так сильно, щоб шукати самого себе? А все таки вірші 31, 32, 33 і 34 гарні, роблять вражіння. Це кінець книжки. Повернувшись до початку я бачу автора вже в іншому світлі, де він намагається курити цигарку, як і дорослі, але часто червоніє і кашляє. Покиньте, що там „світові“ болі, коли у Вас стільки життєвої снаги, яка все одно всюди вилазить. Нащо таке казати:

Сірим днем душа моя розквітне
В тужні звуки і в печальні барви...
Я не марю про житте блакитне,
Я про вквітчані не марю нари.

І слава тобі Господи—немає чим журитися. Пишіть краще соняшні ритми і рими, кидайте людям небо під ноги, бо вони так мало зводять голову у гору, і більше нічого. І ще було б добре, як би попрацювали над мовою, яка дуже часто не провірена, а в поезії цього ніяк не можна дарувати, де кожне слово—закон. На приклад: *нари* (марі) ст. 5 з *глибі* хвилювань (ст. 5), *кину* в нетри *битія* (ст. 7), Правди перстень *обручальний* (ст. 9), В безпідставності *ума* (ст. 9). Лиш з одним бажаннem *смілии* (ст. 10), *Камні* гри і дивування (ст. 11), Непохитністю *стиска-*

ємих (ст. 12), І умрем в великім щастеві (ст. 13), тихо, сіро-попелястою (там же), випустить кермач (керманич) керму (ст. 15), Інєю (на морозі) відблиск і вигляд сусальний (сухозліт) ст. 16, А такого, то й зовсім можна не писати:

Кожен промінь розпинається
На сім колірів в мені,
Кожен колір загоряється
На двоїстому вогні.
Я—трьохкутник—хрест розпяття
І спектральний потайник:
—В смерку тайногого зачатія
Світлий родиться двойник.
І як в морі відбивається
В чорній глибі—далечінь,
Так в мені всігди міняється
Світ (певне світло) і тінь...

„Я захитався, обгорнутий нігою“ (ст. 20), „Одкреслен зимний холодний тон“ (звичайно, коли зимний, то і холодний і через що не одкреслений?) ст. 21, „В рямциах старинних“ (старовинних, бо старовина) ст. 22, „Привид не стрінем“ (можна—привиду не стрінено) ст. 22, „І між рястом оксамитного“ (можна лише—і між рясту оксамитного) ст. 25, „По-за листе, за корні“ (за коріння) ст. 27, „І жадає суніжної ласки“ (буває лише панська ласка і та до порога) ст. 37, „серця, спеленаті“ (сповиті, бо сповивач, сповиток) ст. 37, „Плаче і скиглить, як птиця морськая“ (нашо отте „я“) ст. 37, „слухайте кругом“ (не можна слухати кругом, а лише навколо) ст. 37, „ране він даль“, „роде проклін“ (породжує проклін, зранює далину (або далечінь) ст. 38, „Бачиш—он крадеться сутінь твоя“ (скрадається) ст. 38, „кістю сухою лягати“ (Кісткою, маслаком і у всякому разі не лягати) ст. 39, „револьвер на бабочку навів“ (метелик) ст. 42.

Це занадто багато неохайности в словах. Звичайно, що не Ви лише в тому повинні, але цього треба уникати. Коли я повертаюся до мови, то можу сказати одно, що Галичина більше щаслива за нас—там дух мови знають краще. Там є також чужі впливи, але сама конструкція думання вже є там своєрідною, а у нас вона занадто ще тхне характером не нашим. Треба усім нам про це дбати, а головне поетам, що найбільше навчають мови.

Михайлос Жук.

Максим Рильський. *Під осінніми зорями.* Лірики книжка друга 1910-1918. В-тво „Грунт“. Універсальна бібліотека № 17. Київ 1918. Стор. 128 ін 32⁶ (?) ціна 4 гривні.

Коли переглядаєш книжку Рильського, мимоволі спадає на думку, що, випускаючи її, поет хотів не стільки з'явитись „на всенародныя очи“, скільки од всякого людського ока укритись. Інакше бо трудно зрозуміти,—чому його книжка з'явилася в виданні „Грунту“, та ще в серії „Універсальної бібліотеки“, поруч поганеньких і лише в крашому разі середніх перекладів Джека Лондона, Метерлінка та

„Хинських Оповідань“—на лихенькому папері і в непристойно-малому (порівнюючи з колонкою тексту) форматі. Невже Рильський під нинішню хвилю, коли інтерес до молодої української поезії зріс безперечно, не міг знайти видавця, який би краще ніж „Грунт“, оцінив внутрішню вартість його поезії?

А внутрішня вартість поезії Рильського для всякого совітного і чутливого читача не підлягає сумніву, і місце, яке всна займає в молодій українській творчості,—своє власне. Так само, як інші найновіші поети, Рильський стоїть під впливом російської поезії, пише, так мовити б, оглядаючись на неї, але вбирає і перетворює в собі інші, не зауважені другими сторони російської поетичної творчости. В той час, як на Загула, Я. Савченка, Семенка та Слісаренка (Тичина стоїть окремо, як поет з усієї генерації найбільш самостійний) впливають головним чином Бальмонт та Ів. Северянін, Рильський переживає в собі російську поезію трьох ріжних фаз її розвитку. У нього помічаємо впливи класичної школи; символістів, що з'єднали новий, почали позичений за кордоном, зміст з ясною і викінченою формою, як Блок та Інн. Аненський, — і нарешті „преодолівшихъ символізмъ“ російських неореалістів. Цими перехрестними впливами означити всі ці впливи в хронологічній послідовності немає змоги за браком дат під окремими поезіями. І з'ясовується те, що в другій книзі лірики Рильського можна зазначити три ріжні стилі. З одного боку—вірші хрестоматійного гатунку, які всі ми писали на гімназичній лаві, простудіювавши Пушкіна та Лермонтова, а хто був щасливіший, то Боратинського, Язикову і Кароліну Павлову (цикл: „Поема сонця та любові“); з другого — цикл: „Бeatrice і Гетера“, що одбиває на собі впливи „Сніжної маски“ і „Возмездія“ Блока (Стихотворення т. т. 2 і 3); і кінець кінцем — виразна реалістична маніра акмеїзма (Фрагмент ст. 89-90, „Дні ясності, дні бабиного літа“ ст. 91-92, „Чи пам'ятаєш, ми верталися“ ст. 95, „Дрімає дім старий“ — ст. 3, Джема ст. 121). Яка з цих трьох манір найближча поетичній вдачі Рильського і яка з них стане власним його стилем — поки що не знати: поет ще кристалізується, — але в останніх його поезіях, здається, реалізм та класицизм переважають. Недурно ж у нього нема ні единого зразка *vers libre* і разом з тим чимало спроб октави (поема „На узлісці“), сонета, елегічного дистиха, терціни та рондо. Правда, терціни його ще не з бронзи, його октави мутні, як вино, що не встигло перешумувати, а сонети, не говорючи про чергування рим, — надто мало хід думки одповідає в них строфічній будові, — дуже далекі од того ідеалу, який накреслювала українська навіть поезія, коли часом

.... важкий свій молот каменярський
міняла на тонкий різець Петrarки, —

але в чотирьохстоповому і п'ятистоповому ямбі („Молюсь і вірю“, „Чорні троянди“ ст. 57, „Червоне вино“ ст. 102, „Вже червоніють помідори ст. 124), п'ятистоповому хореї („Галасують найняті музики“), пов'язаних в звичайні чотирьохрядкові строфи, поет підноситься іноді до технічних висот своїх зразків — нових російських поетів, дарма що в українській поезії для витончених форм ще дуже мало ґрунту.

З українських поетів на ранніх творах помітно ніби-то вплив Олеся („Цілуйтесь, ловіть пісні“) та Філянського („і шум людей, і велемудрі книги“ ст. 93, „і сніжний іней мрій моїх“ ст. 81). В одній поезії помітно обидва впливи разом:

і дзеркало води, і співи журавлів,
і книги мудрії, сердець великих спів,
розмови радісні і радість без розмов,
і шелести трави, і пахощі дібров.

Не бійся ніжкою фіялки ти топтать:
там, де ступила ти, їм лекше розцвітать.
Там, де ступила ти, шепоче ніжний квіт:
її до нас послав небесний вічний світ. ст. 27.

Вся перша строфа — цілком з Філянського, в перших двох рядках другої строфи почувается і Філянський і Олесь, а в кінці — майже релігійне піднесення, щось на зразок канzon Петrarки. З українських поетів у Рильського найбільше внутрішньої созвучності з Філянським, тільки у Рильського менше семінарії і слав'янщини, ріжноманітніша будова фрази, певніший, тверезіший тон.

Головна тема книжки — радість існування. Як *molto*, на першій її сторінці можна було написати: Земле! як тепло нам із тобою.

Поет уміє почувати радість і теплоту землі, милуватися її красою і часто знаходить в описах точні і колоритні епітети:

Під *сірий* шум дощу пронизливо—*сумно*—*о*,
під *монотонний* спів заплаканого шкла...
Хай сніг іде холодний та *лапатий*...
Хвилєсті співи журавлів...

Його зорові й слухові образи надзвичайно ясні і чисті:

Надходить вечер *синьою стіною*...
... у ирій *попили*
ключи моїх щасливих днів...
Трубить ріг співучий в ясній *далині*...

Душевного спокою поета, яким він навіть кокетує трохи („Сьогодні був у мене сатана“ ст. 85), ніщо не турбує. Любов являється йому з атрибутами ніжної Навзікаї, „стрункої дочки Феацького царя“, або рисує перед ним „просте личко у хустині білій“, „золото довгих вій“ і „голос півдитячий та несмілій“ ...А думка про колишні розчарування веде за собою такі міркування:

Стоять граби прозоро—жовті
в промінні ясно—золотім...
Хай, друже, щастя не знайшовти,
але на що тужєсть за ним?

і далі; як рефрен:

Керуй на озеро спокою
свої шукання молоді.
Все, що зсталось за тобою,—
лиш слід весельця на воді.

Там, на тому „Озері спокою“, з поетом зостаються вічна краса природи, „прозора чарка кришталева“ з вином „червоним та хмільним“ і „ріг—мисливський переливний ріг“... В крузі цих настроїв тем і образів Рильський являється сильним

і інтересним поетом; шкода тільки, що й досі ще зустрічаються у нього ше-які технічні дефекти: дієсловні рими без „опорної“ шелестівки, неточності, в роді: *пориву* — щасливі, шляхами — храмі etc., які до певної міри ослаблюють враження.

На прикінці ще кілька слів на увагу видавництву: непростимий гріх *так* друкувати поета — на 124 сторінки малого формату 154 поезій і при тому — ніякого покажчика змісту, хоча для оповістки про росписаний видавництвом конкурс місце знайшлося.

М. Зеров.

Клим Поліщук. *Поезії*. Книжка перша. Накладом М. Гуцало. Київ 1919, ст. 68, 8, ціна 5 карбованців.

Звуть їх неоднаково, але всі вони поети. Як би мені його назвати? — Друкувати все те, що написано, посріблена мідь видавати за срібло, нестриманість за стихію — спекулятивний шлях! — Иноді впаде камінь у воду, — що аж хвилі кружка встануть, що аж жмури по воді!.. Книжка перша (власне — друга) поезій Кліма Поліщука лягла як листочек. Ідеольгія автора, його світовідчування... але про це я краще не буду говорити, бо самого Поліщука в книзі дуже мало. З капелюхом в руці перед Олесем, Чупринкою, та ще перед молодшими. А поза тим всім є й ширі вірші (ст. 8, 17, 40 — перший вірш, 58, 61, 65). Образи старі, часто непродумані: „Рояль розбитий щось ридав; Розп'явши серце на ножах; Скрививши з болю скорбну скрань; Посипте удар за ударом“ (посипати можна курям).

Не сумуйте в безтямній журбі,
Коли серце дріжить і болить, —
Буде радість колись, буде мить,
Як любов буде жити в юрбі.

— Це, м'ягко висловлюючись, буде проза. Техника: „Над світом Вічність в тьмі злобіє“. Тут, очевидчаки, гра на збігах шелестівок. А ось переноси:

Сміються злобно, що *нема*
Життя в зневажених руїн (?).

Мова: „в хмарах; вставшиої любови; храми *пусті*; на лірі заграю (на ліру); смертний путь“ (біль у Поліщука ж. р.). Не зазначаю тут сторінок, як це водиться в рецензентах, бо згадую може десяту частину того, з чим би можна було виступити проти автора. Останьому зостається надіти капелюха й почати по своему. Треба тільки мови своєї вміти. І не хапатись. Деяку терпеливість і усердя К. Поліщук виявив і в цій книжці: на звичайній собі по числу рядочків вірш слово „срібний“ ужито 15 раз, у другому вірші слово „останній“ — 9 раз. Жалко тільки цього усердя, бо настрою якогось срібного, чи останнього — нема. Дати під віршами зроблено совісливо: „1917 р., вересень, Валк (Лифляндія). 1915 р., січень, Кременчук (на Полтавщині)“. Під аркушом „Друкарські помилки“, який сам не без помилок, теж комісарська дата: „Автор, 1919 р. 12 — І. м. Київ.“ Немов би це щось до поезії додавало. Почуваю, що моя рецензія поверхова, але ще раз скажу, що в цій книжці власне самого Поліщука я знайшов дуже мало. Та й те, що знайшов, припадає на 1914 рік, чи якийсь із ним по сусіству.

П. Т.

Автоном Худоба. *Цвіт серця і душі.* Поезії (1904 — 1918) Том перший. Видано коштами і заходами автора та Т. С. Жука. Київ 1910 рік. Сторінок 190, 16⁰, Ціна 7½ карб. (15 грив.)

Ще одна літературна провокація. Ви не чули про таку? Ні!... О, тоді прочитайте книжку поезій Автонома Худоби і ви впевнитесь в тому. Бо в той саме час, коли молода українська поезія намагається створити нову красу, нові закони і форми виявлення тої краси, в той час, якщо вона в нестерпних муках страждає за свій ідеал, — в той саме час находяться ріжні Худоби, котрі своїм базіканням не тільки тягнуть її назад у те провалля, з якого вона з великими труднощами почала видобуватись, а навіть більше, провокують її перед свідками нашого відродження. Бо й справді-ж, світ не спитає, хто винен за це з'явище, а полічить такі „твори“, як „Цвіт серця і душі“, українською продукцією, компромітуючи тим самим нас, як молоду культурну націю.

Але розглянемо краще кілька віршів Автонома Худоби, нехай вони самі за себе промовлять. Чого варта, наприклад, така невдала перерібка віршів Баль蒙та?

„Хочу я облегчити хоть бы одно страданье
Хочу я обсушить хоть бы одну слезу...“

У Худоби це перероблено так:

„І щоб здолав я розбудить
Одно лиш серце скамяніле“.

Зрештою цей вірш аж надто нагадує і батька Тараса: „Одну сльозу з очей карих і пан над панами.“ Олесь в перерібці Худоби набирає такого вигляду:

„Котились зірки дві по небі,
Зустрілись, міцно обнялись,
Злили проміння в поцілунок,
Потім.. на віки розійшлися.“ (стор. 108)

На іншому місці, де Худоба починає вірш такими словами:

„В моїй душі огонь не згас,
А не горить, лиш тільки тліє“

так і хочеться відповісти авторові під риму:

Це вже Олесь писав нераз,
Худоба красти хай не сміє...

Сюжети скомпонованих Худобою „поезій“ звичайно банальні. Тут є „Гімн“ (Бог знає кому.), „Гімн Долі“, „Гімн Душі“, гімн „Собі самому“, гімн „Другові невідомому“ гімн „Моїй дружині“, Гімн „М. В. Гоголю“ і ще багато, безліч багато ріжників гімнів і гімників.

Пісні Худоби починаються здебільшого такими вигуками:

Ех, як би то сила, сила,
Ех, як би то... мила... мила... (стор. 27)

або

Ех, як би ви, ех як би ви...
Та були здорові — живі...“ (стор. 41)

або

Нічка зоряна,
Тиха, лагідна
Все окутала... (стор. 34)

Це стара історія і переспівувати таких поетів як Пилип Капельгородський з „Лубенщини“ не варто. Ціла збірка заповнена такими поезіями, як „Як гарно на дворі, вітрець повіває“, „На бий мене! Души! Ламай“, „Чи змалку доля прокляла“ і т. д. і т. д., бо не маю змоги перелічити всіх тих „Ой повій віtre на Вкраїну“, „Чого ти серце плачеш“, „Годі, Музо моя мила“.

Феноменальне незнання мови дозволяє зустрічатись на кожнім кроці з такими „цвітами“: лляє, замісьць ллє, пах замісьць паході, які матеряли, і т. і. Неможливі фрази, як „В світ явиться не рабом себе а паном“, дивовижні наголоси, як наприклад, людьми, зілля — це найбільша заслуга автора.

На одному місці поет глибоко поетично каже:

Тридцять четвертий рік проходить через мене
І раз стонадцятий нагадує мені,

Що все святе безцінне на землі —
Людина — то є звір, звір хижий і упертий,

О, істино свята! (стор. 94)

Дійсно, людина є упертою худобиною, коли не вагається випускати у світ оттакий „Цвіт серця і душі“ і при тому не соромлячись заявляти, що

„І я стою і не рушаю“ (стор. 111).

Хай-же поет не нарікає тоді на людей словами:

І я між ними, мушу жити,
Між цими людьми „навісними“,

коли у них не буде „почуття“ його пісень.

Отже, наприкінці —

можемо ще й потішити автора, який бажає провалитись (106 стор.), словами:

Друже, ти вже провалився!

В. Бульварів.

Грудницький Ол. „П'ять близків пензля.“ Січень 1919 р. Золотоноша
сторінок 32 ціна 5 гривень.

Невеличка книжка на 32 сторінки і з них тільки 13 чомусь не заповнено дикими, неврастеничними вигуками, та істеричною балаканиною.

Розмовляти просто? — фе, дурниці!

Спокійні думки, льогичні вирази? — пошлість!

Психологична послідовність і еволюційність вражливості? — банальність!

На такі погляди зараз слабує чимало письменників.

Все життя ввижається авторові мабудь занадто безбарвним, бо він його старанно прикрашує таким психопатологичним оздобленням, що не кожний читач одразу розбере де початок, а де кінець.

Треба життя заповнити „сморідом м'ясної крамниці“, Реготом Життя, Жахом, Поторами, Стражданнями великими і все це написати з великих літер (аби жахливіш було) і тоді вийде непоганий твір.

Власне кажучи, це очевидячки перерібка творів Якова Савченка на прозу з доскональним захованням його найулюбленіших прийомів.

Учень з Грудницького не поганий і Я. Савченко може бути задоволений тим, що вже утворив школу, якої додержуються молоді письменники з Золотоноші.

А Грудницький мабудь і правильно робить. Хиба нема чого лякатись?

Поет гадав, що знайшов красу, але виявилось, що то Потора, яку давно шукав другий. І ось ця надзвичайно глибока проблема (краса, мовляв, є поняття умовне) наводить жах, а ще до того під той час і життя починає реготати.

Або людина з мансарди, після низки, мало зрозумілих і абсолютно а ні пояснених, ні розроблених автором переживань, доходить до думки, що „зрадило життя. Зрадило й небуття.“

Ясно, чому психіатрії в книжці значно більше ніж психольогії. Після того, як поодкриваєш такі новини, та повіриш тому, що крім тебе ще до цього ніхто не додумався (а Грудницький в це щиро повірив), то й не такі оловідання писати почнеш.

Проте, очевидно у Грудницького є десь такий закуток в якому переходяться від впливу Савченковської армії Смертів, Потор, Жахів, Реготу та інших речівників з великої літери, „і сміх і дзвони й радість тепла“.

„Комунист“ це звичайний газетний фелетон з провінціяльної (мабудь Золотоношської?) газети, а „На Провесні“ якесь поверхове зовнішнє, хоча на фарби й свіже.

Щож сказати наприкінці?

Можливо, що зрештою з Грудницького і виробиться, що небудь подібне до письменника, але виступати вперше з такими „брізками“ не тільки необачно, що до можливості попсувати свою майбутню кар'єру, але навіть занадто сміливо.

Ю. О. Меженко (Іванов).

Клим Поліщук. *Тіні минулого.* Волинські легенди. Книжка перша. Київ 1919. Вид-тво „Сяйво“, мал. 8, ст. 184, ціна 8 гривень.

„Тіні минулого“—збірка волинських легенд. Майже всі вони мають одну кову форму — автор їде серед полів, бачить високу могилу або інший пам'ятник минулого, цікавиться ним, і роспитує про нього або візника, або (коли візник не знає) сільського старенького дідуся.

Крім сеї одноманітності творам Поліщука шкодить ще недбалість стилю, який і коді наближається до сантиментальної манери старих „етнографичних“ оповідань. В наші ж часи не годиться писати, напр., так: „Допитувались весело дівки. Усміхались самі так привітно; від сонця нового, від парубочих жартів личенька їх, як маків цвіт червоніли, а губки так і всміхались, так і складались в усмішку (27 ст.). В легендах волинських знайдемо ріжні епізоди часів боротьби українського селянства“.

ва з' польськими магнатами. Де які легенди (напр. „Чудо віри“) давно вже відомі, про сі. події співається і в пісні.

Автор запевняє (42 ст.), що спомини рідного минулого жують в серці народнім, але, як видно із оповідань, лише в серці старих людей, — молодь не вірить в казки (92 ст.).

Як белетристичні твори, „легенди“ Кл. Поліщука мало цінні. Краще було б, як би автор легендам, які позаписував на Волині, залишив ту форму, в якій їх чув. Тоді б вони пригодились і для вченого дослідувача фольклора.

А то, коли читаєш книжку, приходить на думку, чи не додає автор інколи до переказів старих людей ще од себе де які деталі...

В книжці чимало друкарських помилок. А коштує вона на наші часи — недорого.

П. Ф.

Шлях, Вістник літератури, мистецтва та громадського життя. Січень 1919 ч. I. Рік видання третій. 8⁰, стор. 32, ціна 5 карб.—

Посередний старий вірш Олени Журлової, банальне, до рвоти нудне сиропитмичне, катеринкувато-римичне лоскотання і тріпотання Чупринки, холодні з фальшивими наголосами (туги замісць туги) терціни Жука, звичайна любовна пригода без одної нової думки, без одного нового образу, підписана Б. Диканським, нудна ретортика П. Багацького, трохи цікавіший сонет Рудницького „Перемога“, злочинний переклад Гайнівського „Поет Фірдовсій“, зроблений А. Кримським, (я стою на тому, що перекладач не має права виправляти навіть „деякі неможливі анти—історичні помилки“, позаяк за них відповідає автор, а не перекладач; обовязком перекладача вважаю давати власне як найдокладніший переклад, оригіналу навіть з оригінальними помилками, а не перерібку) неможливий переклад Пилипа Павлюка новелі Д'Анунціо „Перед похороном“, після прочитання якого хочется виляяти: панове перекладчики, обережніше з оригіналом і навчіться попереду мови; гарна річ пера Кліма Поліщука „Він кохав сонце“, котрій однако краще місце було—б в „Огоньках“, новий український фільзоф—еклектик Михайло Рудницький зо своїм старим довоєнним і дореволюційним гаслом—емансіпація жінки—, слабенька, не розроблена як слід стаття Ю. Меженка (Іванова) „Можливості і обовязки української поезії“, хоч думки, покладені ним в основу своєї статті можна вважати дуже влучними, як вихідну точку сучасної української поезії, цікава історична розвідка Василя Ємеця „Кобза й кобзарі“, засмічена однако—ж такими неможливими висловами, як „непередаваемої“ і т. п., цілком слушні закиди Вол. Самійленко проф. Тимченкові що—до справи нашого правопису; де—кілька слів про становище бібліотечної справи на Вкраїні в самохвалиній статті проф. О. Грушевського, стаття М. Марковського про роботу Dr. Івана Мандичевського „Слово о полку Ігореві“, за яку хочеться закинути д. Марковському, що порушена ним справа настільки важлива, що на 5-ти сторінках сказати що не—будь путнього про працю Мандичевського не можливо; відділ бібліографії з такими літературними критиками як Х. Майстренко, І. К. Кончіц, І. Грицай і і. — і під тим усім „Редактор—Видавець Хведір Коломийченко“—оттаке обличчя

цього літературного місячника. Ні певної системи, (розділи поезій чергуються з дрібною прозою, а то і так „за не надобностю“ розкидані по кутках), ні певного порядку, ні напрямку, ні змісту виходить собі отакий „Вістник“, видавець — редактор побирає за нього по 5 карб. тай годі! Що йому до відродження нашої літератури, що йому до наших нових течій, що йому до того, що сама мова того журналу неможлива, засмічена, що нема вмілої коректорської руки, котра б виправила всі ці „непередаваемої“ та інші абсурди? форма журналу провінціяльна, сіра. „Гони копейку й баста.“

Ні! Панове видавці та редактори, годі так!

Годі!

Остап Сумрак.

Наше Мнуле. Журнал історії, літератури і культури. Видавниче т-во „Друкарь“ у Київі. Редактор Пав. Зайцев, К. 1918. Обгорта Георгія Нарбута.

ч. 1. Стор. 210 + 6 ненум. ц. 7 крб.

ч. 2. Стор. 240. ц 7 крб.

ч. 3. Стор. 230 + 2 ненум. ц. 10 крб.

Історія, письменство й мистецтво, в історичному огляді, в розвідках, матеріалах і хроніці — такий зміст молодого журналу. Певний тип його відріжняється від наших інших історичних видань („Україна“, „Записки Наук. Т-ва“) своїм популярно науковим характером і ріжноманітним складом, який, без сумніву, привабить до себе широкого читача, не зважаючи на несприятні сучасні обставини для росповісюднення книжки на широкій території. І дійсно, галузі культури в усіх проявах її в життю — від історії побуту до історії високого мистецтва — знаходять собі освітлення на сторінках журналу в чималій кількості статей і нових невиданих матеріалів. Але треба зазначити, що перевага в виборі матеріялу лишається на стороні одної з галузів, а саме літературної, мистецтво в вузшому змислі слова має значно менше статей суто історичного змісту.

Оздобою журналу з'являється, звичайно, „гвізда“ першої книжки, Костомарівські „Книги биття українського народу“ — твір, відомий досі лише по назві, та по дуже рідкому, сконфікованому переказу й уривкам його в розвідці В. І. Семевського в „Рускім Богатстві“. Твір Костомарова, який подано в оправі приміток і пояснічої статті редактора журналу П. Зайцева, по значенню свому може бути порівняний лише з матеріалами по Кирило-Методіївському брачтву, що були надруковані в київському збірнику памяти Шевченка, в ювілейному 1914-му році. Взагалі Кирило-Методіївська справа й окремі братчики: Гулак, Куліш, Шевченко, — осередок уваги журналу; кожне число дає про них що небудь нового.

З історичних та літературних статей і матеріалів зазначимо в другому числі цілу низку їх з приводу ювілею Квітки-Основяненка (статті — М. Плевака, С. Єфремова; матеріали І. Айзенштока); в третьому числі — інтересну зводку С. Єфремова всіх даних про українське масонство (цю статтю призначено було для відомої трьох-томової історії масонства, вид. „Задруги“ в Москві, але третій том її не вийшов).

Зазначимо цікаві спомини С. Егіазарова про своїх учителів і керовників М. Г. Гулака, Л. Загурського та О. О. Навроцького (ч. 1); вони мають в життєвому світлі мало відомі постаті двох Кирило - Методіївців. Підкреслимо рясний мемуарний і біографичний матеріал другої книжки журналу, де маємо спомини Д. Овсяніко - Куликівського про де-кілька зустріч з М. П. Драгомановим; оповідання Хв. К. Вовка про недавно померлого Кузьму - Ляхоцького в запису С. Єфремова; листи Коцюбинського до перекладчика його творів М. Могилянського, (цікаві з боку признанів письменника відносно творів його й поглядів на художній бік творчості), а також нові матеріали до біографії С. Д. Носа (подав О. О. Соловій), які мають яскравими барвами цю напів-гумористичну фігуру чернігівського гуртка 60-х років.

Мистецтва словесного почасти торкається замітка П. Зайцева про Марту Писаревську — мало відому поетесу першої половини XIX в. Автор з'ясовує впливи Петrarки на Писаревську, порівнюючи її переклади з орігіналом (т. 1.) Інтересна в тому ж числі стаття В. Бойка, що потім увійшла в склад його книжки про Марка Вовчка, де автор пробує накреслити дві ріжні манери в зображені природи й опису дієвих осіб у Тургенєва й у М. Вовчка.

Мистецтву пластичному присвячено академичну статтю К. Широцького „Українська штука за часів старокнязівства та її вивчення“. Стаття слідкує за ріжними напрямками студіювання українського мистецтва, зазначає впливи чужоземного мистецтва на київське. Грунтовний, хоч і невеличкий етюд про вкраїнську іконопись дав В. Прокопович: „Христос Отроча з київської псалтири р. 1697.“ Гравюри цієї псалтири належать невідомому майстру, але надзвичайно цікаві по тому національному елементу, якого заховано в обличчі, вбрани, орнаменті. На жаль знимки з цих гравюр не змогли увійти в книжку, бо перерва зносин з Німеччиною не дала можливості привезти з Ляйпцигу кліше, якого там було замовлено.

В третьому числі маємо ще одну іконографичну розвідку Оп. Сластьона, який докладно оглядає відомі портрети А. Головатого й доводить, що портрет незнаного чорноморського козака в Київському Національному Музеї є також досі невідомий портрет Головатого.

Українське будівництво знайшло своїх дослідників в „Нашому Минулому“ в двох статтях Ф. Єрнеста („Київські архітектори XVIII віку“ ч. 1) та В. Модзалевського („Будування церквів в Лубенському Мгарському монастирі в р.р. 1682—1701,“ ч. 3).

У відділі „Поліця бібліофіла“ та відділі рецензій знайдемо ще де-кілька заміток про мистецтво в ріжних його проявах. Короткий покажчик по мистецтву з відділу „Україніса“ за 1914—1917 р. маємо в першому числі журналу (Зібрав О. Гуцало).

Нарешті зазначимо повно складений відділ хроники, рецензій і річ за здрісти інших історичних видань, обширний абетковий покажчик призвищ, імен і назв трьох чисел журналу за минулий рік.

Ілюстрації на крейдяному папері така велика рідкість в наші часи, їх художня обгортка доповнюють приємне враження від першого півріччя журналу.

В. Міяковський.



ХРОНІКА.

— При першому відділі **Української Академії Наук** організується ортоальгично-термінологичну й фольклорну комісію. — До складу першої з них ввійдуть фаховці всіх галузів знаття, для вироблення всеобщої української термінології. Фольклорна комісія буде збирати та видавати памятки народної творчості.

— В Раду **Київського „Пролеткульта“** ввійшли; Ластівський, Хейфець, Сеня, Лещинський, Нілін, Жук, Яременко, Михайличенко, Семенів, Яздовський, Дегтярьов і Резвіна. Крім цього мають бути запрошенні представники від ріжких установ і організацій.

— З-го травня ц. р. відчинився український **„Льох Мистецтва“**. На вечірках поетів і мистців молодшої генерації, (які відбуваються кожного понеділка й суботи що тижня), виступали з орігінальними творами поети: Д. Загул, В. Ярошенко, В. Кобилянський, М. Жук, Ю. Меженко, К. Поліщук, О. Хомик, П. Тичина, О. Слісаренко, Г. Журба, М. Терещенко, скрипак Маряненко, піаністка М. Новикова, артисти Молодого театру Л. Курбас, М. Терещенко, Студія „Молодого Театру“ й інші.

— Засновано Всеукраїнське Професійне Т-во **„Мистецький Цех“**, голового якого обрано проф. М. Жука.

— **Українська Студія Мистецького Слова** розпочали свою працю викладом Д. Загула про початок і розвиток української народної поезії. Слухачів записалось досі 23, участь в студії приймають: Д. Загул, Ю. Меженко, В. Кобилянський, М. Івченко, М. Жук, М. Зеров, О. Хомик, В. Ярошенко, Микола Терещенко і ін.

Студія міститься в клубі „Боротьба“.

— Вукопис призначив знаття **памятників** Миколі І, Іскрі і Кочубеєві до утворення особливої секції комісії, яка буде завідувати цією справою.

— **Губземвідділ** улаштовує конкурс по виконанні художнього плакату на тему: „Користь від колективного господарювання в порівнанні з індівідуальним. Тим, хто зробить плакат, видається премія в 2.000 карб.

— В **„Льоху Мистецтва“** на одному з вечорів, Молодий Театр поставив інсценіровки ліричних віршів Тичини. Зібрана публіка вітала виконавців дуже гаряче.

Ці інсценіровки будуть ставитись і на сцені „Молодого Театру“.

— Чернігівський підвідділ Мистецтва Губ. Відд. Нар. Освіти оголосив конкурс на проект памятника Т. Г. Шевченкові. Термін подання проекту назначено на 20 червня ц. р. Премій на проекти єсть три, а саме: 1-а премія 4000 карб. 2-я премія 2000 карб. і 3-я премія 1000 карб.

— Від 8-го травня відчинена в Купецькому зібрannі **виставка селянського мистецтва**. Представлені—малюнки, різьба, вишивки і т. і.

— **Всеукраїнський Комітет по схороні памяток і старовини** вживає заходів що до вивозу в скарбниці музеїного фонду тих предметів мистецтва і старовини, котрим погрожувала небезпека. Музеї Київа і Харкова поповнилися таким чином дуже цінними пам'ятками мистецтва і старовини, які вивезено із панських палаців і дворів.

— Вже закінчилася **реорганізація Всеукр. Відділу Мистецтв Нар. Ком. Освіти**. На чолі Відділу стоїть Керуюча Колегія, до якої увійшли: Хейфец, Ілін, Михайличенко та Дехтарів.

— **Всеукраїнський Літературний Комітет** запропонував „белетристам і поетам, прислати свої твори. Признані відповідними до друку рукописи будуть видані коштом К-ту і заплачені автору після умови.—

— Харківська Українська секція **Всеукр. Літ. Н-ту** має видавати народній літературно-художній двохтижневик „Сіяч“.

— **Серп і Молот** випускає на книгарський ринок 2-у книжку 2-го тому творів Гайне в перекладах Д. Загула і В. Кобилянського.

— В виданні „Музагета“ має вийти збірка критичних нарисів **Ю. Меженка** (Іванова), яка вже зовсім готова до друку.

— Готується до друку переклад на українську мову книжки **Богданова** „Робітники і Мистецтво.“

— **Українська секція Всеукр. Літ. Ком.**, випустила на день 1-го травня 1 збірничок п. з. „Веснянки“. В збірничку взяли участь:

М. Жук, В. Єллан, В. Коряк, М. Семенко, К. Поліщук, Д. Загул, Бесараб (робітник) Петніков і В. Ярошенко.

— Видавництво „Рух“ у Харкові приняло до друку збірку поезій Я. Мамонтова „Вінки за водою“ і В. Алешка „Ярь з під Пекових вій“. Крім цього друкується театральний декляматор, уложеній Л. Курбасом та М. Терещенком.

— Група українських літератів і письменників „Боротьба“ має на думці закласти в Київі секцію „Пролеткульту“. Намічається видавання ілюстрованого часопису під назвою „Пролетарський Київ“, який міститиме фотографії заводів, робітників, побутові сюжети і малюнки пензлю українських мальярів „лівого напрямку“.

— Незабаром вийде з друку книжка критичних статтів **A. Ніковського** „Vita nova“.

— Т-во „Світло“ у Київі приняло до друку збірку поезій В. Кобилянського, 1-ший том оповідань М. Івченка п. з. „Шуми весняні“ і прозу М. Жука.

— Ініціативна група співробітників **Літературно-Наукового Вістника** скликала загальні збори, які мали вирішити справу дальнього видання журналу. На засіданні вияснилось, що фінансовий і взагалі матеріальний стан журналу дуже кепський. Збори з приводу цього висловились, що моглиби взяти на себе видання Л. Н. В. під такими умовами: 1) виборний принцип заряду й редакції, 2) зміна змісту й напрямку журналу, яка з одного боку не порушувала старих традицій журналу, а з другого, його б освіжила, і 3) члени редакції, вибрані колективом співробітників повинні залишитись в складі редакції й на далі. Ці умови передано представникам старого складу редакції.

— Вийшов з друку перший № журналу „Мистецтво“, в якому поміщені твори Еланського, Лебединця, Михайлича, Коряка, Семенка, Поліщука й ін. Малюнки мальра Петрицького. Небавом вийде 2-е число.

— Перестав виходити літературний журнал „Шлях“. Перше число за січень 1919 р. вийшло автоматично.

— Готується до друку 4-те число наукового журналу „Наше минуле“.

- Журнал бібліографії „**Книгарь**“ виходить зараз побільшений на 1 аркуш.
- Вже вийшла з друку перша книжка „Антольогії нової української поезії“, підручник для робітничих студій, в редакції В. Ярошенка.
- **Зшитки Боротьби**, редаковані В. Єланським і Г. Михайличенком появляться незабаром на книгарському ринкові. Близчу участь приймають П. Тичина, М. Івченко, В. Ярошенко, В. Коряк, М. Лебединець, М. Семенко і інші.
- Вийшов з друку перший Альманах „**Земля**“. Зміст першої книжки такий: Черкаський — Радянська влада, Клочко — Політичні перспективи. Щадилов — Земельна реформа, О — р — Гетьманщина і повстання. Нераденко — Як стався роскол в партії (з історії У. П. С. Р.) З партійного життя. Критика і бібліографія. В дальших випусках альманаху „**Земля**“ будуть міститись кій і Мікіша.
- Український поет з групи „Музагет“ Володимир Ярошенко на турнірі московських поетів, який відбувся 13-го травня в льюху мистецтва, одержав першу премію за свої московські поезії.
- Клим Поліщук знайшов цінні матеріали з обсягу минулого м. Житомира і скристав їх для свого роману.
- Ігнатій Михайлич докінчує свій роман нового напрямку, який буде поміщений в „Музагеті“.
- Дмитро Загул готує третю книжку віршів.
- Поети В. Кобилянський, В. Ярошенко і О. Хомик виготовили **циркль пародій** на вірші українських поетів Молодшої генерації. Частина цих пародій була виголошена на „Вечірці пародій“ — в льюху мистецтва.
- „Східний Вандал“. Під таким заголовком В. Коряк готує до друку збірку статтів.
- Поет **Вороний**, зараз заходиться коло утворення степендії свого імені при кооперативній школі „Дніпро-союзу“. Зараз його призначено завідующим репертуаром всіх українських театрів Київа.
- **Михайло Семенко**, закінчути першу
- дюжину своїх творів, виготовив до друку „Перо Мертвопетлює“, футурізи; „В садах безрозних“, поезії, „Поезофіри“, поезії; „Весна“, поезофільма, частина перша; „Наївні поезійки“, поезії; „Bloc—Notes“, поезії „Трагедія онуч“, футуро-драма. Де яку частину ціх творів буде видано коштами Вукліткому“.
- Поет і маляр з групи „Музагет“ М. Жук, антольогії української поезії зовсім не редактує (не дивлячись на те, що про це йому нагадує „Мистецтво“ ч. I. стор. 36.).
- В Сумах на Харківщині закладено **театр ім. Т. Шевченка** який дас вистави на українській мові.
- При Вищому Музично-Драматичному Інституті ім. М. В. Лисенка відкриті 18 березня ц. р. **регентські курси**. У склад педагогів регентських курсів увійшли: Верховинець, Леонтович, Козіцький, Тележинський і Мікіша.
- З початком літнього сезону остануться тільки **3 театри**: 1) „Народний Театр ім. Шевченко“ — замісць нинішнього Національного Театру. До складу цього театру ввійдуть артисти національного театру. Будуть запрошенні також визначні українські режисери. 2) Драматичний Театр складений головним чином із артистів „Молодого Театру“ і „Драматичного театру ім. Шевченка“. Режисерами будуть запрошенні Л. Курбас і А. Загаров. 3) „Музикальна драма“. В склад останньої о війде більшість артистів трупи М. К. Садовського. Режисорами запрошуються М. Вороний і Г. П. Гаевський.
- Режисери „**Молодого Театру**“ Л. Курбас і Гн. Юра випрацьовують зараз репертуар майбутнього сезону. Л. Курбас намітив для вистави такі п'єси: Шекспіра „Гамлет“, „Макбет“ і „Сон літньої ночі“, „Сакунталя“, Калідаси, Весілля Фігаро“ Бонмарше“, „Самум Стріндберга“ і „По дорозі в казку“ Олеся, Гнат Юра думає ставити: „Кабала й Любов“ Шілера, „Цезар і Клеопатра“ Б. Шоу, „Чудо св. Антонія“. Метерленка, „Два П'єро“ Ростана, „Фауста“ Гете і „Льорензаччіо“ А. Мюссе.
- Режисера **Драматичного театру ім. Шевченка** А. Загарова, запрошено до театру „Кривого Джімі“. Як довідуюся, За-

гаров порішив одмовитися від запрошення — **Молодий Театр** доручив поетові Д. і раз на завше порвати з московською Заголові перекласти на українську мову сценою, а працювати тільки на рідній сцені. п'есу Бравнінга „Піллі обминає“.

— **Молодий і Державний Драматичний Театри** доручили українським поетам перевіклад п'ес Верстовського „Аскольдова Могила“, Гофманстала „Прекрасна Елена“ і Грильпарцера „Сапфо“.

— Друкується і незабаром вийде в світ Третій десяток хорових пісень з репертуару охматівського народного хору—комплексу „Демуцького“. Дже вийшли „Наша дума, наша пісня“ та „Заповіт.“

— В драматичній школі при т-ві „народного Театру й Мистецтва“ відчиняються українські драматичні курси робітників і робітниць. Викладатимуться історія літератури, театру, культури, дікція і декламація.

— **Молодий театр** підготовив до вистави п'есу поета-футуриста Михайля Семенка під назвою „Ліліт“. В п'есі братимуть участь: Курбац, Терещенко, Чистякова.

— Великодними святками в **Державному Драматичному театрі** ім. Шевченка відбулася премієра. Виставлено було „Ткачі“ в перекладі М. Вороного. З огляду на доволі велику безбарвність вистави подробиць не містимо.

— **Проф. Жук** працює зараз над мальованням портретів українських поетів і письменників молодшої генерації. Вже готові портрети Тичини, Загула, Меженка, Слісаренка, Ярошенка і Курбаса.

— Артист — маляр **Роберт Лісовський** дістав замовлення від „Молодого Театру“ виготовити декорації на драму Шекспіра „Ромео і Джайллета“, яка має піти як одна з перших вистав осіннього сезону. Лісовський вже почав працю.

— Відомий нам фел'єтоніст „Свободних Мислів“ І. М. Василевський (Не—Буква) віддав для знімки сценарій під заг. „Червоний Нобзар“ (Життя і творчість Т. Шевченка).

З М И С Т

	стор.
ВІД РЕДАКЦІЇ	3
ПОЕЗІЯ: ПАВЛО ТИЧИНА:	
Міжпланетні інтервали	7
Плуг	8
І Белій і Блок і Єсенін і Клюєв	9
ДМИТРО ЗАГУЛ:	
Порозпліталися гірлянди	10
Вороногривий кінь	11
Там де втомно в темінь тоне	12
ВОЛОДИМИР ЯРОШЕНКО:	
День	13
Ніч	14
Однаково, байдужно і без журно	15
МИХАЙЛО ЖУК:	
Крила	16
Ніч осіння	18
КЛІМ ПОЛІЩУК:	
Весняні панни сонцем п'яні	22
Замірає акорд перехідний	24
МИКОЛА ТЕРЕЩЕНКО:	
Печаль і ніжність	25
О, ген милуюсь плесами	26
ПАВЛО ФІЛИПОВИЧ (ЗОРЄВ):	
Червоний ранок доторів	27
А коли вставали люде	28
Десь хмарки од сонця	29
ОЛЕКСА СЛІСАРЕНКО:	
Черничка	30
Пошлю свою душу в юрбу	31
Рабиня	32
ВОЛОДИМИР КОБИЛЯНСЬКИЙ:	
Таємниця	35
Лебедині пісні	36
Я закоханий в очі твої	37
ПРОЗА: ПАВЛО ВІРИН:	
В степ	41
Зустріч	42
Шкіц	43

	стор.
ІГНАТІЙ МИХАЙЛИЧ:	
Чуже свічадо	45
МИХАЙЛО ЖУК:	
Етюд	47
Смуток	49
ГАЛИНА ЖУРБА:	
Казка про змарагд	51
СТАТИ: Ю. ІВАНІВ-МЕЖЕНКО:	
Творчість індивідуума і колектив	65
ІВАН МАЙДАН:	
Поезія як мистецтво	79
МИКОЛА БУРАЧЕК:	
Мистецтво у Київі	99
ЛЕСЬ КУРБАС:	
Нова німецька драма	115
КРИТИКА І БІБЛІОГРАФІЯ:	
1) Критика: ЮР. МЕЖЕНКО (ІВАНОВ)	
П. Тичина — „Соняшні кларнети“	125
УЛЬРІХ ШТУТНЕР:	
Дмитро Загул — „На грані“	135
2) Бібліографія: „Літературно-Науковий Вістник, 1919 р. річник ХХ.	
том LXXII. — перші три книжці — І. Майдан	144
Олекса Слісаренко — „На березі Кастальському“ поезій —	
П. Филипович	148
Володимир Ярошенко — „Світотіть“, поезії Мих. Жук	151
Максим Рильський — „Під осінніми зорями“, Лірики книжка друга	
М. Зеров	153
Климент Поліщук — „Поезії“. Книжка перша П. Т.	156
Автоном Худоба — „Цвіт серця і душі“, поезії — В. Бульварів	157
Ол. Грудницький — „П'ять бризків пензля“ — Ю. О. Меженко (Іванов)	158
Климент Поліщук — „Тіні минулого“, Волинські лебеді. Книжка перша — П. Ф.	159
„Шлях“, Вістник літератури, мистецтва та громадського життя, Січень 1919 р. ч I. — Остап Сумрак	160
„Наше Минуле“ ч 1—3	161
ХРОНІКА	163
ПОРТРЕТИ, РИСУНКИ І ЗАСТАВКИ РОБОТИ М. ЖУКА:	
Портрет Павла Тичини	стор. 33
Кінцівка	" 62
Портрет Дмитра Загула	" 89
Портрет Юри Меженка (Іванова)	" 129
Рисунок	" 169
Заставка до хроніки	" 163



Рисунок
Михаила Жука.

МУЗАГЕТ

Місячник літератури й мистецтва.

„Музагет“ є органом товариства українських письменників і мистців з тією-ж самою назвою і являється вільною трибуною мистецької думки. Журнал виходить випусками від 5—7 аркушів друку по такому програму:

- I. Красне письменство й мистецька проза.
- II. Статті по всіх галузях мистецтва: поезія, маллярство, музика, будівництво, різьбярство, театр, сницарство і т. п.
- III. Статті по питаннях фільозофії та психології творчості.
- IV. Критика й бібліографія.
- V. Хроніка мистецького життя.

„Музагет має на меті освітлювати сьогоднє мистецьке життя у всіх його напрямках і знайомити читача з новими здобутками мистецької творчості народів всього світу.

„Музагет“ не придержується якогось одного певного напрямку, а дає місце всьому, що тільки має мистецьку вартість, але разом з тим, „Музагет“ рішуче пориває зі старими віджившими традиціями, що стояли перешкодою на шляху розвитку української культури в загально-европейському розумінні.

Найближчу участь в нашому журналі братимуть:

Михайло Жук, Галина Журба, Дмитро Загул, Йосип Зоранчук, Михайло Івченко, Володимир Кобилянський, Лесь Курбас, Юр Іванов-Меженко, Яків Савченко, Олекса Спісаренко, Марко Терещенко, Микола Терещенко, Павло Тичина, Володимир Ярошенко.

До участі в часопису Т-вом запрохано: Володимира Бульварова, Миколу Бурачека, Павла Вірина, Леся Горенка, Миколу Зерова, Павла Зорева (Филиповича), П. Ковжуна, Роберта Лісовського, Ігнатія Михайлича, Івана Майдана, Володимира Міяковського, Якова Можейка, Клима Поліщука, Остапа Сумрака, О. Хомика, Миколу Чирок-Чиркова, Ульріха Штутнера, та інших.

Адреса редакції: Назарівська 15, пом. 7, по середам і пятницям від 5—7 що тижня. Адреса контори: Діонісіївський пер. 10 пом. 4.

ВИД-ТВО
,,С Я Й В О“

Засноване в 1913 році. Обновило діяльність 1 жовтня 1918 року.

oooooooooo

ВИДАЛО:

Микола Вороний. *В сяйві жрій*. (Збірка поезій 1913 р. Ціна 25 к.)
розпрод.

Джекобс. *Старий моряк*. (Гумористична бібліотека № 1) 1918 р. — 1 грив.

Виборний Макогоненко. *В сугі* (Гумористична бібліотека № 3) 1918 р.
2 гр. — розпрод.

Отто фон Фабріціюс. *Жевинна дівчинка*. (Гумористична бібліотека № 3).
1918 р. — 2 гр.

Август Стрінберг. *Самум*. Фантазія на 1 дію (Театр). 1918 р. — 1½ гр.

Йоганесес фон Г'інтер. *Маг*. Фантазія на 1 дію. (Театр). 1919 р. — 2½ гр.

Михайло Семененко. *Дев'ять поем*. 1918 р. — 10 гр. розпрод.

Михайло Семененко. *Л'єро кохас*. Інтимні поезії кн. 2. 1918 р. 15 гр.

П. Тичина. *Соняшні кларнети*. Поезії. 1918 р. — 14 гр. розпрод.

Володимир Ярошенко. *Світоміж*. Поезії кн. 1. 1918 р. — 10 гр.

Дмитро Загул. *Жа грани*. Поезії. 1919 р. 12 гр.

О. Слісаренко. *Жа березі Кастальському...* Поезії 1919 р. — 20 гр.

Клим Поліщук. *Між минулого*. Волинські легенди. 1919 р. — 8 гр.

Головний склад видань: Гуртова книжна комора Т-ва „ЧАС“

Володимирська 42.
