

М. ДОЛЕНГО

Поет і побут

(деякі міркування про походження поетичних стилів)

Добрих старих часів, ще до розвитку капіталістичних відносин на Україні певного розподілу праці поміж поезією та прозою не було. І поет, і прозаїк однаково поглядали на дійсність з точки погляду наївного реалізму. Таке відношення утворювало свій стиль творчости, що до нього (до стилю) пристосовувалось не без успіху назвище чи то романтичного, чи то реалістичного напрямку в літературі. Ще й досі ми не маємо послідовної системи літературних стилів і наша так звана історія літератури користується з практичного і суб'єктивного розуміння напрямку або рідше — школи. А в тім ми знаємо, за прикладом інших мистецтв, що правильне розуміння стилю є вельми важливе для історії художньої культури і саме через те, що стиль утворюють не поодинокі хоча-б геніяльні одиниці, а весь загальний робітників певної галузи мистецтва. Є певні підстави гадати, що зміна стилів відбувається закономірно і що закони цієї зміни мають загально-історичне значіння. Стиль являє собою ознаку соціальної єдності в тій верстві, що його утворила. Зміна стилів відбувається в наслідку великих соціальних змін. Стиль, розуміння стилю поєднує різні форми мистецтва одну з одною і з усією культурою разом, і знов таки з побутовими формами соціального життя, як із первісним культурним оточенням. Є ще не доведена та широко вживана засада про єдність стилів різних галузей культури єдиного історичного комплексу. Напередодні кінця того величезного комплексу, якому дано назву європейської буржуазної культури, дуже збільшився теоретичний інтерес до стилістики мистецтва. Відомий мистецтвознавець, проф. Ф. Шмідт на підставі свого вивчення історії образотворчих мистецтв дійшов до надзвичайно цікавих, хоч і надто проблематичних, концепцій, давши до того ще спробу прогнозу майбутнього розвитку.

Повертаючись до своєї галузи мистецтва — літератури і поезії, і до рідної її ділянки, бачимо, що цікаві стилістичні проблеми, зрушені сучасністю, треба якось розв'язувати і тут, конче потрібно їх принаймні поставити на чергу денну. Безпорадне становище дуже подібної до науки дисципліни — історії літератури доходить того, що кожна радянничка, навіть не дуже українізована, визначить вам усяку символістичну поезію, як „несучасну“, і жоден літературознавець не зможе вам визначити стилістичні ознаки символістичної поезії, не скаже, наприклад, чим вона стилістично відрізняється від т. зв. акмеїстичної.

Самі-ж поети — „річ світова і річ давно відома“ — на власних поезіях розуміються не більш, як троянди на хемичному складі їхніх пахощів, навіть уявивши собі хемично освічені троянди...

Дике поле теорії літератури нині має цілком романтичний вигляд. Вона захоплює безліччю всіма відчуваних та ні від кого не висловлених ріжниць і правильностей. Виявляється, що заважко зформулювати і ще трудніше систематизувати стилістичні ознаки поетичних творів. Автор цих міркувань має на меті проробити побіжний огляд стилістичної різноманітності сучасної укрпоезії. За тимчасове кермо в біжучому лабіринті поезії беремо ми відношення поета до побуту, тоб-то до форм соціального і природнього оточення. В нас є таке упередження, що принципове відношення поета до дійсності визначає стиль його поезії.

Принципове відношення до дійсності має завжди соціальне походження. Розроблене критично, воно набирає форми філософського світогляду, а в некритичному вигляді, несистематизоване, це відношення природньо повертається до первісної філософської форми наївного реалізму.

Передбуржуазна, поміщицька поезія ховає в своїй ідеологічній основі саме такий первісний і оптимістичний світогляд, подекуди зіпсований некритичним ідеалізмом релігійних впливів. Варт зазначити, що наслідки релігійних впливів мають тут суто-механичний вигляд і малопомітні, особливо якщо взяти на увагу глибокий естетичний вплив релігійної форми на дальшу символістичну поезію до Тичини включно.

Побутові представники релігії, наші пан-отці, великої пошани в землевласницьких колах ніколи не мали, а вся література, утворена чи в цих колах, чи під їхнім впливом, має побутовий характер. Форми побутової поезії, утворені на ідеологічній основі наївного реалізму, мають примітивно-реалістичний характер. Отже їхня примітивність полягає перш за все в тому, що примітивно-реалістичні твори не дістають певної форми. Вони позбавлені певних меж, бо самий розмір їм визначає запровадження випадково до одного твору сума побутових спостережень.

Шукаючи в справі конкретизації живих прикладів старо-реалістичного стилю, надibuємо їх нині на Радукраїні в самого М. Чернявського. Творчість його, освітлена в статті М. Плевака (Черв. Шлях ч. 11 — 12, 1925 р.) досить докладно, виявляє нам навчальну картину повільного пристосування до сучасних вимог застарілого, але здорового в своїй естетичній суті стилю. І та ж таки творчість показує нам існування на тлі загалом реалістичного стилю поодиноких формальних елементів, що в інших авторів утворили новий стиль — символістичний.

Особливо яскраві такі модерністичні вияви в громадських поезіях М. Чернявського. До побутових описів запроваджено вже умовність — умотивовану емоціонально.

Не в лоні рідного народу
Я в стані зрадників зростав,
Що продали свою господу,
Яку народ віки збирав.

Тимчасом на природні мотиви муза Чернявського відкликається просто і конкретно:

Іду межею. Шелестять
Трава і листя під ногами,
І дерева старі шумлять
Своїми голими верхами.

В реєстрі конче потрібних та невиконуваних завдань стилістики літератури є ще таке: проробити стилістичну аналізу розмовної, не-літературної мови.

Очевидно, що перший цитований уривок може зрозуміти лише той, хто був посвячений в інтелігентську умовність, бо жодне слово там не переходить свого звичайного значіння. Виникає особлива умовна говірка для певних предметів розмови, переважно святих, тоб-то таких, що про них не личить розмовляти просто, тим більше, що від святого до непристойного іноді просто немає віддалення. Культивована в поезії, ця інтелігентська говірка перетворюється на цілу поетичну мову — символістичну. Розмовляючи про любов і про народ ($\frac{2}{3}$ поезії), поет буржуазної доби інакше як „язиком богів“ висловлюватись не може. Прислухайтесь, як на ті ж*таки теми і тепер ще розмовляє пересічний інтелігент! Мова, де слово являє собою не символ, що відповідає тій чи іншій реакції, тому чи іншому аперцепованому предметові, а символ іншого слова, зчаста теж символізованого, така мова виконувати корисні соціальні функції не мала змоги. Її призначення було виключно ритуальне, й переходувалась вона незаймана, поки цілі були інтелігентські боги — народництво та еротика. Класики українського символізму — Вороний, Олесь, Чупринка — виконали проте чимале позитивне завдання — зліквідували спрощеність і примітивність форми старого реалізму.

Отже, рушати далі їх поезія мала вже виключно в сталій європеїзованій виточеній формі. Є певна стилістична спорідненість поміж машинізацією буржуазного виробництва та рівночасною модернізацією поезії. На Україні поруч з означеними двома процесами точилась боротьба за краватку й комірець проти вишиваної сорочки.

Український символізм не мав під собою, як російський, твердого філософичного ґрунту. Розквітнув він у нас, мов чужа квітка, і мало зазнав щастя „там, де небо крають списами зломи грізних блискавиць“ (Ол. Журлива). В сучасній поезії символістичний характер мають збірки Біло-Криниці („Гін“—1925), Олени Журливої („Металом Горно“—1926).

Остання поетеса дає зразки пристосування символістичного вислову до пролетарського вжитку. Парадоксальне стилістичне явище червоного символізму позначає собою розвиток перших років пролетарської поезії в Росії.

Історія новітньої поезії полягає саме в ліквідації символістичної спадщини.

Треба було відновити розірваний зв'язок поміж поетом і конкретними формами побуту, розбити той славетний скляний мур, що повстає між кожним послідовним символістом та його оточенням. На Україні

розквіту символістичного стилю не було, і послідовних символістів історія нашої літератури не знала. Символізм од первісних, „загопачених“ Чупринкою форм перейшов безпосередньо до ліквідаційних.

Так само не пощастило Україні і взагалі на буржуазну європейську культуру...

Ліквідувалось символізм на різні способи, чому майже рівночасно виникло кілька різноманітних опозиційних до символізму стилів. Деякі з цих стилів залишилися в спільних з символізмом ідеалістичних рямцях, інші вийшли поза ті рямці, наближаючись до утворення неореалістичного стилю. Символістичної спадщини вистачило на всіх.

Вже послідовна, логічна еволюція символістичного ідеалізму без найменшого порушення його засад привела до самозаперечення, перетворила символізм на схематизм. Схематизм трохи нагадує своїм стилем анекдот Достоевського про церкву атеїстів, де всі форми залишено, але відкинуто бога і віру.

В українській поезії цей стиль виник уперше в збірці М. Шаповала „Самотність“ і поширився пошестю одноманітних образів (вираз О. Білецького) по всій Україні р.р. 1918—1920.

Схематизм явив собою поезію побуту, що вмирає. В основі в ньому завжди був песимістичний світогляд. Розпочався він музичним розпачем:

Засміялись руки на роялі —
Нам нічого вже не жаль.
Зараз ми палали в шалі,
А тепер шаліє хай рояль.

(М. Шаповал)

Почав був умирати застарілий побут, що вже й не цікавив символіста.

Зліквідовано обидві його святощі: кохання викликає фізіологічну гидоту, бо „в келиху на дні чужу уздрів я слину“, а нарід — „ні, не люблю я України, — я мрію в ній люблю свою“. Національне визволення має дійти того, що „будуть голови зривать братам своїм оздоблені в думках свідомі українці“.

Відома збірка поезій Я. Савченка провадила антиритуальну працю схематизму далі. Любов у нього остаточно вже спинилась „серед паяців та повій“, України вже просто немає, а життя взагалі перетворене на якусь дияволову оперу. На землі в сучасному побуті не залишено аніяких принад, крім гордовитого терпіння:

Він зна на що, чия темниця,
За віщо помста чорних змій
І зна, що знов він буде птиця
В оселі иншій, не земній.

Останню надію на неземні оселі зруйнував Дмитро Загул:

Наші едеми
Тільки фантоми.
Хто знає, де ми,
Хто знає, хто ми.

Ми, що шукаємо
 Стежки в Едем,
 Ах, ми не знаємо,
 Звідки ми йдем.

Авторові цих рядків випало на долю 6 років тому поставити тут остаточну крапку:

Тричі закреслене ім'я
 Моєї білої надії...
 Всі наші ролі в п'ятій дії:
 Безмовний хор мерців та я,
 Поет розстріляної мрії.

(Блакитна жалоба)

Спробу відновити схематизм проробив був Є. Дубков (збірка „До Комуни“, 1925 р.), давши кілька енергійних віршів. Можна гадати, що „схематичний“ стиль здасться й надалі для таких випадків, коли треба висловити бадьорість у горі:

Засмагли втомлені вуста
 По світі звісткою в один день.
 І північ пише всім листа
 На схід, на захід і на південь

(Є. Дубков)

Ширше розповсюджений спосіб заперечення символізму шляхом, як б сказав, розрідження його стилістичних ознак дає компромісні наслідки. В компромісний спосіб утворено стиль українського ідеалістичного імпресіонізму в усьому його діапазоні від М. Семенка до П. Тичини, і постійно бренть у ньому непогодженість поміж двома системами стилістичних ознак — символістичною та неореалістичною. Своєю мовною основою стиль цей не виходить поза ідеалістичні рямці.

В сучасній історії нашої поезії ідеалістичний імпресіонізм відіграв величезну роль. Він як-найкраще відповідав перехідній добі перших років революції — саме своєю естетичною хиткістю та гнучкістю. Стиль перехідної доби, ховав він у собі рівночасно ворожі протилежності.

В боротьбі протилежностей постійно зникала в імпресіоністичних творах їхня естетична і навіть просто емоціональна суцільність. Характерна що до останнього поезія В. Еллана „Після-крейцерової сонати“ (Черв. Шлях, 1925, ч. 11 — 12, ст. 7):

„Покласти-б голову в коліна...
 Відчути-б руку на чолі“...
 — Сантиментальність!
 Хай загине
 І пам'ять ніжних на землі.

Наведений уривок характеризує разом і відношення імпресіонізму до побутових принад, як до спокуси. Рідного їм твердого побутового ґрунту творці цього стилю ніде не знаходять. Дійсности вони, як і символісти, не бачать.

М. Семенко ще й досі так описує Місто: „Я довірився містові вічному, і за нами, з світу усіх кінців — мільйони встають примарами й комунізму ходить тінь“.

Стан постійно рухливої рівноваги, де що-разу порушується гармонію що-разу відновлювану, є типовий і для Тичини:

Гармонія живе не тільки там, де блики.
Гармонія і там, де Брехуни Великі.
Лиш брехуни умруть, а правда з віка в вік,
Стіче в один акорд, де звук є робітник.

(Вітер з України. Ст. 28)

Павло Тичина замикає розвиток ідеалістичної поезії на Україні. Він виріс на віртуоза в європейському масштабі, але новатора і фундатора нового стилю з нього ніколи не було.

Йти далі його стежкою — вже немає де, й можна рішуче сказати, що спосіб компромісного розрідження символізму поза рямці ідеалістичности нашої поезії не виведе. Імпресіонізм не наважився порушити основні мовні ознаки символістичної стилістики; імпресіоністи не зуміли підійти до дійсности, очевидно загрожені брутальністю чи просто брудом безпосередньо сучасного життя. Не виконавши цих завдань часу, імпресіонізм, як напрямок, стратив свою вагу. В гомоні сьогодення дня голосу його не чути. Підносять голоси ті напрямки, що зуміли спростувати символізм перш за все в його мовній основі, і виробили колективними зусиллями нові відміни реалістичного стилю в поезії. В поезію голосно й міцно ввійшов побут і що-найконкретніша дійсність, елементи ворожі поперед згаданим стилістичним одмінам. Поет зустрівся врешті з побутом, що з ним не бачився багато-таки років. Побут був новий пореволюційний, ще мало знайомий і мінливий — в процесі утворення. Підвищений інтерес до нього сучасної поезії зрозуміти легко.

Втім емоціональне напруження, яке живило навіть мертві форми схематизму колись, тепер підупало. Навіть лірика стає все більш об'єктивна, замикаючи в свої вузькі чорні рямці і пейзаж, і жанр.

Повернувшись знов до слова з певною соціальною функцією, поезія зійшла з ідеалістичного Олімпу до вбогої хатини:

Ключ у дверях задзвенів. Самота працююча й спокійна
Світить лампаду мою і розкладає папір.

(М. Рильський)

Деякого розчарування при сходженні уникнути було не можна. Неокласична відміна неореалізму становить, не вважаючи на два „нео“, найконсервативнішу з форм сучасного реалізму, хоч і дуже важко визначити, де тут суто-стилістична консервативність,

спадщина старого реалізму, а де випадкова, суб'єктивна. В кожному разі, обидві обмежені. М. Рильський прекрасно бачить сучасне місто:

Тут цілий день, у казанах закутий,
Кипить асфальт задушливо - тяжкий,
І білий пил, колючий і густий,
На легені спадає, як отрута.

(Тринадцята Весна. Ст. 46)

Неокласицизм переховує зовнішні ознаки модернізованого символізму: сталий ритм, повну риму, стриману образівність. Цілковиту протилежність до нього становить т. зв. „динамізм“ Валеріяна Поліщука, стиль, що стоїть посередині поміж футуристичним імпресіонізмом та реалізмом. В. Поліщук, не вважаючи на свої всім відомі хиби, що з них за найважливішу ми вважаємо його селянську невибагливість до форми, особливо до розміру поезій, зацікавлює своєрідною стилістикою...

Ущухнув день туманним повечір'ям,
І запотілий лавр з бляшаним листям став.
На лапах ніч*) сторожка і тривожна
Залізла диким звіром*) у міртові кущі*)
Та й затовкла в м'яку і жирну землю
Повстину тонких трав.

(Громохкий Слід. Ст. 163)

Поезія Володимира Сосюри, що веде нині перед в українській пролетпоезії взагалі, виробила (іменно вона, а не сам Сосюра) яскраво власну і взагалі кольорову відміну того-ж таки, спільного зараз неореалізму. Стиль В. Сосюри, вихований почасти на імажиністських зразках (Есенін!), насичено образівністю. Рима в нього вільна, а ритм має ще символістичний, сталий характер.

Утворення українського неореалістичного стилю сприяло тому, що в поезії розвинулась велика форма — поема. Існування поеми, як віршованого сюжетного переказу, було просто неможливе за символістичних часів, бо аперцепованою мовою символістів можна тільки натякати, а ніяк не переказувати.

Переглядаючи нині відділи поезій по наших журналах, бачимо, що неореалізм тріумфує більш-менш по всіх сторінках. Серед письменницької молоді має поспіх саме сюжетний ліричний реалізм, що його так вільно можна романтизувати. Наслідують Рильського та Сосюру, Сосюру та Рильського, утворюючи в такий спосіб поетичний стиль сьогоднішнього дня, що тільки розпочався. Так є близький до Рильського в своїй першій книжці, оборонець дрібненьких людей, філософичний Є. Плужник. Захоплений зовнішньою декоративністю, естет М. Сайко розвиває далі, пристосовуючи до природніх описів, імажиністичність В. Сосюри. Іноді він ніби розшифровує вербальні

*) Ночь хмурая, как зверь стокий
Глядит из каждого куста

Ф. Тютчев

образи великих попередників. Пише, напр., на мотив П. Тичини „хтось на заході жертву приніс“ — „а на півдні кривавими ребрами стьожки хмарок, як жертва, горять“. Соціальні мотиви пролетарської сучасної поезії подібно до Сосюри, але все-ж по новому, дзвенять у молодого П. Усенка — збірка „К. С. М.“:

Ми звикли йти в бурю, в грози,
Коли-ж притихає, як нудно! —
Тоді ми в стихію приносим
Романтику буднів.
І дзвенять мости, магістралі...

Романтика буднів допомагає, м. ин., використовувати, не впадаючи в символізм, умовні, але загально-вживані формули мовних трафаретів.

Втім ті поети, що „червоніючи“ засвоїли самі відповідні трафарети, та не налагодили зв'язку з буднями, з пореволюційним побутом (як новий Я. Савченко або Д. Загуд), відіграли в процесі утворення сучасного стилю лише негативну роль.

Отже, помилки одних та успіхи інших утворили колективний, загально взятий стиль наших романтичних буднів. Найкращі його здобутки дала нам — поки що — поезія Володимира Сосюри.

Проф. Я. ПОЛФІЙРОВ

Музичні силуети

Узброєна методом матеріалістичного критерія, сучасна наукова критична думка чим-раз глибше проймає всі царини людської культури, переможно обстоюючи за своїм становищем—єдиного наукового методу, щоб збагнути людську духовну діяльність.

В царині мистецтва цей метод ще не здобув собі того становища, а на нього він і там, звичайно, має незаперечливе право, надто в музиці. Тут ми спостерігаємо або брутальну фальсифікацію, безпринципову вульгаризацію марксизму, або—цілковиту відсутність марксієвського методу.

І може бути, що останнє й краще.

Нині цю справу вже зрушено. І в мистецтві гарячково пориваються „переоцінитися“ за марксієвським методом. Праці Когана, Фріче, Гаузенштейна, надто Луначарського, збірник „Марксієвський метод у мистецтві“, за редакцією Я. Розанова, окремі моменти праці з суспільнознавства Тарасова—збірник за редакцією Десницького й инш.—промовляють за те, що незабаром і в мистецтві буде розв'язана марксієвська проблема.

Розуміючи всі згадані праці як облік та добір матеріалу, щоб розв'язати зняту проблему, я гадаю,—наш загальний обов'язок всіляко збагачувати науковими нарисами потрібний матеріал.

Це й становить зміст серії нарисів, названих „Музичні силуети“. Ця серія й має собі завдання по-марксієвському виявити окремі, досі непорушні, ділянки музичного фронту, відповідно висвітливши їх.

Беруся до того, цілком свідомо починаючи Скрябиним, іменем і творчістю якого ще досі дуже часто оперують, виставляючи їх за безперечний, мовляв, доказ, ніби цілком неможливо й навіть недоладно прикладати марксієвський метод до музики.

СКРЯБИН

Ол. Мик. Скрябин народився в Москві 25-го грудня 1871 р. Свої музичні здібності виявив він, мавши 4 роки; слух та музичну пам'ять уже тоді мав дивовижні. Хлопчик 5-ти років надзвичайно легко добирав до роялю все, що йому подобалося. Ознаку композиторських здібностей подав він ледви чи не відтоді, як уперше сів до роялю. Імпровізував він, не мавши жадного уявлення про ноти. Проте, коли його пробувано навчити нот, справа не пішла так добре, як того сподівалися. Шпортатися в нотах йому обридало, не вистачало терпцю і він не так вдивлявся в ноти, як здебільшого затамлював собі звук. 1883 року він вперше, не думаючи ще про консерваторію, почав учитися фор-

теп'янової гри в Конюса¹⁾, що тоді сам учився ще в московській консерваторії. Коли-ж Скрябин остаточно надумався вступити до консерваторії, він пішов у науку до вчителя консерваторії Зверьова, беручи лекції фортеп'янової гри. Іноді на музичних вечірках у Зверьова Скрябин грав свої речі і вже тоді зажив собі слави талановитого, з великим майбутнім, композитора. До консерваторії Скрябин вступив у січні 1888 року, взявши собі одночасно дві спеціальності: класу фортеп'яно і композиції. Скінчивши консерваторію 1897 року, Скрябин лишився там-же, запрошений як професор. Та вдоволення великого з тої посади професора він не мав. У нього неймовірно сильно виявлявся індивідуалістично-творчий талант, нахилу-ж до викладання не було. Консерваторія одривала його від композиторської роботи, і він неуважно ставився до роботи в консерваторії. Навряд чи можна було сподіватися, щоб він вийшов на справжнього професора. Покинув він професорувати 1903 року, від'їжджаючи за кордон, і ніколи вже до того не брався.

За кордоном Скрябин перебував з перервою від 1904 року до 1912, трохи концертуючи та виконуючи лише власні твори, а здебільша тікаючи від людей в Швейцарію, щоб творити. Повернувши з-за кордону в жовтні 1912 року—він разом з своєю родиною оселився в Москві. Останніми роками концертує він по містах Росії і знову виїздить у цікаву концертну подорож до Англії. 14-го квітня 1915 року в Скрябина сталося зараження крові від фурункула, що повернувся на карбункул і він помер.

Творчість Скрябинова, як і зовнішнє життя його, органічно щільно сполучається з настроями російського суспільства його доби. Коли Скрябин виходив на життєвий шлях, це суспільство саме переживало добу глибоких розчарувань що до власних сил. Яскраво розквітнувши за шестидесятих років, за років так званих земських реформ, російська інтелігенція додержувала остільки ідеалістичного напрямку, що в першій-же жорстокій сутичці з життям назавжди була побита. Позакласова самою суттю, не маючи ніякої загальної бази, інтелігенція вдалася до двох цілком протилежних напрямів: меншість—до індивідуального терору, більшість—до глибокого песимізму. Люті репресії Олександра II наприкінці його царювання ще більше поглиблюють ці обидва напрями. Усю неспроможність інтелігенції надто підкреслив та назавжди усталив терористичний акт 1-го березня 1881 року. Російське суспільство не вміло скористати з того моменту, згаяло час і не витримало того іспиту на дозрілість, що призначила йому історія. Все даліше російське суспільне життя прибрало такого до подробиць суцільного характеру, що його можна назвати „стилем Олександра III“. Суспільство налякане, суспільство втомилосся, суспільство розчарувалося в своєму власному житті. Панує чиновник на службі, чиновник у суспільстві, чиновник вдома тоб-то славетні чехівські „Службова шлея, громадська шлея, рідинна шлея“.

У мистецтві геніяльна тріяда створює цей стиль і увічніює його. Чехов і його „Похмурі люди“, Чайковський і його тужна „Осінь

¹⁾ Відомий композитор та теоретик московської групи російських композиторів.

пісня“, Левітан і його марні шукання серед багатющої російської природи, бо вони не дали йому нічого, окрім похмурих, болотяних пейзажів. Все це журлива пісня про похмурість та безпросвітність навколишнього життя і лірична мрія про те, „як добре житиметься на землі за яких 200 років“, тішучи себе тим, що „перед нами розсунеться небо, співатимуть янголи, і ми спочинемо, ми спочинемо“. Тут прийшов край на служиле дворянство, висунуте за часів Петра, і на поміщицьке дворянство, створене за часів Катерини. Тут загинув його ідеології та виживання себе самого. Виживання тим болючіше, що виростає нова класа, монументальна, мов музика Глазунова; вона нещадно викорінює поетичні „вишневі садки“ колишньої дворянської культури, що намагається перше посісти місце на суспільній вершині й відразу набути подоби західно-європейської буржуазії. Підупале дворянство та саморобне купецтво — ось рушійні сили суспільних настроїв наприкінці XIX століття в Росії. А там, унизу, вже виростає та чим-раз міцнішає третя грізна сила. Ці рушійні сили й обумовили ті ідеологічні мотиви, що так виразно позначилися на цілому художньому житті сучасної Скрябину доби. В перших його опусах і до останніх, особливо в останніх, яскраво відбилася неминуча для кожної доби занепаду філософія — містицизм.

Містицизм як сподівання великого перевороту, як передчуття цього перевороту; це так яскраво висловив близьняк Скрябина — Бальмонт своїм віршем, давши йому пророчу вже назву „Последний луч в предчувствии заката“ і такий знаменний кінець „О, да, я помню. Да. Я был живым — когда - то“. Містицизм як сподівання великої сутички, що його сам Скрябин називав не менш пророчно ніж Бальмонт, — „последнее свершение“. Природний наслідок цієї філософії, неминучий товариш її, завжди є індивідуалістичний ідеалізм. Якщо ми знову звернемося до того-ж Бальмонта, мовою своєю не випадково так подібного до мови Скрябинського тексту до „Предварительного действия“¹⁾, то й тут ми побачимо відображення цього індивідуалізму: „Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце“, „Я изысканность русской медлительной речи, предо мною другие поэты предтечи“, „Хочу быть дерзок, хочу быть молод. И буду им я. Я так хочу“.

Що-ж заховує в собі цей індивідуалізм, цей світ? Що освітлює це сонце?

Лише маленькі дрібні переживання індивідуалістиків, мизинків колись могутньої класової родини, вже безсилим для повного життя. Бальмонт так і говорить у своїм вірші, який можна вважати за символ віри не тільки для автора, а й для цілої плеяди художників тої доби:

„Я не знаю мудрости годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих,
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой, радужной игры“.

(Підкреслення мов. Я. П.)

¹⁾ „Предварительное действие“ — вступ до „містерії“, що розпочав Скрябин. Лишився тільки текст самого композитора.

Скрябин — паросток давнього шляхетського роду. Його предки належать до типової дворянської служилої родини з високою культурою. Типові риси цієї доби — тонкість емоції; поверховість думки; самозакоханість і по зовнішності і по суті („Я изысканность русской медлительной речи, предо мною другие поэты — предтечи“); гострий еротизм, як неминучий супутник напруженої та витонченої емоції („Хочу быть дерзким, хочу быть смелым“). Скрябин перейшов усі цабли, що характеризують занепад культури.

Витончений аристократизм і салонність — неминучі супутники відриву від життя. А звідси і консонанс з Шопеном.

Замкнутий самообмежений індивідуалізм — це підкреслено в II і надто в III сонатах та дрібних опусах при них.

Незначні розміри форм навіть і по великих творах, як от симфонія та фортепіановий концерт.

Містичний індивідуалізм, виявлений в його IV сонаті; ідея її — „угрунтувати абсолютну цінність творчої активності, що позбавляє людину пут земних умовностей“.

На ґрунті цього містичного індивідуалізму позначається чимраз більший егоцентризм, тоб-то — я центр. Всі твори набувають немов-би автобіографічного характеру — це по-перше, а по-друге, ці біографії автор вважає за філософичні тези, повчальні та потрібні для цілого світу.

Звідси, як натуральний наслідок егоцентризму, постає цілосвітнє месіянство, так одмінне від усесвітнього почуття Бетховена.

Там, у геніяльного творця „9-ої“, всесвітнє почуття постає з тих причин, що цілий неосяжний людський колектив знаходить це чуття всесвітньої вселюдської любови, розкриваючи себе цілком.

Тут геніяльний автор „Божественной поемы“, „Поэмы экстазу“, „Прометея“, „6“, „7“, „8“, „9“, „10“ сонат, закликає людство припасти вустами й серцем до, мовляв, безсмертного джерела екстазу, знаного лише йому — Скрябину.

Він бо Месія.

Припасти, щоб зцілити свої недуги.

Там, у геніяльного творця „9-ої“, активний діючий героїзм, коли людина створює собі життя.

Тут, у Скрябина, в-останнє відбувається таїнство перетворення, все те саме відоме євангельське „Приїдіте до мене всі“ лише витончених форм напівзгаслої з початком XX століття суспільної класи.

Тим-то ми тепер і розуміємо добре те властиве сучасним слухачам неймовірне вражіння, бо це таки й справді був метеорично-запаморочливий поривний рух типового представника-співця доби, — надзвичайно суголосного з нею, — доби занепаду, коли Скрябин справді став за фокус відображення.

Це найкраще знаменує собою звичайна для всіх підупалих діб форма: одне, що форма прагне величності аж до єдиного на цілий світ твору¹⁾, а друге, що вона мініатюрна до смішного в ескизах того майбутнього, на думку автора, величного витвору, що їх автор

¹⁾ Відомо „Містерія“, її виконання автор і мислив собі як „кінець світу“, „останнє сповнення“, „другий прихід“ та инш.

вважає за дуже важливі, хоч які-б вони малі були, і з ласки своєї дарує їх світові, милостиво віщає через них з височини своєї містичної величності во ім'я порятунку цього світу.

Типовий занепад являє собою й чим-раз складніша вибагливість гармонійних звучань. Виживаючи себе, доходить до смішного твердження про бажання позбавити від матеріального фортеп'янову звучність, з'ясовуючи тим самим химерну рафіновану вибагливість, гострі дисонанси, рясні трелі, органні пункти, блукання мелосу.

Типовий занепад знаменує собою і наліплювання налічток до своїх тем під назвою „психологічних лейт-мотивів“. Поважні розмови про „білу й чорну магію“ та зовсім не аби-які спроби вступити до „астрального світу звуків“. Надання своїм сонатам значіння „побожних і богозневажливих мес“, „священних танців“ то-що.

Отже, все те неприродне збудження, що до нього завжди занепадаючи вдається класа, як і напівзгасла людина, без вороття промарнувавши життєві сили, а в тім прагнучи ще задержати своє життя.

Безпосереднє ствердження матеріалістичної теорії мистецтва про форми за доби занепаду.

Паралельно до похапливих намагань російського суспільства розірвати залізне коло доби Олександра III та Миколи II іде творчість Скрябина.

III сонату написано 1898 року, в часи банкетів земських і міських з'їздів; IV сонату — 1904 року в момент кульмінації російського анархічного тероризму. Тут-же кульмінація і російського поетичного модернізму, а паралельно до нього йдуть того-ж року, приміром, „Трагічна“ й „Сатанинська“ поеми.

Типово інтелігентська безкрила позиція російського суспільства за революції року 1905 — паралельний твір того-ж року „III симфонія“, „Квазі-вальс“. Зародження реакції і доба „Віх“, доба Століпина та занепад настроїв російського суспільства, анархічний містицизм Георгія Чулкова — „V соната“, „Поема екстазу“, опуси з 56 — 58 1907 і 1908 років; найсумніші реакційні роки — 1912 і наступний за ним — дають 6, 7, 8, 9 і 10 сонати. „Прометей“ і всі останні 60 і 70 опуси, текст „Предварительного действия“ та остаточне оформлення його месіанства збігаються до цілковитої паралелі з месіанськими настроями російського суспільства з початком війни 14 року.

Часто-густо запевняють, ніби Скрябин прихилився б до жовтнєвої революції і був з нею суголосний, коли б дожив. За підставу такого твердження беруть його знаменитий лист до Марка Мейчика, де Скрябин пишними фразами вітає вибухлий світовий катаклізм і вбачає в тому постання нової ери. Аналізуючи об'єктивно життя та творчість Скрябинову, не можна, щоб не визнати глибокої помилки в розумінні цього листа. Поява листа глибоко логічна. Лист безпосередньо сполучається з месіанським настроєм самого Скрябина і цілої імперіялістичної Росії, бо і в цьому листі крик індивідуаліста, що намагається уґрунтувати себе, користаючи навіть і зі світових подій.

Тим-то спробувавши нашим нарисом довести невід'ємну приналежність Скрябина до знеможеної групи російської інтелігенції, ми гадаємо, що Скрябина і в Жовтні 1917 р. спіткала б доля його однодумців і братів по духу (Бальмонта, Мережковського, Гіппіус), вони

бо боротьбу й світові перетворення завжди мислили собі принадно-демократичними та безперечно естетичними формами.

Ми вельми шануємо Скрябіна, як музику, що створив нові й нові світи звуків, але ми мусимо визнати, може від того й сумно нам, що коли-б Скрябин дожив наших днів, то напевне був би за кордоном в таборі чужих і ворогів, бо навіть кращий з усієї плеяди тої доби — Олександр Блок і кроку не ступив далі „Дванадцяти“.

Проф. Н. П. ЖІНКИН

Коломийки

Найрозповсюдженіша форма усної творчості в Західній Україні — то є коломийка; вона типом своїм нагадує сучасну російську „частушку“, польський краков'як, сербське коло, словацьку коломайку. Все це — явища того самого гатунку, тоб-то витвори народної усної творчості, як-найщільніше сполучені з співами, примітивною музикою й танком; у витворах цих відбивається все життя народу, всі його сподівання, радість і горе, в них б'ється живий пульс сучасності, на них позначилася й своєрідно заломилася і політика, і економіка, і релігія, і етика. Переживши минуле разом з протяжною піснею, народ непомітно для себе зайшов у нові економічні стосунки, в новий життєвий лад, відновлений побут та иншу психику; цей новий побут, поставши в наслідок довгочасної еволюції форм суспільного життя, мав і вилитися в нових піснях. Більш-менш спокійне життя, що не виходило поза висвячені традицією межі, байдужість до суспільства та політики поволі почали уступатися перед загостреною боротьбою за існування; замість натурального господарства поставало грошове, захиталася стійкість громадської та родинної підвалини і поголовних забобонів; пара, електрика, техніка, великі соціальні та політичні заколоти подіяли на людину так, що вона зробилася вельми нервова, чутлива та вразлива на зовнішні подражнення.

Вже не можна було нового змісту вкласти в старі форми, останні бо мали відповідати новому ладові життя; отже, форма „частушки“ й коломийки, зрозуміла річ, повинна була визначатися з-поміж старої традиційної форми народної пісні до танцю. Стара форма — це більш-менш довга пісня, скомпонована з кількох сюжетів, або принаймні з декількох мотивів, сполучених єдністю тематичного завдання; тут дія розгортається або за законами логичної вимоги, або зважаючи на цілий ряд зовнішніх обставин, зв'язаних між собою простором або в часі. Нова пісня, як типове словесне оповідання, є власне один мотив на два коротенькі рядки, ускладнений — і то не завжди — елементами паралелізму. Ось, приміром, коломийка:

Зелена лѣщиньонька не горить, ай курить,
Молодая дѣвчинонька не любить, ай дуриць¹⁾.

¹⁾ Коломийки и шумки. Собралъ зъ устъ народа Счастный Саламонъ. Съ нутами 5 арій народныхъ на спѣвъ и фортепянь № 12, Львов 1864 г.

або частушка :

Не с горы - ли ветер дует,
Не с востоку - ли несет;
Не письмо - ли милый пишет,
Не на почту - ли кладет¹⁾.

Наведені вірці мають лише по одному мотиву: коломийка — мотив несерйозного кохання, а частушка — мотив сподівання листа від милого; елементи паралелізму, являючи собою складовини дво-членової формули, лише підкреслюють ці мотиви влучними протиставленнями. Ця нова форма, що прибирає в частушці здебільша чотирьохрядкової строфи, а в коломийці — двохрядкової — не є продукт розкладу старої протяжної пісні, а лише добуток нових економічних умов сільського життя; безперечно, теперішня частушка має зв'язок з старовинною протяжною піснею, та цей зв'язок не так уже глибокий і міцний, як те хоче зазначити академик А. І. Соболевський словами: „Частушки вважається за продукт новітньої народної творчості; та старіші їх записи, на жаль, невеликим числом, належать ще до XVIII віку (див. примір. ч. 209 в збірнику пісень 1788 року) і ми маємо поважні докази їхньої відносно стародавності“²⁾. Зв'язок цей суто формальний і стосується він способів відображення та зарису.

Коли б українці та росіяни не мали старої танечної і сатиричної пісні, сучасна коломийка та частушка все-ж були б, може не такої будови, не так суворо дотримували б духу старої народної поетики, проте стихія сучасності ламаючи підпору всіх традицій, всеж породила б пісню на зразок коломийки або частушки. Нарід не може, щоб не співати; та через брак органічного зв'язку пісні з побутом, нарід вже не міг співати старих протяжних і довгих пісень, обумовлених пережитим ладом та напівзавмерлим побутом; отже цілком природно, що мала народитися нова пісня — а за таку могла стати лише коломийка або частушка: коротка, виразна та яскрава своїм виявом, гнучка та жвава, унісонна з ритмікою теперішнього життя, загострена римою і тому легка для пам'яті, стала що до мотиву і мінлива що до змісту, не боючись загубитися серед численного однородного матеріалу, створювана й творяча — коломийка й частушка є справжні творіння сучасності, що відповідають усім її вимогам і потребам. З-поміж старої пісні визначаються вони, окрім зазначених прикмет, і тим, що раз-у-раз більше страчують дух колективності і наближаються до лірики індивідуального чуття, тоб-то наближаються до дальшого шабля диференціації творчості по шляху від синкретизму до відокремлення автора, від співця юрби до поета. Тут коломийка й частушки дуже наближаються до себе; різниця їхня не генетична, а скорше випадкова, обумовлена різницею життєвого темпу та більшим чи меншим збоченням від традицій.

Самий факт ступневого завмирання старої пісні давно вже за-примітили прихильники усної творчості та вчені. Виховані на

¹⁾ Сборник великорусских частушек. За редакцією Е. Н. Елеонської ч. 3279, Москва, 1914.

²⁾ Великорусские народные песни, изд. А. И. Соболевским, т. 8, стор. 2 — 3. СПб, 1902.

традиціях школи, що завжди пасла задніх, українські письменники з глибоким жалем і здивуванням часто-густо запитували разом з Йосипом-Богданом Заліським:

Co sie stało?
Gdzie to naszych dum polowa?
Zaporozskich dzis tak mało!
A miłosna ta, lub owa.
O trzech zorzach, trzech krynicach,
Siedmiu wodzach, stu dziewicach,
Rzekłbyś: ze te dumy z łaty,
Przenutiwszy blogie chwile,
Przenutiwszy smutne straty
Z ludzmi głuchną gdzies w mogile.

Той самий факт констатує і академик М. Ф. Сумцов: „Бандуристів уже не стало, лірників майже немає; парубки й дівчата вважають тепер, що виспівувати колядок під вікнами є справа непристойна, жебрацька. Думи забуто; калядки й щедрівки вироджуються на дияві та щуплі духовні вірші, веснянки та весільні пісні — на легенькі любовні імпрровізації; настає загальне зубожіння. Проте, життя не терпить пустки, довгочасного застою. Замість підупалих життєвих форм народжуються, або мають незабаром народитися нові форми, призвичаєні до нових побутових умов“.

Здебільша вчені досліджувачі принатурюють коломийки до певної місцевости, а саме до Покуття в Галичині, що з одного боку межує з ним Дністер, а з другого — Карпатські гори. Саме слово „коломийка“ в уязі народній очевидно щільно сполучається з невеличким містом Коломиєю, де таких пісень співає переважно молодь. А загалом район, де поширюються коломийки, досить великий: їх виспівує всеньке українське населення Галичини. Це широке географічне розпросторення коломийок цілком відповідає тій виключній ролі, що її цей рід сучасної творчости відіграє в народньому пісенному репертуарі: забуто українські думи, не співають вже колядок і щедрівок, не співають вже й веснянок та інших пісень, зв'язаних з обрядами — сама лише коломийка неподільно панує в Галичині. Ще в шестидесятих роках Соломон Шасний, видаючи збірник коломийок і шумок, писав у передмові: „Изъ всѣхъ напѣвовъ въ Галицкой Руси наибольше розширена Коломыйка. Коломыйка се душа, се вѣрна товаришка Галицкого Русина отъ колыски ажъ до могилы: нею все начинае онъ пѣти, и все кончить. Въ Коломыйкахъ бо, въ ихъ нутѣ и напѣвѣ, наибольше отпечатлѣлась меланхолия, тужливость, сумота души, а въ тыхъ то чувствахъ именно сосредоточилась цѣлая жизнь несчастного народа Руси, который по утратѣ политической своей самостоятельности черезъ пять долгихъ столѣтій не малъ ни волѣ, ни долѣ, а все лишь изнывалъ, стогналъ въ путахъ рабства, подъ ударами судьбы жестокой. Оттакъ то истинный образъ исторіи нашего народа въ самыхъ напѣвахъ Коломыйки“¹⁾.

¹⁾ Счастный Саламон, IV.

Володимир Гнатюк, що видав після Івана Колесси найбільший збірник коломийок, підкреслюючи зв'язок самої назви цього роду усної творчості з містом Коломиєю і річкою тої самої назви, що тече в Прут, все-ж не робить остаточних висновків. Дехто з учених виводять слово коломийка від латинського слова *colonia*, інші — від імени угорського князя Коломана, що протягом недовгого часу посідав князівство Галицьке, ще інші — від слов'янського слова „коло“ і „мию“ (колись по околицях Коломиї стояли великі багнища, а тому було брудно), а дехто — від сербського слова „коло“, пристосованого до танку, подібного до коломийки-танцю. Та „се все очевидно гіпотези, які ледви можна буде коли перевести на докази“, каже Володимир Гнатюк наприкінці переднього слова до збірника коломийок.¹⁾

Коломийка - пісня і іменням і змістом своїм щільно зв'язана з танком коломийкою, найулюбленішим та найпоширенішим в Галичині народнім танком. Щоб краще пояснити собі цей взаємний зв'язок між танком та піснею, треба побачити, як саме танцюють коломийки. Оскар Кольберг, додавши до III-го тому „*Pokucia*“ ілюстрацію першої частини танку, так змальовує цілий танок²⁾. Посередині вибраного під танок місця ставиться лаву, на ній сідають музики (здебільшого скрипка та цимбали). Парубки починають заводити танець, тоб-то обходять навколо музики один по одному, приспівуючи кожний коротенькі пісні. Тоді-ж дівчата та молодіці сидять чи стоять віддалік, вичікуючи, коли кожну з них на ймення викличе до спільного танцю який-небудь парубок. Коли парубок викликає на ім'я вибрану дівчину (приміром, „Параско, ходи“... „Галко, ходи“...) вона підходить не поспішаючи, бере простягнуту до неї руку та ходить з парубком у парі доти, пока всі парубки доберуть собі пари, при чім, звичайно, жінки становлять зовнішнє коло танцюристів, а чоловіки — внутрішнє. Обійшовши коло разів зо два, парубки й дівчата діляться на два однакові гуртки, стаючи один супроти другого. Чоловіки обидвома руками обіймають дівочий стан, а дівчата кладуть їм руки на спину, дріботять ногами і танцюють так доти, доки перестане грати скрипка. Це — перша частина танку, звана саме коломийкою. Другу частину — „передок“ (*Peredók*), танцюють швидче за першу. Спочатку танцюють її самі парубки, ставши один супроти другого, а після кожний запрошує свою дівчину і танцює з нею, розходячись і знову сходячись, ідучи часом навропередки, підстрибуючи та притупцювуючи ногами. Ця частина закінчується гуральським „дрібненько“ (*dribnénko*). Третя частина — „з гори“ чи просто „гора“ (*z góry - z hory*) — є найшвидкіша частина танку. Танцюють її поодинокі та парами, при чім пари швидким темпом, як „блискавки“ (*jak błyskawica*), кружляють навколо музик з правої руки на ліву. Танцюючи, парубки частенько підіймають своїх дівчат на повітря, до того дівчата навмисне підбирають під себе ноги, щоб здавалося, ніби вони високо літають над землею. Кольберг додає, що кожна змальована частина танку має свою коротеньку пісеньку і вона так самозветься коломийкою³⁾.

¹⁾ Коломийки Зібрав Вол. Гнатюк, т. I. „Етн. Збірн.“, вид. Етнограф. Комісія Наук. тов. ім. Шевченка, т. XVIII у Львові 1905.

²⁾ *Pokucie. Obraz etnograficzny. Skreslil Oskar Kolberg, t. III. Kraków, 1888.*

³⁾ Oskar Kolberg t. III, 2 — 4.

Отже, коломийка має зв'язок з танком і навіть великий, проте, цей висновок заперечує академик Сумцов, а пізніші досліджувачі — І. Колесса та Гнатюк цілком оминають його. „У збірнику Головацького, пише академик Сумцов, коломийки вміщено до відділу танечних пісень. Чимало коломийок тоном своїм та змістом справді подібні на танок. У Галичині та Угорській Русі є окремих танок — коломийка... А втім, коломийка не танечна пісня. Коломийки в цілому являють собою щось зовсім особливе, серйозне і, за винятком окремих коломийок, їх не можна назвати танечними піснями. В багатьох коломийках відбивається зовсім не танечний настрій духу, а навпаки — жура, нарікання на лиху долю, згадується про сльози“¹⁾. Далі академик М. Ф. Сумцов говорить за генезу та хронологію коломийки і робить висновок, що вона — „еклектичне явище народньої поезії“, по-перше, а по-друге вона порівнює нове явище, молоде явище, що постало не раніше початку XIX століття, а саме тієї доби народнього життя, „коли поступовий рух підупадав“. „За доби духовного занепаду, морального зламу та зовнішніх явищ, які чим-раз більше розкладають суцільність світогляду та побуту, — виявлюваний коломийкою еклектизм становить дуже значне та... втішене явище“²⁾. Володимир Гнатюк заперечує думку М. Ф. Сумцова і про перше і про друге питання. „Коли ми знаємо про те, піше він, що коломийки існували протягом цілого XIX століття, і знаємо, що в тім часі творився цілий ряд нових пісень, тоді не можемо вважати коломийки за щось таке, що творилося для заповнення порожнечі, викликаній застоєм у народній поезії“, — навпаки Гнатюкові коломийка здається „зовсім самостійним витвором народнього генія, паралельним до інших самостійних родів народньої поезії“³⁾. І ту цілковиту самостійність коломийки Гнатюк провадить так далеко, що не хоче навіть подекуди погодитися з деякими вченими, які доводять ідейний та формальний зв'язок сучасної коломийки з давньою піснею: „Не можна згодитися на погляд, буцім то коломийки містять у собі відривки та відломки більших пісень, переважно таких, що загинули... Коломийки — се наскрізь оригінальні пісні“⁴⁾.

Тут заховується якесь непорозуміння, що не дало спромоги ні академиків Сумцову, ні В. Гнатюкові виговоритися до кінця. І справді, вони увагу звернули передусім на зміст коломийок, визначаючи за тим змістом і хронологію коломийки, і місце її серед витворів усної творчості, і її значіння в загальному розвитку соціально-економічного життя. А проте, це не становить найкардинальнішого моменту в даному питанні: конче потрібно зважити на ритміко-мелодійну сторону коломийки, тоб-то, просто кажучи, на зв'язок коломийки-пісні саме з танцем тої ж назви. Стверджуючи це, я ґрунтуюсь на двох засадах: 1) основне ядро усякої пісні є так звана робоча пісня і 2) в самій цій пісні мелодіку визначає ритмика трудового процесу. Карл Бюхер у своїй відомій праці: „Праця й ритм“ наводить що до цього питання думку Е. Гроссе, цілком погоджуючись з ним: „Ме-

1) Сумцов М. Ф. „Коломийки“, 6 — 7 стор.

2) Сумцов М. Ф. „Коломийки“, 2 — 3 стор.

3) Гнатюк В. „Коломийки“, Переднє слово, XVI — XIX стор. Етн. зб. т. XVII.

4) Гнатюк В. „Коломийки“, Переднє слово, ст. XIX.

лодія цих пісень є так само другорядна, що й текст, часто - густо складений з самих лише безглузких слів і покликів, які повторюються з прикрою одноманітністю. Значіння їм надає лише ритм. Ритмічний елемент не властивий спочатку ні музиці, ні мові; він приходить зовні через фізичний рух, що має супроводитися пісню та без якого пісні взагалі не співають. Тим-то кожна робота, кожна гра, кожний танок мають свою особливу пісню, якої не співається за інших випадків¹⁾.

Отже, в народній пісні взагалі, а зокрема в пісні, зв'язаній з танком, найголовніше — то є ритм, і до нього пристосовується і мелодія, і словесну будову: ритм, мелодія, слова — ось нормальна еволюція кожної примітивної пісні²⁾. Бюхер та інші досліджувачі, що вивчали ці питання, подають сотні прикладів з життя диких і напівцивілізованих народів; ці приклади промовляють за те, як примітивні епіваки до певного здавна засвоєного мотиву добирали нових слів, як складалося довгі нові пісні або просто набиралося майже непогоджених між собою логічних слів та вкладалося в точно визначену музичну фразу. Коломийка та російська частушка, як народні витвори, зв'язані з танком, — а що вони до певної міри з ним зв'язані, то цього ніхто не заперечує — підлягають цьому законові може й не однаково, і це залежить від різних етнічних, соціальних і економічних умов. Ядро коломийок і частушок створили вимоги ритмики руху, танок, з ним вони розвивалися й росли кількісно та якісно; спершу це були звичайні танечні приспиви, вельми примітивні, що фіксували лише даний факт; далі будову їхню ускладнили елементи паралелізму, словесний малюнок удосконалювався, набував вибагливої та художньої форми; відмінялася само-собою і музична будова, проте ритмика лишалася та сама для даного типу пісні: вона не могла відмінитися, бо відповідала певному ладові, кількості і темпові руху.

Визначаючи зв'язок коломийки з танком, з ритмикою руху, ми тим самим спрощуємо справу дослідження її, долучаючи сюди елемент реальний та найістотніший для цього роду усної творчості; зміст коломийки рухливий, несталий і відмінюється залежно від загального розумового й соціального поступу; форму ж її, далеко постійнішу, визначає типова ритмика руху і тому вона сталіша. Отже, беручи за вихідний момент дослідження не зміст коломийки, а її ритмико-мелодійну суть, ми тим самим наближаємося до істини в питанні про генезу коломийки.

Що ж до музичної будови коломийки, то збирачі та досліджувачі її неоднакової думки: дехто, здебільша польські письменники, вважають її мелодію за дуже просту й одноманітну; інші - ж, головним чином українські письменники, розпізнають велику різноманітність у мотивах коломийки. Наведу головні погляди.

Найстаріший з фольклористів, що великий зібрав пісенний матеріал першої чверти минулого століття, Вацлав із Олеська, в докладному

¹⁾ Grosse E: Die Aufgabe der Kunst, 263 (див. К. Бюхер: „Робота и ритм“, стор. 23, видан. „Нова Москва“ 1923 р.)

²⁾ Станіслав Людкевич докладно говорить у своєму дослідженні про ритмічну природу коломийок і наводить чимало міркувань, що стверджують мою думку. Див. Етн. збірн., т. XXI, ч. II, стор. X, XI та ін.

передньому слові до свого збірника (*Rozprawa wstepna*) говорить про коломийку, ніби її завжди співається на той самий голос (она zawsze na jedne nute sie spiewa), до того під цим „мотивом“ Вацлав із Олеська розуміє домінуючу музичну мелодію, що припускає всілякі варіації в межах одної музичної фрази та що дає спроможність „лише через модифікацію тона“ виявити і найвеселіше і найсмутніше¹⁾.

Жегота Паулі в передмові до свого невеличкого збірника коломийок, характеризуючи останні з погляду музичного по їхньому зв'язкові з танком, зазначає насамперед те, що самий танок супроводить тужна й журлива музика, яка складається з тонів *moll*, а далі говорить, що приспівувані до того коротенькі пісні — всі на один мотив (*podług jednej melodyj tego to tanca tworzone*²⁾).

Український фольклорист Іщасний Соломон, бажаючи подати своїм „родимцям“ видавані коломийки в як-найкращих взірцях, незаних попереднім досліджувачам, наприкінці збірника дає взірці лише чотирьох співів коломийок, мотивуючи таку вбогість міркуваннями власного смаку: „що до нут, пише він, якіи до мого сборника прилагаю, тих даю лиш 4 арій. Хотя бо коломийки всякого рода, якъ и шуточныя пѣсни, и шумки поются у насъ многоразличными напѣвами... я избралъ собѣ лишь сіи 4 напѣвы, якіми любимые коломийки сам собѣ спѣваю и якіи не такъ повсемѣстно давалися менѣ слышати“³⁾.

Оскар Кольберг підкреслює не тільки надзвичайну простоту мелодії коломийок, а навіть говорить про „вбозтво“ мотиву з погляду фахівця-музики: „Мелодія тих пісень, хоча іноді й різноманітна, проте — надзвичайно проста, вбога і не переступає за межі кварта; чуючи поперемінно лише два тони цього інтервалу, слухач завжди ніби співцеві важливий є ритм, а не мелодія“⁴⁾.

Навпаки, Іван Колеса, записавши в невеликому селі Ходовичах 2.508 коломийок та видавши їх у своєму збірнику, не тільки не говорить за „простоту“ співу чи вбозтво мелодій коломийок, а доводить надзвичайну різноманітність мотивів, подаючи на сторінці 62 — 72 збірника нотні записи 41-ої мелодії коломийок. Іван Колеса до того зазначає, що „в коломийках мелодії не є тісно зв'язані зі змістом, — так що кождо з наведених строф можна співати на всілякі лади. До кожної може відноситись одна з поданих тут 41-ої мелодії. З тої причини друкуємо тут мелодії окремо, без тексту“⁵⁾.

Пізніші досліджувачі коломийок, Гнатюк і Ст. Людкевич, доводять значну різноманітність в будові мелодії коломийки, а Людкевич з допомогою фонографа записав не один десяток коломийкових мотивів, — в кожному разі більше, ніж ми подибуємо в згаданому збірнику Івана Колесси⁶⁾.

¹⁾ *Piesni polskie i ruskie ludu galizyjskiego. Z muzyka instrumentowana przez Karola Lipinskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska We Lwowie 1833.*

²⁾ *Piesni ludu ruskiego w Galicyi. Zebrał Zegota Pauli, t. II, S. 165 Lwów, 1840.*

³⁾ Счастный Саламон, стор. VII і VIII.

⁴⁾ Oskar Kolberg: *Pokucie*, t. III st. 6.

⁵⁾ Іван Колеса. *Етнографічн. збірн. т. XI.*

⁶⁾ Вол. Гнатюк: *Коломийки. Етнограф. зб. т. XVII, „Переднє слово“. Раздольський і Людкевич: Галицько-Руські народні мелодії, ч. I. Етнограф. збірн. т. XXI.*

Така різноманітність думок, часто навіть суперечних собі, ставить нас перед питанням, що - ж насправді являє собою коломийка з погляду музичного: чи є вона зразок простої нехитрої пісні примітиву, дуже мізерної та одноманітної тональності, чи коломийка — то надзвичайне багатство варіацій, нанизаних на один музичний стрижень вмілою та чуйною рукою народу. Вирішити це питання мають фахівці музичної царини; мені особисто здається, що 41 мелодія коломийок, згаданих у Колесси, або численні записи на фонографі Роздольського та Людкевича по суті є незначне число основних мотивів, оздоблених тонким мереживом ледви помітних голосових варіацій, яких часто не дається зафіксувати на ноти (Людкевич). Ці основні мотиви, співані в такті як дві чверти, пристосовано до танку так, що одна їхня частина відповідає першій частині танку, власне, „коломийці“, друга відповідає „передку“, третя — „дрібненько“, четверта — „з гори“ (пор. Кольберг, 3). До того останній частині танку, „з гори“, як найпрудкішій, відповідають пісні жвавішого темпу і такої модуляції, що надає їй вокального забарвлення з особливою динамічністю. Такий розподіл коломийок зазначає і Шасний Соломон, коли говорить у своїм переднім слові, що за співом коломийки різко поділяються на дві частини: на „жартобливіє“ і „нежартобливіє“, з них перші, помімо їх розміру, співається в тоні *dur*, а другі мають „меланхолійне *moll*“¹⁾.

Що до будови коломийки, то вона являє собою дворядкову строфу, де кожний рядок складається з 14-ти складів, або 7-ми двохскладових стоп з цезурою по четвертій стопі, тоб-то її можна визначити формулою 2 (8 + 6).

Цей розмір — найтиповіший для коломийки і можна сказати єдиний. Те, що Вол. Гнатюк подає зразки інших розмірів („15 — або 16-складові з одного, і 13 — або 12 — складові з другого боку“), не суперечить висловленому тут твердженню: прикладів інших розмірів так мало і вони остільки нетипові, що на них можна цілком не зважати, бо і сам Гнатюк схиляється визнати їх за виїмкові („всі вони приходять виїмково“²⁾). Тут коломийка дуже різниться від спорідненої з нею частушки й наближається до польського краков'яку; всупереч твердженням деяких збирачів (Вацлава з Олеська, Жеготи Паулі й інш.) вона що до ритмики явище самостійне, незалежне від інших родів усної творчості. Тоді, як будову коломийки майже раз на все визначає наведена вище формула 2 (8 + 6) і цю будову майже ніколи не порушується, — структурі частушки не надати певної форми: частушка ритмічно гнучкіша, різноманітніша в будові, вона мало вловима для досліджувача, бо він хотів би всю різноманітність частушкового матеріалу звести до двох-трьох формул.

Римок коломийка найближче споріднюється з польськими краков'яками і, як сказав, залежить від них: як і краков'яки, вона римує кожну пару сумежних віршів:

Ой ставъ козаць надъ могиловъ, тай думку думає,
На Вкраину поглядає, тяженько вздыхає (Саламон, ч. 51).

¹⁾ Счастний Саламон, стр. VII і VIII.

²⁾ Гнатюк, I, стр. XIII. Етн. збр. т. XVII.

Стоить верба надъ водою, — хитає собою:
Молодая дѣвчинонька, — жалѣ мнѣ за тобою¹⁾.

Схожість з краков'яком і взагалі вплив старої польської поезики позначається не тільки римуванням сумежної пари віршів, а й наявністю жіночої рими, що всевладно панує в коломийках. Якщо в польській мові через її акцентуальні властивості жіноча рима є закономірна й неодмінна з самої природи мови, то в українській віршованій мові користати виключно з цієї рими, — значить обмежити себе, не використати всіх мовних спроможностей, а це приводить іноді до одноманітності, а то й до натяжки. Так, в прикладах:

Ой не сідай коло мене, ти зрадочко моя,
Шукай собі другу любку, бо я вже не твоя
(Гнатюк III ч. 6.961).

Ой же вікна побіліли, бо на дворі мороз,
Вийди, вийди, мій миленький, та й розпусти голос.
(Там же ч. 7.176).

Їхав милий у дорогу, мені наказував,
Щоби твоє біле личко ніхто не цілував.
(Там же ч. 8.077).

Ой поїхав мій миленький та до Коломиї,
Привезе ми подарунок, узрите на міні.
(Там же ч. 8.265).

жіноча рима штучна і суперечить живій вимові в звичайній мові, надто це помітно в коломийці ч. 8.077, де „наказував“ римується з „цілував“, тоб-то дактилична рима з чоловічою; в коломийці ч. 7.176 можна спостерегти інший випадок, коли зберігаючи ритмічність і загострення віршу римою, до слова з натуральним наголосом на другому складі — „голос“ — штучно підганяється слово з кінцевим наголосом — „мороз“. Я не говорю вже про риму „моя“ — „твоя“, яку цілком узято з польського вжитку і яка промовляє, що й інші подібні факти, за культурний вплив польської письменності на українську закордонну. Загалом прикладів такого нівечення живої вимови в коломийках винайти можна цілі десятки, коли не сотні.

Римуванням коломийка багатий дає матеріал спостерігати не тільки риму на кінцях віршів, але й внутрішні рими, які надають коломийкам особливої звучності. Ось кілька прикладів:

А я змерз, як той пес, попід гори йдучи,
А я змок, як той вовк, дівчину ведучи.
(Гнатюк III, ч. 6.242).

¹⁾ Старосвітський бандуриста, кн. 1 — 3. Из ранние малороссийския и галицкия песни и думы. Собрал Николай Закревский. Москва 1860 — 61 р.

В тамтім боці на толоці кобила ся пасла,
Виховала мене мати, жебим була красна.
(Там же ч. 6305).

Коло млина ясенина, була би мітлиня,
Тож то ми сі сподобала файна легініна.
(Там же ч. 6324).

Ой зацвіли полонії, зацвіли лілії,
Де ми будем добирати собі компанії.
(Там же ч. 6427).

Як ми лѣбно поцілює, три дни личко чую,
Як ми яка біда цмокни, як ходаком лопни.
(Там же ч. 8386).

Цих внутрішніх рим у всіх збірниках коломийок дуже багато. Мені здається, рясноту їх пояснює почасти особливий спосіб усної творчості, а саме: кількаразові повторювання тих самих слів (примір: „Я ся маю, я ся маю, як рибка в Дунаю“, або „ой повіяв буйний вітер, повіяв, повіяв“, або „гиче ми сі моя мати, ой гиче, ой гиче“ й т. инш.), так властивих усній творчості і які так призвичаюють музичне вухо переймати й шукати співзвучності. Вміючи будувати музичну фразу не на самій лише ритміці, а й на співзвучності, нарід природньо намагається в сучасних піснях дати як-найбільше цієї гармонійної звучності.

Иноді трапляються коломийки, багаті на внутрішню риму, а в тім без кінцевих співзвучностей, як і в типовій коломийці. Приміром:

Ой мій милий любий гладкий, не зійдеш ми з гадки,
Ти ми тоді з гадки зійдеш, як до мене прийдеш.
(Гнатюк III, ч. 7.127).

Ей мій милий одиначок тай зацвів як мачок,
А я его мила дружі, зацвіла як ружі.
(Там же ч. 7.069).

Ой дівчина, дівчинонько, не забувай мене,
Я за тебе не забуду, поки жити буду.
(Там же ч. 8.103).

Забуду я отче наш і молитву нашу,
А дівчини не забуду поки жити буду.
(Там же ч. 8.105).

Ці коломийки напевне менше потребують кінцевих співзвучностей — їх цілком заступає внутрішня рима. Та взагалі, як правило, що до коломийок, треба визнати, що кінці віршів римуються парами проміж себе; білих віршів дуже мало і їх можна вважати за виняток. Беручи до уваги зазначене, тоб-то наявність зовнішньої й внутрішньої рими — з одного боку, й доволі широке користування з алітерації

та асонансів — з другого, можна напевне сказати, що усна творчість стало опанувала риму всіх її гатунків і має тенденцію розвиватися, прагнучи дійти найбільшої гармонійної співзвучності.

Говорячи взагалі про будову коломийок, ми повинні звернути свою увагу на одну їхню особливість, що на перший погляд доволі гостро відмежовує їх від частушок. По всіх збірниках російських частушок (Зеленина, Єлеонської, Симакова, Князева та инш.) останні здебільша є чотирьохкуплетові поетично закінчені й самостійні строфи, цілком не сполучені в збірнику між собою, опріч штучного зв'язку, що його накидає вчений класифікатор, добираючи по змісту; частушка-чотирьохстишся є та художня одиниця, що не порушуючи поетичної цілоти далі вже поділятися не може. В збірниках коломийок ми спостерігаємо на перший погляд якщо не протилежне явище, то у всякому разі щось доволі відмінне від частушок, а саме: багато коломийок дають тип протяжної пісні (иноді дуже довгої для цього роду творчості), складеної з декількох мотивів, об'єднаних одним сюжетом. Що ж то за явище? Мені здається, це є одна з фаз загального закону еволюції, що його так виразно формулював Спенсер, пристосувавши до явищ біологічного порядку: кожне явище переживає тут три фази розвитку — 1. від простішого до складнішого, 2. від складнішого до вищих форм життя конгломерату і 3. розклад складного на складовини. Народня пісня, складна, багатомотивна, а часто-густо й багатосюжетна, поступовно розвиваючись, дійшла свого природнього краю, обумовленого зміненням побуту, психикою та економікою; зазначені чинники поволі відмінили світорозуміння народу, похитнули підпори традиційного світосприймання, і от скинута подіями зі звичлого шляху, усна творчість вже не те що культивує, а по-просту не користує зі старої протяжної пісні, так відповідної до минулого побуту. Довга пісня не відразу, звичайно, виходить з ужитку: залежно від географічних, етнографічних і загальнокультурних умов вона живе й заховується в побуті по різних закутках, верствах населення та серед різного віку, та поруч неї і на зміну їй з новими вимогами, шукаючи нових шляхів та нових форм, постає молода творчість. Проте, закон еволюції не передбачає цілковитого відмежування молодого від старого: навпаки, він постійно констатує зв'язок нового зі старим, залежність і навіть до деякої міри підлеглість старим зразкам. Зокрема, прикладаючи цей третій момент еволюції до народньої пісні, його не можна характеризувати як момент розкладу, а скорше можна визначити як момент механічного розпаду складного словесного цілого на його складовини, тоб-то складного сюжету на його складові мотиви.

Приклавши цей закон до української й російської творчості, ми побачимо, що в Росії і на Україні (пор. думку ак. М. Ф. Сумцова) протяжна пісня помітно й доволі швидко завмирає і її заступає жвава частушка. Цей процес відбувається тим скорше, чим ближче й безпосередніше село та місто чи взагалі культура заходять у взаємні стосунки; в закордонній частині України, в Галичині, через місцеві умови цей процес зміни старої протяжної пісні на коротку коломийку відбувається, очевидно, повільніше — тим то може бути російська частушка й здиференціювала до ступеня одномотивності,

галицька - ж коломийка ще й досі часто прибирає складних форм, що допускають дальше дробіння.

Це — одна можлива причина, що висвітлює різницю розвитку російської частушки та української коломийки. Друга ж сполучається з аналізом коломийки, як танку, а не тільки як окремої форми усної творчості.

Мені здається, що характером танку частенько до нього пристосована коломийка - пісня має відповідати тим основним моментам, що на них, як уже говорилося, танок розкладається: перша частина танку й половина другої за описом Кольберга відбуваються порівнюючи спокійним темпом і дбають так чимало часу; що танок в цій своїй частині має більш чи менш спокійні одноманітні рухи, то й супровідна до нього пісня повинна прибрати тих самих ознак, тоб-то насамперед — певної діявості, протяжності в часі. Цій частині танку відповідає здебільша не одномотивна коломийка і не випадкові без внутрішнього зв'язку коротенькі пісеньки, а досить таки довга пісня, де дія або почуття розгортаються часто логично правильно та життєво закономірно.

Та коли ближче обізнатися з коломийками, то мимоволі спадає на око, що великі поєднання їхні не завжди поставали натурально, тоб-то становили уривки колись довгих пісень, або - ж їх добиралося спеціально до танцю: частенько групували коломийки й самі збирачі, записуючи їх з уст народних і дбаючи не про повноту збірника та його науковість, а про задоволення замір особистого характеру, часто дуже симпатичних і доброзичливих, проте для науки замало корисних. Так здебільшого робили аматори, як от приміром Сахаров, коли що - йно починали збирати та вивчати усну творчість. Видаючи 1864 року свої „коломийки й шумки“, один з таких аматорів, Щасний Соломон, сам признається в передньому слові до збірника: „Старался я видати збірник не съ свойством полноты, яка вимагається отъ спеціального собирателя народныхъ пѣсень, а только малъ я на оу пѣяко выборный зѣльникъ, въ которомъ суть цѣлѣты лише добраныи, якъ бы до уподобы для милой, для милого. Къ тому досвѣдчивши вже при собиранью Коломоекъ въ различныхъ окрестностяхъ, що народъ поодинокіи части тыхъ пѣсень не всегда одинако вяже, а часами навѣтъ изъ четырестисія полной Коломыйки лишь одною половиною удовольяесь, потрудился я — о сколько мог и о сколько опытъ мой долѣлъ — порозвязоване въ цѣлостъ соединити, а до урваной половины другую отповѣдну из моихъ собранныхъ запасовъ довязати“¹⁾. Вступні слова Щасного доводять нам, що його збірник є „выборный зѣльникъ“, тоб-то збірник, куди попало лише те, що через свою естетичну цінність з погляду збирача заслуговувало на добір. По-друге Щасний цілком підтверджує мою думку, що частенько значні поєднання коломіюк складувано не генетично, а механічно, нанизуючи одну до одної, причім складає ці коломийки і сам співець, від кого записує збирач, не завжди однаково: за інших обставин і іншого настрою він може комбінувати інакше коломійковий матеріал, маючи його запасом у своїй пам'яті („Въ различныхъ

¹⁾ Счастний Саламон VI і VII стр.

окрестностях... народъ поодинокіи части тихъ пѣсень не всегда одинако вяже“, 7 стр.). По-третє, Щасний признається, що він на свій власний смак то допомагав, то перешкоджав процесові диференціяції коломийки, його збірник що до цього дає зразок найбільшої може штучности та індивідуальности. Так, він чомусь вирішив, ніби коломийки що до строфичности розподіляються на дві групи: на жартивливі та журливі; в перших строфу складають два рядки, в других — чотирі. І що до музики вони гостро відрізняються одна від одної: веселі коломийки співається в *dur* і „цѣлымъ типомъ своимъ больше на козака похожи“, а журливі в *mol*. З цим штучним і самовільним поділом Щасний увесь коломийковий матеріал розподілив ось як: до 69-ої сторінки йдуть лише чотырьорядкові строфи, а від 69-ої до 89-ої сторінки — коломийки дворядкові. Подам кілька прикладів:

Зеленая лѣщинонька не горить ай курить,
Молодая дѣвчинонька не любитъ, ай дурить (ч. 12).
Зеленая лѣщинонька лишь притаила
Наша любовь не пропала, лишь ся притаила (ч. 13).

Тут розумовий зв'язок — і ч. 13 є лише подальший розвиток психологічного паралелізму, а збирач, роз'єднавши це одне ціле, подав обидві половини нарізно.

Ой не чупкай мой миленькій, не чупкай, не чупкай,
Я ти не раз говорила: иншой си шукай (ч. 23).
Ой не чупкай мой миленькій, не чупкай ногою,
Не будешь ти менѣ мужем, я тобѣ женою (ч. 24).

Тут обидві половини остільки близькі до себе, що нікого в тому не може взяти сумнів, окрім Щасного, який роз'єднав це неподільне психологічне ціле, догоджаючи своїм теоретичним передумовам.

Ще яскравіший приклад штучної диференціяції подає збирач на сторінці 85 — 86.

Присылавъ разъ богачикъ до бѣдной сирѣтки,
Тай пытался черезъ людей: чи має присѣвки?
А она му молоденька знала отповѣсти,
Я до тебе богачику не иду хлѣба ѣсти.
Ани ѣсти, ани пити, ни пріодѣвати,
А як буду ти суджена: мусишь мене взяти.
Тай хотяй я сирѣтѣнька: уптива дѣвчина,
А отважу и зневажу богатского сына¹⁾.

Друга пісня :

А якій ты гидкій — брідкій, а яка я пышна.
А гдежъ бы я очи мала, щобымъ за тя пойшла.
Та бо вдовець не молодець, жарточку не знае,
Тебе возьме — нѣбы любить, першу споминае.

¹⁾ Щасний С. стор. 85 ч.ч. коломийок : 85, 86, 87 і 88.

Та йи старець не молодець, жарточку не знає,
Твое личко рум'яненьке своєму прир'овнає.
Ой по-під гай зелененькій, та по-под л'їщину,
Веде старий старцуніще молоду д'ївчину.
Ой ще ся єсь невь не оженивь,—збераеться бити,
Складає си по грошеви нагайку купити.
Ой ти деду старененькій мен'ї не протився,
Я ще була в'ї пеленочках'ї, коли ты женився.
Не протився мен'ї д'їду, що я свавольненька,
Ты вже д'ївчи оженився, я ще молоденька¹⁾.

В цих двох піснях, що так нагадують своїм основним мотивом старовинні жіночі пісні, розгортаються близькі до себе два сюжети: перший сюжет — багатий жених і бідна, але гордовита дівчина, яка добре розуміє вдачу жениха; другий сюжет — старий удівець і молода дівчина; вона уїдливо глузує з діда, який молодиться, задумавши женитися. Не зважаючи на те, що дія розгортається безупинно, що будова суцільна і що кожную пару рядків сполучено найщільніше з сумежними рядками, — Соломон Щасний проте розбиває першу пісню на чотири самостійні строфи, а другу — на сім, і кожную строфу він очевидно розглядає як закінчене художнє й музичне ціле... Не дарма один з останніх російських вчених А. Зачиняєв, писавши про коломийки, призириливо висловлювався про збірник Щасного²⁾.

По інших збірниках (Головацького, Жеготи Паулі, Колеси й Гнатюка) ми спостерігаємо те саме явище, що і в збірнику Щасного, тоб-то випадкові й самовільні групування коломийок в більші чи менші поєднання. На жаль, жодний збирач ані слова не сказав за спосіб запису коломийок; тим то досліджувач сам має доходити того, хто групував у даному збірнику коломийки — співаки, від кого збирачі записували, або це — почин та добра воля самих збирачів. Зі слів Щасного ми бачимо, що він, приміром, сам добирав і роз'єднував коломийки, важучи на власний смак та міркування. Мені здається, й інші збирачі робили як Щасний; в кращому разі вони записували за співцем попіряд коломийки в тій комбінації і тим числом, що співакові підчас запису спадало на пам'ять. В час танку коломийки набирається, нанизується за основними вимогами і числом поєднуються вони залежно від потреб танку, а окрім того від індивідуальних здібностей співця (пам'яті, настрою то-що). Видавши 1862 року Микола Закревський збірник під назвою „Старосвітський бандуриста“, стверджує в своїм переднім слові висловлену тут думку: „Під словом коломийка в Галичині розуміють набирання строф одного розміру й мелодії, але без будь-якого щільного зв'язку що до змісту, тоб-то за відомою мелодією співають строфи, як припадає“³⁾. Коли-б танок мав однакове, раз на все визначене число рухів, то тоді звичайно можна було-б говорити про відповідні

1) Щасний С. стор. 86, ч.ч. коломийок: 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95.

2) Зачиняєв А. „К вопросу о коломийках“. По поводу — „Коломийки“. Зібрав Вол. Гнатюк, т. I Изв. отд. р. яз. и слов. Ак. Наук 1907 т. XII, кн. I-а, стор. 295.

3) Закревский М. „Старосветский бандуриста“. Курсив мій.

танкові поєднання коломийок. Насправді-ж воно виходить инакше: з Кольбергового опису танку ми знаємо, що перша частина коломийки-танку триває залежно від настрою й волі пари танцюристів, іноді залежно й від числа пар. Кожний танцюриста час од часу підспівує музикам, до того співає за Кольбергом одну, дві або кілька коломийок, але в усякім разі не багато, та инакше й бути не може: підчас танку багато не вespіваєш, надто підчас „дрібненько“, або „з гори“, коли „пари блискавкою летять“ (*para błętną jak błyskawica*)¹⁾. Думка Гнатюкова так само не суперечить висловленому тут твердженню що до групування коломийок: він говорить: „Коломийки — це коротенькі пісні, що складаються переважно з одного або двох куплетів найрізноморднішого змісту... Не всі одначе коломийки одно- або двокуплетні; бувають і инші 3—4—5—6 куплетні; де коли зростає число куплетів аж до 10-ти, приміром, ч. 552 на 49-ій сторінці. Се буває одначе лише виїмково й більш куплетні коломийки являються звичайно стягненням кількох менш куплетних в одну“²⁾.

Основний же тип коломийки в точному розумінні того слова — дворядкова коломийка, побудована за формулою $2(8 + 6)$ з цезурою по 8-ім складі; тепер вона стала такою через саму природу свою, як продукт розпаду старої протяжної пісні на основні мотиви. Знову таки кажу, я не заперечую її зв'язку з старою піснею і не стверджую, ніби тепер вже процес розпаду прийшов на кінець, — навпаки, як промовляє за це вищенаведене, порівнюючи частушки з коломийкою, я беру під увагу великі успіхи процесу диференціації частушки порівняно до коломийки, а значить і більший формальний зв'язок коломийки зі стародавньою українською довгою піснею. Я хочу лише підкреслити, що процес диференціації коломийки пішов так далеко, що тепер більше окремих коломийок, ніж їхніх об'єднань як уривків стародавніх довгих пісень. Це доводить і аналіз самих об'єднань, великим числом подибуваних в збірникові, приміром, Гнатюковім. Ці об'єднання окремих коломийок своєю структурою становлять щось своєрідне, значно іноді вирізняючись споміж стародавніх пісень. Тоді як в останніх окремі мотиви пісні являють собою органічний розвиток основного сюжету, кривно сполучаються з ним, поза ним і без нього не мають змісту, — в об'єднанні коломийок великих збірників цей органічний зв'язок часто-густо уступається перед суто-формальним, я сказав-би навіть граматичним зв'язком, перед граматичним поясненням: кінець одної коломийки стає за початок другій, розвиваючи попереднє. Подам приклади.

Виду коня до Дунаю, кінь не хочі пити,
Тай здоймає головочку, хочі ми нев бити.
Чіму, коню, воду ни пеш, ці дорогу чуєш?
Чіму, серци Николаю, дома ни ночуєш?
Та рад би я ночувати, та рад би я бути,
Смуча любка, ни дівчина, ни мож і забути.
Забув бим ті, дівчиночко, забув бим ти швидко,

¹⁾ Kolberg, III, 4.

²⁾ Гнатюк, т. I, XIII.

Коби с твого подвірїчка на моє не видко.
Бодай твоє подвірїчко попиллом посїло,
Щоби мене молодого більши не кортіло¹⁾.

Я до тебе, любко, ходив, ти си виличала,
Та ти мою, файна любко, гадочку ни знала.
Тай у мене, файна любко, гадочка готова,
Та як седу на коника, будь, любко, здорова.
Бувай, любко, здоровенька, лішею ти щистя.
Абис тільки старіст мала, як на вирбі листя.
Абис тільки старіст мала тай си не віддала,
Абис мене молодого три роки чікала²⁾.

У наведених взірцях окремі коломийки хоч і об'єднуються формально єдністю пісенного оповідання, та частину їх, приміром

Чіму, коню, воду ни пєш, ці дорогу чуєш,
Чіму, серци Николаю, дома не ночуєш?
Забув бим ті дівчинонько, забув бим ти швидко,
Коби с твого подвірїчка на моє не видко —

вільно спів'ється і окремо від об'єднання, тоб-то инакше кажучи, не в'яжеться з ним логично нерозривно. Окрім того, звичайно, серед тисяч коломийок не тяжко подібати й такі об'єднання, що промовляли-б за великий зв'язок їхній з давнім пісенним матеріалом України, являючи собою чудові взірці навіть обрядової лірики, як от, приміром, така коломийка в збірнику Гнатюковім:

Або мене, любку, люби, або мні залиши,
Або мої чорні очі на папери пиши.
Писав бим я на папери, паперу не маю,
Поїхав бим за папером, дороги не знаю.
Та післав бим післанчика до самого Львова,
Та віпала з-під коника золота підкова.
Та ни жаль ми за підковов, що сі загубила,
Але жаль ми за дівчинов, що сі зажурила.
Та не жаль ми за підковов, за золотенькою,
Але ми жаль за дівчинов, за молоденькою³⁾.

Або-ж така коломийка, де діалогічна форма, позначаючи, як і за попереднього випадку, давнішній обрядовий характер її, становить яскравий взірець психологічного паралелізму і піднесеної поетичності:

Ой, бодай ти, дівчинонько, тоди заміж пішла,
Як на битій доріженьці яра рута зійшла.
Ой бодай ти, козаченьку, тоди оженився,
Як на млиновім камени кукіль зародився.

¹⁾ Гнатюк, III, ч. 7928.

²⁾ Гнатюк, III, ч. 7929.

³⁾ Гнатюк, III, ч. 8063.

А дівча ся поспішило, руту засіяло,
 Пішов дощик, рута зійшла, дівча ся віддало.
 А на млиновім камени кукіль не вродився,
 Козак старий, як собака і ще не женився¹⁾.

Говорячи про образність коломийок, передусім треба зазначити занадто розпливне та широке тлумачення, що надав тому розумінню проф. М. Ф. Сумцов у цитованій вище його роботі: „Коломийки“ (1886 р.). На сторінці 8—10 він так говорить про коломийки, що читач має вражіння, ніби здебільша коломийкам властива високо-художня образність і лише деякі з них „не мають взятого із зовнішньої природи образу, не мають паралелізму, і пісня просто викладає будь-який випадок або подію з життя метричним коломийковим складом: приміром у коломийках:

У богача полъ калача, та еще винъ плаче,
 А в сироты нигде корки, еще вона скаче.

А у Львовѣ славномъ мѣстѣ, стала ся пригода,
 Студенты ся бунтовали, що имъ невыгода:
 На старшихъ то нарекали, що ихъ хтѣли бити,
 Щобы дѣвчатъ не любити, казали ся вчити.

Ой якъ я си нагадала, якъ мы ся любили,
 Неразъ ми ся доливъ окомъ слезы покотили²⁾.

Проте, це твердження саме в такій формі далеко не відповідає справжній суті справи і скорше є хисткий висновок, зроблений на підставі безпосереднього вражіння від зачитаних коломийок, аніж науково обґрунтована засада. Що правда, між тисячами коломийок є багато безперечно високо-художніх, з чудесно-розвиненою символікою — яскравих, виразних, співочих, та ці коломийки все ж не становлять більшості. Дослідча гідність та наукова безсторонність вимагають визнати, що побудованих за принципом психологічного паралелізму коломийок числом менше, ніж коломийок безобразних. В тому не тяжко переконатися, коли удатися до тих збірників коломийок, з яких користав небіжчик професор. Наслідки підрахунку коломийок за збірником Соломона Щасного такі:

	Коломийки:		
	Жартівливі	Любовні	Сирітські
Жіночі образні	35%	48%	48%
Чоловічі „	27%	44%	48%

¹⁾ Гнатюк, III, ч. 8019.

²⁾ Сумцов „Коломийки“, стор. 9.

Наслідки підрахунку коломийок за збірником Вацлава з Олеська дали образних коломийок — 37%, безобразних — 63%.

Перша таблиця доводить по-перше, що жіночі коломийки взагалі образніші за чоловічі, а по-друге найобразніші коломийки — то є любовні. Цей висновок цілком відповідає психології творчості: ми знаємо з прикладів частушок, що часто селянські дівчата крапці та плодючіші творці, як парубки (див. збірники частушок Симакова та Князева 1913 р.). Окрім того, пісня кохання вже своєю природою потребує тоншого поетичного струменту, почуття хоче вилитися не тільким словом, а й образом, тоб-то потребує частого вживання формули двочленного паралелізму, а це спонукає автора шукати подоби серед зовнішньої природи. Жартівлива ж коломийка здебільша зауважує реальні смішні чи веселі сторони селянського побуту, вона шукає для свого вияву не так образу, як влучно добраного слова, що було б своєю доречністю не в брову, а в око. Поза тим, що поетична сповідь жіночого серця взагалі тонша за чоловічу, образність жіночої творчості переважає чоловічу ще й з причин культурно-психологічних. Протягом цілих віків живучи безправно, напівневільницьки, зазнавши на собі відомі Некрасівські три долі, жінка звикла не з бою брати умовне щастя і навіть не по праву, а немов би крадучись, між иншим; не вона добирала собі пари, а її береться, не вона відіграє першу роль в шлюбному процесі, а чоловік; одірвана від суспільного життя, кинута на призволяще, жінка велику спромогу має жити серцем і мріями, до того за об'єкт її мрій стає не тільки чоловік — наречений чи коханець, але й діти, яких вона колише, виспівуючи колискових пісень. До її безпосереднього почуття, захованого в ній самій, близько стоять всі явища природні, звідти вона й черпає запас своїх порівнянь і уподібнень.

Порівнюючи образні коломийки з безобразними що до їхнього змісту, можна констатувати, що останні постають найбільше тоді, як мова йде про побутові взаємини в їхніх ординарних проявах, коли ординарному почуттю відповідають і такі-ж слова. Таких коломийок в усіх збірниках чимало; безобразність їхня доходить того, що вони часто своїм стилем нагадують римовану прозу або-ж взагалі мало від неї різняться. Приміром:

А я піду до дівчини: Слава Йсусу Христу!
А вна мені віносила горівки на приспу.
А вна дурна віносила, я розумний віпив,
Носи, носи, дівчинонько, розум би ти вплив.
Ой пий, любцю, горівочку, горівка з водою
Як би ти у коршмі не пив, не був бис бідою¹⁾.

Або:

Ой чо ти сви мій миленький на мене гнйвайеш?
Ци ти мене з маленької дитини не знайеш?
Ой знайу тьи мойа мила, ой знайу тьи, знайу,
Тебе йинчі заривайут, а ма сви гнйвайу.

¹⁾ Гнатюк, III, ч. 7998.

Не против сьї мій миленький, йа сьї не противїу,
Хоть мьї йинчі заривайут, за тобов сьї диїу,
Не гнївай сьї мій миленький, йа сьї не гнївайу,
Йак сьї буду віддавати, дам ти короваїу¹⁾.

В наведених вірцях ми не бачимо чогось такого, що вимагало би образного втілення, тому і спосіб вислову тут наближується до прозаїчного, а самий словесний матеріал являє собою інвентар звичайної повсякденної мови (призьба, горівочка, корчма, гнївати, дивити, короваї), де немає жадного порівняння, жадного до оздоби епітету. Наприкінці III тому Гнатюкового багато таких коломийок, та й у Івана Колесси їх є не одна сотня.

Як ми бачили вже, Гнатюк висловився за самостійність коломийки та її цілковиту незалежність від інших форм усної творчості. Не зв'язуючи українську коломийку з польським краков'яком (цього питання присвятиться окрему статтю), я скажу про генетичну залежність коломийки від козачка, що особливо завзято обстоював у своїй статті А. Зачиняєв. Ріжницю між коломийкою та козачком Гнатюк вбачає в тім, ніби „його чотиростиховий куплет відповідає двостиховому коломийковому, кожний стих козачка має вісім складів, наслідком того цілий куплет має 32 склади, а коломийковий лише 28... він співається виключно при танцю, коломийка всюди, в козачках пробивається виключно гумор, сатира, іронія, через те він усе веселий“²⁾. Звичайно тут зазначено не найхарактерніші риси коломийки: В. Гнатюк не згадав цілком розміру її, а це дуже важливо, коли ми говоримо за щільний зв'язок коломийки з козачком-танцем. А. Зачиняєв докладно говорить про цей генетичний зв'язок наведених форм народної творчості і, старанно порівнюючи їх, робить висновок: „уважаючи на ритмічні фасони коломийкового вірша та порівнюючи їх з ритмом козачка, не тяжко помістити серед деякої ріжниці, деяке і навіть велике споріднення їх проміж себе“³⁾. Далі А. Зачиняєв подає кілька прикладів генетичного зв'язку козачка та коломийки. Ось два з них:

І ти козак і йа козак
Козаки смо йобі два
Ти хороший, йа без грошій,
Йеднакі смо йобі два.

Ця шумка (вони наближаються до козачків) наближається до такої коломийки:

І ти козак і я козак, обасьмо еднакі,
Ти хороший, я без грошій, обасьмо гуляки.

Козачок:

І ти козак і я козак
І ми воба козаки,

¹⁾ Колесса І, ч. 1079.

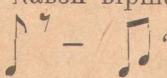
²⁾ Гнатюк, т. І (Етногр. збірник, т. XVІІ), стор. XXVІІІ.

³⁾ Зачиняєв А. „К вопросу о коломийках“ Изв. Отд. р. яз. и слов. И. Ак. Наук, т. XII, кн. I стор. 331. 1907 р.

Ти сі вубув в чиривики,
Я сі вубув в ходаки

дуже близький до такої коломийки:

Тай ти Бойко, тай я бойко, тай ми уба Бойки,
Як си вбуїм в постолета, та підимо польки.

Що козачок може переходити в коломийку, то це Зачиняєв доводить аналізом ритмічної (судови другої частини коломийки й козачка, обумовлюючи цей перехід загаяним ритмом танку з природнього бажання танцюристів трохи перепочити після „запаморочливого“ козачка. „Через певні психо-фізіологічні зміни в організмі виникає потреба до повільних, плавких рухів та до співочости. В безпосередній наслідок того зникають внутрішні лавзи вірша і замість них протягається останній склад... тоб-то з  “¹⁾. Тут не

зовсім виразно зазначено цей момент переходу від одного темпу до другого, а тому не зовсім виразні і „психо-фізіологічні зміни“, за які говорить досліджувач. У всякому разі А. Зачиняєв висловив цілком вірну думку, що проміж коломийок та шумок, гопаків, козачків є щільний генетичний зв'язок і його часом тяжко визначити словом, та легко почути вухом.

Що до хронології переходу козачка в коломийку, то її ледве чи можна визначити навіть приблизно. Той факт, що козачка співається лише до танцю, а коломийку і до танцю і саму по собі, не може, мені здається, доводити, ніби коломий а тепер перебуває в „стані переходовому“, як то говорить А. Зачиняєв, та ніби танкова пісенна форма перетворюється на ліричну пісню. Ми замало маємо даних, щоб розв'язати це питання; до цього слід поставитися обережно, щоб, поспішно узагальнюючи, не помилитися. Якщо цілком поділяти думку А. Зачиняєва, то доведеться визнати, що коломийка, як пісня, живе не один вік і зародилася в давній давнині; проте записи коломийки-пісні розпочато не раніше як на початку ХІХ століття і жодний досліджувач не шукав її джерел у далечі віків. Навпаки, дехто з учених, як приміром ак. М. Ф. Сумцов вважають коломийку за нове явище, постале ледви чи не за нашої пам'яті через занепад старих форм. Широчінь коломийки, відзначена у А. А. Потебні²⁾, навряд чи може щось значити, як то здається відразу: коли припустити, що „розмір коломийки дуже розновсюджено й по цілій Південній Росії“, то все-ж він тут не є знаменний і головне ані трохи не зв'язаний з танком. Посилаючись на відомий вірш Тараса Шевченка:

Думи мої, думи мої, лихо мені з вами!
Що стоїте на папері сумними рядами?

¹⁾ Зачиняєв, 339.

²⁾ Потебня А. Рецензія на збірн. Головацького, стор. 45. Див. „Отчет о 22 присуждении Уваровских премий“ 1878 р.

нічого не доводять: прикладів коломийкового розміру можна подати безліч:

Була Польща, була Польща та й стала Росія,
Не заступить син за батька, а батько за сина.
Пішов батько із сохою, а син із косою,
Пішла мати на лан жати в неділю с дочкою.
А що маєм, пане-брате, тепера робити?
Іде черга до винниці весь тиждень ходити.
За горою за крутою косарики косять —
(Та) у пана Саливона собі хліба просять...

Та всі ці приклади не в силі довести стародавности коломийкового розміру, тим більше, що серед таких пісень безперечно багато пісень походження чисто книжного, інтелігентського, а не народнього.

Надалі, коли я рівнятиму коломийки до польського краков'яку, я лишаю собі право ще раз зняти питання про хронологію коломийок.

А. СІНКЛЕР

Про Анатолія Франса

БЕЗСМЕРТНИЙ БУНТАР

Генри Джеймс якось сказав, що американцеві треба вчитися п'ятдесят років в своєму житті, щоб він міг досягнути, з культурного погляду, той полюс, з якого виходить європеець при своєму народженні.

Що ж він розумів під таким непатріотичним висловом?

Мені це мимоволі пригадується, коли я думаю про Анатолія Франса й застановляюся над його характеристичними висловами.

Застановіться от хоч би й над одним:

„Це ж велика слабкість думати. Хай тебе бог рятує від цього, мій сину, як це він рятував своїх святих та душі, які він любить особливою любов'ю й скеровує їх до вічного блаженства“.

Можна собі уявити католицького єпископа чи методистського місіонера або ж кліагла з Ку-Клукс-Клану, досить дурного, щоб розуміти цю увагу: але тяжко собі уявити, як, розуміючи це, можна здержатись від усмішки.

В цю увагу великий майстер слова вложив есенцію цивілізації, цінну квітку віковичної культури.

В ній всього лише тридцять чотири слова, проте ви можете застановлятися над нею довгий час. Той, хто написав подібний уступ, має розум, звільнений від вікових фальшивств і облуди; він є скептичний, реалістичний і настільки живий, наскільки живим може бути чоловік; і все ж він провінціонал, він не бере вас за плече і не трясє вас, бо пізнав, що в світі є різного роду люди і він просто тільки бажає одного: щоб ви згодились посміятися вкупі з ним.

Де взялась подібна людина?

Батько його був книгарем, і син мав нагоду з дитинства літ вдихати в себе культуру; він читав все, з кожної частини світу, особливо ж твори, писані людьми, які давно вже померли; твори, переповнені тією красою, ще переплетена з сумом, що являється одним з дарів часу.

Анатоль Франс навчився розбиратись з чужими культурними цінностями і одночасно вивчав митців своєї власної країни, особливістю яких є точність, ясність і чарівний вислів. На 27-ому році життя А. Франс надрукував вже твір п. з. „Злочин Сильвестра Бонара“, гарну сентиментальну історію про старого, добросердого французького антиквара, який вираховує з тяжкого становища маленьку дівчинку і потім дізнається, що по французьким законам він є винний в абдукції (зведення). Щось подібне міг написати перший

ліпший наш журнальний писака, якої будь літературної школи, але з умовою: якби наші писаки мали при тім за собою тисячу років культури.

Ця річ сподобалась академії Рішельє, і ця достойна інституція вкоруновала за неї молодого автора. Пізніше його взяла під свій прес одна гарненька французька дамочка, яка сталася відтак його хазайкою; вона допомогла молодому чоловікові сходитись з найвидатнішими редакторами та критиками. Це був якраз той спосіб, яким можна було здобути славу й фортуна в Парижу, ну та й в Америці.

Цей француз був хитрий, живий, чуйний, циничний, але не надто циничний для тогочасної елегантної вільнодумної традиції. Написав він цілу низку повістів і багато всякої всячини; 1896 р., коли йому було вже 52 роки, він удостоївся великої чести за свої праці — його зачислено до сорока безсмертних академиків Франції. За звичайних обставин, після цього йому вже не лишалось нічого іншого, як хіба сісти в своє м'яке крісло й вислуховувати поблажливі похвали Парижа.

Та сталась дивна річ. Вибухла боротьба в зв'язку з процесом Дрейфуса, і Анатоль Франс виступав на арену враз з Емілем Золя, якого він передше плямував, як „зоологічного письменника“. Сталось щось і справді ще небувале. Академик стає соціалістом й починає ходити на робітничі мітинги та виголошує на них такі промови, яких не одважиться повторяти жодна „порядна газета“. Ба навіть більше того, він, гордість і слава культури ради самої культури, почав сповняти радикальною пропагандою свої повісті!

Та раз впустивши його між безсмертних, вже не могли звідтіля забрати його, помімо того, що він почав зображувати свою країну як острів пінгвінів, а стовпів її церкви та держави почав представляти як карликуватих, безкровних птахів, що наряджуються в фрак и циліндри й вганяють за непристойними орудками...

Ось погляньте на них:

„Чи ти бачиш, синку, сказав він, „того божевільного що ось своїми зубами кусає за ніс свого противника, якого він скинув, або ж он того другого, який величезною камінюкою б'є в голову жінку?“

— „Я бачу їх, відповів Буллок. Вони творять закони; вони закріплюють власність; вони заводять принципи цивілізації, основу суспільства, підвалини держави“.

— Як саме? — спитав Маел.

— Через визначування границь на полях. Це є джерелом кожного уряду. Ваші пінгвіни, пане, виконують найсвятіші обов'язки. Протягом цілих віків їх роботу будуть освячувати адвокати, а магістрати потверджуватимуть її“.

„Острів Пінгвінів“ появився друком в 1908 р.; відтак прийшла світова війна, і цей старий антиквар — йому було тоді вже 70 років, — взяв та й записався в армію, щоб битись за свою батьківщину. Та це, однак, не значить, що й з ним сталось те саме, що з багатьма особами меншого калібру; він не перестав вірити в силу робітничої класи й не піддався з головою пропаганді капіталістичного націоналізму.

Пізніше ми бачимо його, на 75-ому році життя, як він несе червоний прапор підчас походу французьких радикалів, що протестували проти оправдання убійника Жореса. Ми бачимо його готовим зломити обіцянку, яку він дав аранжерам літераського банкету і замість того піти промовляти на робітничий мітинг, скликаний для протесту проти вчинків капіталістичної держави й церкви.

Він, найбільший споміж безсмертних, стає сміливо проти решти тридцяти дев'ятох (всіх їх 40); він, старий чоловік, стає проти культурних юнаків своєї країни, які захопились були якоюсь мішаниною католицької містики з гомосексуалізмом, мішаниною дадеїстичного бестіяльства з атлетикою, що має свою вихідною точкою гарматну розправу з робітниками.

Твори Анатолія Франса прекрасно відбивають боротьбу між старою песимістичною, цинічною культурою капіталізму і новою, творчою літературою повстаючого пролетаріату. Цих двох культур ніяк не дасться погодити, та Анатоль Франс вірив як в одну, так і в другу. Він був соціальним революціонером в своєму свідомому розумі і світосприйманні, остаючись одночасно фаталістом і бичовником в своїй спадковій культурі, цьому старовинному нагромадженню розпуки, переполоху, які він вдихнув у себе враз з порохом книжних полиць в книгарні свого батька.

І ось він пише „Боги жадні крови“, де зображує людство як засуджене на нескінченну недолю і руїну; далі пише „Бунт янголів“, де представляє й небеса залиті кров'ю й показує, що й там сама лише безнадійність.

Після цього він видає маніфеста в обороні Росії, закликає робітництво ставати під прапор Комінтерну. Він їде на конвенцію зорганізованого вчительства Франції і виголошує там таку сильну промову, що доводить учасників її до сліз.

Я вже наводив цю промову в моїй праці „Гослінге“ (Гусенята); тепер я дозволю знов подати один уступ з неї, уважаючи за неодмінний обов'язок письменника розносити ці слова при кожній нагоді, щоб цим самим допомогти великому майстрові слова досягти того, до чого він змагав:

„Розсудок, мудрість, інтелігентність, сили ума і серця, які я завжди старався, зі всією щирістю, викликати, прийдіть до мене, допоможіть мені, підтримайте мій слабкий голос; рознесіть його так, як цього треба, між людей цілого світу, хай буде він вчутий скрізь, де лише знаходяться люди доброї волі, охочі слухати корисну правду!

Народився новий лад. Сили зла вмирають, отруєні своїм власним злочинством. Захланні і жорстокі, пажерливі істоти тріскають, бо не можуть перетравити випитої ними крови. Та як не в прибиті гріхами своїх сліпих і продажних панів, як не в повівечені, пошматовані — пролетарі все ж остаються випростовані; вони таки з'єднуються для того, щоб творити один все-світній пролетаріат, і ми ще доживемо до того часу, коли справдиться велике соціалістичне проречення: „запорукою світового миру буде союз робітників“.

Цікаво було стежити за некрологами, що з'являлися з приводу смерті Анатолія Франса; по цілому майже світі цей аспект з його життя старанно замазувано, замовчувано. Наші літературні огляди трактували його все, як великого майстра французької прози, як найбільшого іроніста, гідного традицій Рабеля, Вольтера і Ренана.

Вони лишили для радикальної преси шанувати Анатолія Франса, „хрестоносця і червоного знаменосця“.

В мене вмовляють, що наші літерацькі Тори є чесні, але це мене лише дивує.

І я питаю їх — чого ж, властиво, вони хочуть? Які саме культурні докази задовольнять наших культурних ретроградів?

Це ж їх укоронований улюбленець, їх прославлений майстер, чоловік так життєвий, як лише це можливо для чоловіка бути: і ось він взявся довести їм, що так само легко бути „життєвим“ на службі справедливості, як і на службі Мамони.

Я питаю вас, джентльмени від літератури, чи знаєте ви, яке може бути ще більше життєве речення, ніж оце; „закон (право) в своїй величності забороняє однаково як багатим, так і вбогим спати під мостами, жебрати на вулицях і красти хліб“.